

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**  
Departamento de Periodismo /Periodismo: nuevos escenarios

**TESIS DOCTORAL**



**PERIODISMO NARRATIVO (2008-2016): UNA  
NUEVA GENERACIÓN DE AUTORES ESPAÑOLES**

**Antonio Cuartero Naranjo**

Director: Juan Antonio García Galindo

Codirectora: Natalia Meléndez Malavé


Málaga, 2017





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Antonio Cuartero Naranjo

 <http://orcid.org/0000-0001-9099-8254>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Dr. Juan Antonio García Galindo como director y la Dra. Natalia Meléndez Malavé como codirectora de la tesis doctoral titulada *Periodismo narrativo (2008-2016): una nueva generación de autores españoles*, realizada por Antonio Cuartero Naranjo dentro del programa de doctorado "Periodismo: nuevos escenarios" para optar al título de doctor con mención europea en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, exponen que la tesis cumple con los requisitos académicos necesarios para ser presentada, se adecua a la legislación vigente y solicitan que pueda ser depositada con el fin de que se tramite su defensa pública.

Málaga, 17 de diciembre de 2016.

Fdo. Juan Antonio García Galindo

Fdo. Natalia Meléndez Malavé



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de muchas personas a las que quiero expresar mi más profundo agradecimiento por su ayuda en la realización de esta tesis doctoral.

Es por ello que mi primer agradecimiento es para los directores de este trabajo. Juan Antonio García Galindo que me ha ofrecido la perspectiva crítica necesaria para abordar esta investigación con éxito, su visión sobre el papel del periodismo narrativo en la actual Sociedad de la Información ha sido vital para estructurar mi pensamiento crítico en torno a este fenómeno. Asimismo, ha actuado como uno de mis más importantes referentes en el desarrollo de este trabajo, trasladándome la importancia de la honestidad, la sistematización y la sinceridad en el trabajo académico. Su entereza intelectual me ha abierto el camino en mi carrera académica. Natalia Meléndez Malavé ha sido una de las personas que me alentó a iniciar mi carrera académica, y que me introdujo en el mundo de la investigación. Nuestras primeras conversaciones en torno a esta investigación fueron cruciales para estructurar y desarrollar este trabajo, y me han permitido abordar el periodismo narrativo desde un enfoque diferente. Me ha transmitido la importancia de los detalles y del trabajo correctamente contrastado. Ambos, han sido los pilares fundamentales sobre los que se sustenta este trabajo y sobre los que se ha forjado mis principales valores académicos.

De igual forma, mi más sincero agradecimiento a todos los compañeros y compañeras de la Universidad de Málaga y del departamento de Periodismo que me han acompañado durante estos años: Juan Francisco Gutiérrez Lozano, María Teresa Vera Balanza, Laura López Romero, María Bella Palomo, Carlos Pérez Ariza y Gloria Hoyos López. También a Genoveva Novas Martín por su apoyo. Y a Susan Greenberg de la Universidad de Roehampton. De la mano de estas personas me he iniciado como docente, investigador y persona.

En tercer lugar, me gustaría mostrar mi agradecimiento a aquellos periodistas que han participado en el desarrollo de esta investigación: Xavier Aldekoa, Alberto Arce, Álex Ayala Ugarte, Mikel Ayestaran, Mònica Bernabé, Maite Carrasco, Nacho Carretero, Nazaret Castro, Álvaro Colomer, Íñigo Domínguez, Ander Izagirre, Braulio García Jaén, David Jiménez, Gabi Martínez, Virginia Mendoza, Jordi Pérez Colomé, Toni Pou, Javier Rodríguez Marcos, Pedro Simón, Daniel Utrilla y Samanta Villar. Todos ellos se han mostrado encantados de participar en este proyecto y de abrirse a que le planteara todo tipo de cuestiones sobre su trabajo. Sin ellos este trabajo no sería posible.

También me gustaría mostrar mi agradecimiento a aquellos amigos que de una forma u otra me han acompañado en este periplo, a Antonio García Vega y José Antonio Maldonado Moreno por todo su apoyo, comprensión y ánimos en este camino. Y además a todo mi grupo de amigos cetreros, que han comprendido mis ausencias y desplantes, especialmente a Santiago Pardo Navarrete y Alejandro Pérez García que han sabido liberarme de mis preocupaciones a través de nuestros amigos alados.

Por último, quería agradecer a mi familia por todo su apoyo durante estos años. A mis padres, porque han sabido apoyarme en todo momento y ante toda circunstancia, a mi hermana porque ha sabido mostrarme la parte más alegre de la vida, a mi abuela por su inquebrantable fe en mí y a mi abuelo que sé que hubiera estado profundamente orgulloso de mí. Y finalmente a mi compañera, Guille, que ha caminado en paralelo conmigo durante todo este trabajo y que me ha mostrado que lo imposible a veces es posible.

Y a todas aquellas personas que sería imposible nombrar, pero que de una forma u otra han contribuido en este trabajo.

Málaga, 2017



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# ÍNDICE

<b>ÍNDICE .....</b>	<b>7</b>
<b>PARTE I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>15</b>
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.....	17
1.1. <i>Oportunidad e interés de la investigación.....</i>	17
1.2. <i>Justificación del estudio .....</i>	19
1.3. <i>Diseño y estructura de la tesis.....</i>	22
CAPÍTULO 2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	25
2.1. <i>Hipótesis.....</i>	25
2.2. <i>Objetivos .....</i>	27
2.2.1. <i>Objetivos principales .....</i>	27
2.2.2. <i>Objetivos específicos .....</i>	28
CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA .....	29
3.1. <i>Principales propuestas metodológicas para analizar el periodismo narrativo o literario y la calidad de los mismos.....</i>	29
3.2. <i>Planteamiento metodológico.....</i>	34
3.2.1. <i>Corpus de la investigación .....</i>	35
3.2.2. <i>Herramientas metodológicas .....</i>	41
3.3. <i>Dificultades y limitaciones de la investigación .....</i>	52
<b>PARTE II. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>55</b>
CAPÍTULO 4. LAS TRES LÍNEAS QUE ABORDAN EL ESTUDIO DEL PERIODISMO NARRATIVO: EXISTENCIA IDENTIFICACIÓN Y CLASIFICACIÓN.....	57
CAPÍTULO 5. PRIMERAS INVESTIGACIONES: EXISTENCIA DEL PERIODISMO NARRATIVO.....	61
5.1. <i>Cuando la literatura no era literatura .....</i>	61
5.2. <i>¿Puede ser el periodismo una obra de arte? Primeras preguntas en los discursos de aceptación en la Academia de la lengua .....</i>	63
5.2.1. <i>Joaquín Francisco Pacheco, primer autor en tratar las relaciones entre periodismo y literatura .....</i>	64
5.2.2. <i>¿Es el periodismo un género literario?.....</i>	66
5.2.3. <i>Ferdinand Brunetière y el mal de la improvisación en el periodismo .....</i>	67
5.2.4. <i>Isidoro Fernández Flórez (Fernanflor) y la contestación de Juan Varela a su discurso. ....</i>	68
5.2.5. <i>José Ortega Munilla y la contestación de Valera.....</i>	69
5.2.6. <i>Los intentos por legitimar el periodismo a través de la literatura .....</i>	71
5.3. <i>La categorización del periodismo en las preceptivas retóricas, literarias y periodísticas del siglo XIX .....</i>	72
5.3.1. <i>La clasificación desde los tratadistas en literatura .....</i>	73
5.3.2. <i>La clasificación desde los tratadistas en periodismo.....</i>	75
5.4. <i>Primeros estudios españoles sobre las relaciones entre periodismo y literatura.....</i>	77
5.4.1. <i>El olvido del periodismo y la literatura en los primeros manuales de periodismo. El caso de ‘La Gaceta de la Prensa Española’. .....</i>	77
5.4.2. <i>Antonio Gómez Alfaro. Pionero en los estudios interdisciplinares sobre periodismo y literatura .....</i>	78
5.4.3. <i>José Acosta Montoro. El primer manual español sobre las relaciones entre periodismo y literatura .....</i>	80
CAPÍTULO 6. EL NUEVO PERIODISMO COMO PUNTO DE INFLEXIÓN EN LOS ESTUDIOS DE PERIODISMO NARRATIVO .....	83
6.1. <i>Antecedentes y origen del Nuevo Periodismo .....</i>	84
6.2. <i>Circunstancias que propician el Nuevo Periodismo.....</i>	85

6.3. <i>La actitud rompedora del Nuevo Periodismo</i> .....	88
6.4. <i>El fin del Nuevo Periodismo</i> .....	89
6.5. <i>Influjos posteriores del Nuevo Periodismo</i> .....	92
<b>CAPÍTULO 7. SEGUNDA Y TERCERA LÍNEA DE ESTUDIO Y UNA PROPUESTA DE CONCEPTUALIZACIÓN DEL PERIODISMO NARRATIVO A TRAVÉS DE LA CONSOLIDACIÓN DE SU IDENTIDAD</b> .....	<b>95</b>
7.1. <i>El predominio del enfoque literario y los intentos de legitimar el periodismo a través de la literatura en los estudios del periodismo narrativo</i> .....	97
7.2. <i>El problema terminológico del periodismo narrativo</i> .....	101
7.2.1. Nuevo Periodismo .....	102
7.2.2. El Nuevo Nuevo Periodismo .....	105
7.2.3. Periodismo literario (Literary Journalism) .....	106
7.2.4. Periodismo narrativo .....	114
7.2.5. Literatura periodística .....	118
7.2.6. Periodismo informativo de creación .....	119
7.2.7. No ficción creativa (creative nonfiction) .....	120
7.2.8. Redacción periodística literaria (Literary newswriting).....	124
7.2.9. Periodismo de largo formato (Longform Journalism) .....	126
7.2.10. Otros términos menores .....	128
7.3. <i>La clasificación del periodismo narrativo en el periodismo y en la literatura</i> .....	129
7.3.1. La clasificación del periodismo narrativo en la teoría de los géneros periodísticos.....	130
7.3.2. La clasificación del periodismo narrativo a través de la literatura .....	138
7.4. <i>Características y herramientas del periodismo narrativo</i> .....	148
7.4.1. Las características del Nuevo Periodismo .....	149
7.4.2. Las características del periodismo literario por Norman Sims .....	151
7.4.3. Las reglas quebrantables de Mark Kramer.....	153
7.4.4. Las características propuestas por Bernal y Chillón .....	156
7.4.5. Las cuatro tesis sobre el periodismo literario de López Pan y Gómez Baceiredo.....	157
7.4.6. La propuesta de Roberto Herrscher .....	159
7.4.7. Rodríguez Rodríguez y el drama en el periodismo narrativo .....	162
7.4.8. La propuesta de Gonzalo Saavedra y la narrativización del discurso periodístico .....	163
7.4.9. Otras propuestas .....	165
7.5. <i>Los principales géneros en el periodismo narrativo</i> .....	166
7.5.1. El reportaje en el periodismo narrativo .....	167
7.5.2. La crónica en el periodismo narrativo .....	173
7.5.3. La confusión de la crónica con el reportaje en el ámbito español .....	188
7.5.4. Otros géneros del periodismo narrativo .....	192
7.6. <i>Semejanzas y diferencias del periodismo narrativo con la literatura</i> .....	198
7.6.1. La finalidad estética o informativa .....	198
7.6.2. La objetividad y la subjetividad .....	200
7.6.3. El lenguaje periodístico y el lenguaje literario.....	205
7.6.4. La realidad y la ficción .....	217
7.7. <i>Los límites del periodismo narrativo</i> .....	221
7.8. <i>Peligros y problemas a los que se enfrenta el periodismo narrativo</i> .....	229
7.9. <i>El periodismo narrativo consolida su identidad como fenómeno periodístico</i> .....	235
<b>PARTE III: PERSPECTIVA HISTÓRICA</b> .....	<b>239</b>
<b>CAPÍTULO 8. UNA REVISIÓN HISTÓRICA DEL PERIODISMO NARRATIVO</b> .....	<b>241</b>
8.1. <i>Las confluencias históricas entre periodismo y literatura para entender el predominio de la perspectiva literaria</i> .....	241
8.1.1. La presencia de la literatura en el periodismo .....	242
8.1.2. Las colaboraciones de escritores en la prensa .....	246
8.1.3. Las razones de la baja estima del periodismo y de los periodistas .....	256
8.1.4. El importante papel de las revistas literarias y culturales en el desarrollo de las relaciones entre periodismo y literatura.....	260
8.2. <i>Las influencias que tuvo el periodismo en la literatura</i> .....	262
8.2.1. La influencia de la prensa en el despertar del interés por la ficción .....	262



8.2.2. La influencia del periodismo en la novela actual.....	267
8.2.3. La influencia del periodismo en el estilo literario.....	270
8.3. <i>Influencias de otras disciplinas en el periodismo narrativo</i> .....	273
CAPÍTULO 9. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO ESTADOUNIDENSE .....	275
CAPÍTULO 10. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO EUROPEO .....	287
CAPÍTULO 11. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO ESPAÑOL .....	297
CAPÍTULO 12. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO LATINOAMERICANO .....	305
<b>PARTE IV. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN: NUEVAS VOCES EN EL PERIODISMO NARRATIVO</b>	
<b>ESPAÑOL .....</b>	<b>313</b>
CAPÍTULO 13. ANÁLISIS DE LAS OBRAS Y AUTORES PERIODÍSTICOS NARRATIVOS ESPAÑOLES.....	315
13.1. <i>Un retrato del África real. Xavier Aldekoa</i> .....	317
13.1.1. El autor .....	317
13.1.2. Sinopsis de la obra.....	317
13.1.3. Análisis temático .....	318
13.1.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	319
13.1.5. Análisis genológico .....	325
13.1.6. Análisis del contexto.....	327
13.1.7. Análisis de ‘Océano África’ como libro en formato periodístico .....	331
13.2. <i>Salir a la calle, estar el primero, meterse en medio y mirar a los lados, las claves</i>	
<i>periodísticas de Alberto Arce</i> .....	333
13.2.1. El autor .....	333
13.2.2. Sinopsis de la obra.....	333
13.2.3. Análisis temático .....	334
13.2.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	337
13.2.5. Análisis genológico .....	344
13.2.6. Análisis del contexto.....	345
13.2.7. Análisis de ‘Misrata Calling’ y ‘Novato en nota roja’ como libro en formato periodístico .....	347
13.3. <i>Una mirada minuciosa del mundo. Álex Ayala Ugarte</i> .....	349
13.3.1. El autor .....	349
13.3.2. Sinopsis de las obras.....	349
13.3.3. Análisis temático .....	350
13.3.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	351
13.3.5. Análisis genológico .....	359
13.3.6. Análisis del contexto.....	360
13.3.7. Análisis de ‘Los mercaderes del Che’ y ‘La vida de las cosas’ como libro formato periodístico .....	362
13.4. <i>Historias que Occidente necesita entender. Mikel Ayestaran</i> .....	364
13.4.1. El autor .....	364
13.4.2. Sinopsis de la obra.....	364
13.4.3. Análisis temático .....	364
13.4.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	365
13.4.5. Análisis genológico .....	368
13.4.6. Análisis del contexto.....	369
13.4.7. Análisis de ‘Gaza, cuna de mártires’ como libro en formato periodístico.....	370
13.5. <i>La ruptura del espejismo de Afganistán. Mònica Bernabé</i> .....	372
13.5.1. La autora.....	372
13.5.2. Sinopsis de la obra.....	372
13.5.3. Análisis temático .....	372
13.5.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	374
13.5.5. Análisis genológico .....	379
13.5.6. Análisis del contexto.....	379
13.5.7. Análisis de ‘Afganistán. Crónica de una ficción’ como libro en formato periodístico .....	380
13.6. <i>Acercar al lector la parte más humana de un conflicto. Maite Carrasco</i> .....	381
13.6.1. La autora.....	381
13.6.2. Sinopsis de la obra.....	381
13.6.3. Análisis temático .....	381

13.6.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	382
13.6.5. Análisis genológico.....	384
13.6.6. Análisis del contexto.....	385
13.6.7. Análisis de 'Estaré en el paraíso' como libro en formato periodístico.....	389
<b>13.7. Una historia increíble pero real. Nacho Carretero.....</b>	<b>390</b>
13.7.1. El autor.....	390
13.7.2. Sinopsis de la obra.....	390
13.7.3. Análisis temático.....	391
13.7.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	393
13.7.5. Análisis genológico.....	400
13.7.6. Análisis del contexto.....	401
13.7.7. Análisis de 'Fariña' como libro en formato periodístico.....	403
<b>13.8. El periodismo combativo como modelo para reflejar una realidad más honesta. Nazaret Castro.....</b>	<b>406</b>
13.8.1. La autora.....	406
13.8.2. Sinopsis de la obra.....	406
13.8.3. Análisis temático.....	406
13.8.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	409
13.8.5. Análisis genológico.....	412
13.8.6. Análisis del contexto.....	413
13.8.7. Análisis de 'Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina' como libro en formato periodístico.....	414
<b>13.9. Reconstruyendo el imaginario colectivo. Álvaro Colomer.....</b>	<b>416</b>
13.9.1. El autor.....	416
13.9.2. Sinopsis de la obra.....	416
13.9.3. Análisis temático.....	417
13.9.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	418
13.9.5. Análisis genológico.....	423
13.9.6. Análisis del contexto.....	427
13.12.7. Análisis de 'Guardianes de la memoria' como libro en formato periodístico.....	430
<b>13.10. Simplificando la complejidad. Íñigo Domínguez.....</b>	<b>434</b>
13.10.1. El autor.....	434
13.10.2. Sinopsis de la obra.....	434
13.10.3. Análisis temático.....	435
13.10.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	440
13.10.6. Análisis genológico.....	448
13.10.6. Análisis del contexto.....	450
13.10.7. Análisis de 'Crónicas de la Mafia' y 'Mediterráneo descapotable' como libros en formato periodístico.....	454
<b>13.11. Honestidad y humildad para contar como viven las personas. Ander Izagirre.....</b>	<b>458</b>
13.11.1. El autor.....	458
13.11.2. Las obras.....	458
13.11.3. Análisis temático.....	461
13.11.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	464
13.11.5. Análisis genológico.....	476
13.11.6. Análisis del contexto.....	479
13.11.7. Análisis de las obras de Ander Izagirre como libros en formato periodístico.....	482
<b>13.12. La diferencia entre un relato y los hechos reales. Braulio García Jaén.....</b>	<b>485</b>
13.12.1. El autor.....	485
13.12.2. Sinopsis de la obra.....	485
13.12.3. Análisis temático.....	486
13.12.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	490
13.12.5. Análisis genológico.....	495
13.12.6. Análisis del contexto.....	497
13.12.7. Análisis de 'Justicia Poética' como libro en formato periodístico.....	498
<b>13.13. Una gran sensibilidad para mostrar el drama. David Jiménez.....</b>	<b>500</b>
13.13.1. El autor.....	500
13.13.2. Sinopsis de las obras.....	500

13.13.3. Análisis temático .....	501
13.13.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	504
13.13.5. Análisis genológico .....	511
13.13.6. Análisis del contexto.....	512
13.13.7. Análisis de ‘Hijos del Monzón’ y ‘El lugar más feliz del mundo’ como libros en formato periodístico.....	513
<b>13.14. <i>La escritura nos transforma como personas. Gabi Martínez</i> .....</b>	<b>515</b>
13.14.1. El autor .....	515
13.14.2. Sinopsis de la obra.....	515
13.14.3. Análisis temático .....	516
13.14.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	519
13.14.5. Análisis genológico .....	524
13.14.6. Análisis del contexto.....	525
13.14.7. Análisis de ‘Sólo para gigantes’ como libro en formato periodístico .....	529
<b>13.15. <i>Descubrir nuestra propia historia lejos de nuestras fronteras. Virginia Mendoza</i> .....</b>	<b>530</b>
13.15.1. La autora.....	530
13.15.2. Sinopsis de la obra.....	530
13.15.3. Análisis temático .....	530
13.15.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	532
13.15.6. Análisis genológico .....	536
13.15.5. Análisis del contexto.....	538
13.15.7. Análisis de ‘Heridas del viento’ como libro en formato periodístico.....	540
<b>13.16. <i>Un género lleno de posibilidades para explicar temas complejos. Jordi Pérez Colomé</i>.....</b>	<b>543</b>
13.16.1. El autor .....	543
13.16.2. La obra .....	543
13.16.3. Análisis temático .....	545
13.16.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	547
13.16.5. Análisis genológico .....	558
13.16.6. Análisis del contexto.....	561
13.16.7. Análisis de las obras de Jordi Pérez Colomé como libros en formato periodístico .....	565
<b>13.17. <i>La ciencia a través del periodismo narrativo. Toni Pou</i>.....</b>	<b>567</b>
13.17.1. El autor .....	567
13.17.2. Sinopsis de la obra.....	567
13.17.3. Análisis temático .....	568
13.17.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	568
13.17.5. Análisis genológico .....	573
13.17.6. Análisis del contexto.....	574
13.17.7. Análisis de ‘Donde el día duerme con los ojos abiertos’ como libro en formato periodístico .....	576
<b>13.18. <i>Un periodista fuera de juego. Javier Rodríguez Marcos</i>.....</b>	<b>578</b>
13.18.1. El autor .....	578
13.18.2. Sinopsis de la obra.....	578
13.18.3. Análisis temático .....	578
13.18.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	580
13.18.6. Análisis genológico .....	586
13.18.5. Análisis del contexto.....	591
13.18.7. Análisis de ‘Un torpe en un terremoto’ como libro en formato periodístico.....	594
<b>13.19. <i>Un retrato al natural de la sociedad. Pedro Simón</i> .....</b>	<b>596</b>
13.19.1. El autor .....	596
13.19.2. Sinopsis de las obras.....	596
13.19.3. Análisis temático .....	597
13.19.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	598
13.19.5. Análisis genológico .....	605
13.19.6. Análisis del contexto.....	606
13.19.7. Análisis de ‘Memorias del Alzheimer’ y “Siniestro total” como libro en formato periodístico .....	608
<b>13.20. <i>El amor a Rusia y el desamor por el periodismo. Daniel Utrilla</i> .....</b>	<b>610</b>
13.20.1. El autor .....	610

13.20.2. La obra .....	610
13.20.3. Análisis temático .....	610
13.20.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	612
13.20.5. Análisis genológico .....	619
13.20.6. Análisis del contexto.....	621
13.20.7. Análisis de 'A Moscú sin kaláshnikov' como libro en formato periodístico.....	625
<b>13.21. Una visión desmitificadora de la prostitución. Samanta Villar .....</b>	<b>627</b>
13.21.1. La autora.....	627
13.21.2. Sinopsis de la obra.....	627
13.21.3. Análisis temático .....	628
13.21.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos.....	629
13.21.5. Análisis genológico .....	636
13.21.6. Análisis del contexto.....	637
13.21.7 Análisis de 'Nadie avisa a una puta' como libro en formato periodístico .....	638
<b>CAPÍTULO 14. INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS .....</b>	<b>641</b>
14.1. <i>Interpretación tematólogica: elección, motivaciones, temáticas y proceso de creación</i> .....	641
14.2. <i>Interpretación morfológica y de los procedimientos narrativos: construcción de las obras, fuentes, puntos de vista, figuras retóricas y nuevas técnicas narrativas.....</i>	648
14.3. <i>Interpretación genológica: géneros, terminología y consideración del periodismo narrativo.....</i>	658
14.4. <i>Interpretación del contexto: referencias, inspiraciones, contexto laboral del autor e influencia del periodismo narrativo latinoamericano.....</i>	664
14.5. <i>Interpretación del libro como formato periodístico .....</i>	668
<b>PARTE V. CONCLUSIONES, ABSTRACT, FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....</b>	<b>673</b>
CAPÍTULO 15. CONCLUSIONES [EN ESPAÑOL].....	675
CAPÍTULO 16. CONCLUSION [EN INGLÉS] .....	687
CAPÍTULO 17. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN .....	697
CAPÍTULO 18. THESIS ABSTRACT .....	701
CAPÍTULO 19. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	709
19.1. <i>Bibliografía general.....</i>	709
19.2. <i>Fuentes bibliográficas .....</i>	726
19.3. <i>Fuentes hemerográficas.....</i>	727
19.4. <i>Fuentes audiovisuales .....</i>	733
19.5. <i>Fuentes personales.....</i>	733
19.6. <i>Otras fuentes.....</i>	734
<b>PARTE VI. ANEXOS .....</b>	<b>1</b>
CAPÍTULO 20. ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD DE LOS AUTORES ANALIZADOS .....	3
20.1. <i>Xavier Aldekoa .....</i>	3
20.2. <i>Alberto Arce .....</i>	14
20.3. <i>Álex Ayala Ugarte .....</i>	23
20.4. <i>Mikel Ayestaran .....</i>	27
20.5. <i>Mònica Bernabé.....</i>	31
20.6. <i>Maite Carrasco.....</i>	40
20.7. <i>Nacho Carretero.....</i>	48
20.8. <i>Nazaret Castro .....</i>	58
20.9. <i>Álvaro Colomer.....</i>	66
20.10. <i>Íñigo Domínguez .....</i>	79
20.11. <i>Ander Izagirre.....</i>	90
20.12. <i>Braulio García Jaén .....</i>	104
20.13. <i>David Jiménez .....</i>	118

---

20.14. Gabi Martínez .....	125
20.15. Virginia Mendoza .....	140
20.16. Jordi Pérez Colomé .....	159
20.17. Toni Pou .....	173
20.18. Javier Rodríguez Marcos .....	184
20.19. Pedro Simón .....	201
20.20. Daniel Utrilla .....	210
20.21. Samanta Villar.....	236



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# PARTE I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

---

### 1.1. Oportunidad e interés de la investigación

El periodismo narrativo es un fenómeno a la contra en la sociedad del conocimiento. En una situación informativa sumida por la información picada, rápida y fácil de digerir, el flujo infinito de información que aportan las redes sociales y una lucha feroz por la atención de los usuarios. Este fenómeno se desarrolla ofreciendo lo opuesto a la concepción general sobre lo que debe ser un texto informativo. Narraciones largas, sobre temas complejos, desde perspectivas poco usuales, mostrando una visión de la realidad distinta y original, y sobre todo, ofreciendo al lector una subjetividad manifiesta del periodista, que habla desde el yo.

Esta investigación nace con la pretensión de analizar un tipo de periodismo que se opone a la dinámica de los medios de comunicación actuales donde prima la rapidez y la inmediatez. Porque hay una parte de la sociedad interesada por conocer una realidad compleja, que quiere y necesita todos los detalles y el espacio necesario para que el periodista le proporcione toda la información. Que no le importa el tamaño de esos textos. Que además son textos con una pretensión estética en el lenguaje<sup>1</sup> y que mantiene la atención de los lectores utilizando las viejas estrategias de toda narración: ritmo, tono, suspense, lenguaje y una historia apasionante.

Esto lo consiguen los profesionales de la información a través de un fenómeno, que nosotros hemos denominado periodismo narrativo. Un fenómeno periodístico, que sin dejar de informar y contar una historia real, lo hace utilizando diversos recursos narrativos de la ficción, del ensayo, de la sociología, de la biografía y autobiografía entre otros. Construyen un texto periodístico, a veces bello en su lenguaje, y con una estructura atractiva en su lectura, pero sin abandonar nunca sus principios veraces. El periodismo narrativo se presenta hoy como un fenómeno extraño en nuestro panorama mediático e informativo. Se trata de textos largos, complejos y que generalmente no aparecen en la prensa convencional, sino bajo otros formatos como son las revistas y los libros.

---

<sup>1</sup> Bernal y Chillón ya apuntaban que este tipo de periodismo no se trata solo de algo estético o con el fin de mejorar el texto, sino que parte de una nueva actitud ética, política e ideológica de cómo se enfrenta el periodismo. BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Editorial Maitre, 1985, p. 89

Una serie de circunstancias han cimentado las plataformas necesarias para que incluso podamos hablar de “boom” en torno al periodismo narrativo. Por un lado, bajo la sombra alargada de revistas míticas que han publicado periodismo literario o narrativo como *The New Yorker* o *Atlantic* en Estados Unidos, han nacido en el ámbito latinoamericano revistas en esta línea como: *El Malpensante*, *Gatopardo*, *Anfibia* o *Etiqueta Negra*. Y en España revistas como: *Jot Down*, *fronterad* o *5W*.

Por otro lado, en nuestro país han aparecido editoriales especializadas en periodismo narrativo como eCícer o Libros del K.O. y otras que publican periodismo como es Libros de Asteroide o Círculos de Tiza. Esto plantea un panorama apasionante de textos periodístico narrativos publicados en formato libro a través del reportaje y la crónica como géneros esenciales de este fenómeno. Nos parece esencial analizar e investigar el periodismo narrativo en un formato tan atípico para el periodismo como es el libro, aunque al final se mueve con fluidez en este soporte. Pero lo más sorprendente de estos textos es que cada vez más la situación de los géneros se diluye, se hibridan entre ellos y resulta cada vez más complicado distinguir los géneros. Vivimos un proceso de hibridación, de mezcla, que está afectando sobremanera al periodismo narrativo y que nos interesa conocer.

Además, hay una serie de organismos que han asentado las bases físicas, intelectuales, profesionales y académicas del periodismo narrativo, en este caso se trata de la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). Nace en octubre de 1994 en Cartagena de Indias, Colombia, con la intención de contribuir a la mejora y excelencia del periodismo. Entre sus objetivos se encuentra la estimulación del periodismo narrativo y el impulso de una nueva generación de autores como señala en sus bases:

Narración periodística: con el objetivo de estimular el “periodismo narrativo” e impulsar nuevas generaciones de autores periodísticos. Es decir el impulso del periodismo literario<sup>2</sup>

Su principal labor es la creación de seminarios, talleres y distintos encuentros con el objetivo de formar a periodistas de distintas disciplinas. Estos talleres se imparten generalmente por periodistas de renombre, entre los que destacan muchos de los que publican en las revistas y editoriales antes mencionadas como Alma Guillermoprieto, Alberto Salcedo Ramos, Julio Villanueva Chang, Leila Guerriero o Ryszard Kapuściński. Actualmente se han realizado más de 250 actividades en las que han participado más de 5000 personas. La FNPI se convierte en el punto neurálgico del periodismo narrativo hispanoamericano.

¿Pero qué ocurre en España? Nos planteamos ¿quiénes son estos autores españoles que están trabajando en estas revistas, publicando con estas editoriales y participando en organismos como la FNPI? Esta es una de las grandes preguntas que pretendemos contestar con esta investigación. Hay una gran cantera de autores españoles nacidos entre los años 70 y 80 del pasado siglo y que representan la nueva generación de autores periodístico españoles. Y el estilo y narración de estos autores presentan ciertas características que es de interés profundizar como: el uso de la primera persona, del humor, la ironía y el sarcasmo, estructuras narrativas originales etc. En esencia se trata de conocer cuáles son las características de estos textos que están publicando estos autores. Estos escritores apuestan por este tipo de periodismo. Un periodismo que exige del periodista un enorme esfuerzo y dedicación, pues combina el periodismo de investigación más duro con la capacidad de utilizar herramientas literarias, de la sociología, el ensayo, la historia para darle una estructura y una lectura apasionante e interesante para el lector.

Este tipo de textos no busca el qué, dónde, cómo, cuándo y por qué, sino que profundiza en la descripción pormenorizada de los acontecimientos. No es una sucesión de datos fríos y descontextualizados, es una historia, una trama en la que el lector se siente identificado con los personajes y situaciones. Busca el “otro lado de la noticia”, ese otro detalle, aspecto o pregunta

---

<sup>2</sup> Véase para más información: <http://www.fnpi.org/fnpi/lineas-de-actuacion/>

que se nos planteamos cuando leemos, vemos u oímos la mayor parte de las noticias. Nos presenta una historia, que podemos conocer previamente, pero bajo un punto de vista con el que jamás nos hemos enfrentado. Bajo el punto de vista del periodismo más profundo.

El formato que están utilizando preferentemente para publicar sus trabajos es el libro, el libro como soporte para el periodismo narrativo, ya que permite las mayores cotas de libertad y adaptabilidad para sus historias.

Aunque nuestra intención con esta investigación no es descubrir solamente estos aspectos de la obra, Norman Sims ya señalaba que no podemos hacer un acercamiento al periodismo narrativo o literario sin atender, analizar y aprender de los autores<sup>3</sup>. Es fundamental incluir al periodista en la ecuación para analizar el periodismo narrativo, por lo tanto, nuestro estudio no solamente es un análisis de estas obras periodísticas narrativas enfrentándonos al texto, sino que entrevistaremos a todos estos autores. De esta forma contaremos con dos visiones sobre el libro final, nuestro análisis del texto junto con la entrevista en profundidad. Creemos que de la comparación de estas dos visiones obtendremos los mejores resultados para contestar a nuestra hipótesis y objetivos.

En los últimos años se han producido una serie de acontecimientos que nos obligan a centrar nuestra mirada en un momento muy concreto por el que analizaremos estas obras. Así en 2008 con la caída de Lehman Brothers y el inicio de la crisis económica, la consolidación de Internet a través de herramientas que utilizarán estos periodistas como el blog, las redes sociales, el libro electrónico y los proyectos de micromecenazgo, abrirán una nueva puerta al periodismo narrativo para florecer. Y sí a esto le añadimos la aparición de estas editoriales especializadas, nos obligan a centrar nuestra mirada y análisis a partir de esa fecha.

El periodismo narrativo ofrece una oportunidad sin parangón por encontrar respuestas a muchos de los problemas más acuciantes de nuestra sociedad. En estos textos vamos a profundizar en los conflictos más dolorosos de nuestro mundo, desde los físicos como es la guerra de Libia, la de Siria, Afganistán, pero también menos violentos, pero no menos dolorosos como es la enfermedad del Alzheimer o los efectos de la crisis económica en España. Tampoco dejaremos de lado temas míticos que desde mitad del siglo XX llevan abordando el periodismo narrativo como es la mafia o la prostitución. Y como no, el periodismo narrativo no podía ser nada sin el viaje: el viaje a Rusia para descubrir un país lleno de contrastes o las últimas revoluciones, catástrofes y cambios de Asia, o viajes más íntimos, pero con momentos apasionantes en los Apeninos, Armenia, Groenlandia a la china Rural. O también la descripción de fenómenos tan relevantes como es la subida a la presidencia de Barack Obama. Son temas, realidades, aspectos, donde estos periodistas lo ponen todo para contarnos su visión de la realidad, pero es una visión respetando los valores más sagrados del periodismo, abandonando la objetividad para adoptar una subjetividad honesta y real sobre el mundo.

## 1.2. Justificación del estudio

Desde finales del siglo XIX se viene detectando desarrollos en diversas tradiciones periodísticas de lo que hoy entendemos como periodismo literario o reportaje literario, o periodismo narrativo. Aunque a partir de la primera guerra mundial se marginalizó con la percepción democrática de la objetividad<sup>4</sup> (especialmente en Estados Unidos e Inglaterra), estas relaciones siguieron existiendo pese a todo. Cada país ha tenido un desarrollo distinto, pero lo más sorprendente es que se detecta en todas las tradiciones periodísticas, tan distintas como la hispanoamericana, la

<sup>3</sup> SIMS, Norman, "The problem and the Promise of Literary Journalism Studies", en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, n<sup>o</sup>1, spring 2009, p.13.

<sup>4</sup> BAK, John. S., "Introduction" en BAK, John. S., y REYNOLDS, Bill, *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011, p. 1.

polaca<sup>5</sup> o la noruega<sup>6</sup>. Hoy día somos conscientes de estas diferentes tradiciones periodístico narrativas o literarias gracias a la *International Association for Literary Journalism Studies (IALJS)*. Se trata de una asociación con carácter internacional que aglutina un conjunto de investigadores y que todos los años organiza un congreso sobre el periodismo literario, además de la publicación de revistas, noticias, libros. Los diferentes congresos que llevan organizando desde hace una década nos han permitido por primera vez contrastar la situación del periodismo literario o narrativo con una perspectiva global.

Gracias a esta nueva perspectiva hemos podido constatar aspectos muy interesantes y que vienen a justificar este estudio. El primero de ellos se refiere a la gran tradición hispanoamericana en el periodismo narrativo. En España desde el siglo XIX se viene practicando un tipo de periodismo, que podemos considerar bajo este fenómeno y cuyo máximo exponente es Mariano José de Larra. Además, durante todo el siglo XIX y XX pocos fueron los escritores de las letras españolas que no han combinado el periodismo y la literatura. Por otro lado, hemos descubierto que mucho antes del Nuevo Periodismo, ese fenómeno que cambió la forma de entender el periodismo narrativo, autores hispanoamericanos utilizaron las mismas técnicas, tonos, estructura y lenguajes como es el caso de Rodolfo Walsh en Argentina, Manuel Chaves Nogales en España o Eça de Queirós en Portugal<sup>7</sup>. A raíz de esta gran tradición queríamos conocer quiénes son los herederos de estos autores que están produciendo periodismo narrativo hoy en día en España.

Pero también los recientes estudios e investigaciones sobre periodismo narrativo desde esta perspectiva global nos han descubierto un aspecto crucial. La crónica como género es exclusiva del ámbito hispanoamericano y el periodismo narrativo hispanoamericano, especialmente desde Latinoamérica, ha escogido este género como abanderado del periodismo narrativo. Pero en España también la crónica ha vuelto a relucir de la mano de estos autores junto con el reportaje por lo que conocer este género, la razón de su uso y por qué se adapta de forma tan perfecta a los requerimientos del periodismo narrativo nos parece de especial importancia.

Otra de las razones que queremos mostrar con esta investigación es intentar responder por qué este fenómeno, el periodismo narrativo, es marginal para los estudios científicos. Hay algunos tímidos acercamientos a esta cuestión, o al menos, algunos apuntes del agujero académico. Amando de Miguel señala algunas de estas posibles razones:

Los libros de teoría de la literatura o con dramas, hacen alguna excursión al ensayo. Al llegar a la Prensa pasan de largo como asunto que parece ser de los periodistas. Por su parte, los textos de teoría del periodismo se concentran en los géneros noticiosos, los que amansan información. Pueden llegar incluso hasta el límite de los escritores que hacen literatura en los periódicos. Entre medias queda, pues, la tierra incógnita de lo que no se sabe bien qué puede ser, y que podríamos llamar periodismo literario o literatura periodística<sup>8</sup>. Es asunto huérfano que merece una acogida académica<sup>9</sup>.

En esencia, no hay estudios concluyentes sobre las relaciones entre periodismo y literatura. Chillón explica que esto se debe por un lado a la actitud de los filólogos que no han considerado

---

<sup>5</sup> GREENBERG, Susan, "Kapuściński and Beyond: The Polish School of Reportage", en KEEBLE, Richard Lane y Tulloch, John, *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. Nueva York: Peter Land, 2012.

<sup>6</sup> BECH-KARLSEN, Jo, "The 1993 Norwegian Nonfiction Novel *Two Suspicious Characters*: Thirty -three years before *In Cold Blood*" en *Literary Journalism Studies*, vol. 5, nº1, spring, 2013, p. 39-60.

<sup>7</sup> Soares apunta como durante el siglo XIX se detecta en Portugal un proto periodismo literario. SOARES, Isabel, "Literary Journalism's Margnetic Pull. Britan's "New" Journalism and the Portuguese at the Fin-de Siècle", en BAK, John. S., y REYNOLDS, Bill, *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011, p. 118.

<sup>8</sup> En páginas posteriores explicaremos la terminología más adecuada para denominar a este fenómeno.

<sup>9</sup> DE MIGUEL, Amando, *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona: A.T.E., 1982, p. 9

al periodismo como un objeto de estudio literario, pese a las evidentes relaciones que han mantenido, sobre todo durante el siglo XIX español<sup>10</sup>. Y desde el ámbito de la comunicación, tampoco ha sido muy amplio y se han centrado en tratar de marcar distancias de la literatura, algo comprensible, pero sin tratar el periodismo narrativo desde una visión más global. Angulo Egea y Rodríguez Rodríguez señalan que el periodismo literario del siglo XX y del XXI todavía es “una veta poco explorada por historiadores de la literatura y filólogos” y “las investigaciones sobre las relaciones entre Periodismo y Literatura llevadas a cabo por estudiosos procedentes del ámbito de la Periodística aún son escasas”<sup>11</sup>.

Por tanto, una enorme tradición en el fenómeno periodístico narrativo que asentaba unas bases esenciales, la utilización de un género único en nuestro idioma para narrar el periodismo narrativo y el marginamiento de estos estudios y su escasez han marcado las pautas más importantes para tratar este estudio.

Como apuntaba John S. Bak al inicio de este párrafo el periodismo desde principios del siglo XX se ha presentado como adalid de la objetividad y esto ha derivado en un tipo de periodismo en muchos casos, seco, parco en el lenguaje y frío en el mensaje. El periodismo narrativo se presenta como una paradoja a esta objetividad, porque se define a sí mismo como eminentemente subjetivo, habla desde el yo, para alcanzar un texto honesto y objetivo, un texto que dice este soy yo, un periodista que te cuenta lo que está viendo. Sin ocultarse.

Pero además de esto, había un aspecto esencial en nuestro estudio y que nos parece fundamental señalar, y es el soporte, el formato donde se publica este tipo de periodismo. Observamos que en España esta práctica periodística narrativa se había producido en los periódicos, y concretamente unos géneros concretos, el artículo y la columna. Géneros de opinión. A diferencia de países como Estados Unidos, Inglaterra o incluso recientemente América Latina en los que los mejores ejemplos de periodismo narrativo se encontraban publicados como libros. Con la aparición de eCícero<sup>12</sup> o Libros del K.O. centradas en periodismo narrativo nos abrían la puerta para investigar el periodismo narrativo en este soporte en España, que a día de hoy sigue siendo poco habitual. Y al mismo tiempo, nos parecía fundamental conocer el papel que estaba teniendo Internet y las nuevas tecnologías en este fenómeno, como le afecta y como los periodistas estaban aprovechando estas nuevas oportunidades y espacios para publicar periodismo narrativo. Especialmente a través de plataformas como el blog, el libro electrónico o la micro financiación colectiva.

El desconocimiento que se tiene sobre las nuevas figuras periodísticas narrativas, que están configurando un nuevo tipo de periodismo a través del legado de las herramientas que le dejaron sus predecesores, pueden aportar nuevas características, recursos y procedimientos en el lenguaje. Además, las condiciones de trabajo de estos periodistas, suelen ser precarias, bajo figuras como la del *freelance*. Y suelen escribir estos textos al margen de sus trabajos habituales. Todo esto, creaba una poderosa razón para conocer, profundizar y analizar a estos periodistas y sus textos

El periodismo en una época de avalancha de información, de noticias falsas, debe recuperar lo que siempre ha sido, recobrar el sentido de su existencia. Contar una historia, que sea accesible, y que el lector se sienta atraído por ella y que le aporte un conocimiento. En definitiva, el periodismo narrativo puede ofrecer y tiene la capacidad para aprovechar su enorme herencia

<sup>10</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 395.

<sup>11</sup> RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEEA, María, “Literatos y periodistas: el origen de un matrimonio de conveniencia” en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, p.10

<sup>12</sup> eCícero nació en 2011 y terminó su andadura en 2015 publicando obras de periodismo narrativo fundamentalmente en formato electrónico.

y a fin de cuentas presentarse como el mejor periodismo escrito<sup>13</sup> que podemos encontrar, con las más altas cotas de calidad, de honestidad y de vigencia.

El periodismo tiene, pues, que aprovechar la herencia recibida de estos siglos y buscar nuevas vías para responder a los retos actuales. La vuelta a las raíces da fuerzas para emprender uno de los principales desafíos: contribuir a la gestión y divulgación del conocimiento. Ya no es suficiente con informar e interpretar lo que ocurre, sino que es necesario aportar profundidad y conocimiento<sup>14</sup>

### 1.3. Diseño y estructura de la tesis

La presente tesis doctoral se estructura en seis grandes bloques y veinte capítulos.

El primer bloque plantea las bases de nuestra investigación. En el primer capítulo analizamos la oportunidad e interés y justificación que se presenta con el estudio del periodismo narrativo español en estos últimos años, a través de una nueva generación de autores y partiendo de unos estudios sobre el fenómeno, deslavazados y marginales, que presentan un panorama apasionante para estudiar este tipo de periodismo y sus autores.

En el segundo capítulo presentamos nuestra hipótesis que se divide en cuatro grandes premisas y nuestras subhipótesis acompañadas de los objetivos que nos hemos planteado cumplir en esta investigación.

Cerrando la primera parte, mostramos la metodología desarrollada para nuestra investigación. Creemos que una de las grandes aportaciones de la presente investigación es el análisis comparativo a través de la entrevista en profundidad y un análisis de contenido de libros periodísticos narrativos. En este apartado desarrollamos los principales planteamientos metodológicos que se han aplicado para estudiar el periodismo narrativo, así como las premisas seguidas para seleccionar nuestro corpus y la descripción del diseño metodológico, de nuestro análisis de contenido y nuestra entrevista en profundidad.

Tras esto iniciamos el segundo gran bloque de nuestra investigación que da paso a las cuestiones en torno al marco teórico y estado de la cuestión. En este gran bloque se agrupan cuatro capítulos que desarrollan conjuntamente este apartado, ya que debido a la juventud del fenómeno periodístico narrativo no tiene una gran base discursiva establecida por lo que nos hemos visto en la necesidad de agrupar estado de la cuestión y marco teórico. Este lo hemos presentado a través del desarrollo de tres líneas que abordan el estudio del periodismo narrativo: *existencia*, *identificación* y *clasificación*. Estas líneas las hemos planteado en el capítulo cuatro y nos parecen fundamentales para poder entender el desarrollo del periodismo narrativo en el ámbito de esta investigación. La explicación y desarrollo de la línea primera, *existencia*, se desarrolla en el capítulo cinco que recoge las primeras investigaciones en torno al periodismo narrativo y que agrupan las cuestiones sobre la existencia de este fenómeno. El capítulo seis sirve de puente entre la primera línea, *existencia* y las dos siguientes ¿Por qué creamos este puente? Porque analiza el fenómeno periodístico del Nuevo Periodismo, que supuso un punto y aparte en el periodismo narrativo tanto en el plano profesional como en el académico y que necesitaba un capítulo propio. Finalmente, el capítulo siete de esta segunda parte desarrolla las líneas *identificación* y *clasificación* del periodismo narrativo en las que establecemos una conceptualización del periodismo narrativo con el que está consiguiendo la consolidación de su identidad.

Antes de abordar el análisis en nuestra investigación, era fundamental abordar históricamente el periodismo narrativo, pues cuando nos planteábamos el diseño de esta investigación

---

<sup>13</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*, op. cit., p. 8.

<sup>14</sup> BELLO JANEIRO, Domingo y LÓPEZ GARCÍA, Xosé (coord.), *La divulgación del conocimiento en la sociedad de la información*. Santiago de Compostela: Escola Galega de Administración Pública, 2004, p. 28.

observábamos que para que pudiera ser entendido en su plenitud necesitaba de mostrar tanto las investigaciones académicas como la perspectiva histórica de las principales obras y autores. Este apartado inicia el tercer gran bloque y agrupa cinco capítulos diferentes. El capítulo ocho lo inicia con una revisión histórica del periodismo narrativo a la luz de la confluencia del periodismo y la literatura. Es fundamental entender cómo se han configurado el periodismo y la literatura en su nacimiento para comprender por qué se asocia invariablemente el periodismo narrativo como si fuera un vástago de la confluencia de ambas ramas. Aspecto que rechazamos en ese apartado para explicar que el periodismo narrativo es un fenómeno eminentemente periodístico que recoge entre otras disciplinas, recursos de la literatura. En los siguientes cuatro capítulos aportamos unas series de visiones resumidas sobre las principales obras periodístico narrativas y sus autores en función de su ámbito geográfico. Así el capítulo nueve se enfoca en obras y autores norteamericanos, en el capítulo diez abordamos los principales autores europeos, en el once la enorme cantera de autores españoles, ya que pocos escritores del siglo XX escaparon a la confluencia de la literatura y el periodismo en sus carreras. Y finalmente en el capítulo doce abordamos al periodismo latinoamericano, baluarte de las principales innovaciones en este fenómeno.

La parte cuarta de nuestra investigación: análisis e interpretación de los resultados, nace de la aplicación de nuestras herramientas metodológicas. Como señalábamos más arriba nuestro objetivo es un análisis comparativo entre los resultados que hemos obtenido del análisis de contenido y la entrevista en profundidad. Por tanto, en este apartado, hemos mezclado los resultados de ambos análisis. Mostrarlos por separado resultaría monótono y repetitivo, y aunque ha sido mucho más difícil conjugar el análisis de ambas herramientas, el efecto es mucho más satisfactorio ya que aporta conjuntamente la visión del análisis del texto y de la entrevista al autor. Para poder seguir este análisis de forma sencilla y debido a que varios autores poseen más de una obra, hemos organizado el capítulo trece por orden alfabético, así que dentro de este capítulo se agrupan 21 subcapítulos por cada uno de los autores.

El capítulo catorce aborda la interpretación de los resultados basándose en las cinco grandes categorías establecidas para analizar a autores y textos: temática, morfología y procedimientos narrativos, género, contexto y soporte. En este apartado desarrollaremos las principales interpretaciones que se desprenden del análisis aplicado en el capítulo anterior. Supone una revisión profunda de los resultados, estableciendo relaciones entre las distintas ideas, creando sinergias entre los conceptos y en definitiva ofreciendo las herramientas para entender cuáles son las aportaciones y características de estos textos y autores.

La parte quinta recoge las conclusiones, resumen de la tesis, líneas futuras de investigación y bibliografía y fuentes. Dentro de él, el capítulo quince se ocupa de desarrollar las conclusiones finales de nuestra investigación donde verificaremos si hemos cumplido con los objetivos e hipótesis de nuestra propuesta de estudio. Este apartado se presentará de forma bilingüe. El capítulo diecisiete aborda las futuras líneas de investigación que se desprenden de esta tesis doctoral y que será de gran interés en el futuro profundizar. En el capítulo dieciocho se recoge un resumen general de la tesis. Este apartado junto con el de las conclusiones se presentarán en inglés, para cumplir con la normativa referida a la Mención del Doctorado Europeo. Y en el capítulo diecinueve agrupa toda la bibliografía consultada, así como las fuentes.

Por último, el apartado VI agrupa el capítulo veinte con los anexos<sup>15</sup> de esta investigación que trasladan las 21 entrevistas transcritas al completo de los autores para que puedan consultarse en futuras investigaciones

<sup>15</sup> Los anexos están disponibles en una memoria USB que se incluye en dicha tesis doctoral.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

---

En este capítulo, una vez explicados los argumentos por los que consideramos de interés nuestra investigación y justificada las razones, vamos a formular la hipótesis sobre la que se articula nuestra tesis doctoral, y detallaremos los principales objetivos que queremos cumplir con esta investigación.

### 2.1. Hipótesis

La presente investigación parte de cuatro hipótesis principales para analizar el periodismo narrativo, así como una serie de subhipótesis secundarias derivadas de estas primeras.

En primer lugar, el periodismo narrativo o periodismo literario en España tiene una enorme tradición y son numerosos autores, tanto escritores como periodistas los que lo han ejercido. Pero lo han practicado sobre un género poco habitual fuera de nuestras fronteras, el artículo y la columna de opinión. En Estados Unidos, Inglaterra o toda América Latina el principal género que aborda el periodismo narrativo es la crónica y el reportaje, fundamentalmente a través de grandes textos en revistas o publicados como libros. Por tanto, ante este vacío, nuestra primera hipótesis general es investigar y conocer las principales obras periodístico narrativas en formato libro que hacen uso de la crónica y el reportaje y que componen el elenco más representativo de este fenómeno en España. Consideramos que la crónica y el reportaje publicados en formato libro ofrecen los mejores textos escritos del periodismo narrativo en español y que hasta ahora no habían sido estudiados en profundidad.

Nuestra segunda hipótesis principal, derivada de esta primera, se basa en los autores, pues percibíamos que hasta la década de los 90 autores de la talla de Manuel Leguineche, Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres habían sido estudiados, pero a partir de ahí, la nueva generación de periodistas narrativos o literarios es prácticamente desconocida. Así que nos parecía de gran necesidad descubrir a esta generación de nuevos autores (nacidos a partir de 1970). Por tanto, el objetivo de esta segunda hipótesis se basa en estudiar estos nuevos autores ya que creemos que las nuevas prácticas periodísticas derivadas de la aparición de Internet, la crisis económica y las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías han alterado y cambiado su forma de crear y hacer periodismo narrativo.

En relación a los últimos acontecimientos que hemos vivido en España, y conectado con la segunda hipótesis, nuestra tercera hipótesis general establece que la crisis económica que se desató en 2008, la precariedad que provocó en el periodismo esta crisis, la consolidación de Internet, la aparición de editoriales especializadas en periodismo en formato libro (fruto también de la crisis) y la posibilidad de publicar un libro fácilmente en formato e-book han llevado a que se publique un extenso y variado grupo de textos que abordan esta nueva realidad.

Por último, todas las razones expuestas en las anteriores hipótesis nos llevan a plantear que estos autores, a través del periodismo narrativo, están llevando a cabo una serie de aportaciones esenciales al periodismo en general: explican la complejidad de las informaciones a una mayor escala, ofrecen mayor libertad al periodista para escribir sus historias, el libro rompe con el factor tiempo, el libro como formato periodístico, además, se ha convertido en el último reducto del mejor periodismo, escribir bajo este fenómeno requiere un mayor esfuerzo, es un periodismo que va más allá mostrando otra cara de la realidad y utilizando nuevos recursos narrativos, estilísticos y literarios.

Fruto de las hipótesis principales planteamos una serie de hipótesis subsidiarias:

- Si los aspectos que caracterizan el periodismo narrativo -textos más largos, utilización de recursos de la literatura, la retórica, el ensayo, los relatos testimoniales, uso de la primera persona, inmersión en el tema...- se alejan totalmente del discurso que predomina hoy en día en los medios de comunicación, existen otras razones por las que estos textos se siguen publicando: hay un interés por conocer la realidad con mucha más profundidad, el periodismo narrativo ofrece una visión diferente de los hechos, tienen un enfoque diferente, estos textos consiguen motivar el interés por una serie de temáticas muy específicas y el periodismo narrativo ofrece una explicación más asequible de la realidad.
- Si las características propias del periodismo narrativo condicionan que los autores elijan una serie de géneros para trabajar en sus textos, entre los que destaca el reportaje, la crónica, el reportaje novelado, la entrevista y el artículo. La crónica se alza como el género mejor adaptado para albergar estos textos dentro del formato libro, seguido del reportaje.
- Si la crónica y el reportaje son los géneros más utilizados, actualmente en el periodismo narrativo en español se está produciendo una confluencia entre ambos géneros, forjando un híbrido entre ambos o quizás un nuevo género.
- El libro, tanto en formato papel como digital, se convierte para el periodismo narrativo en la plataforma perfecta por las características propias que presenta: gran extensión, público diferente, lectura más sosegada. Además, el libro electrónico se presenta como un nuevo formato que ofrece muchas más posibilidades para el periodismo narrativo.
- En la mayor parte de los países de Latinoamérica se está produciendo un notable auge del periodismo narrativo, a través de revistas especializadas, de la apuesta de editoriales por publicar estos textos y de organismos como la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). Todos estos aspectos están teniendo una gran influencia en el periodismo narrativo español.
- La primera persona del singular en el periodismo ha estado siempre alejada de este exceptuando las páginas de opinión. Pero el periodismo narrativo está recuperando el uso del “yo”, de un periodismo subjetivo en la estética y escritura, pero honesto en la información.

Por tanto, nos planteamos la verificación o refutación de estas hipótesis en esta investigación que nos lleva a conocer, de ser correctos nuestros planteamientos, que el periodismo narrativo en español dispone de una enorme cantera de jóvenes autores que están llevando este fenómeno hacia nuevos rumbos. Además de constatar que el libro, como formato periodístico, se presenta como una de las mejores plataformas para publicar un periodismo en profundidad, de mayor calidad y que mejor explican la realidad. En definitiva, el periodismo narrativo en español es el ejemplo del mejor periodismo escrito.

## 2.2. Objetivos

A parte de la verificación o refutación de las hipótesis que hemos planteado en el anterior apartado, la presente investigación intenta radiografiar el estado del periodismo narrativo español de los últimos años, mostrando sus principales características, géneros, técnicas narrativas, temáticas, influencias y el papel del libro en su configuración a través de las obras y autores elegidos. Para conseguir estos objetivos planteamos los siguientes objetivos principales y específicos.

### 2.2.1. Objetivos principales

Por tanto, los objetivos principales que pretendemos cumplir en esta investigación son:

- Dar a conocer la nueva cantera de autores periodísticos narrativos españoles que están trabajando en este formato. Pretendemos conocer sus perfiles, sus influencias, sus estilos y aportaciones que realizan al periodismo narrativo, así como las motivaciones internas y externas por las que eligen publicar un libro de estas características.
- Mostrar por qué estos periodistas utilizan y prefieren el libro como formato periodístico. El libro ha sido un formato que en España nunca se ha tenido en cuenta para publicar periodismo. En general las editoriales, revistas y prensa tienen muchos problemas para poder etiquetar estos textos. Sin embargo, recientes editoriales están apostando por el periodismo en este formato: eCícero, Libros del K.O., Círculo de Tiza o Debate. Dando una mayor visibilidad a este fenómeno.
- Descubrir si estos profesionales se consideran a sí mismos como periodistas narrativos. La conciencia de que están escribiendo periodismo narrativo o su consideración sobre este fenómeno nos parece vital importancia para conocer si este fenómeno tiene una presencia palpable en el ámbito profesional del periodismo.
- Explorar una vía que nos ofrezcan herramientas para identificar fácilmente un texto de periodismo narrativo a través de las técnicas narrativas, recursos y características de las que hacen uso para construir sus textos.
- Conocer qué obras y autores sirven de inspiración a estos periodistas narrativos. Profundizar en las influencias tanto periodísticas como literarias que han tenido estos autores para escribir sus obras.
- Identificar si el periodismo narrativo que se está practicando en América Latina está ejerciendo, de alguna manera, alguna influencia en estos periodistas y en el periodismo narrativo en general.

### 2.2.2. Objetivos específicos

- Revelar las razones por las que estos autores eligen unos determinados tipos de temas para escribir sus obras.
- Conocer las estructuras internas de las obras, como se configuran y distribuyen en todo el texto.
- Analizar cómo son sus relaciones con sus fuentes.
- Mostrar las estructuras narrativas de las que hacen uso.
- Ver cuál es la persona gramatical principal en sus trabajos.
- Mostrar las estrategias de representación que usan los autores en sus textos.
- Conocer las estrategias que utilizan los autores para reflejar su subjetividad.
- Ver que modos de citación son los predominantes.
- Determinar de qué forma utilizan los detalles para transmitir el carácter de los personajes, emociones, formas de ser, rasgos físicos para aumentar la credibilidad del texto.
- Estudiar la presencia de rasgos informativos de contextualización en sus textos.
- Conocer cómo utilizan las figuras retóricas.
- Identificar si se apoyan en la imagen para escribir sus libros.
- Estudiar los niveles de lectura y la pervivencia que ofrecen las obras.
- Descifrar qué papel está jugando Internet en la proyección, publicación y trabajo de estos periodistas.
- Descifrar por qué el periodismo narrativo tiene tan poca presencia en los medios convencionales
- Conocer cuál es el proceso de creación de sus obras.
- Saber con qué género periodístico etiquetan sus obras.
- Identificar cómo se consideran a sí mismos, si escritores o periodistas, o ambos.

## CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA

---

Las herramientas de investigación junto al método científico deben conducir hacia el conocimiento que nos permita responder a las preguntas que nos hemos planteado en nuestras hipótesis y objetivos de la presente tesis doctoral.

En el caso de esta investigación la vía para responder a las cuestiones que nos planteamos nos ha llevado hacia un método basado en una investigación explicativa a través de una exploración teórica basada en una revisión bibliográfica profunda. Pues el periodismo narrativo, aunque posee una bibliografía abundante en cuestiones formales y puntuales (el análisis de un autor o de una obra) no ha profundizado apenas en cuestiones sobre el fenómeno en sí. A raíz de esto y a través de un análisis de toda esta documentación hemos asentado las bases para elegir las herramientas metodológicas -el análisis de contenido y la entrevista en profundidad- más adecuadas para analizar el periodismo narrativo y responder a nuestras hipótesis y objetivos.

Por tanto, en este capítulo se va a describir el diseño metodológico utilizado basado en los diseños más usuales para analizar el periodismo narrativo, ya que creemos que es fundamental partir de lo que han aportado otros investigadores en este ámbito. A raíz de estas propuestas señalaremos nuestro planteamiento metodológico, explicando el corpus que engloba nuestra investigación, las herramientas metodológicas utilizadas y las dificultades y limitaciones que tiene esta investigación.

### **3.1. Principales propuestas metodológicas para analizar el periodismo narrativo o literario y la calidad de los mismos**

Nos parecía de gran importancia señalar como se ha afrontado el análisis de textos periodístico narrativos, ya que estos textos suponen un problema metodológico dado el carácter híbrido que poseen. Los autores que han utilizado una metodología para analizar el periodismo narrativo lo han hecho desde distintos ámbitos, pero en la mayoría de los casos se aborda desde el análisis de los textos que hace la lingüística, la filología o la retórica del lenguaje utilizando herramientas del análisis de contenido y del comparatismo de los textos. Veamos algunos de los ejemplos más relevantes.

Tom Wolfe no utilizó un método científico para señalar las características principales del Nuevo Periodismo<sup>1</sup> -construcción escenas por escenas, registro del diálogo en su totalidad, punto de vista en tercera persona, retrato global del comportamiento del personaje- pero estas categorías han sido seguidas por numerosos investigadores para aplicarlas en sus campos de estudio y en sus análisis de contenido. De esta forma estos cuatro campos son una de las referencias, de las características principales que se busca en un texto periodístico narrativo cuando se analizan. En nuestro caso, son insuficientes estas meras características, aunque como veremos forman parte de los cimientos de nuestra metodología.

Quizás una de las herramientas que más impacto ha tenido para analizar un texto periodístico sea la propuesta realizada por Albert Chillón en 1999, el Comparatismo periodismo-literario (CPL)<sup>2</sup>. Se trata de una disciplina, según el autor, que aborda un objeto de estudio a partir de un enfoque multidisciplinar y que se vertebra a partir de un presupuesto fundamental: la existencia de un macrogénero, el periodismo literario cuyo rasgo medular es la fusión de dos naturalezas, la periodísticas y la literaria, en unos textos específicos. Es decir, relatos que utilizan los recursos expresivos de la ficción narrativa y que, a su vez, conservan la intencionalidad verista y documental de los contenidos informativos. Su propuesta se basa en la comparación como método de conocimiento, “el valor epistemológico de la comparación considerada como método de conocimiento ha sido reconocido de manera explícita o implícita por muy diversas disciplinas”<sup>3</sup>. Y luego utilizando la comparación en los estudios literarios a través de la literatura comparada. Por tanto, Chillón concibe el “comparatismo periodístico-literario” como:

Un método de conocimiento que se define por dos rasgos esenciales: en primer lugar, la investigación sistemática de un objeto de conocimiento formado por las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística; después, el estudio de tal objeto de conocimiento desde una perspectiva netamente interdisciplinaria, que conjuga *ad hoc* las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicólogos por un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro<sup>4</sup>.

De esta forma su propuesta del objeto y método de estudio del CPL “viene delimitado por el conjunto de relaciones y conexiones, diacrónicas y sincrónicas, entre la cultura periodística y la cultura literaria”<sup>5</sup>. Así el CPL acoge en su estudio cuatro campos.

- El estudio histórico (CPL historiográfico y de relaciones) que se ocupa de los nexos históricos que ha existido entre periodismo y literatura. “Debe aspirar a establecer las adecuadas conexiones históricas entre periodismo y literatura, de manera que sea posible ordenar con la necesaria perspectiva diacrónica todas las demás facetas y áreas del territorio que abordamos”<sup>6</sup>.
- Estudio de los temas, argumentos y motivos (CPL temático) se ocupa de analizar las razones inherentes de estos textos intentando conciliar la “vieja” tematología literaria con las nuevas aportaciones de los estudios comunicativos sobre la tematización.
- Estudios de las modalidades de estilo y composición (CPL morfológico) se trata de “un enfoque encaminado a la comprensión de los mimbres formales con que están armados los textos periodísticos”<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase apartado 7.4.1. dónde detallamos todas las características que postuló Wolfe en *El Nuevo Periodismo*.

<sup>2</sup> Se ha llevado a cabo una tesis doctoral por Gonzalo Saavedra que aplica el CPL de Chillón titulada: *Voces con poder. Un estudio multidisciplinario de las prerrogativas cognoscitivas en no ficción periodística y de los procedimientos retóricos que permiten ampliarlas*

<sup>3</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 397.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 400.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, pp. 403-404.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 404.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 410.

- Estudio de los géneros y formatos (CPL genológico) que “se orienta al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos, haciendo hincapié en las influencias, préstamos y contaminaciones recíprocas desde una óptica a la vez diacrónica y sincrónica”<sup>8</sup>.

Chillón desarrolla ampliamente el objeto de estudio de cada uno de sus apartados, pero sin duda es una de las propuestas más importantes y mejor fundamentadas para habilitar al investigador de una herramienta con la que intentar desentrañar el periodismo narrativo.

Sigamos con esta andadura para descubrir cómo se ha abordado el periodismo narrativo desde otros enfoques. Por ejemplo, Anahí Lovato analiza las crónicas viajeras de Juan Pablo Meneses y se apoya en la obra de Gerard Genette *Figuras III*, de 1989, de Ronald Barthes en *Análisis del relato* de 1972 y por supuesto las características que proponía Tom Wolfe con el Nuevo Periodismo en 1976 para analizar los textos de Meneses. “Por su condición de hibridez periodístico-literaria, los relatos de Meneses fueron examinados a través de varias categorías alumbradas en el campo de la teoría literaria, a las cuales se sumaron también conceptos históricamente acuñados para la redacción periodística. Cabe aclarar que la metodología de análisis de los textos fue, en buena medida, de carácter recursivo: requirió volver constantemente a las fuentes para corregir la mirada”<sup>9</sup>. Con todo esto conforma un análisis de contenido para analizar los textos de Meneses y como vemos se apoya fundamentalmente en herramientas ofrecidas por investigadores del ámbito de la literatura y la lingüística.

Otra de las propuestas más innovadoras es la de Stacy Spaulding que aplica una aproximación retórica con un análisis narrativo cualitativo. Concretamente lo emplea en una serie de entrevistas publicadas en *París Review's*<sup>10</sup> a autores periodístico narrativos e intenta responder como estos autores explican su propio trabajo. Para ello haciendo uso del programa de gestión de datos Nvivo 9 sigue cinco pasos en el análisis narrativo intentando responder a las siguientes preguntas:

- Step 1: Identifying narratives within the source material
- Step 2. Identifying and writing storylines to accompany each narrative
- Step 3. Identify main oppositions
- Step 4. Identifying syllogisms or enthymemes.
- Step 5: Coding oppositions and enthymemes<sup>11</sup>.

Y los resultados que obtiene aplicando este análisis son las siguientes conclusiones:

The five key findings of this study: 1) writers value truth, accuracy and reality in their work, though they find the idea of truth to be a imperfect concept that it is – at times- fundamentally untrue; 2) These writers compensate by using their personal perspectives and subjectivities as a legitimate method of finding and interpreting truth; 3) In terms of nonfiction technique, these writers state that truth seeking happens during the reporting stage; 4) these writers find they have immerse creative license during the writing stage while making decisions regarding the narrative structure of their stories; 5) Finally, this study finds that these writers are influenced by both sides of the reality boundary, working on both sides of the boundary in mundane and complex ways. These findings lead to the proposition that

<sup>8</sup> *Ibíd.*, 414.

<sup>9</sup> LOBATO, Anahí, “Cruces entre el Periodismo y la Literatura. Análisis de un caso: las crónicas de viaje de Juan Pablo Meneses”, en *Anàlisi*, nº 42, 2011, p. 21.

<sup>10</sup> SPAULDING, Stacy, “Reality Boundaries: A narrative analysis of author interviews in *The Paris Review*” en *Literary Journalism Studies*, April 30, 2012, p. 2. Este estudio recibió en el congreso de la IALJS de noviembre de 2011 el premio 2012 “Greenberg Research Prize for Literary Journalism Studies”

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 9-10.

reality boundaries are triangulated between three points: the author's subjectivities, imperfect collections of facts all stories are based on, and the "informed speculation" necessary to fill in the gaps<sup>12</sup>.

Spaulding pretende con este método de análisis narrativo proveer de un sistema formalizado del análisis de texto a través de las herramientas cuantitativas. Aunque como explica al final del texto este método tiene sus limitaciones. El estudio no tiene control sobre la entrevista, el sujeto, las preguntas o incluso poder acceder a la entrevista a través de video para captar más matices pues es un análisis sobre unas entrevistas que no realizó la autora.

Otra metodología interesante es la propuesta de Echeverría para analizar un reportaje. Es un análisis textual más centrado en proveer una herramienta a los alumnos de comunicación. Pero por el planteamiento nos parece interesante reflejarlos en este apartado. En este caso la autora divide el análisis de un reportaje en 11 elementos claves para su análisis. Estos son los elementos:

- ¿Es un texto informativo o interpretativo?
- Análisis de los elementos de titulación. Señala cuatro elementos en el reportaje: titular, subtítulo, titular del despiece o texto de apoyo y pie de foto
- Análisis de la entrada
- Análisis del párrafo-clave
- Análisis de la estructura
- Análisis del cierre
- Análisis de las transiciones
- Análisis de las fuentes
- Análisis del despiece
- Análisis de los elementos gráficos
- Análisis del lenguaje<sup>13</sup>

Aunque son partes muy simples en el análisis nos parece muy significativo como se han desarrollado los análisis de géneros como el reportaje y la crónica centrándose exclusivamente en aspectos más morfológicos y dejando fuera al autor de la obra. Un grave error en nuestra opinión, si lo que queremos es realizar un análisis lo más profundo y completo sobre un texto periodístico narrativo.

Otra propuesta es la de Fernando López Pan, a través de "La triste historia de Eva", un reportaje de Manuel Rivas, que utiliza para hacer un análisis de caso. "El análisis se refleja en un cuadro en el que se numeran los párrafos del texto, que avanza con los comentarios – que no pretenden ser exhaustivos- en paralelo. Las distintas partes del reportaje se señalan con comentarios de conjunto en recuadros que ocupa todo el ancho del cuadro principal"<sup>14</sup>. No ofrece más datos López Pan sobre la metodología de análisis, pero en el podemos detectar el análisis minucioso de la estructura narrativa, el tono y estilo de la voz del narrador, el lenguaje, las descripciones de los lugares y personajes, algunas figuras retóricas, la configuración de las distintas escenas o la intertextualidad del relato, pero todo aparece mezclado y de forma algo confusa.

Sin embargo, además de los planteamientos metodológicos que siguen un análisis de contenidos, también otros autores han abordado el periodismo narrativo utilizando la entrevista y nos interesa especialmente mostrar algunos de los más relevantes.

Por ejemplo, Gabriela Esquivada analiza a 15 jóvenes cronistas con el objetivo de conocer su visión sobre el periodismo narrativo y la crónica. La muestra que utilizó fueron los autores

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 1.

<sup>13</sup> ECHEVERRÍA LLOMPART, Begoña, *Las W's del reportaje*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1998, pp. 125-130.

<sup>14</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, y GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz, "El Periodismo literario como sala de espera de la literatura", en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, p. 30.



que se presentaron en la primera convocatoria del año 2006 del Premio Crónicas de Seix Barral/FNPI. En este caso Esquivada hace una entrevista cerrada y es consciente de los problemas que genera esto. “Las mismas preguntas para que la comparación o imbricación de respuestas compartiera un piso. Esto disminuyó la calidad de las entrevistas: algunas preguntas debieron ser elementales, se perdió la ocasión de repreguntar”<sup>15</sup>. Y añade el modelo de entrevista que realizó:

1. ¿Por qué se presentó al concurso FNPI / Seix Barral?; 2. ¿Desde cuándo le interesa el género crónica como lector/a o escritor/a-? ¿Influyó en su decisión de dedicarse al periodismo, o es algo que conoció en su experiencia de trabajo?; 3. ¿Cuánto de su trabajo es crónica, cuánto otros géneros? ¿Qué le gustaría cambiar de esa proporción?; 4. Esta colección de Seix Barral, más otras de otras editoriales; más premios como el Lettre Ulysses o en general el trabajo de la FNPI, marcan una presencia mayor del género en el conjunto de la producción periodística en comparación con quince años atrás ¿A qué lo atribuye? ¿Una recuperación, un momento de un ciclo, una moda, otra cosa?; 5. Entre todos los géneros periodísticos, ¿dónde ubicaría a la crónica según la importancia que le da, en su opinión, el lector de prensa gráfica?; 6. ¿Conoce la historia de la crónica en América Latina? ¿De qué modo, en qué medida?; 7. ¿Cómo define la crónica?; 8. ¿Qué crónicas o cronistas lo marcaron o influyeron, y por qué?; 9. ¿Se nace o se hace? ¿Cómo se formó y se forma usted como cronista?; 10. ¿Publica sus crónicas solo en medios tradicionales, o en otros soportes? ¿Qué importancia o potencial tienen los nuevos medios para la crónica?<sup>16</sup>

Como la misma autora comenta, el cuestionario cerrado para este tipo de investigación resulta insuficiente porque se pierden oportunidades excelentes de repreguntar, ampliar y añadir preguntas esenciales que pueden ofrecer un conocimiento mucho más profundo.

Sin embargo, también nos parece de especial relevancia analizar algunas de las metodologías que se han propuesto en el periodismo para analizar la calidad periodística de un texto ¿Por qué? Porque uno de nuestros objetivos es demostrar que estos textos tienen una gran calidad periodística, incluso por encima de la de cualquier texto periodístico habitual. ¿cómo podemos medirla? ¿Cómo podemos saber y conocer esta calidad periodística?

Por ejemplo, Diezhandino en 1994 ya ofrecía algunas claves para escribir un buen relato. En su opinión se basaban en la narración, descripción y exposición. Estos tres puntos son “la base del «arte de escribir» que no es exclusivo de ningún género literario, de ningún medio de expresión, de ningún soporte comunicativo, de ningún determinado nivel educativo ni social”<sup>17</sup>. A raíz de esto desglosa las claves en la descripción y las formas de descripciones más comunes como la topografía, cronografía, prosopografía, etopeya, retrato, caricatura y esperpento<sup>18</sup>. En la narración destaca la situación, el tono e intensidad emotiva, el ambiente o fondo sobre el cuál se plasman los hechos<sup>19</sup>. Y luego además añade una serie de narraciones cronológicas del relato (cronológica lineal, in media res, o retrospectiva)<sup>20</sup>, tipos de narraciones (Objetivos o subjetivos), diferentes tipos de narración (biografía, autobiografía, memoria o informe, crónica, historia o ficción narrativa<sup>21</sup> y finalmente el tipo de narrador (1ª, 2ª o 3ª persona)<sup>22</sup>.

Hay que diferenciar entre la calidad periodística y la calidad informativa, ya que esta última se ocupa de la calidad del producto y la calidad periodística es todo el proceso de producción

<sup>15</sup> ESQUIVADA, Gabriela, “Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en busca de un género”, en FALBO, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007, p. 120.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp. 120-121.

<sup>17</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo: el "arte de escribir" un texto periodístico, algunas nociones válidas para periodistas*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994, p. 170.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 176.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pp. 177-178.

informativo y comunicativo<sup>23</sup>. La calidad periodística para Gómez Mompert está en peligro, y estamos de acuerdo en parte con eso, pues el periodismo literario, ese periodismo que “visibiliza aquello que no puede verse” y el periodismo de calidad se encuentra en peligro porque:

... con la excusa del nuevo ecosistema comunicativo, depredadores económicos, políticos y culturales, teóricos acrílicos y periodistas sin escrúpulos se emplean a fondo para que el periodismo especulativo, ausente de ética y de utilidad cívica, se imponga como únicos esloganes populares tales como “cualquiera puede ser periodista” y “cualquier información es periodismo”<sup>24</sup>

Una de las herramientas metodológicas más interesantes para medir la calidad periodística es a través del VAP (Valor Agregado Periodístico) desarrollado en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Pontificia Católica de Argentina. “El concepto de Valor Agregado Periodístico se entiende como la capacidad que tiene el periodista de entregar y procesar información sin distorsionar la realidad, seleccionando qué es noticia y las fuentes involucradas en el hecho y otorgando a estas el espacio que les corresponde”<sup>25</sup>. Concretamente el VAP divide el proceso y producto periodísticos ya que establece que es posible analizar el proceso sobre la base del producto publicado. Para ello se centra en dos etapas la selección de la noticia y la creación de la noticia. así las variables del proceso de selección de la noticia se dividen en tres tipos de indicadores diferentes: Indicadores del nivel de selectividad de la noticia, indicadores del nivel de acceso e indicadores de equidad. Y en el proceso de creación de la noticia los indicadores son: los de estilo, de contenido y de énfasis<sup>26</sup>.

Tras el análisis de todas estas propuestas a continuación pasamos a mostrar el planteamiento metodológico que hemos seguido para analizar nuestro objeto de estudio.

### 3.2. Planteamiento metodológico

Por tanto, tras las diferentes metodologías que se han mostrado para analizar un texto periodístico narrativo, o concretamente sobre la crónica y el reportaje o la forma en la que podemos analizar la calidad de nuestra información. Partimos de tres ideas principales sobre las que se sustenta nuestro planteamiento metodológico.

La primera de ellas es que no podemos hacer un acercamiento al periodismo narrativo o literario sin atender, analizar y aprender de los autores. Tal y como aproximaba Sims, el periodismo narrativo implica un esfuerzo de una serie de escritores por mostrar la realidad. “The study of literary journalism, however, involves the efforts of skilled writers who speak about the reality of the world as they find it, and who write about people located in time and space with real names and real lives”<sup>27</sup>. Y creemos que como señala Sims, que se debe romper el muro entre la academia y los autores para que se produzca un aprendizaje mutuo sobre el periodismo literario.

... we might break down the wall that divides scholars from writers, and recognize that writers are just as knowledgeable and skilled in their own ways about their work as are the

---

<sup>23</sup> GÓMEZ MOMPART, Josep L., “Introducción”, en GÓMEZ MOMPART, Josep L., GUTIÉRREZ LOZANO, Juan F., PALAU SAMPIO, Dolors, *La calidad periodística. Teorías, investigaciones y sugerencias profesionales*. Barcelona: Aldea Global, 2013, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 10-11.

<sup>25</sup> GARCÍA GORDILLLO, María del Mar; BEZUNARTEA VALENCIA, Ofa; RODRÍGUEZ CRUZ, Inés, “El Valor Agregado Periodístico, herramienta para el periodismo de calidad” en GÓMEZ MOMPART, Josep L., GUTIÉRREZ LOZANO, Juan F., PALAU SAMPIO, Dolors, *La calidad periodística. Teorías, investigaciones y sugerencias profesionales*. Barcelona: Aldea Global, 2013, p. 40.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 41-44.

<sup>27</sup> SIMS, Norman, “The problem and the Promise of Literary Journalism Studies”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, nº1, spring 2009, p.13.

scholars who view it from a distance. We can learn from each other. Writers triangulate their efforts to achieve accuracy, using their own notes, second opinions, fact-checkers, and multiple perspectives. The writer knows how the work was reported, the meanings that were consciously built in, and the techniques that went into creating it. These are concerns shared with scholars<sup>28</sup>.

Por tanto, el contacto y la entrevista con el periodista es un aspecto fundamental en nuestro planteamiento metodológico. Así en los ejemplos anteriores Chillón, Echevarría, López Pan o Spaulding dejaban al autor fuera de la ecuación del análisis y a nosotros nos parece no solamente esencial, sino imposible de sacar unas conclusiones si el autor no nos contextualiza su texto, no aporta su visión. De ahí que la herramienta metodológica de la entrevista en profundidad sea esencial para responder a nuestras preguntas en la investigación.

La segunda idea y conectada con la primera viene de la necesidad de comparar los dos elementos que componen una obra periodístico narrativa. El texto y el autor. Analizando al texto y al autor se obtienen dos perspectivas distintas que al compararlas ofrecen una visión de los resultados lo más completa posible. Por tanto, nuestro planteamiento metodológico nace de un análisis comparativo entre el texto, el libro periodístico narrativo, y la entrevista con el autor.

Y finalmente nuestra tercera idea se basa en que el texto se tiene que abordar desde múltiples perspectivas tanto intrínsecas como extrínsecas al texto para obtener una visión más global. Analizar el lenguaje, o solo las partes o estructura nos parece excesivamente poco exhaustivo. Por eso partiendo de la base que expone Chillón con el CPL (Comparatismo periodístico literario), los planteamientos de López Pan y Spaulding y las características que apuntaba Wolfe, hemos desarrollado cinco campos esenciales para analizar tanto los textos como los autores y que nacen de la aplicación de nuestras preguntas de investigación. Estas son: la temática, la morfología y los procedimientos narrativos, el género, el contexto y el soporte a través de un análisis de contenido cualitativo, que se presenta como la mejor herramienta para profundizar en estos cinco aspectos. Estos cinco campos serán el eje de nuestra investigación, ya que son el fruto de nuestra hipótesis y objetivos y se trasladarán en el diseño de nuestras dos herramientas metodológicas elegidas. De esta forma podremos contrastar el análisis que realizamos nosotros sobre la temática, el género, el contexto, la morfología y procedimientos narrativos o el soporte del libro con la visión del autor sobre la misma. De ahí nuestra intención comparativa de abordar las mismas categorías de análisis tanto en la entrevista en profundidad como en el texto para comparar texto y autor y obtener la visión más completa sobre una obra periodístico narrativo.

### 3.2.1. Corpus de la investigación

En este apartado detallaremos el corpus de las obras y autores elegidos. Este corpus parte de cuatro premisas principales: la acotación temporal, la generación de los autores, el ámbito geográfico y el soporte. Estas cuatro premisas nos llevan a configurar un corpus extenso y amplio en el que se representan la mayor parte de las obras periodístico narrativas publicadas en España.

#### 3.2.1.1. Premisas para la selección del corpus

La primera premisa que hemos establecido era el ámbito geográfico que pretendíamos analizar, en este caso, nos parecía que desde Latinoamérica se estaba produciendo una gran cantidad de periodismo narrativo, el fenómeno es emergente, y revistas como *El Malpensante*, *Etiqueta Negra*, *Anfibia* o *Gatopardo* están ofreciendo una plataforma sin igual. De la misma manera que la Fundación para el Nuevo Periodismo Hispanoamericano (FNPI) tiene un papel fundamental en

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 11.

este desarrollo. Pero nos parecía que lo más interesante era analizar cómo, de qué forma, bajo que formatos y características se estaba desarrollando el periodismo narrativo en España, que no parecía tener tanta presencia pero que teníamos señales de que existían muchos autores y obras que eran desconocidas. Nuestro país ha tenido una gran tradición en el ámbito del periodismo narrativo o literario como se podrá constatar en nuestra perspectiva histórica y nuestro estado de la cuestión y marco teórico. Y desde el siglo XIX podemos rastrear ejemplos periodístico narrativos que sirven para ilustrar nuestras palabras. Y desde el boom que supuso el Nuevo Periodismo norteamericano en el ámbito periodístico y concretamente del periodismo narrativo ha supuesto un revulsivo para este género y resulta de especial trascendencia analizar lo que está sucediendo hoy en España sobre este fenómeno.

Como ya hemos reflejado en nuestra hipótesis y objetivos tratamos de conocer el periodismo narrativo que se publica en formato libro bajo géneros como la crónica y el reportaje. Este soporte, el libro, apenas se ha contemplado en España en los estudios sobre periodismo narrativo y no se ha considerado un formato de interés. En nuestro país el género que ha ocupado toda la atención en el periodismo narrativo o literario ha sido el articulismo o la columna de opinión. Por tanto, nuestra segunda premisa parte del formato libro como objeto de interés y de estudio y como soporte en el periodismo narrativo. Además, la publicación de obras en formato libro es un hecho reciente, desde la década de los 80 y 90 con la publicación de las obras de Manuel Leguineche, Manuel Vázquez Montalbán o Maruja Torres y la incorporación de obras extranjeras del Nuevo Periodismo se comienza a ser consciente de que el periodismo narrativo tiene un espacio en el libro. Hoy con el nacimiento de editoriales específicas sobre periodismo como eCícero<sup>29</sup> o Libros del K.O. el periodismo narrativo tiene más presencia que nunca.

La tercera gran premisa fruto de nuestra hipótesis era analizar a esos periodistas narrativos actuales, que se encuentran en pleno desarrollo profesional y que estaban publicando estas obras. Analizando la bibliografía observamos que tras los grandes autores españoles de la década de los 90 como los anteriormente mencionados y que nacieron en los años 40, 50 y 60, no se han estudiado la nueva generación posterior de periodistas que están publicando periodismo narrativo en formato libro. Nos parecía esencial conocer en primer lugar quienes eran, cuáles son sus perfiles, sus motivaciones, sus razones y en esencia por qué están escribiendo periodismo narrativo. Por tanto, observamos que los autores nacidos a partir de los años 70 y que actualmente se encuentran en los treinta y cuarenta años eran totalmente desconocidos pese a que estaban produciendo un importante volumen periodístico narrativos. Por lo que establecimos el límite de edad a partir de 1970 con la intención de descubrir quiénes son estos autores.

Finalmente, tras estas tres premisas observamos un hecho trascendental que nos ha llevado a aplicar nuestra cuarta premisa. La acotación temporal. Tras aplicar las tres premisas anteriores observamos que el 95% de obras que localizamos en un principio se ubicaban a partir del año 2008. ¿Por qué? Por tres razones fundamentales.

En primer lugar, porque en 2008<sup>30</sup> se inicia la crisis económica que afectó sobremanera a España, esto provocó que a partir de ese año muchos periodistas fueran despedidos, originó la creación de multitud de propuestas periodísticas nuevas y acrecentó exponencialmente la precariedad de los periodistas en el ejercicio de su profesión. Esta precariedad de la profesión originará esas nuevas propuestas y entre ellas muchos de estos periodistas deciden iniciar un proyecto periodístico narrativo. Bernardo Díaz Nosty apunta otras facetas de la crisis que vive el periodismo, como la “ampliación excesiva del sistema de medios y la aparición de otras expresiones mediáticas que era calificadas, sin serlo, de periodísticas o informativas”<sup>31</sup>, que ha provocado una ambigüedad sobre el concepto de periodismo, o un gran optimismo tecnológico

<sup>29</sup> eCícero nació en 2011 y terminó su andadura en 2015.

<sup>30</sup> Los investigadores sitúan el inicio de la crisis económica en España en el primer trimestre de 2008. MEDINA MORAL, Eva; HERRARTE SÁNCHEZ, Ainhoa y VICENS OTERO, José, “Inmigración y desempleo en España: impacto de la crisis económica”, en *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía*, 2010, no 854, p. 43.

<sup>31</sup> DÍAZ NOSTY, Bernardo, *Libro negro del periodismo en España*. Asociación de la Prensa de Madrid, 2011, p.16.

que “vincularon la crisis del periodismo a la decadencia del soporte papel, y no tanto a la necesidad de regenerar las prácticas profesionales, la ética y la calidad narrativa”<sup>32</sup>.

La segunda razón de la elección del año 2008 se encuentra en la consolidación de Internet como fenómeno comunicativo, los blogs y redes sociales acaparan la mayor vía comunicativa. Además, Internet ofrece una plataforma más fácil y accesible para crear nuevos medios de comunicación a un coste más bajo, permite que los periodistas espoleados por la crisis creen sus propios espacios personales para trabajar como *freelance* y exponer su trabajo. Y también ofrecen, y es lo que más nos interesa, la autopublicación de libros, autofinanciándose mediante proyectos de micromecenazgo con los que costear sus investigaciones.

La tercera razón de esta acotación temporal se encuentra en la consolidación del libro electrónico como soporte de lectura. En 2007 Amazon lanzó su famoso Amazon Kindle<sup>33</sup>, ese mismo año también Grammata lanza al mercado español su dispositivo Papyre y en 2009 se lanza booq el primer libro electrónico. Es más, en el año 2006 Jeff Jarvis<sup>34</sup> uno de los grandes gurús de la revolución digital sentenciaba que el libro en papel estaba muerto<sup>35</sup>. Así entre el año 2007 y sobre todo 2008 se configuraron dos aspectos esenciales: el nacimiento del Kindle y la crisis económica que propiciaron una visión apocalíptica sobre el libro en papel y la creencia de que el libro digital lo sustituiría pronto. Las ventas de libros en papel cayeron un 30% y se pronosticó que para 2016 el libro electrónico ocuparía la mitad del mercado. Sin embargo, estas predicciones no se han cumplido. Estados Unidos es el mercado a la cabeza y ocupa el 25% de las ventas<sup>36</sup> en e-book, y en España son mucho más inferiores, actualmente el libro electrónico supone el 5% de la recaudación del mercado editorial<sup>37</sup>. Por tanto, ante esta situación queríamos observar que papel tenía el libro electrónico en el periodismo narrativo y como era la relación con el formato papel. Además, el libro electrónico va a abrir una puerta para poder autoeditar y publicar sin una editorial detrás.

La cuarta razón es el nacimiento de las editoriales especializadas en esta época de 2008 a 2010. eCícero nace en 2012 aunque cierra en 2015 pero se presentó como una propuesta de periodismo narrativo exclusivamente centrado en libros electrónicos. Un año antes en 2011 libros del K.O. nace con el objetivo de demostrar que el periodismo narrativo “no está en crisis”<sup>38</sup> y ofrecer un lugar para este tipo de contenidos. Además de esto editoriales como Debate y Anagrama seguían manteniendo sus colecciones específicas de no ficción en la primera y crónicas en el caso de la segunda que publicaban regularmente libros de periodismo narrativo. Pero las características fundamentales de estas dos primeras editoriales es que lo hacían casi exclusivamente con autores españoles y latinoamericanos.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> POGUE, David, “An e-book reader that just may catch on”, en *The New York Times*, 22 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2007/11/22/technology/personaltech/22pogue.html> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]

<sup>34</sup> JARVIS, Jeff, “The book is dead. Long live the book”, en blog personal, *BuzzMachine*, 29 de mayo de 2006. Disponible en: <http://buzzmachine.com/2006/05/19/the-book-is-dead-long-live-the-book/> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]

<sup>35</sup> JARVIS, Jeff, “Books will disappear. Print is where words go to die”, en *The Guardian*, 5 de junio de 2006. Disponible en: [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016] <https://www.theguardian.com/commentis-free/2006/jun/05/bookscomment.mediaguardian1> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]

<sup>36</sup> ELOLA, Joseba, “Quiero leer en papel”, en *El País*, 9 de octubre de 2016. Disponible en: [http://cultura.el-pais.com/cultura/2016/10/07/actualidad/1475841443\\_203357.html](http://cultura.el-pais.com/cultura/2016/10/07/actualidad/1475841443_203357.html) [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]

<sup>37</sup> FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA, *Informe sobre el sector editorial español. Año 2014*. 2016. Disponible en: <http://federacioneditores.org/datos-estadisticos.php> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]

<sup>38</sup> LA TRIBUNA DEL PAÍS VASCO, “Álvaro Llorca (Libros del K.O.) «El periodismo narrativo no está en crisis»”, en *La Tribuna del País Vasco*, 8 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://latribunadelpais-vasco.com/not/3746/alvaro-llorca-libros-del-k-o-ldquo-el-periodismo-narrativo-no-esta-en-crisis-rdquo-/> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]

Por tanto, el inicio de la crisis económica que aumentará la precariedad del profesional de la comunicación y lo llevará a iniciar nuevos proyectos, la consolidación de internet auspiciando el nacimiento de plataformas de autopublicación y la posibilidad del micromecenazgo, la aparición del libro electrónico como formato y el nacimiento de editoriales específicas nos lleva a acotar nuestra investigación de 2008 hasta principios del año 2016, año presente en el que cerramos la investigación.

### 3.2.1.2. El corpus: 35 títulos y 21 autores

Tras cruzar estas cuatro premisas obtenemos un universo de aproximadamente unos 110 títulos distintos. Para obtener estos títulos hemos cruzado nuestras cuatro premisas a través de catálogos de editoriales y varios diccionarios de autores periodístico narrativos aplicando un muestreo cualitativo. Este muestreo no pretende la representación estadística de los autores sino la representación tipológica, socioestructural correspondiente a los objetivos que nos hemos planteado en el estudio<sup>39</sup>.

Los catálogos de las editoriales consultadas responden a las editoriales que publican libros de no ficción, ensayo y distintas temáticas donde se puede ubicar el periodismo narrativo:

- Catálogo de Anagrama. Colección “Crónicas”<sup>40</sup>
- Catálogo de Debate<sup>41</sup>
- Catálogo de eCícero<sup>42</sup>
- Catálogo de Libros del K.O.<sup>43</sup>
- Catálogo de Círculo de Tiza<sup>44</sup>
- Catálogo de Akal<sup>45</sup>
- Catálogo de UOC. Colección Reportajes 360º
- Catálogo de Kailas<sup>46</sup>
- Catálogo de Altaïr. Colección Heterodoxos<sup>47</sup>
- Catálogo de *fronterad* y Librerantes<sup>48</sup>
- Catálogo de Seix Barral<sup>49</sup>
- Catálogo de La Esfera de los Libros<sup>50</sup>
- Catálogo de Península<sup>51</sup>
- Catálogo RBA no ficción<sup>52</sup>
- Catálogo de Temas de Hoy<sup>53</sup>

Además de estos catálogos, recientemente se han publicado una serie de antologías sobre la crónica que agrupan a algunos de los autores que analizamos y que aportan en algunos casos un listado de autores periodísticos narrativos. Una de las más relevantes es *Mejor que la ficción*, editado por Jorge Carrión e incluye en su capítulo final el “Diccionario abreviado de cronistas

---

<sup>39</sup> VALLES, Miguel S., *Entrevistas cualitativas... op. cit.*, p. 68.

<sup>40</sup> Véase: <https://www.anagrama-ed.es/coleccion/cronicas>

<sup>41</sup> Véase: <http://www.todostuslibros.com/editorial/debate>

<sup>42</sup> Véase: <http://www.ecicero.es/>

<sup>43</sup> Véase: <http://www.librosdelko.com/>

<sup>44</sup> Véase: <http://circulodetiza.es/autores-2/>

<sup>45</sup> Véase: <http://www.akal.com/colecciones/>

<sup>46</sup> Véase: <http://www.kailas.es/catalogo/no-ficcion.html>

<sup>47</sup> Véase: <http://altaireditorial.com/coleccion-heterodoxos.htm>

<sup>48</sup> Véase: <http://web.librerantes.com/producto-categoria/librerantes/fronterad/>

<sup>49</sup> Véase: <http://www.planetadelibros.com/editorial/seix-barral/libros/9>

<sup>50</sup> Véase: <http://www.esferalibros.com/colecciones/>

<sup>51</sup> Véase: <http://www.planetadelibros.com/editorial/ediciones-peninsula/libros/73>

<sup>52</sup> Véase: [http://www.rbalibros.com/bolsillo\\_no-ficcion\\_coleccion-15002-1-es.html](http://www.rbalibros.com/bolsillo_no-ficcion_coleccion-15002-1-es.html)

<sup>53</sup> Véase: <http://www.planetadelibros.com/editorial/ediciones-temas-de-hoy/libros/10>

hispanoamericanos”<sup>54</sup> coordinado por María Angulo, Jorge Carrión, Marco A. Cervantes y Diajanida Hernández. A lo largo de casi 30 páginas agrupan a todos los autores hispanoamericanos conocidos que han escrito una obra periodístico narrativa a fecha de 2012. En la introducción del diccionario detallan las razones de la creación de este listado:

La intención de este breve diccionario de cronistas hispanoamericanos es menos la exhaustividad que la invitación a la lectura (...) La nómina se ha limitado a los autores nacidos a partir de 1930 que hayan publicado libros de no ficción o que hayan sido incluidos en las antologías de crónicas que se citan en el apéndice. Se consignan sólo los libros que fueron publicados originariamente en español<sup>55</sup>.

Otra obra que nos ha ayudado a ubicar nuestra muestra ha sido la bibliografía de periodistas que recoge Diezhandino en *El quehacer informativo* un enorme listado de obras y autores tanto en español como en otros idiomas con obras periodístico narrativas publicadas<sup>56</sup>. Aunque no recoge ninguno de los autores que analizamos, pues la obra se queda en 1994, nos ayudó a hacernos una idea sobre cómo estaba la situación actual. Ya apuntaba por esas fechas Diezhandino el pequeño auge de este tipo de obras. “Un numeroso grupo de periodistas en los últimos tiempos se han lanzado a la narrativa creadora, concebida entre la pura creación y el reportaje o la crónica; o, en un sentido más amplio, concebida con estilo periodístico o desde el estilo periodístico. Libros, en fin, unos entre la no ficción y el periodismo...”<sup>57</sup> y que ya apuntaban algunas de las características que presenciamos. “Un periodismo, por tanto, no por más alejado del «acontecimiento» propiciador de los grandes titulares, más viejo o menos actual (...) Libros a los que no incomoda el uso del pronombre personal de 1ª persona (...) o entre la ficción y el nuevo periodismo”<sup>58</sup>.

De todos estos recursos hemos obtenido el universo pero debido a la magnitud a la que nos llevaría este universo de más de 110 obras, hemos seleccionado una muestra siguiendo los criterios maestros del muestreo cualitativo concretamente a través del muestreo secuencial conceptualmente conducido<sup>59</sup>. Esto quiere decir que el proceso de selección de las obras no fue proyectado o planificado desde el principio, sino que fue un proceso de revisión continua a lo largo de toda la investigación. Los criterios maestros aplicados fueron los siguientes.

- Obras que hayan obtenido algún premio o reconocimiento.
- Títulos con muchas ventas o ediciones que demuestran el éxito comercial de las mismas
- Los autores con más obras publicadas que nos permitirán analizar una amplia trayectoria
- Obras que hayan obtenido un gran reconocimiento crítico en suplementos de crítica o en prensa
- Periodistas con gran trayectoria y que tengan varios premios en su haber.

Esta muestra constituye la obtención de llamado “punto de saturación teórica”<sup>60</sup> es decir que con ellas se alcanza de forma plena la información que necesitamos para cumplir con nuestro objetivo de investigación. Y por tanto aplicando las cuatro premisas explicadas en el corpus

<sup>54</sup> ANGULO, María; CARRIÓN, Jorge; CERVANTES, Marco A.; HERNÁNDEZ, Diajanida, “Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos” en CARRIÓN, Jorge, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 405.

<sup>56</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo: el "arte de escribir" un texto periodístico*, algunas nociones válidas para periodistas. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>59</sup> VALLES, Miguel S., *Entrevistas cualitativas... op. cit.*, p. 69.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 68.

y los criterios para seleccionar una muestra aceptable del universo hemos obtenido 35 obras que representan a 21 autores que son los siguientes:

- Xavier Aldekoa (1981)
  - *Océano África* (2014)
- Alberto Arce (1976)
  - *Misrata Calling* (2011)
  - *Novato en nota roja* (2014)
- Álex Ayala Ugarte (1979)
  - *Los mercaderes del Che. Grandes hazañas de personajes minúsculos* (2012)
  - *La vida de las cosas.* (2015)
- Mikel Ayestaran (1975)
  - *Gaza, cuna de mártires* (2016)
- Mònica Bernabé (1972)
  - *Afganistán. Crónica de una ficción* (2012)
- Maite Carrasco (1974)
  - *Estaré en el paraíso* (2012)
- Nacho Carretero (1981)
  - *Fariña* (2015)
- Nazaret Castro (1980)
  - *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina* (2014)
- Álvaro Colomer
  - *Guardianes de la memoria. Recorriendo las cicatrices de la vieja Europa* (2008)
- Íñigo Domínguez (1973)
  - *Crónicas de la mafia* (2013)
  - *Mediterráneo descapotable. Viaje ridículo por aquel país tan feliz* (2015)
- Ander Izagirre (1976)
  - *Los sótanos del mundo* (2013)
  - *Cuidadores de mundos* (2008)
  - *Groenlandia cruje* (2012)
  - *Plomo en los bolsillos* (2012)
  - *Mi abuela y diez más* (2013)
  - *Cansasuelos* (2015)
- Braulio García Jaén (1978)
  - *Justicia poética. El caso de dos condenados por la cara* (2010)
- David Jiménez (1971)
  - *Hijos del monzón* (2007)
  - *El Lugar más feliz del mundo* (2013)
- Gabi Martínez (1971)
  - *Sólo para gigantes* (2011)
- Virginia Mendoza (1987)



- *Heridas del viento. Crónicas armenias con manchas de jugo de granada (2015)*
- Jordi Pérez Colomé (1976)
  - *Adiós, Gongtan. Un viaje en autobús, tren, taxi, barca, triciclo, moto y furgoneta por la China central (2008)*
  - *En la campaña de Obama: El movimiento que cambió la historia de Estados Unidos (2008)*
  - *La historia de tres campañas (2012)*
  - *Un Estado y medio: Israel y el conflicto perfecto (2013)*
  - *El país esquizofrénico, un retrato de Irán (2013)*
- Toni Pou (1977)
  - *Donde el día duerme con los ojos abiertos (2013)*
- Javier Rodríguez Marcos (1970)
  - *Un torpe en un terremoto (2011)*
- Pedro Simón (1971)
  - *Memorias del Alzheimer (2012)*
  - *Siniestro total. Crónicas de la crisis económica en España (2012-2015)*
- Daniel Utrilla (1976)
  - *A Moscú sin kaláshnikov. Una crónica sentimental de la Rusia de Putin envuelta en papel de periódico (2013)*
- Samanta Villar (1975)
  - *Nadie avisa a una puta (2015)*

Tenemos que hacer un par de indicaciones adicionales. Como se habrá podido observar *Hijos del monzón* está incluido saliéndose de la acotación temporal, pero como se publicó en diciembre de 2015 y analizábamos a David Jiménez por su otro texto veíamos ilógico no incluir esta obra por una diferencia de unas semanas en su publicación. Hemos finalizado la muestra en enero de 2016 porque era imposible analizar las siguientes obras publicadas por motivos de tiempo. Así, obras narrativas que se han publicado más tarde tan relevantes como *Nos vemos en esta vida o en la otra* de Manuel Jabois, publicada en abril de 2016, o *10 ingobernables* de June Fernández, publicada en septiembre de 2016, no han sido incluidas por razones de tiempo.

### 3.2.2. Herramientas metodológicas

En este apartado vamos a explicar detalladamente las dos herramientas metodológicas elegidas y el diseño que hemos creado para su aplicación. Así en el análisis de contenido detallaremos y razonaremos la categorización creada y en la entrevista en profundidad mostraremos los pasos en el diseño de la misma. Tenemos que señalar debido al carácter de nuestra investigación, la primera herramienta que se aplicó fue el análisis de contenido y tras este realizamos la entrevista en profundidad al autor. Se trata del orden lógico ya que el análisis del texto nos aportaba la visión en profundidad de la obra para poder preparar y diseñar adecuadamente la entrevista. Así ambas herramientas que enfrentamos entre sí se han realizado siguiendo esta secuencia ya que era el orden más adecuado y el que ofrecía más garantías de obtener mejores resultados. Además, hacemos uso de estas dos herramientas porque raramente se utiliza la entrevista en

profundidad como herramienta metodológica únicamente, sino que se recomienda su combinación con otras herramientas tanto cualitativas como cuantitativas<sup>61</sup>. De ahí que en nuestra opinión la utilización del análisis de contenido combinado con la entrevista en profundidad, y utilizar una comparación de los resultados, es la mejor estrategia para responder a nuestra hipótesis y objetivos.

Una vez expuesto las diferentes metodologías y las herramientas que mejor se adaptan a nuestro intento por responder a nuestras hipótesis y objetivos vamos a desarrollar como vamos a aplicar el método en nuestra investigación a través de las herramientas del análisis de contenido y la entrevista en profundidad.

### 3.2.2.1. El análisis de contenido

Uno de los autores de referencia de la herramienta metodológica del análisis de contenido es Laurence Bardin, este anunció una de las definiciones más exactas sobre el análisis de contenido:

Un conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones tendente a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes, permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (variables inferidas) de estos mensajes<sup>62</sup>.

De esta forma Bardin establecía el método del análisis de contenido en cinco partes, por un lado la organización del análisis a través de un preanálisis, la explotación del material y el tratamiento e interpretación de los resultados obtenidos. Luego la codificación, utilizando unidades de registro y de contexto, reglas de numeración y del análisis cuantitativo y cualitativo. La categorización a través de unos principios y conjuntos de categorías ordenadas. Son una serie de etiquetas, nombres o términos<sup>63</sup>. La inferencia que produce el análisis y finalmente a través del tratamiento informático que puede establecerse en el análisis de contenido.

Sin embargo, desde la propuesta de Bardin el análisis de contenido ha sufrido profundas transformaciones. Por ejemplo, Sánchez Aranda denuncia la conversión de un sustantivo común en nombre propio el proceso producido por el análisis de contenido. “En el ámbito de las Ciencias Sociales, entre las que se incluye la de la Comunicación, «análisis de contenido» tiene un significado preciso y se enmarca habitualmente entre los métodos cuantitativos que se pueden emplear en el desarrollo de una investigación”<sup>64</sup>. Pero también apunta el autor el éxito de esta herramienta metodológica en comunicación dado los frutos que ha proporcionado.

Casi desde los orígenes de la investigación académica de los medios de comunicación ha sido necesario utilizar el análisis de contenido. Es lo que ha permitido obtener unos datos a partir de los cuales fundamentar un estudio serio y riguroso acerca de esa realidad<sup>65</sup>.

No vamos a detenernos en la historia de esta herramienta metodológica<sup>66</sup> pero si apuntar que como define Sánchez Aranda el análisis de contenido “supone aplicar sistemáticamente unas reglas fijadas previamente que sirvan para medir la frecuencia con que aparecen unos elementos de interés en el conjunto de una masa de información que hemos seleccionado para estudiar

---

<sup>61</sup> VALLES, Miguel S., *Entrevistas cualitativas*, op. cit., p. 58-59.

<sup>62</sup> BARDIN, Laurence, *Análisis de contenido*. Madrid: Akal/Universitaria, 1977.

<sup>63</sup> PUNCH, Keith F., *Introduction to Social Research. Quantitative & Qualitative approaches*. Londres: Sage, 1999.

<sup>64</sup> SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, “Análisis de contenido cuantitativo de medios”, en BERGANZA CONDE, M<sup>a</sup> Rosa; y RUIZ SAN ROMÁN, José A., *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill, 2005, p. 207.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>66</sup> Véase la perspectiva histórica que añade el antes citado Sánchez Aranda en la obra de Berganza y San Román.

algunos de los aspectos que nos parecen útiles conforme a los propósitos de nuestra investigación”<sup>67</sup>.

Estos aspectos que se analizan en un análisis de contenidos se denominan categorías, “cada una de éstas son características o aspectos que presentan aquello a lo que se refiere el escrito con el que estamos trabajando”<sup>68</sup>. El proceso de categorización es por tanto la “tarea mediante la cual clasificamos los elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación a partir de criterios previamente establecidos”<sup>69</sup>. Dentro de estas categorías pueden ser tanto formales como de contenido y debe en ellas primar que sean homogéneas con el objeto de la investigación, la pertinencia al estudio, la claridad el concepto y la productividad de los contenidos que puedan generar.

Por tanto, estas categorías serán explicadas con todo detalle en los criterios que hemos elegido para crear nuestra ficha de análisis.

Piñuel Raigada y Gaitán Moya aportan la categorización de cinco clases distintas de análisis de contenidos en función de los objetivos de la investigación, las fuentes, el diseño, los parámetros de medición y evaluación y según las unidades de registro y las unidades de análisis. En el caso del primero, según los objetivos de la investigación podemos distinguir: los análisis exploratorios que “tienen por objeto una aproximación al diseño definitivo de una investigación de análisis de contenido”<sup>70</sup>. También están los análisis descriptivos que “tiene como objeto, en un marco teórico dado, la identificación y catalogación, mediante la definición de categorías o clases de elementos de la realidad empírica de los textos o documentos”<sup>71</sup> y finalmente los análisis verificativos y explicativos que “trata de probar si las hipótesis planteadas no son contradictorias o si son empíricamente verdaderas”<sup>72</sup>. Sobre las fuentes distinguen a su vez tres tipos de análisis: primarios, secundarios y terciarios. En función si accede directamente a los documentos.

En cuanto al diseño se distinguen a su vez cuatro tipos de análisis de contenido: horizontales, verticales, transversales, longitudinales y triangulares. Los horizontales son aquellos que generalmente tienen carácter cuantitativo, utilizan un enfoque estadístico y analizan una muestra muy voluminosa. Los verticales utilizan corpus reducidos, cualitativos y analizan las relaciones, oposiciones y contexto. Los transversales son aquellos que consisten en la selección de corpus textuales que se analizan en el momento histórico reflejado en el corpus<sup>73</sup>. El análisis longitudinal analiza corpus en diferentes momentos de su trayectoria. Es un análisis sistémico. Y finalmente el análisis triangular que se “refiere a la recogida y comparación de distintas perspectivas sobre una situación”<sup>74</sup>.

El tercer tipo de análisis de contenido se basa en los parámetros de medición y evaluación y se suele distinguir dos tipos el cuantitativo y cualitativos. Piñuel Raigada y Gaitán Moya señalan la debilidad de distinguir entre ambos campos: “la distinción entre análisis de contenido cuantitativo y cualitativo es débil, porque los aspectos cualitativos se encuentran en toda investigación que parta de una teoría”<sup>75</sup>. Al análisis cuantitativo se le critica que la frecuencia es un criterio fundamental para asegurar la relevancia, intensidad o tendencia de la categoría que se analiza. Y a los análisis cualitativos se le contrataca con la extremada especificidad y la escasa representatividad de sus corpus que es demasiado reducido.

<sup>67</sup> SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, “Análisis de contenido...”, *op. cit.*, p. 213.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>70</sup> PIÑUEL RAIGADA, José Luis y GAITÁN MOYA, Juan Antonio, *Metodología general. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995, p. 520

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 521.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 521

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 522.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 523.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 523.

Sin embargo, la polémica entre las perspectivas cualitativa y cuantitativa en el contexto de las ciencias es complejo y se remonta a la Grecia clásica como apunta algunos investigadores<sup>76</sup>. Se ha tendido a una mayor representación de la investigación cuantitativa influida por el positivismo aunque actualmente se intenta mostrar un equilibrio entre las dos tendencias para que se puedan implementar conjuntamente<sup>77</sup>.

Se puede distinguir en el análisis de contenido diversas categorías en función de las unidades de registro y las unidades de análisis:

- Análisis léxico, temático o evaluativo
- Análisis lingüístico y proposicional
- Análisis argumentativo
- Análisis formalista, estructural-semiológico
- Análisis textual y del discurso o análisis semiótico
- Análisis pisco-biográficos y pisco-históricos y análisis de historias de vida<sup>78</sup>.

Tras todo lo expuesto, nuestro análisis de contenido se ubicaría como un análisis exploratorio, porque nuestra propuesta de análisis no es más que una aproximación hacia lo que deberían contribuir los estudios de periodismo narrativo o literario para construir un análisis replicable y eficiente para analizar un texto periodístico literario. Además, se trataría de un análisis de contenido que utiliza fuentes primarias, ya que hace uso de obras periodísticas para su análisis. En cuanto al diseño que hemos creado se trataría como veremos a continuación en un análisis transversal porque escogemos una muestra de corpus textuales que no abordan un tema común, sino que se encuentran englobados bajo el fenómeno del periodismo narrativo y que se analizan en un determinado momento. En cuanto a los parámetros de medición y evaluación estaríamos abordando un análisis de contenido cualitativo mayormente, aunque hay ciertas categorías dentro de nuestro análisis que se podrían considerar como cualitativas. Y finalmente según las unidades de registro y unidades de análisis, según el cuadro y los distintos tipos de objetos de análisis, que apuntan Piñuel Raigada y Gaitán Moya se trataría mayormente de una mezcla entre un análisis argumentativo, formalista y textual.

Con las siguientes explicaciones sobre el tipo de análisis de contenido que hemos seleccionado para dar respuesta a nuestra hipótesis y objetivos vamos a mostrar en el siguiente apartado el diseño de las categorías que hemos establecido siguiendo el tipo de análisis de contenido elegido y los planteamientos metodológicos abordados para analizar el periodismo narrativo.

### **Categorización de la ficha de análisis**

Tal y como señalábamos, a inspiración de la propuesta del Comparatismo periodismo-literario (CPL), de las características más relevantes que exponía Wolfe del periodismo, conjugadas a su vez con algunas de las categorías señaladas por el VAP (Valor Agregado Periodístico) para analizar la calidad periodística, hemos diseñado la siguiente ficha de análisis dividida en cinco grandes categorías: la temática, el género, la morfología y los procedimientos narrativos, el contexto y el soporte.

¿Por qué hemos dividido nuestro análisis en estas cinco grandes categorías? En primer lugar, porque son las cinco cuestiones capitales para poder abordar un texto periodístico narrativo

---

<sup>76</sup> Véase: DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ, Juan, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, 1995.

<sup>77</sup> COOK, T.D. y REICHARDT, CH. S., *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata, 1986, p. 9. Además, han surgido obras que muestran como llevar a cabo la integración de metodologías cualitativas y cuantitativas denominadas análisis multimétodo. Véase: BERICAT, Eduardo, *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona: Ariel, 1998.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 526.

desde su mayor amplitud. A partir de estas cinco grandes categorías podemos ofrecer una visión lo más completa posible. En segundo lugar, porque estas categorías ofrecen una perspectiva del texto desde diversos ángulos, tanto intrínseca como extrínsecamente.

A continuación, vamos a abordar cada uno de los aspectos y razones de las diferentes categorías que hemos incluido. La primera parte de la ficha de análisis incluye los datos básicos del texto, son aspectos identificables necesarios para ubicarla. En este apartado incluimos dos grandes secciones. Los datos técnicos de la obra y el perfil del autor. En el primero señalamos la autoría, título, subtítulo, fecha de publicación, páginas, editorial, sinopsis y formato de publicación. Y en el perfil del autor agregamos la biografía de este y otras obras que tuviera publicadas.

Tras estos primeros datos necesarios para el análisis abordamos las cinco grandes categorías que trata nuestro análisis, así como sus subcategorías.

La primera de ellas es el análisis sobre el tema o análisis temático. Se trata de un estudio de tematización, si en el libro el autor justifica o explica por qué eligió ese tema, como o de qué forma lo eligió y sobre todo ¿Por qué decidió escribir esta obra? ¿Qué motivos le llevaron a ello? ¿Qué quieren contar en el texto? Sí apunta a razones personales, profesionales o son temas elegidos fruto del azar o de una serie de casualidades. La visión global sobre los temas elegidos por los autores nos ofrecerá una perspectiva sobre las preocupaciones de estos profesionales y pretendemos observar si las líneas de temas siguen utilizando las grandes temáticas propias del periodismo narrativo como son la guerra, la mafia o la violencia o están apostando por una nueva serie de temáticas alejadas de estas ya clásicas.

La segunda categoría y que a su vez aborda 12 subcategorías es el análisis y de los procedimientos narrativos. Es la más amplia y extensa de todo el análisis. El primer punto que aborda es la estructura interna que tienen estos libros, qué tipo de elementos tiene el trabajo internamente, cómo se configura y distribuye. La segunda subcategoría trata sobre la estructura narrativa de la obra que analiza la composición del texto. Nos encontramos con diversas opciones:

- El uso de la pirámide invertida. La clásica estructura periodística que va de lo más importante a lo menos importante.
- La narración cronológica lineal o progresiva en la que se relatan los hechos siguiendo un orden cronológico.
- *In media res* en la que la narración se inicia por un momento intermedio. Y a partir de ahí, se narran los hechos anteriores<sup>79</sup>.
- Retrospectiva, en la que el relato comienza por el desenlace.
- La narración mixta en la que la narración sigue un orden más o menos lógico, pero aprovechando diversos atajos que ofrece el autor.

Y además dentro de la estructura narrativa también nos interesa constatar si internamente en la narración esta se configura utilizando el recurso de la construcción escenas por escenas.

La tercera subcategoría del análisis morfológico y de los procedimientos narrativos aborda la persona gramatical utilizada por el periodista, si es primera, segunda, tercera persona tanto del plural como del singular.

La cuarta subcategoría se centra en las estrategias de representación del autor en el texto. Hay tres estrategias, la más difícil e impersonal donde el periodista investiga, pero no aparece en la narración, sino a través de los personajes que entrevista, la segunda estrategia en la que el periodista investiga y aparece como personaje y la tercera en la que el periodista aparece pero disfrazado con otra identidad. Esta última opción es la que utiliza un profesional cuando practica el llamado “periodismo gonzo”, en el que esconde su identidad de periodista para obtener cierta información que no podría obtener por los cauces habituales.

La quinta subcategoría se trata sobre la conciencia de subjetividad presente en el texto. Analiza las atribuciones, explicaciones, reflexiones y utilización del lenguaje que hace el autor

<sup>79</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo.. op. cit.*, p. 175.

para reflejar esta subjetividad manifiesta y como defiende esta postura. Esta subcategoría está íntimamente ligada a la persona gramatical, pues en el caso de que el autor elija la primera persona, generalmente se traslada esto en una mayor subjetividad.

La sexta subcategoría analiza como utiliza las fuentes el periodista en el texto. Qué tipo de fuentes usan –institucionales, documentales, personales-, como las reflejan y que uso hacen de ellas. Y si utiliza fuentes anónimas y si explica las razones de su uso.

La séptima aborda el modo de citación que utilizan los autores. Existen cuatro modos de citación, estilo directo, estilo indirecto, estilo directo libre y estilo indirecto libre. Cual predomina, como se realizan las atribuciones (guion de diálogo comillas...). En periodismo la forma de citación más habitual es el estilo directo e indirecto, pero concretamente uno de los procedimientos que más nos interesa es el estilo indirecto libre, más complejo de realizar, pero que ofrece ese regusto “literario” en un texto.

La octava subcategoría analiza la credibilidad que ofrece el autor a través de los detalles tanto de los protagonistas, hechos o lugares. Utilización de detalles a través de la transmisión de carácter de los personajes, emociones, formas de ser, rasgos físicos; para buscar una mayor credibilidad en la historia. Y también las descripciones de las que hace uso para dar cuenta de estos detalles.

La novena subcategoría aborda los rasgos informativos de contextualización presentes en el texto, presencia de antecedentes, consecuencias, análisis del periodista, observación.

La décima subcategoría analiza las figuras retóricas predominantes en el texto. Así la utilización de las más usuales como son la metáfora, elipsis, prolepsis, reiteraciones, comparaciones, personificaciones o ironías.

La undécima, trata sobre el uso de la imagen. Es muy común que este tipo de obras venga acompañado por fotografías o ilustraciones en el texto y analizamos si aparecen y como lo hacen.

Y finalmente la última subcategoría analiza los niveles de lectura que ofrece. Esta última nos permitirá mostrar si la obra tiene un carácter más atemporal a través de varios niveles de lectura que ofrezcan una mayor profundidad al texto.

Tras este gran análisis la tercera gran categoría aborda la difícil cuestión de los géneros. En este apartado tratamos de analizar el género desde dos aspectos distintos. Por un lado, desde el mismo texto. Si hace referencias el autor al género del libro, tanto en el texto como en posibles prólogos, o si aparece en algún momento alguna mención al género (a veces este se recoge en el título o subtítulo con títulos como “Crónicas...”). Y por otro lado, analizando las características que posee para dilucidar a qué género pertenece. Además de esto también analizamos si este género presenta conexiones con otros géneros literarios, o géneros de la no ficción como el ensayo, la biografía o autobiografía.

La siguiente gran categoría se centra en el contexto del autor y del texto. Se trata de establecer las conexiones históricas del libro con el periodismo, la literatura o cualquier otra referencia que establezca. No se trata de un análisis positivista – una relación de fechas, corrientes, obras etc.- sino dialéctico con el objetivo de interpretar la obra históricamente y su autor en el contexto contemporáneo.

Y finalmente la última parte analiza el soporte. Todas son obras publicadas como libros, pero hay diferencias en la forma en la que han sido publicadas tanto en papel o en libro electrónico, si todas utilizan ambos formatos, o si hay obras exclusivas como libros electrónicos y si estas aportan algún tipo de innovación o recurso nuevo a partir de las posibilidades que ofrece este formato.

Al final de la ficha hemos incluido un apartado de otros para añadir cualquier otro tipo de información que detectáramos en el texto fuera de estos campos pero que pudiera ser interesante de incluir, señalar o analizar.

De esta forma la ficha de análisis quedaría configurada de la siguiente forma:

**FICHA DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE PERIODISMO NARRATIVO**

<b>1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA</b>			
<b>1.1. Datos técnicos de la obra</b>			
<b>Autor/a:</b>			
<b>Título:</b>			
<b>Subtítulo:</b>			
<b>Fecha de publicación:</b>			
<b>Páginas:</b>			
<b>Editorial:</b>			
<b>Sinopsis:</b>			
<b>Formato de la publicación:</b>	<input type="checkbox"/> Papel	<input type="checkbox"/> Digital	<input type="checkbox"/> Ambas

<b>1.2. Perfil del autor</b>	
<b>Biografía del autor/a:</b>	
<b>Otras obras del autor/a:</b>	

**2. ANÁLISIS CUALITATIVO**

**2.1. Análisis del tema**

**2.2. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos**

- Estructura interna
- Estructura narrativa
- Persona gramatical
- Estrategias de representación del autor en el texto
- Conciencia de subjetividad
- Utilización de las fuentes
- Modos de citación
- credibilidad a través de los detalles
- Rasgos informativos de contextualización
- Figuras retóricas utilizadas
- Uso de la imagen
- Niveles de lectura que ofrece la obra

**2.3. Análisis genológico**

**2.4. Análisis del contexto**

**2.5. Análisis del soporte**

**2.6. Otros/Ideas/Comentarios**

*3.2.2.2. La entrevista en profundidad*

Comúnmente utilizamos la palabra “entrevista” para designar una conversación cuyo propósito es captar una serie de informaciones de carácter personal sobre un personaje. Sin embargo, en

ciencia esta palabra señala “los procedimientos empíricos para indagar en los fenómenos sociales e individuales”<sup>80</sup>. O también se ha definido como “una conversación verbal entre dos o más seres humanos (entrevistador y entrevistado), cuya finalidad es lo que en verdad le otra tal carácter. Es decir, en un sentido amplio, la entrevista es una conversación que establecen un interrogador y un interrogado para un propósito expreso”<sup>81</sup>. Sin embargo, esta herramienta metodológica, a diferencia del análisis de contenido que tiene una gran utilización en Ciencias Sociales, no es exclusiva de esta disciplina y se presenta como una herramienta metodológica utilizada por innumerables áreas de la ciencia.

Existen dos grandes modelos de entrevista, la entrevista estructurada o sistematizada que es aquella “en la que la interpelación a los sujetos se efectúa obedeciendo el orden (nivel pragmático), al contenido (nivel semántico) y las pautas generales (nivel normativo) demandados en un cuestionario estándar”<sup>82</sup>. Y luego estarían las entrevistas no sistematizadas o no estructurada. En este caso la entrevista tiene unas cuotas mayores de libertad ya que el entrevistador obtiene las respuestas a sus preguntas en un clima de conversación más informal y sin adecuarse estrictamente a un formulario estandarizado. Por tanto, este segundo gran grupo es el que nos interesa en esta investigación porque a su vez agrupa tres subtipos<sup>83</sup> de entrevistas:

- La entrevista en profundidad en la que el entrevistador posee una lista de preguntas o temas que quiere cubrir, pero no tiene un cuestionario formalizado que lo guíen u ordene las preguntas. Y es necesario conocer previamente a la persona que se entrevista<sup>84</sup>.
- La entrevista no dirigida que se emplea para profundizar en experiencias personales. El guion de la entrevista está más detallado, pero se pretende que sea el entrevistado el que hable reiterando por el investigador cuando sea necesario<sup>85</sup>.
- La entrevista clínica. Es un subtipo con aplicación terapéutica y se parte de unas opiniones, percepciones o actitudes del sujeto cuyas motivaciones y sentimientos son objetivo de diagnóstico por un médico psicólogo<sup>86</sup>.

Otros autores denominan a esta entrevista no sistematizada o no estructurada, como entrevista abierta entre la que se contempla a la entrevista en profundidad<sup>87</sup>. Por ejemplo, Alonso distingue que la entrevista en profundidad:

Se construye como un discurso principalmente enunciado por el entrevistado, pero que comprende también las intervenciones del investigador, cada uno con un sentido y un proyecto de sentido determinado (generalmente distintos), relacionados a partir de lo que se ha llamado contrato de comunicación, y en función de un contexto social o situación<sup>88</sup>.

Lo más interesante de este autor es que distingue tres niveles que se producen en una entrevista relacionadas con el sentido del discurso. Un primer nivel sobre el contrato comunicativo, pues son unas expresiones íntimas que se originan entre entrevistador y entrevistado y que

---

<sup>80</sup> DE MIGUEL, Roberto, “La entrevista en profundidad a los emisores y los receptores de los medios”, en BERGANZA CONDE, M<sup>a</sup> Rosa; y RUIZ SAN ROMÁN, José A., *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill, 2005, p. 251.

<sup>81</sup> SIERRA, Francisco “Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social” en GALINDO CÁCERES, Jesús (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson, Addison Wesley Longman, 1998, p. 281.

<sup>82</sup> DE MIGUEL, Roberto, “La entrevista en profundidad...”, *op. cit.*, p. 253.

<sup>83</sup> Otros autores apuntan a una terminología ligeramente distinta entrevista abierta o cualitativa y dentro de ella distinguen la entrevista en profundidad y la entrevista enfocada. SIERRA, Francisco “Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social” en GALINDO CÁCERES, Jesús (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson, Addison Wesley Longman, 1998, p. 299.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 253.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 253.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 254.

<sup>87</sup> ALONSO, Luis Enrique, “Sujeto y discurso:...”, *op. cit.*, pp. 230-231.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 231.



dejan de ser íntimas en el momento en el que tienen lugar. Por tanto, se produce un contrato comunicativo entre ambos, y este pacto, que establecen entrevistado y entrevistador, es fundamental para que la entrevista pueda funcionar<sup>89</sup>. El segundo nivel se encuentra en la interacción verbal en la que dos sujetos están de acuerdo en abrir una comunicación y aceptar sus reglas<sup>90</sup>. Y el tercer nivel es el universo social de referencia en el que el individuo al que se entrevista dentro de su contexto social tenderá a incorporar y ejemplificar los valores que espera sean atendidos por la sociedad desde su grupo de referencia<sup>91</sup>.

La entrevista en profundidad, que es la que nos interesa en esta investigación, ha recibido por tanto una gran variedad de terminologías y se la conoce como abierta, focalizada, biográfica, especializada, narrativa, no estandarizada. Por ejemplo, Valles, hace uso del término entrevista cualitativa. Las funciones que tiene que cumplir toda entrevista es la de obtener información de las entidades comunicativas, facilitar el análisis de las relaciones que tienen estas entidades comunicativas entre sí, conocer aspectos opacos de las conductas comunicativas y ejercer un efecto clarificador en los procesos de inducción y deducción analíticos<sup>92</sup>. También la técnica de la entrevista resulta útil “para obtener información de carácter pragmático, es decir, de cómo los sujetos diversos actúan y reconstruyen el sistema de representaciones sociales en sus prácticas individuales”<sup>93</sup>.

Los principales modelos teóricos de la entrevista cualitativa han partido de autores como Raymond L. Gorden que presenta un modelo contextual interaccionista. Este autor propone un modelo contextual de comunicación en la que la obtención de información mediante una entrevista depende de dos factores: la combinación de tres elementos internos a la situación de entrevista (entrevistador, entrevistado y tema de conversación) y los elementos externos (factores extrasituacionales que relaciona la entrevista con la sociedad)<sup>94</sup>.

Otro de los autores que ha aportado un modelo para la entrevista cualitativa ha sido Tom Wengraf que expone un enfoque “más antropológico e histórico basado principalmente en la obra de Briggs”<sup>95</sup>. En este modelo la entrevista entre “entrevistador e informante tiene lugar un proceso de circulación de emociones y evaluaciones, condicionado por toda una serie de elementos concurrentes”<sup>96</sup>. Estos elementos son tres: los efectos que puede tener en la entrevista el lugar físico, la fecha y el momento del día entre entrevistador y entrevistado, la necesidad de que para ambas partes se defina correctamente lo que se pretende hacer. Ya que el entrevistador tiene claro que está haciendo una entrevista en profundidad con un propósito científico, pero el entrevistador puede entender que es una simple conversación o un favor que hace<sup>97</sup>. Y finalmente la relación de poder que se establece entre entrevistado y entrevistador y que puede variar en la entrevista.

### Diseño de la entrevista en profundidad ad hoc

El diseño de nuestra entrevista en profundidad está contenido en el diseño de nuestro estudio. En nuestra hipótesis y objetivos planteábamos las preguntas esenciales que se derivaban en

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 233.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>92</sup> DE MIGUEL, Roberto, “La entrevista en profundidad a los emisores...”, *op. cit.*, p. 252.

<sup>93</sup> ALONSO, Luis Enrique, “Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa”, en DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ, Juan, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, 1995, p. 226.

<sup>94</sup> GORDEN, Raymond, *Interviweing. Strategy, techniques and tactics*. Homweood, Illinois: Dorsey Press. Citado por: VALLES, Miguel S., *Entrevistas cualitativas*. Madrid: Centro de investigaicones sociológicas, cuadernos metodológicos, nº 32, p. 46-47.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 50

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 50.

cinco categorías diferentes de estudio que contemplan además nuestro análisis de contenido: tema, morfología y procedimientos narrativos, género, contexto y soporte. Por tanto, el primer paso en nuestro diseño de la entrevista en profundidad, la definición de los objetivos de esta, ya están estructurados por nuestro diseño de investigación.

Nuestro segundo objetivo en el diseño de la entrevista fue traducir las cuestiones de la investigación (objetivos, hipótesis) en preguntas o asuntos de conversación más o menos estandarizados y estructurados para exponérselas a nuestros entrevistados. Ya que existen diferencias entre las preguntas de investigación que nos planteamos, y que tienen un lenguaje especializado, y las preguntas de la entrevista que tienen un lenguaje más cercano y por tanto se distinguen claramente una de otras.

Tras la traducción de nuestras preguntas de investigación en preguntas de entrevista creamos y ordenamos una estructura dividida en los mismos temas que hemos establecido en nuestro análisis de contenido, pues nuestra intención con el diseño de ambas herramientas metodológicas es que sirvan para hacer una comparación entre autor y texto. De esta forma el guion de nuestra entrevista quedaría dividido en cinco bloques y con el siguiente orden: tema, morfología y procedimientos narrativos, género, contexto y soporte en las obras del autor.

El siguiente paso natural en el diseño de una entrevista es el de la selección de los entrevistados, que ya hemos realizado siguiendo las premisas establecidas en la selección del corpus, y en la que hemos obtenido 21 autores periodístico narrativos a los que se le va a plantear la entrevista.

Sin embargo, en la fase preliminar del diseño de la entrevista observamos que por las características propias de cada obra y cada autor nos veíamos en la necesidad de formalizar una serie de cuestiones únicas y personales a cada autor por separado y que están englobadas dentro de esos cinco grandes bloques, pero que serían únicas para cada uno de ellos. Debido a la necesidad de plantear estas preguntas únicas a cada autor, por a la casuística que se exponía en cada obra, hemos diseñado una entrevista en profundidad ad hoc.

Nuestra entrevista en profundidad queda estructurada en 16 preguntas generales, agrupadas en los cinco bloques antes mencionados. Y a las que se le añaden las preguntas únicas para cada autor, que variaban de un autor a otro y abordaban aspectos concretos de su trayectoria, del género o tema de su texto y que era fundamental plantear para poder entender el texto en su plenitud.

De esta forma la entrevista en profundidad ad hoc quedaría planteada con las 16 preguntas generales agrupadas en las cinco categorías. A las que hay que añadir todas aquellas preguntas específicas a cada autor que pueden consultarse en los Anexos de la presente tesis doctoral.

## **DISEÑO DE LA ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD AD HOC**

### **Temática de la obra**

- ¿Cuáles son las razones que le han llevado a escribir su libro?
- ¿Cómo es su proceso de creación del libro? ¿Cómo ha escrito el libro?
- ¿Tenía clara su estructura o título?

### **Morfología y procedimientos narrativos**

- ¿Cómo se siente con la subjetividad que hay presente en sus textos?
- ¿Es consciente de las técnicas narrativas, literarias o periodísticas que usa en sus textos?

### **Género**

- ¿Con qué género periodístico identificaría su obra?
- ¿Identificarías tu obra con la etiqueta periodismo narrativo?
- ¿Cómo considera al periodismo narrativo o literario?

### **Contexto**

- ¿Qué escritores o periodistas le sirven de referencia o inspiración? ¿Cuándo escribe sus textos tiene presente el influjo de algún periodista concreto o alguna obra? ¿Y de algún escritor? ¿O alguna tendencia?
- ¿Conoce la producción de periodismo literario que se está publicando en revistas como *Frontera D* o *Jot Down* en España o *Gatopardo*, *El Malpensante*, *Anfibia*, en Latinoamérica?
- ¿Si tuviera que recomendar a algún periodista a quién recomendaría?
- ¿Cómo se define a sí mismo? ¿Escritor? ¿Periodista?
- ¿Por qué cree que hay tan poco de este tipo de periodismo en la prensa española?

#### **Soporte**

- ¿Tenía claro desde un inicio publicar su texto en formato libro?
- ¿Cómo fue el proceso de publicación? ¿Tiene algún dato de la versión e-book o de papel? ¿Cuál vende más?
- ¿Cómo cree que se enfrenta el lector a su obra? ¿Qué opiniones ha recibido? ¿Y de los periodistas?
- ¿Piensa que el libro como formato puede ser un buen soporte para publicar periodismo?

Las preguntas que nos veíamos en la necesidad de añadir, aparte de las propuestas, nacían tras aplicar el análisis de contenido a los textos. Descubríamos una serie de características, recursos y cuestiones únicas en cada obra que nos obligan a añadir estas cuestiones en la entrevista, pero como veremos a continuación, tras exponerlas, se integran dentro de estas 16 preguntas más generales. Es decir, que las 16 preguntas que hemos planteado se configuran como un esquema general del que nacen luego preguntas específicas en función de cada caso. Veamos un listado de las preguntas ad hoc que hemos creado y como se integran dentro de estas generales.

- Dentro de la categoría de la temática encontramos aspectos que han tenido que ser abordados, como situaciones personales de los autores que los han llevado a abordar sus investigaciones, o sus viajes que han dado fruto el libro, o situaciones profesionales concretas que derivaron en proyectos paralelos que los llevo a escribir sus obras.
- Sobre la morfología y los procedimientos narrativos es donde más variaciones se producen, pues algunos autores aplicaban más recursos retóricos por lo que les interrogamos específicamente sobre el uso de la metáfora o anáfora. Otros autores mostraban la utilización de personas gramaticales poco habituales como la segunda persona. Además, el número de estas preguntas aumentaba en algunas obras que planteaban cuestiones sobre la objetividad y la subjetividad, sobre el proceso de escritura del texto o sobre la cuestión del periodismo narrativo, que nos abrían la puerta a indagar y profundizar sobre estos temas.
- En el género también se producían preguntas específicas pues algunos autores en las obras o al hablar de ellas habían utilizado una específica terminología para definir sus obras por lo que nos veíamos obligados a profundizar en esta cuestión.
- En cuanto al contexto de la obra también se producían diferentes cuestiones, pues cada autor se encontraba en una situación laboral distinta, o perfil diferente o utilizaba blogs o plataformas online para crear y dar a conocer su trabajo. O también su relación con proyectos específicos dentro de revistas periodístico narrativas u otro tipo de proyectos que era necesario conocer.
- Y por último en cuanto al soporte a veces existían diversas versiones de las obras en distintas editoriales o publicadas en países distintos, e incluso con títulos diferentes.

Por tanto como se observa, la entrevista en profundidad ad hoc desarrollada sigue las preguntas e hipótesis planteadas a través de las cinco categorías desarrolladas estableciendo 16 cuestiones generales que se han planteado a todos los autores y a raíz de la aplicación del análisis de contenido surgían preguntas específicas a estas 16 cuestiones básicas que se han adaptado a cada autor configurando una entrevista ad hoc que se ajustaba de la mejor manera posible a nuestra investigación.

En este caso la preparación y trabajos previos a la entrevista fue una labor fundamental. Es algo obligatorio en este tipo de entrevistas y nos llevó a una gran labor documental para contrastar otras entrevistas que se han realizado a los autores, las reseñas de sus obras o sus trabajos previos o posteriores a la publicación de sus libros. Así como la lectura de obras que se salían de nuestra muestra u obras de ficción que muchos de ellos tenían publicadas y que era fundamental estudiar para entender al autor en todo su contexto.

La duración de las entrevistas ha sido aproximadamente de tres horas y media por cada autor, aspecto que se vía condicionado por estas estas preguntas ad hoc que añadíamos a la entrevista. En algunos casos nos hemos visto en la necesidad de repreguntar o plantear diferentes cuestiones tras la entrevista para ampliar algún aspecto concreto. Todas las entrevistas se han registrado con fecha hora y lugar y se han transcrito y estas pueden ser consultadas en los Anexos de la presente investigación<sup>98</sup>.

### 3.3. Dificultades y limitaciones de la investigación

Los estudios de periodismo narrativo o periodismo literario son a día de hoy desde el punto de vista académico, pequeños. Sims así lo explicaba: “literary journalism in the academy remains tenuous”<sup>99</sup>. Y añade que tradicionalmente en los estudios de inglés o literatura americana raramente se incluye el periodismo literario. Y de igual modo ocurre en España. Y del lado periodístico la situación es peor y más allá del Nuevo Periodismo no se ha profundizado excesivamente como veremos ampliamente en el estado de la cuestión. Esto ha provocado en nuestra opinión un problema base, al que nosotros nos hemos enfrentado desde el primer día con esta investigación. El problema de indefinición ¿Qué es el periodismo narrativo? Incluso el mismo término como ya hemos avanzado es a día de hoy objeto de polémica. Esto ha sido y es una de las grandes dificultades a las que nos enfrentamos en esta investigación. Nosotros hemos establecido los límites y definiciones de lo que consideramos que es el periodismo narrativo. Pero sigue siendo una cuestión para la que no hay una respuesta definitiva o consensuada.

Otra dificultad añadida es la gran presencia y enfoque del periodismo narrativo como literatura. Se ha estudiado y prestado una gran atención en responder a si estos textos son literatura o no. Y los trabajos sobre este enfoque son los más numerosos. En nuestro caso hemos pretendido desmarcarnos de esta visión, ya que la consideramos excesivamente pobre y simplista e intentamos avanzar más allá, para salir de ese círculo vicioso de sí es o no literatura. Hemos querido reivindicar que estos textos, estos libros y autores, son periodismo a fin de cuentas y partimos de esa idea para abordar estos textos.

La siguiente dificultad, y que provoca una limitación sobre la misma, ha sido la metodología a elegir para evaluar un texto periodístico narrativo. Como vemos la base teórica no es muy extensa y los ejemplos de análisis a textos narrativos son relativamente recientes y no van más allá del análisis de contenido. Nosotros presentamos un modelo comparativo entre análisis de contenido y entrevista en profundidad para desentrañar un texto, pues creemos que en el periodismo narrativo, como apuntaba Norman Sims, se ha dejado de lado al autor. Y nos parece oportuno recuperar su visión y mostrar que tienen que decir este sobre su texto estos autores.

---

<sup>98</sup> Véase los Anexos de esta tesis doctoral en la memoria USB que se adjunta con dicho trabajo.

<sup>99</sup> SIMS, Norman, “The problem and...”, *op. cit.*, p. 8.

La cuarta dificultad a la que nos hemos enfrentado fruto de las anteriores ha sido establecer unas directrices sobre qué textos podemos considerar como periodismo narrativo y cuáles no. Esto sigue siendo ha día de hoy un campo incierto para muchos investigadores, pues en este fenómeno se produce especialmente una hibridación de géneros y características que causan gran confusión. Sims ya apuntaba con su concepto sobre “reality boundaries”, los límites de la realidad, las dificultades que tiene el periodismo literario para distinguirse de otros géneros.

We can imagine literary journalism in the center of a design, say as a ceramic tile connected to other tiles. There are borders between literary journalism and the surrounding forms, which include autobiography, fiction, science writing, conventional journalism, and history<sup>100</sup>.

Por tanto, aunque una de nuestras premisas es conocer si los autores se reconocen como periodistas narrativos o son conscientes de que están escribiendo periodismo narrativo, las dificultades para establecer los límites son una realidad de la que somos plenamente conscientes.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# PARTE II. FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 4. LAS TRES LÍNEAS QUE ABORDAN EL ESTUDIO DEL PERIODISMO NARRATIVO: EXISTENCIA IDENTIFICACIÓN Y CLASIFICACIÓN

---

El periodismo narrativo no tiene una gran base discursiva de desarrollo para que se haya establecido un marco teórico como tal, y además tiene una gran cantidad de aportaciones desde diferentes ramas de la comunicación y de otras disciplinas. Por lo que uno de nuestros principales objetivos en esta parte de la investigación es crear un esquema discursivo claro y coherente para que pueda ser entendido el fenómeno del periodismo narrativo en toda su amplitud. Pero ¿por qué consideramos al periodismo narrativo como “fenómeno” ?, creemos que es la mejor etiqueta, a falta de otra mejor para poder denominar a estos textos. Entendemos que la palabra fenómeno no hace relación a algo inusual o sorprendente, al igual que la lluvia o el viento se consideran fenómenos naturales y no por ello son inusuales. Sino que definimos fenómeno, siguiendo la primera acepción que ofrece la RAE<sup>1</sup>, como una manifestación que se hace presente a la conciencia del sujeto y aparece como objeto de su percepción. Creemos que términos como formato no son del todo adecuados porque no responden a una serie de indicaciones o parámetros bajo los que puede ser claramente acotado, tampoco es adecuado el término disciplina porque no es un conjunto de reglas para enseñar una materia, ciencia o técnica y tampoco creemos que designe un campo del saber. O el término “macrogénero” porque el periodismo narrativo no es solamente un conjunto de géneros. Concretamente consideramos que es un fenómeno periodístico, y este apellido, el periodístico es esencial para entender el periodismo narrativo como manifestación textual dentro del periodismo porque su objetivo esencial es el del periodismo, dar a conocer la realidad, interpretarla y hacerla accesible a la sociedad<sup>2</sup>, la diferencia es que las

---

<sup>1</sup> Véase Diccionario RAE, definición fenómeno, disponible en: <http://dle.rae.es/?id=HlH0iLR> [última fecha de consulta: 12 de septiembre de 2016]

<sup>2</sup> Algunos autores consideran que el periodismo narrativo o literario puede afrontar realidades tan complejas como ofrecer informaciones sobre los desafíos que conllevan informar sobre la ciencia. YURI PASSOS, Mateus; MASIERO NERING, Érica; MAURICIO CARVALHO, Juliano, “The Chudnovsky case: how literary journalism can open the black box of science”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 2, nº 2, 2010, pp. 27-45. O incluso sobre campos tan especializados como la bioética. SNOW LANDA, Amy, “How Literary Journalism Can Inform Bioethics”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 2, nº 2, 2010, p. 48.

herramientas, características y géneros de los que hace uso son diferentes e inusuales para el periodismo convencional.

Todos los estudios sobre periodismo narrativo han pivotado sobre una serie de temas recurrentes, desde el siglo XIX hasta hoy. Estas cuestiones se han ido desarrollando de forma escalonada, la primera cuestión que se planteó llevó a la segunda y esta finalmente a la tercera.

El primero de estos temas, la base dónde comienzan a desarrollarse todos los estudios, análisis y discusiones, se agrupan sobre la pregunta de si existe el periodismo narrativo, si es una hibridación entre periodismo y literatura, si hay influjo entre ambos campos, o son espacios totalmente separados. Dependiendo de la respuesta a este planteamiento, quienes responden afirmativamente han desarrollado la segunda gran cuestión sobre este tema: ¿cómo llamamos a esos textos? Y a raíz de esto: ¿Qué diferencia, por tanto, este formato o fenómeno, llamado periodismo narrativo<sup>3</sup>, de la literatura y del periodismo? ¿Dónde están sus límites? ¿Cómo lo distinguimos? Finalmente aceptando las preguntas expuestas anteriormente, la tercera cuestión que se han planteado los autores tras responder a las anteriores ha sido: ¿Qué características tienen estos textos para que podamos considerarlos como periodismo narrativo?

Tres temas, tres preguntas, que podríamos resumir en tres grandes conceptos clave sobre las disquisiciones académicas entre periodismo y literatura: *existencia, identificación y clasificación*. Sobre ellos girarán todas las investigaciones que hemos recopilado en este apartado, cada autor ahondará en unas cuestiones o en otras, pero nos parece relevante que a lo largo de su lectura se tengan en cuenta estas tres premisas para poder entender cómo la discusión en torno a este fenómeno, con una duración ya de casi 150 años, ha avanzado muy poco, y que sigue anclada en responder a: ¿existe esto?, ¿cómo lo identificamos? y ¿cómo lo clasificamos?

Estas tres líneas de estudio, recurrentes en todas las investigaciones sobre este fenómeno, nos hacen plantearnos la necesidad de agruparlas y desarrollarlas siguiendo un esquema cronológico en la primera *-existencia-*, ya que resulta más sencilla su comprensión de esta manera. Pero en el caso de las líneas denominadas *identificación y clasificación*, se han desarrollado agrupándolas por categorías: de esta forma es más natural su entendimiento y a la vez nos permite presentar un modelo provisional para clasificar el periodismo narrativo. Además, la división entre esta primera línea de investigación y las otras dos líneas se produce por la irrupción de una situación clave que ha tenido un impacto de modo global en el periodismo narrativo, la aparición en los años 60 del Nuevo periodismo, el conocido fenómeno periodístico localizado en Estados Unidos que cambió completamente el modo en el que teníamos de concebir estos textos.

Dos posturas antagónicas sustentan estas tres líneas de investigación, por un lado, desde las teorías de la comunicación se ha intentado describir el periodismo como un campo independiente y distinto de la literatura y con una identidad y características propias. Por otro lado, ciertos grupos de escritores y periodistas entienden que el periodismo tiene una herencia con la literatura y por tanto está marcado por una realidad multidisciplinar y plural<sup>4</sup>. Sin embargo, a este respecto esta investigación plantea una nueva forma de abordar el periodismo narrativo: hasta este momento hemos estado haciendo referencia una y otra vez periodismo y literatura como si de la confluencia de ambos surgiera el periodismo narrativo. Esta premisa es apoyada por una gran cantidad de autores, textos e investigaciones, que consideran al periodismo narrativo o literario desde esta perspectiva. Además, durante todo el texto la mayor parte de los argumentos, puntos de vistas, hipótesis y opiniones serán resultados de esta visión. Nosotros en esta investigación queremos plantear el periodismo narrativo como un fenómeno periodístico, como explicaremos a continuación, la influencia de la literatura en este fenómeno es muy importante, pero no supone el aspecto definitorio de este fenómeno, pues también tienen influencia otros géneros y fenómenos en el periodismo narrativo para que podamos solamente hablar

---

<sup>3</sup> En capítulos posteriores explicaremos las razones de la utilización de este término y no otros.

<sup>4</sup> GUTIÉRREZ PALACIO, Javier, *República, periodismo y literatura. La cuestión política en el periodismo literario durante la Segunda República española*. Madrid: Tecnos, 2005, p. 51.

de periodismo y literatura. Este planteamiento es excesivamente corto de miras para poder explicar el periodismo narrativo. Por tanto, aunque en los siguientes puntos abordemos el periodismo narrativo bajo desde esta errónea perspectiva, debido al predominio de estos planteamientos. Nuestro objetivo es reivindicar el periodismo narrativo como un fenómeno periodístico, pero autónomo y que tiene que buscar su propia razón de ser y dejar de reivindicarse o legitimarse a través de la literatura.

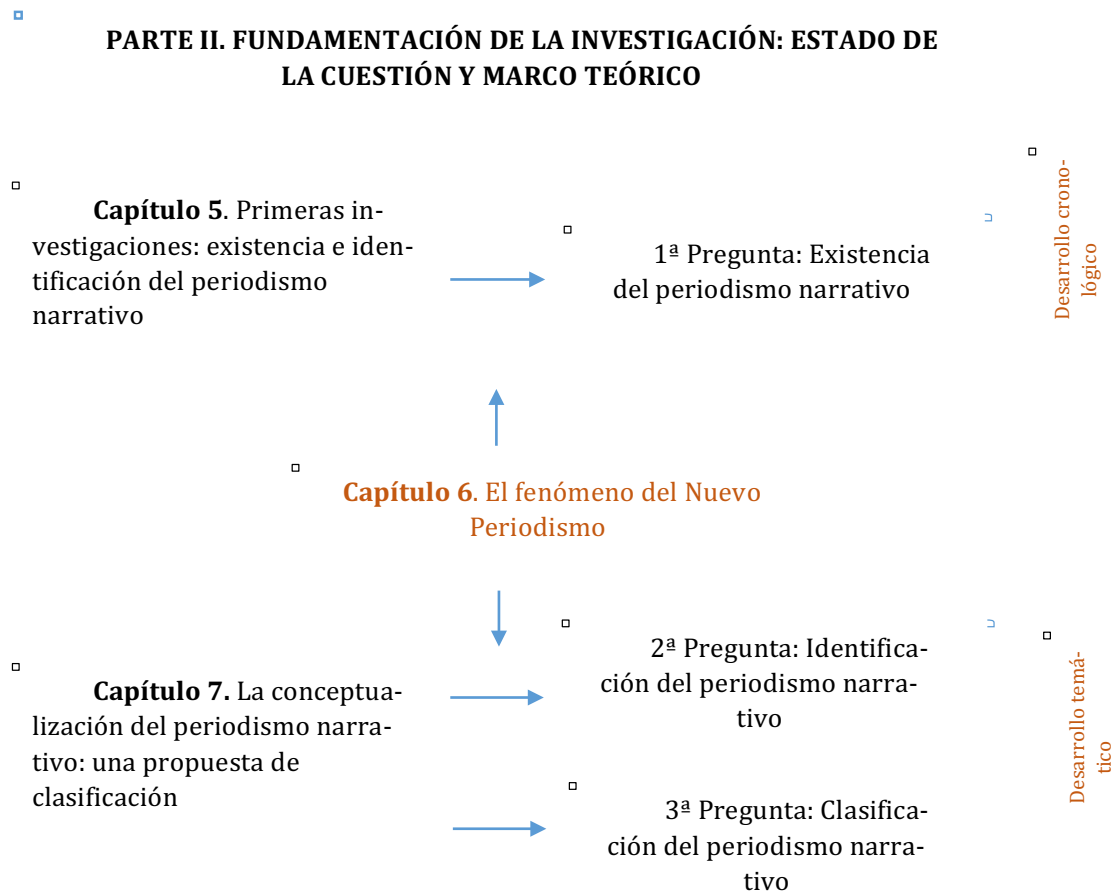
Tras estas aclaraciones, el estado de la cuestión y marco teórico están divididos en tres grandes capítulos siguiendo las tres líneas señaladas. En el capítulo 5 se responderá a la primera pregunta: ¿existe el periodismo narrativo como fenómeno? Es decir, *existencia*. Para ello haremos un recorrido cronológico de todo el estado de la cuestión y marco teórico desde el inicio de las investigaciones en torno a este tema, hasta los años 60. ¿Por qué finalizamos el desarrollo discursivo de esta parte en los años 60? En primer lugar, porque este fenómeno puede ser entendido de forma más clara siguiendo el desarrollo cronológico de los acontecimientos e investigaciones hasta esta fecha. En segundo lugar, porque prácticamente la mayor parte de las investigaciones se centran en responder a esta primera pregunta -hay un par de autores que ya señalan aspectos de la tercera pregunta, pero se indicará en su momento-. En tercer lugar, porque el volumen de investigadores que abordan este tema es mucho menor y queda reflejado de forma más clara su despliegue cronológico. Y en cuarto lugar porque en los años 60 se produce en Estados Unidos el fenómeno del Nuevo Periodismo, que visibiliza y pone sobre la mesa las relaciones entre el periodismo y la literatura, por lo que provocará un estudio más amplio, profundo y rico sobre esta cuestión. De ahí que el capítulo 6, a modo de interludio o punto de inflexión entre la primera línea y la segunda y tercera ocupe este espacio para explicar el Nuevo Periodismo.

En el capítulo 7 se abordará la respuesta a la segunda y tercera pregunta: ¿cómo llamamos a este fenómeno? y ¿Qué características tienen estos textos? Es decir, *identificación y clasificación*. Este capítulo comprenderá las investigaciones y el marco conceptual del fenómeno desde los años 70 hasta hoy, pero a diferencia del anterior capítulo no se hará de forma cronológica sino temática. La razón de esta decisión se basa en que a partir de los años 70 se inician una gran cantidad de investigaciones sobre las relaciones entre el periodismo y la literatura analizando una terminología adecuada para nombrarla y unas características o herramientas comunes que puedan agruparse para definir este fenómeno. Estas, parten desde distintos ámbitos, a raíz del fenómeno del Nuevo Periodismo como ya hemos indicado, que de seguir su desarrollo cronológico resultaría repetitivo en numerosas ocasiones, ya que tendríamos que hacer conexiones entre conceptos, autores e investigadores muy lejanos en el tiempo y en el discurso por lo que resultaría entorpecida la comprensión.

Al intentar desentrañar la mejor forma de poder mostrar todo el estado de la cuestión y esbozar ese marco teórico latente. Hemos optado por realizar el discurso dividiéndolo en temáticas conceptuales. Es decir, vamos a agrupar las investigaciones por temas en función de cómo abordan el periodismo y la literatura. Concretamente hemos detectado ocho temáticas diferentes: el predominio del enfoque literario, la terminología, la clasificación, las características, sus géneros, las semejanzas y diferencias, los límites, y la consolidación de su identidad. A través de estos apartados vamos a poder construir una conceptualización del Periodismo narrativo y una propuesta de cómo debe identificarse y clasificarse<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> La división de este capítulo está inspirada levemente en la separación que realizan Rodríguez Rodríguez y Angulo Egea en *Periodismo Literario: Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. En ella explican que el mundo académico hispánico se pueden diferenciar dos grandes tendencias: a) Aquellas que establecen sustanciales diferencias entre el periodismo y la literatura, es decir, por un lado, está el periodista que elabora noticias con un afán utilitario y con un lenguaje claro y sencillo, y por otro, el escritor que crea ficciones desarrollando un mundo con un lenguaje propio. En esta línea sitúa a Martínez Albertos (1988) y a Aguilera (1992), señalando que ambos niegan la existencia del Periodismo Narrativo y también a Lázaro Carreter (1977) y Coseriu (1990) que trazan fronteras basándose en aspectos formales. B) y el segundo grupo lo encabezan

En el siguiente esquema resumimos el diseño de estos capítulos para que pueda apreciarse de forma más clara:



aquellas autores que defienden la existencia incuestionable de un periodismo narrativo que hibrida ambas naturalezas. Y señalan como el autor que inició esta línea de trabajo a Chillón (1999) que propone un enfoque multidisciplinar para abordar esta perspectiva. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEEA, María, “Literatos y periodistas: el origen de un matrimonio de conveniencia” en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEEA, María, (coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, p. 13.

## CAPÍTULO 5. PRIMERAS INVESTIGACIONES: EXISTENCIA DEL PERIODISMO NARRATIVO

---

Este capítulo seguirá un orden claramente cronológico -cuando no sea así se indicará y siempre basado en el mejor entendimiento del fenómeno-, para que pueda apreciarse todo el desarrollo discursivo y así poder obtener una visión más clara de las investigaciones sobre este tema concentrándonos sobre la primera cuestión: la existencia de unas relaciones entre periodismo y literatura.

Rescatamos las palabras de Gutiérrez Palacio que muestran perfectamente “el escollo sobre el que nos movemos” cuando nos planteamos una investigación sobre esta cuestión. “Puede considerarse que nos encontramos con dos actividades paralelas y al mismo tiempo unidas”<sup>1</sup>.

### 5.1. Cuando la literatura no era literatura

En este texto iniciamos el análisis sobre cómo se ha configurado la investigación en torno al Periodismo narrativo comparando y analizando relaciones entre Periodismo y literatura. Pero antes de adentrarnos en ello debemos hacer unas aclaraciones importantes para que pueda entenderse correctamente el inicio de las discusiones sobre esta cuestión.

Durante los siglos XVIII y XIX el concepto de literatura no tenía el mismo significado que hoy día le damos a este término. El concepto actual lo solemos asociar con la producción artística por escrito -mayormente novela- y con la ficción, pero solamente tiene una vigencia de dos siglos. Es más, nuestro concepto actual de literatura está desapareciendo en estos inicios del siglo XXI<sup>2</sup>, mutando hacia la visión de una forma más de entretenimiento.

Hasta el siglo XVIII se utilizaba el término “poesía” con el significado aristotélico que venía a expresar la recreación hecha con palabras, así la Poética era la disciplina que estudiaba esta

---

<sup>1</sup> GUTIÉRREZ PALACIO, Javier, República, periodismo y literatura, op. cit., p. 52.

<sup>2</sup> GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, “Literatura y periodismo, géneros en la frontera”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen., MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004, p. 159.

técnica particular, es decir todo aquello que estaba escrito. La palabra “literatura” se deriva del término en latín *litterae* (letras, cartas, escritos en general) y comienza a utilizarse con la aparición de la imprenta que propicia la difusión del libro y el surgimiento del periodismo, llevando a que todo soporte escrito se denomine ‘literatura’, siguiendo esta derivación terminológica y la definición aristotélica<sup>3</sup>. Por tanto, hasta finales del siglo XVIII y también parte del siglo XIX el concepto de literatura se entendía como toda publicación escrita (independientemente del contenido sobre el que versara)<sup>4</sup>. De este modo, publicaciones periódicas o cualquier manifestación temprana de nuestro actual periodismo era considerada literatura, además de cualquier manifestación cultural puesta por escrito. Esto quiere decir, que los conceptos de periodismo y literatura que hoy entendemos ni siquiera se diferenciaban. Lo que hoy conocemos como literatura -textos con una intencionalidad estética y ficticia- y periodismo eran englobados bajo el paraguas de la literatura durante todo el siglo XVIII y parte del XIX<sup>5</sup>. \_

Por lo tanto, para los periodistas ilustrados del siglo XVIII y sus sucesores en el siglo XIX el concepto de “literatura” sigue el que se entendía de forma enciclopédica, en un sentido que además habían ayudado a consolidar los Padres Mohedananos<sup>6</sup> o Juan Andrés Morell en sus estudios sobre “Literatura Española”. La noción del periodismo y la literatura tenía más en común que lo que tiene hoy en día<sup>7</sup>. Esta misma opinión es compartida por Palomo, que añade, que la palabra literatura equivalía a cultura, a todo lo escrito en general<sup>8</sup>.

No es hasta finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX cuando el término fue acotándose poco a poco hasta adquirir el significado actual. Y, por lo tanto, es a finales de este siglo y durante el siglo XIX cuando algunos autores se pronuncian en torno a las diferencias y similitudes sobre periodismo y literatura de la forma que hoy los podemos entender. La distinción entre ambas se simplifica, así literatura era todo aquello entendido como creación artística, y el periodismo era entendido como la creación de meros textos informativos.

Durante el siglo XIX convivieron ambos conceptos. De esta forma los preceptistas literarios, consideraron al periodismo un género literario, como una modalidad de todo lo escrito, es decir con el sentido primigenio. Pero no es hasta mediados y sobre todo finales del siglo XIX cuando comienza a apreciarse que periodismo y literatura son cosas distintas y a partir de esto pueden estar relacionadas, puede existir una hibridez entre ambas o pueda existir un periodismo que tenga influencia de la literatura. La cuestión adquiere la dimensión actual. Así lo entendieron una serie de académicos que en su discurso de entrada en la Real Academia Española y francesa expusieron la cuestión<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, “Literatura y periodismo, géneros...”, *op. cit.*, p. 160.

<sup>4</sup> RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEEA, María, “Literatos y periodistas: el origen de un matrimonio de conveniencia” en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, p. 58.

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Literatos y periodistas: los orígenes de una tradición de encuentros y desencuentros”, en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo, (ed.), *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, p. 39.

<sup>6</sup> Los Padres Mohedananos hacen referencia a los franciscanos, y hermanos de sangre, fray Rafael Rodríguez Mohedano y fray Pedro Rodríguez Mohedano autores de una de las obras sobre literatura más importantes del siglo XVIII *Historia literaria de España*. AGUILAR PIÑAL, Francisco, “Fray Rafael Rodríguez Mohedano (1772-1787) y Cándido María Trigueros (1737-1798). Homenaje a Trigueros en el segundo centenario de su muerte”, en *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, Nº 24, 1997, p.318.

<sup>7</sup> ROMERO TOBAR, Leonardo, “Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XX”, en SIMÓN DÍAZ, José, (coord.), *La prensa española durante el siglo XIX: I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Vocalía de Publicaciones, 1988, p. 93.

<sup>8</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 24.

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Literatos y periodistas...”, *op. cit.*, pp. 49- 50.

## 5.2. ¿Puede ser el periodismo una obra de arte? Primeras preguntas en los discursos de aceptación en la Academia de la lengua

Pese a la larga presencia de la literatura en el periodismo español o viceversa, nadie se había preguntado sobre estas relaciones y lo que suponían o significaban. El debate sobre si este tipo de textos eran periodismo o literatura, o si el periodismo era un género literario o incluso pudiera haber una hibridación, no comienza hasta mitad del XIX cuando una serie de académicos inician el debate en el seno de la RAE<sup>10</sup> como veremos con ecos también en la Academia Francesa. Lo más innovador de estos autores es que plantean una serie de preguntas, que hoy en día se siguen discutiendo y analizando. Pero en el fondo de todas ellas debaten si el periodismo podía ser considerado una obra de arte, si podía llegar a obtener la misma “categoría” que las obras de ficción o la poesía, o si podía ser entendido como literatura, en el término actual. En definitiva, buscan legitimar el periodismo a través de la literatura. Aclarar que este aspecto no es el objetivo de esta investigación, no vemos necesario que el periodismo narrativo se tenga que legitimar a través de la literatura. Creemos que este fenómeno tiene la suficiente entidad para obtener una legitimidad por sí solo, pero debido a las interesantes y decisivas cuestiones que se derivan de los discursos de estos autores es fundamental analizarlos.

Estos autores fueron Joaquín Francisco Pacheco en 1845, Eugenio Sellés en 1895 e Isidoro Fernández Flórez, más conocido como *Fernanflor* en 1898. Debemos sumar otros académicos a este terceto inicial, Juan Valera que en el mismo año que *Fernanflor*, abordó también el tema, en contestación al discurso de este mismo. Ortega Munilla en 1902 al que también contesta Juan Valera. Y como contraposición a ellos, pero en la misma línea y época, en Francia, Ferdinand Brunetière en 1894 aceptaba su sillón en la academia hablando del periodismo en su relación con la Academia y la literatura, aunque con un enfoque distinto.

El inicio de la reflexión sobre el periodismo narrativo se inicia con estos discursos de distintas personalidades de las letras del siglo XIX. Los discursos de aceptación de la Academia de la Lengua son alocuciones de gran importancia para la reflexión académica. La RAE comenzó en 1847 esta tradición de leer un discurso de ingreso, como formalidad necesaria para que un académico electo pasase a ser miembro de pleno derecho y un año después comienzan a imprimirse dichos textos<sup>11</sup>. Estos personajes podríamos considerarlos como los fundadores intelectuales del debate, o más que debate, investigación sobre las relaciones entre el periodismo y la literatura.

Pese a la originalidad y novedad de estas propuestas, quedan abandonadas y desde 1902 no volvió a entrar esta cuestión en la RAE. Pero, en 1984 Francisco Ayala vuelve a traer este tema a la palestra en su discurso de ingreso desarrollando la relación del periodismo con la retórica. Pero no incluimos a Ayala en esta parte, porque consideramos que su discurso se contextualiza en otra etapa, pero queremos mencionarlo aquí para que quede constancia.

También es relevante apuntar un aspecto contextual y que convierte de suma importancia el discurso de estos autores españoles. Norman Sims en *Literary Journalism in the Twentieth Century*, John C. Hartsock en *A History of American Literary Journalism* o Kevin Kerrane y Ben Yagoda en *The Art of fact. A Historical anthology of literary Journalism* han rastreado las raíces del periodismo narrativo norteamericano y han señalado que este se presenta a finales del siglo XIX tras la Guerra Civil Norteamericana. Este moderno periodismo narrativo que ellos detectan en una serie de autores y obras de la que hablaremos en la perspectiva histórica, sin embargo, no muestra las profundas cuestiones que se plantearon estos académicos de la lengua en el siglo XIX. Estos autores no solamente practicaron de una forma u otra algún tipo de periodismo na-

<sup>10</sup> Aquí podemos observar cómo las primeras discusiones giran todas en torno al primer tema que planteábamos al inicio de este capítulo ¿existe una hibridación entre periodismo y literatura?

<sup>11</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Discursos*, Disponible en: <http://www.rae.es/obras-academicas/obras-literarias-e-historicas/discursos> [última fecha de consulta: 12 de septiembre de 2016]

rativo, sino que en estos discursos analizaron, argumentaron y debatieron qué era ese fenómeno que estaban detectando, de ahí que la relevancia de mostrar estos discursos es doble. No solamente por los argumentos y preguntas que plantean, sino por la fecha en la que lo hacen. Los autores norteamericanos antes mencionados aplican una perspectiva actual para analizar ciertas obras y autores del siglo XIX, pero Joaquín Francisco Pacheco, Isidoro Fernández Flórez o Juan Valera ya se hacían las mismas preguntas que estos investigadores actuales dos siglos antes. Por lo tanto, de los discursos de estos académicos en el contexto del periodismo narrativo nacional e internacional son de suma importancia para mostrar que estos textos fueron pioneros en el debate sobre el fenómeno del periodismo narrativo.

### 5.2.1. Joaquín Francisco Pacheco, primer autor en tratar las relaciones entre periodismo y literatura

Joaquín Francisco Pacheco fue abogado, jurista y escritor, e ingresó en 1845 en la Real Academia de la Lengua Española, y su alocución de aceptación la dedicó al periodismo y la literatura con este título: *Sobre periodismo en sus relaciones sobre la literatura*.

Sobre su discurso llaman poderosamente la atención las menciones y definiciones que hace sobre un periodismo muy ideológico y muy diferente al que hoy en día conocemos:

Dediqué mis vigiliyas y mis esfuerzos á esa otra especie de literatura, militante y febril, que nos ha traído las revoluciones, y que es hoy día un accidente necesario en el estado de nuestra sociedad.

Me refiero, señores, al periodismo, creación de la presente época, signo y expresión de la actividad que nos devora; ménos aún garantía, como le llaman, de las libertades y las instituciones, que instrumento de combate para la batalla interna y continua en que vivimos y nos agitamos. Me refiero al periodismo, que los insignes fundadores de esta Academia ni conocieron, ni alcanzaron á prever; que la generación última pudo todavía calificar desdeñosamente; pero al que nosotros debemos hoy considerar de un modo serio y grave, porque es serio el lugar á donde se ha levantado, y grave é importante el destino que le corresponde a nuestra edad, y que cada día ha de corresponderle más de lleno<sup>12</sup>.

Sorprende que denomine al periodismo como “esa otra especie de literatura” pero añadiéndole los adjetivos de “militante” y “febril” como sí se tratase de algo de lo que no se puede sustraer ni el propio periodista, ni la misma sociedad, cuando lo define como ese “accidente” necesario para la sociedad.

Podemos apreciar claramente el desdén que desde el mundo de las letras se tenía a este fenómeno naciente que era el periodismo en 1845, y sobre todo hay que destacar la defensa que hace de él<sup>13</sup>, no como una garantía de libertad sino como un “instrumento de combate”, fruto de la prensa tan politizada de la época.

A continuación, señala que más allá de esto, el ejercicio del periodismo es una “revolución literaria á la vez que social y política”<sup>14</sup> y explica que era normal que la Academia no hubiera mirado con buenos ojos esa “especie de literatura” que se había apoderado de todos los aspectos de la sociedad<sup>15</sup>. Aquí observamos que Pacheco ya entiende la literatura con el concepto actual, aunque, como hemos señalado, en el siglo XIX van a convivir ambas concepciones. Está de

---

<sup>12</sup> Se ha respetado la grafía original del texto de Pacheco. PACHECO, Joaquín Francisco, “Sobre el periodismo en sus relaciones con la literatura”, en PACHECO, Joaquín Francisco., *Literatura, Historia y Política*, Tomo I. Madrid: Librería de San Martín, 1845, pp. 184-185.

<sup>13</sup> Este aspecto será abordado en el capítulo 8.1.3. De estas tesis, dedicado a la contextualización histórica sobre el periodismo narrativo.

<sup>14</sup> PACHECO, Joaquín Francisco., “Sobre el periodismo...”, *op. cit.*, p. 186.

<sup>15</sup> Seoane señala que no es exagerado pensar la enorme influencia que tenía la prensa en el siglo XIX pese al escaso número de personas que sabían leer, teniendo en cuenta que las lecturas colectivas resultan esenciales. CRUZ SEOANE, María., *Oratoria y Periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1977, p.11.



acuerdo con que es comprensible que la Academia siempre haya tratado con desdén cualquier innovación en pro de la conservación del español, señala, pero, añade, el periodismo es algo que ha venido para quedarse.

Se pregunta, si llegado a este punto, donde la labor periodística tiene tanta importancia, no debería la Academia replantearse su posición con respecto a este nuevo fenómeno. Pues defiende que la RAE ha consagrado géneros nuevos una vez que estos han ganado legitimidad por el uso que le daban algunos escritores y se cuestiona si no ha llegado el momento para éste, sobre todo porque plantea que el periodismo puede ser una nueva rama de la literatura:

... no es digno de desprecio; esto, señores, tiene un valor real, un valor artístico, que podrá, cierto, estimarse de menos buena ley que el de otras obras literarias, mas que no será menos efectivo que el de ninguna. El ingenio y el arte se han aplicado vivamente al periodismo; el ingenio y el arte pueden hacer literario todo lo que sea objeto de la expresión, y se dirija á la fantasía y á las pasiones<sup>16</sup>.

Lo que defiende aquí Joaquín Francisco Pacheco es el carácter y finalidad artística de algunos textos periodísticos, que, pese a no tener una finalidad estética, podían considerarse de una gran calidad. En definitiva, ¿pueden considerarse una obra de arte? Y por ende, ¿pueden considerarse literatura? Evidentemente Pacheco se refiere a textos muy concretos, no todo el periodismo en general, que por supuesto cumple una función —antes y hoy día— informativa, sino ciertos tipos de textos que trascienden ese concepto.

Quizás, el punto más interesante de este discurso, la consideración de que el periodismo es literatura, se asienta en el planteamiento de que el periodismo puede ser un nuevo género literario<sup>17</sup>:

Literatura, señores, que puede sujetarse como todas, á reglas; que puede recibir de la observación y de la filosofía sus preceptos; que puede entrar, hasta donde es factible que entren las obras del ingenio humano, en los grandes moldes que concibe el espíritu y señala el compás de la razón. Género literario, que ha principiado como todos los géneros por una completa espontaneidad; pero que en el día debe ser, como lo son también todos, una obra de la naturaleza y del arte, recibiendo de la primera sus inspiraciones y perdiendo su grosería, encaminándose mejor á su objeto, perfeccionándose, en una palabra, por medio del último<sup>18</sup>.

Pero pese a esta postura inicial, más adelante Pacheco explica que el periodismo aunque pueda conseguir una consideración de obra literaria esta no alcanzará la altura de los grandes géneros de la antigua y clásica literatura. Jorge Miguel Rodríguez expone que aunque no lo está diciendo de forma explícita, con esto da por sentado que el periodismo es literatura, aunque de segunda clase<sup>19</sup> y compartimos su opinión, pues Pacheco intenta explicar que pese a que el periodismo tiene muchos fallos, “es deseñoso y falaz”, tiene ya una presencia en la sociedad y muestra unos valores artísticos que no se pueden obviar, pero no para ponerse a la altura de los grandes géneros de la literatura.

No, señores, no. No tiene derecho el periodismo para ostentarse tan pura, tan altamente literario, como las insignes creaciones que recibimos de la clásica antigüedad, y que hemos conservado cuidadosamente, uniendo á la primitiva forma la inspiración de nuestra moderna fantasía. El periodismo no destronará á la oda, no destronará á la tragedia, no

<sup>16</sup> PACHECO, Joaquín Francisco, “Sobre el periodismo...”, *op. cit.*, p. 190.

<sup>17</sup> Pese a que este autor entendía ambos términos como fenómenos diferentes, todavía no estaba la práctica periodística tan desarrollada como para que tuviera una entidad propia alejada de la literatura como así ha sido a lo largo del siglo XX.

<sup>18</sup> PACHECO, Joaquín Francisco, “Sobre el periodismo...”, *op. cit.*, p. 191.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Literatos y periodistas...”, *op. cit.*, p.45.

destronará al poema épico, no destronará siquiera a la historia; ni aun compartirá con ellas y con él la dominación del mundo literario<sup>20</sup>.

Al igual que harán otros autores muchos años después, uno de los grandes problemas que remarca, por el que el periodismo nunca llegará a la consideración de los grandes géneros literarios, es su fugacidad, según palabras de Pacheco: “Después de haber deslumbrado como el relámpago, y aturdido como el trueno, vuelven a dejarnos en un silencio profundo y en una obscuridad completa<sup>21</sup>”.

En definitiva, el discurso de Pacheco incide en tres temas centrales: el desdén de los hombres de letras y la Academia hacia el periodismo; la necesidad de examinar el carácter y finalidad artística de muchos textos periodísticos y si el periodismo puede considerarse como un género de la literatura. Aunque de sus palabras se desprende que el periodismo jamás podrá alcanzar la calidad de algunas obras literarias.

### 5.2.2. ¿Es el periodismo un género literario?

Esta propuesta de Pacheco queda en el olvido durante cincuenta años, hasta que Eugenio Sellés, político, periodista, dramaturgo y escritor, el 2 de junio 1895, aborda también esta cuestión en su ingreso en la Real Academia Española.

Sellés comienza su alocución preguntándose, de nuevo, si al periodismo se le puede considerar un género literario<sup>22</sup> y está de acuerdo, al igual que lo estuvo Pacheco, en que el periodismo, en sí, puede considerarse un género literario. Defiende esta aseveración explicando que dentro del periodismo podemos encontrar todos los géneros de la literatura como la oratoria, la poesía, la historia o la novela. Y señala, haciendo referencia a Pacheco de nuevo, que, si éste en 1845 pedía esto mismo para la práctica periodística, cuando esta era todavía bastante inmadura, en esas fechas ya era un periodismo con mucha más entidad.

Otra de las razones que esgrime Sellés, para su defensa del periodismo como género literario, es su poder de sugestión<sup>23</sup>. Un texto periodístico por sí solo tiene una gran capacidad para influir en las opiniones de una gran cantidad de lectores, además, muchos autores hacían uso del anonimato para poder expresar ideas que de forma pública no podrían difundir. El periodismo, por tanto, les ofrecía una plataforma sin igual para acercar sus textos al público, y poder exponer sus ideas libremente.

También ampara su postura señalando la herencia histórica que tiene el periodismo con la literatura: “es su salvavidas, su cable de auxilio en apuros y necesidades”<sup>24</sup> en lo que se refiere a la publicación de literatura dentro del periodismo, y destaca como en el siglo XVIII el periodismo era bastante árido y sin mucho que contar y fue la literatura la que acudió en su auxilio. De esta forma, la prensa está siendo una manifestación literaria porque es más leída que la literatura, por su precio más asequible y además por ser un gran vehículo de difusión cultural<sup>25</sup>, y puntualiza que, aunque el periodismo no haya enseñado a escribir a ningún literato, sí ha enseñado a leer a mucha gente y por lo tanto se trata de una “conquista firme para la cultura”<sup>26</sup>.

En capítulos siguientes ahondaremos en la cuestión de por qué tantos escritores colaboraron en la prensa y aquí Sellés adelanta algunos datos: “en lo que va de siglo no hay uno ni entre

---

<sup>20</sup> PACHECO, Joaquín Francisco, “Sobre el periodismo...”, p. *op. cit.*, 193.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 194

<sup>22</sup> SELLÉS, Eugenio., Discurso leído ante la recepción pública de la Real Academia Española en la recepción pública de Don Eugenio Sellés el día 2 de junio de 1895. Madrid: Real Academia Española, 1895, p. 9.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 35.

muerdos ni entre vivos que no haya pasado por la redacción de un periódico; todos han puesto en él sus manos y parte de su vida<sup>27</sup>”.

Finalmente, con la misma intención que Pacheco y sin decirlo literalmente, aunque si tangencialmente, considera también al periodismo una literatura de segunda clase, no a la altura de esta, pero literatura al fin. Jamás el periodismo, según él, podrá alcanzar el nivel artístico de la literatura, argumentando que la rapidez e inmediatez del periodismo es inviable e imposibilita crear literatura de calidad, aspecto que también critica Pacheco sobre el periodismo para poder alcanzar este estatus.

Es interesante reseñar que al discurso de Sellés le contesta José Echegaray y aunque no continúa las reflexiones planteadas por el primero, sí que defiende la importancia del periodismo en el tejido de la sociedad, explicando que este es “el sistema nervioso del pueblo”. Vuelve a reflejar dos ideas que ya comentan Sellés y Pacheco sobre los problemas del periodismo: debido a las prisas con las que tiene que realizarse se suelen cometer errores gramáticos o de lenguaje pero que quedan perdonados por esta rapidez<sup>28</sup>. El otro aspecto que manifiesta, y que ya hemos apuntado, es la razón por la que muchos aspirantes a escritores acudían a la prensa, la celeridad con la que podían ser conocidos a través de esta, y con un buen artículo saltar a la fama y “ser aclamados por toda España<sup>29</sup>”.

En definitiva, Sellés se centra en uno de los planteamientos de Pacheco: si el periodismo puede considerarse un género literario y ahonda más en esta cuestión defendiendo esta idea con argumentos como que todos los géneros de la literatura están en el periodismo, la capacidad de sugestión —ayudada por el anonimato que permite la prensa— y que es más leído que la literatura. Aunque achaca uno de los grandes problemas a la rapidez con la que se tiene que escribir. De la misma forma, al igual que Pacheco, está de acuerdo en esa visión del periodismo como literatura de segunda categoría.

Como vemos, el discurso de estos dos académicos pivota en torno a las primeras cuestiones que hemos apuntado al inicio del capítulo: *existencia*. Es decir, se están preguntando si puede existir un periodismo que tenga la consideración que tienen las obras literarias.

### 5.2.3. Ferdinand Brunetière y el mal de la improvisación en el periodismo

Aunque la constancia más antigua que tenemos de la discusión de este fenómeno se encuentra con Pacheco, resulta curioso que hallemos la misma discusión en las salas de la Academia Francesa y en las mismas fechas. El 15 de enero de 1894, el crítico literario y director de la publicación *La Revue des Deux Mondes*, Ferdinand Brunetière<sup>30</sup> aceptaba un sillón en la academia francesa sustituyendo a John Lemoigne.

Brunetière, dedica su discurso al periodismo y aunque no está tan centrado en sus relaciones con la literatura crítica la falta de preparación que percibía a finales del siglo XIX en los periodistas y arremete duramente contra la improvisación que percibe en los profesionales de la prensa de la época.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>28</sup> ECHEGARAY, José, “Discurso del Excmo., SR. D. José Echegaray en contestación al precedente”, en SELLÉS, Eugenio, *Discurso leído en la recepción pública de la Real Academia Española en la recepción pública de Don Eugenio Sellés* el día 2 de junio de 1895. Madrid: Real Academia Española, 1895, p. 62.

<sup>29</sup> ECHEGARAY, José, “Discurso del Excmo...”, *op. cit.*, p. 63.

<sup>30</sup> BRUNETIÈRE, Ferdinand., “Discours de réception de Ferdinand Brunetière”, en *Académie française*, 1984. Disponible en: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-ferdinand-brunetiere> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

Les journalistes n'improvisaient pas en 1840 ; mais, sachant que les moindres questions sont en quelque sorte infinies, ils se faisaient une spécialité d'en approfondir quelques-unes ; et, avant de les traiter, on envoyait qui les étudiaient<sup>31</sup>.

Y achaca esta improvisación a la propia profesión y lo que conlleva:

Le reprocherons-nous à nos journalistes ? Messieurs, ce serait s'armer contre eux de leur prohibé même et méconnaître, à vrai dire, les exigences de leur profession. Nous ne demandons pas à nos avocats de faire intervenir les choses éternelles dans une action de bornage ; et, pourvu seulement qu'ils nous gagnent nos procès, est-ce que nous ne les tenons pas quittes de toute espèce de littérature?<sup>32</sup>

Aunque la mayor parte de su discurso se centra en la figura de su predecesor John Le-moine, periodista francés al que destaca como una de las grandes figuras de su época. Por tanto, aunque no profundiza en el tema en cuestión, hemos querido rescatar el ejemplo de este autor porque al mismo tiempo que nuestros académicos españoles, y en un entorno similar vuelve a reflejar las grandes diferencias, que en su opinión, separan literatura y periodismo.

#### 5.2.4. Isidoro Fernández Flórez (Fernanflor) y la contestación de Juan Varela a su discurso.

Pocos años después, el 13 de noviembre de 1898, Isidoro Fernández Flórez, más conocido por su seudónimo, *Fernanflor*, dedicó su discurso de ingreso a la academia al periodismo y a la literatura, con el título *La literatura en la Prensa*<sup>33</sup>.

Isidoro Fernández Flórez fue un destacado periodista y escritor del siglo XIX y fundador de uno de los diarios más importantes de su época *El Liberal*. En opinión de Félix Rebollo, Fernanflor supo aunar periodismo y literatura tanto en sus artículos como en sus cuentos. Estos últimos fueron publicados en *El Liberal*, y es donde comienza a utilizar su seudónimo<sup>34</sup>.

En su discurso refleja nuevos aspectos de las relaciones entre periodismo y literatura de la época, señalando cómo en las redacciones de los periódicos convivieron periodistas de diversas clases sociales: "Encontrará allí escritores con la americana del burgués y hasta con la blusa del obrero"<sup>35</sup>. Revela como en la mayor parte de los casos los periodistas no tenían una gran formación, concretamente en "autores antiguos", aspecto por el que la RAE y la academia en general se mostraba muy críticos con estos profesionales.

Desde un primer momento admite la superioridad estética y cultural de la literatura frente al oficio periodístico, como sus predecesores Pacheco y Sellés. Opina que el periodismo jamás podrá alcanzar el nivel artístico de la literatura por mucho que se esfuerce el periodista y por muy bien preparado que esté, en su opinión, jamás podrá escribir cómo los grandes maestros de la literatura.

Al igual que Sellés y Pacheco, vuelve a describir el oficio de periodista como una profesión de prisas, a diferencia de la literatura que es algo mucho más calmado. Coincide con los otros dos autores mencionados en que el periodismo, debido a su dinámica interna, jamás podrá alcanzar el grado de excelencia, calidad y artificio de la literatura escrita con mayúsculas.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*,

<sup>32</sup> *Ibíd.*,

<sup>33</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*. Madrid: Huerga & Fierro, 1998, p. 125.

<sup>34</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimiento...*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>35</sup> FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del señor Don Isidoro Fernández Flórez el día 13 de noviembre de 1898*. Madrid: Real Academia de la española, 1898, p. 5.

Al discurso de Fernanflor, le responde Juan Valera. En su opinión, no existe un género literario eminentemente periodístico. El periodista y el escritor son entes distintos, pues el periodista se distingue perfectamente de este último ya que no tiene nada que ver con la literatura, porque el periodista se dedica a escribir periódicamente en hojas volantes o diarios que se difunden entre el público<sup>36</sup>. Es esta capacidad para difundir e influir en el público con una gran variedad de textos, lo que diferencia al periodista del escritor.

Otro de los argumentos que esgrime es la imposibilidad de que haya un género periodístico por la cantidad de tonos, géneros y maneras que caben dentro de un diario. Por lo tanto, para Valera, el periodismo no puede ser considerado, ni es siquiera comparable, a la novela, el cuento o la tragedia. Para defender su postura argumenta que el periodismo es muchas cosas al mismo tiempo, no es un solo concepto al que se le pueda encasillar el término de “género periodístico”, porque no tiene unas características específicas y palpables, sino que se trata de una realidad no manejable, intangible y difícilmente clasificable.

Muestra también algunas de las afirmaciones más relevantes de su tiempo contra el periodismo, así señala el odio que algunos grupos tienen contra él, y el miedo a que el periódico esté quitando lectores a los libros. Valera defiende que esto no es así, pues el lector de periódicos y de libros tiene distintos perfiles, además de que la gente que se acerca al periódico más tarde se puede acercar a la lectura<sup>37</sup>. Otra acusación contra la prensa que Valera intenta rebatir es la enorme cantidad de inexactitudes, rumores, difamaciones que se publican en la prensa.

Para Valera, las diferencias en el plano literario de un libro y un periódico no existen. Pues tanto de una serie de artículos se puede hacer un libro, como de fragmentos y pedazos de escrito se pueden hacer artículos de periódicos.

### 5.2.5. José Ortega Munilla y la contestación de Valera

José Ortega Munilla fue un escritor y periodista español de finales del siglo XIX y principios del XX. Participó en el diario *ABC* como columnista con un estilo muy centrado en el humor. Además, es el padre del filósofo español José Ortega y Gasset.

Aunque Ortega Munilla no centró su discurso sobre las relaciones entre el periodismo y la literatura en 1902, pues su alocución versa sobre el escritor Ramón de Campoamor, sí que nos parece muy interesante señalar un par de comentarios muy significativos y sobre todo las opiniones que vierte sobre la prensa y el oficio del periodista Juan Valera en contestación a este.

La primera declaración de principios la hace Ortega Munilla al inicio de su discurso con:

Acabo de llegar de la Redacción de un periódico, donde he pasado la mayor y la mejor parte de mi existencia, y así que acaba esta solemnidad, para mí inolvidable, volveré a ocupar mi puesto humilde y de modestísimo entre esa falange laboriosa y esforzada, donde brillan tantos talentos, bajo cuya protección me he criado. Entre el estruendo de los sucesos y bajo la tiránica servidumbre de la actualidad he consumido mi juventud sin lograr glorias que hoy pudieran otorgarme el derecho de venir aquí envuelto en el pabellón de la Prensa. Otros que antes que yo entraron en la Academia, trajeron, ostentan y mantienen esa representación con indiscutible y preclara autoridad. A ellos y a vosotros, mis maestros de siempre, me confío, esperando de todos disculpa para mis desaciertos<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> VALERA, Juan, “Contestación del Excmo. Señor Don Juan Valera”, FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro., Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del señor Don Isidoro Fernández Flórez el día 13 de noviembre de 1898. Madrid: Real Academia de la española, 1898, p. 39.

<sup>37</sup> VALERA, Juan, “Contestación del Excmo...”, *op. cit.*, p. 49.

<sup>38</sup> ORTEGA MUNILLA, José, Discursos leídos ante la Real Academia española en la recepción pública del Señor D. José Ortega Munilla el día 30 de marzo de 1902. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1902, pp. 6-7.

Cómo ocurre con *Fernanflor*, la contestación de Valera es aquí la más interesante de todas. De nuevo nos encontramos con el desdén hacia la prensa de una parte de la sociedad del momento:

Nunca he comprendido yo bien la animadversión que sienten y el melindroso desdén con que ciertos aristócratas de la inteligencia ó de la fortuna, por derecho hereditario ó de conquista, ó meramente por presumido ensueño, miran el periodismo y á a las personas que en los periódicos escriben. En España, más que en ningún otro país, tal animadversión y tal desdén carecen de fundamento<sup>39</sup>.

Defiende el sinsentido de esta animadversión volviendo a hacer relación de la gran cantidad de poetas, novelistas, oradores y hombres de Estado que han trabajado para la prensa y han conseguido grandes logros.<sup>40</sup> Además, explica que la prensa tiene un papel fundamental en la sociedad de esos días, se ha configurado como “cuarto poder” y supone para la sociedad una fuente de lectura:

Quando en un país como España, donde todavía se leen pocos libros, un periódico de la mencionada clase llega á expender más de cien mil ejemplares de cada uno de sus números, lo cual supone, por un cálculo no muy exagerado, más de trescientos mil lectores, bien puede asegurar que en dicho periódico reside un poder grandísimo<sup>41</sup>.

También es interesante la relación que establece entre el periodismo y la literatura a través del libro. Esos libros que señala Valera que no se leen sirven aquí para “rescatar” y reunir los escritos de Ortega Munilla<sup>42</sup> y por tanto vemos una constante que se va a producir a lo largo de los años hasta hoy, donde muchos libros periodísticos son fruto de la recopilación de crónicas, reportajes o artículos.

Pero quizás lo más destacado es que Valera hace una especie de relación de los hechos más importantes del recién ingresado en la Academia, y entre sus logros subraya sus obras periodísticas, entre las literarias, para entrar en esta institución:

Las crónicas que durante años ha escrito y publicado de los sucesos no políticos ocurridos en Madrid, son una hermosa muestra de lo que en este género puede hacerse y de la amabilidad y del ingenio que puede lucir quien lo hace.<sup>43</sup>

Es decir, está poniendo en el mismo escalafón los textos periodísticos y los literarios como logros para ser considerado a ocupar un asiento en la Academia. Aunque Ortega Munilla y la contestación de Valera a su discurso, no profundizan en la cuestión que nos ocupa como hacen los demás autores, sí nos parecen muy reseñable las razones que se perciben del nombramiento de Ortega Munilla como académico, pues ya en esta época la RAE observó cómo en el periodismo sí podían encontrarse autores y textos que al menos eran lo suficientemente valiosos para lograr un asiento en sus filas. Y esto se hace patente en las palabras de Valera, que valida las obras periodísticas de Ortega Munilla como precursoras de su valía como escritor, además de que el mismo Munilla al inicio de su discurso deja claro el lugar de dónde proviene y de dónde se ha forjado como persona.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>40</sup> VALERA, Juan, “Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Valera” en ORTEGA MUNILLA, José, Discursos leídos ante la Real Academia española en la recepción pública del Señor D. José Ortega Munilla el día 30 de marzo de 1902. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivandenebra, 1902, p.52.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 55.

### 5.2.6. Los intentos por legitimar el periodismo a través de la literatura

Vemos que todos los autores se mueven sobre las mismas cuestiones, es decir, están debatiendo sobre la consideración del periodismo como literatura o como un género dentro de esta. Así, podemos resumir las ideas principales de estos precursores en el debate entre el periodismo y la literatura.

Valera es quien más apunta hacia los problemas a los que se enfrenta la profesión periodística como la brevedad del trabajo periodístico, justificación que han empleado los otros autores para defender la diferencia entre literatura y periodismo, señala que decir muchas cosas con pocas palabras es condición de una buena literatura. Es decir, para él tanto literatura como periodismo son un fenómeno de la misma naturaleza porque usan la palabra como herramienta de trabajo. Pero cada uno tiene su espacio y en ningún momento llegan a fundirse. Al igual que sus compañeros académicos anteriores, para él, el periodista no puede ser considerado como un escritor, sí una persona que está en contacto con la escritura, escribe con frecuencia y a diario, pero no con la calidad de un gran escritor. En definitiva, lo que expone Valera es que el periodismo no es un género literario en sí mismo. Es más un medio, un canal ideal para poder publicar cualquier tipo de género literario. Por tanto, Valera, es el único de los anteriores autores que muestra un argumento distinto, para él no puede existir el género periodístico (entendido dentro de los géneros literarios) porque acoge distintos formatos, formas y tonos.

Se evidencia que, pese a que estos autores han llevado esta controversia a su discurso de acceso a la Academia, no tienen en una gran estima el oficio del periodismo, sobre todo por parte de Brunetière. A esto se le añadía el menosprecio que también sufrían los periodistas por parte de la élite culta de los siglos XVIII y XIX (que apreciamos en los discursos de los académicos españoles y francés) que siempre ha menospreciado a estos profesionales, desde el mismo origen de la prensa periódica. La clase culta ha considerado los textos de los periodistas que escribían en periódicos un género menor y una perversión de la literatura, pues cometían errores o usaban un lenguaje más coloquial. Rodríguez Rodríguez achaca este menosprecio a varias razones: empieza a publicar gente con insuficiente formación cultural —algo impensable en los literatos de esta época—, y por tanto difundiendo todo tipo de errores que los eruditos no perdonaban “fácilmente”; el periodismo tiene un fin comercial y se pensaba que el periódico contaminaba al pueblo y lo hacía más ignorante<sup>44</sup>. Las críticas sobre la deficiente formación cultural de los periodistas y su aspecto mercantilista van a perdurar durante mucho tiempo en este tipo de debates.

Pero pese a esto, vemos con el discurso de Ortega Munilla y la defensa que hace de su trayectoria Valera, como consiguió acceder a la Academia más por sus méritos periodísticos que por los literarios. Y aunque la Real Academia de la Lengua Española jamás se ha pronunciado a este respecto, son muchos los periodistas/escritores que han seguido una trayectoria muy parecida a la de Ortega Munilla y han formado parte de esta institución y cuya admisión supone a fin de cuentas un reconocimiento para el periodista que comenzó y/o continúa escribiendo en las páginas de los periódicos. No obstante, en opinión de Gutiérrez Palacio, la Academia sí se ha pronunciado indirectamente con el hecho de aceptar en su seno a periodistas como Juan Luis Cebrián, Luis María Ansón, Eugenio Montes o Rafael Sánchez Mazas<sup>45</sup>. De igual forma la Academia Francesa también ha aceptado a autores muy relacionados con el periodismo como: Amin Maalouf, Michael Droit, Jacques Chastenet o Jean-François Revel por citar unos cuantos.

Estos autores defendieron la concepción del periodismo como un género literario —a diferencia de Valera y Brunetière—, es decir de que los textos periodísticos también podrían tener la suficiente calidad para ser considerados textos artísticos. Están debatiendo si el periodismo puede tener el mismo nivel artístico que la literatura, y aunque con distintos matices, los cinco

<sup>44</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Literatos y periodistas...”, *op. cit.*, p.49.

<sup>45</sup> GUTIÉRREZ PALACIO, Javier, *República, periodismo y literatura...*, *op. cit.*, p. 59.

autores españoles manifiestan que el periodismo puede ser considerado literatura, pero siempre una literatura de segundo orden<sup>46</sup>. Estos autores españoles estaban de acuerdo en que existe un tipo de periodismo de mayor calidad y que se acercaba a la literatura e intentan identificar esto dentro de los preceptos literarios de la época.

En definitiva, se estaban preguntando si el periodismo podía considerarse como una obra de arte. Tendrán que pasar setenta años para que la discusión que iniciaron estos periodistas y escritores en la RAE sobre periodismo y literatura continuara en el plano académico en España, aunque en Francia siguió otros derroteros<sup>47</sup>. En el siguiente apartado vamos a recoger todas aquellas investigaciones posteriores, que, aunque pocas, son muy relevantes para el tema que nos ocupa.

### 5.3. La categorización del periodismo en las preceptivas retóricas, literarias y periodísticas del siglo XIX

Nos parece muy conveniente destacar los intentos de categorización del periodismo por parte de los autores de manuales sobre retórica y literatura del siglo XIX y algunos de principios del XX. De esta forma analizaremos en estos apartados, cómo desde los sectores más academicistas intentaron clasificar al periodismo y cómo al hacerlo, no estaban más que debatiendo las relaciones entre el periodismo y la literatura.

A diferencia de los autores antes señalados que plantearon si el periodismo podía tener una calidad artística y entendían el periodismo y la literatura en el sentido actual, estos autores concebían y clasificaban al periodismo siguiendo el concepto de literatura como todo lo escrito, que todavía pervivía a lo largo del siglo XIX.

Ya hemos señalado la poca estima que tenía el periodismo en el siglo XVIII y principios del XIX, pero a mitad de este siglo podemos observar como poco a poco el periodismo se convirtió en un ente de peso y un medio de difusión cultural, social y político. Pero, sobre todo, comenzó a plantearse entre estos estudiosos cuáles eran o debían ser los rasgos del periodismo<sup>48</sup>.

Las razones del inicio de este debate son varias, por un lado, la creciente importancia que estaba adquiriendo la prensa a finales del siglo XIX, estableciéndose como una plataforma de comunicación y cultura que hacía competencia al soporte tradicional de la cultura: el libro. Por otro lado, también se encuentra el importante papel que jugó la prensa durante el desastre del 98. Además, por estas fechas comenzó a reivindicarse el papel del periodista y la defensa de este oficio con el inicio de los intentos de creación de asociaciones de la prensa<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "El origen de los estudios modernos sobre Periodismo y Literatura en España: el aporte fundacional de la Gaceta de la Prensa Española 1942-1972" en *Comunicar*, vol. XXIII, nº 2, 2010, p. 205.

<sup>47</sup> Hay otra pequeña muestra en Francia por estas fechas de cómo se han relacionado el periodismo y la literatura. En 1893 Émile Zola, en uno de los momentos más importantes de su carrera como novelista es invitado por la Sociedad de Periodistas londinense al tercer encuentro del Congreso de Periodistas. Allí es recibido como una celebridad y pronuncia un discurso titulado "Al anónimo en el periodismo" que trata sobre el uso del anonimato por la prensa inglesa en la que expone los pros y contras que tiene este sistema, ya que en Francia se tendía más a firmar todos los documentos. PERÉS, R. D., "Zola en Londres" en *La Vanguardia*, 04-09-1893, p. 4.

<sup>48</sup> PALENQUE, Marta, "Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900", en DÍAZ LARIOS, Luis F., y MIRALLES, Enrique., (eds.), *Del romanticismo al realismo: (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996): Actas del I Coloquio / Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_131.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_131.html) [última consulta: 1 de diciembre de 2015]

<sup>49</sup> Una de las primeras Asociaciones de la Prensa es la de Madrid en 1895 y en Málaga por ejemplo hubo varios intentos en 1882 y 1895 por constituir una asociación -aunque no fue hasta 1905 cuando se crea definitivamente. GARCÍA GALINDO, Juan Antonio, "La Asociación de la Prensa de Málaga de 1882. Primeros antecedentes del asociacionismo periodístico español" en *Anuario del Departamento de Historia*, Nº2, 1990, pp. 211-225.



Todo este contexto supuso que ciertos autores desde la literatura y desde el periodismo, los llamados tratadistas, comenzaran a teorizar en torno al concepto de periodismo y por ende sobre estrecha la relación con la literatura.

### 5.3.1. La clasificación desde los tratadistas en literatura

A los autores de manuales sobre retórica y literatura, los llamados preceptistas o tratadistas, fueron muy reticentes a incorporar cualquier cuestión sobre el periodismo, obviándola.

En definitiva, y pese a la reticencia de los autores más rancios, los artículos periodísticos empezaron a formar parte del inventario de los tratados de retórica. No obstante, esa inclusión fue marginal, «casi de tapadillo», como correspondía a un género bastardo y extraño de la literatura con mayúsculas<sup>50</sup>.

Son muchos los manuales sobre retórica y literatura, pero nos parece conveniente señalar los más importantes de su época: *Los tratados de la elocución o del perfecto lenguaje y buen estilo respecto al castellano* de Mariano Madramany y Catalatuyd de 1795, *Filosofía de la elocuencia* de Antonio Capmany y de Montpaláu de 1812, *Elementos de retórica, con ejemplos latinos de Cicerón y castellanos de Fr. Luis de Granada, para uso de las escuelas pías* de Calixto Hornero en 1814. Ya en la mitad del siglo XIX podemos citar el *Curso de literatura general* de José María Fernando Espino en 1848, *Retórica o poética ó literatura preceptiva* de Manuel López Bastarán en 1879, *Principios y reglas de la elocuencia y de la oratoria, la declamación y la lectura* de Antonio López Muñoz en 1899 o finalmente *Literatura general o teoría de los géneros literarios* de Santos Santamaría del Pozo en 1891<sup>51</sup>.

Para estos tratadistas no fue nada fácil la tarea de intentar clasificar los textos periodísticos, bajo sus preceptos literarios. García Tejera manifiesta estas dificultades:

Debemos entender la difícil situación que se plantea a los preceptistas cuando teorizan en sus manuales sobre esta nueva modalidad “literaria”: de una parte, consideran necesario integrar en ellos el estudio del género periodístico, dado el auge y la influencia que había venido alcanzando, particularmente a lo largo de la centuria: de otra; es comprensible que —por esa diversidad de rasgos que caracteriza a la prensa escrita— encuentren graves inconvenientes para trazar en las preceptivas literarias los elementos necesarios para que el periodismo (sus modalidades, sus rasgos, su finalidad, su estilo y, en definitiva, sus características peculiares) quedara correctamente tratado y explicado<sup>52</sup>.

No todos ellos estuvieron de acuerdo en los postulados. Joaquín Francisco Pacheco en su discurso de entrada en la RAE señalaba el carácter literario y de género periodístico del periodismo: “no es ciertamente un obstáculo para esta idea el que los tratadistas no se hayan apoderado aun de su aplicación, señalando esas reglas y promulgando esos preceptos”<sup>53</sup>. Es decir, explicaba que el periodismo era analizado y clasificado siguiendo preceptos de la literatura, aunque estos autores todavía no hubieran sabido cómo darle forma teórica a este nuevo fenómeno. Y en 1895, Eugenio Sellés también en su discurso señalaba esta cuestión: “Hemos de concordar

<sup>50</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “La clasificación del periodismo en las preceptivas retóricas y literarias del XIX español. Entre el desdén y la perplejidad”, en *Textual & Visual Media*, 2, 2009, p. 237

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>52</sup> GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del Carmen, “El periodismo en los manuales decimonónicos de preceptiva literaria”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen; MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004, p. 211.

<sup>53</sup> PACHECO, Joaquín Francisco, “Sobre el periodismo...”, *op. cit.*, p. 191.

en que es un género de la literatura, aunque los preceptistas no lo hayan empadronado en su censo”<sup>54</sup>. En general, estos manuales seguían una clasificación bastante estricta:

... se configuraban siguiendo un rígido esquema —prácticamente idéntico— que establecía una división general entre Poética (obras en verso) y Retórica (obras en prosa). En la mayoría de los casos, se añadían, dentro de las composiciones en prosa, uno o varios apartados más que incluían obras históricas, didácticas, epistolares, doctrinales (que, a veces, se integraban dentro de la Retórica, pero con el nombre de “Retórica especial”). Se trata, pues, de un grupo —a modo de “cajón de sastre”—, casi siempre situado en las páginas finales del libro, caracterizado por su heterogeneidad y por su indeterminación, en el que habitualmente tenía cabida el género periodístico<sup>55</sup>.

El problema estaba en que no existía una clasificación o denominación exclusiva para un tipo de textos periodísticos. Además, se encontraban con la dificultad de la enorme variedad de formas y géneros que albergaba los periódicos. Al igual que ocurre hoy en día, los periódicos incluían en sus páginas un gran conjunto de géneros periodísticos —lo que hoy entendemos como tales— entrevistas, reportajes, crónicas, artículos, noticias, pasando por textos literarios como cuentos, poesías etc. El periodismo acogía todas las posibilidades de la escritura hasta entonces conocidas y hacía tremendamente difícil la labor de su clasificación, sobre todo, porque estos tratadistas y teóricos, querían clasificarlos siguiendo las modalidades literarias ya existentes en la época.

Por tanto, estos autores concluían clasificando los textos periodísticos bajo criterios retóricos, didácticos o artísticos. “En ciertos casos se asumió el periodismo como un género relacionado con la oratoria política, y se le dio el valor de un instrumento eficaz para la difusión de doctrinas”.<sup>56</sup> Esto mismo certifica Marta Palenque, señalando la vinculación que establecen algunos autores entre la elocuencia periodística y la oratoria política o que se considere al artículo periodístico como una variante del discurso parlamentario. También apunta como otros autores aventuraron una preceptiva para los periódicos, dividiéndolos en dos grupos, los diarios y revistas y diferenciándolo de los libros encuadernados que lo consideraban como ente distinto<sup>57</sup>.

Es más, algunos de estos preceptistas tuvieron una gran vinculación con el periodismo como Gómez Hermosilla que fundó *El Censor* (1820-1822); Monlau, que tuvo un papel muy activo en la prensa catalana; o Gil de Zárate que colaboró en *El Semanario Pintoresco*<sup>58</sup>. Pese a ello, esto no les facilitó la labor de poder clasificar este nuevo fenómeno.

En general estos preceptistas se dividían en varias posturas a la hora de tratar el periodismo. En primer lugar, se encuentran aquellos que se refieren al “periódico” u “obras periodísticas”. En segundo lugar, aquellos que solo tratan una de sus modalidades “el artículo periodístico” o “artículo literario”<sup>59</sup>. Y en tercer lugar, que se subdividían a su vez entre los que tipificaban el periodismo como un género literario vinculado al ejercicio de la política, otros que lo definían como una manifestación del género didáctico y otros que declaraban que eran incapaces de adscribirlos a ningún género literario.

El periodismo fue considerado en estos tratados como un género literario, pero como hemos explicado su tipificación era bastante complicada. Aquí también hay que volver a señalar la doble conceptualización de literatura que existía todavía a finales del siglo XIX. Estos textos son la prehistoria de nuestros manuales de redacción periodística ya que apuntaban algunas estructuras clásicas del periodismo que conocemos hoy en día.

---

<sup>54</sup> SELLÉS, Eugenio, *Discurso leído en la...*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>55</sup> GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del Carmen, “El periodismo en los manuales...”, *op. cit.*, pp. 210-211.

<sup>56</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “La clasificación del periodismo...” *op. cit.*, p. 238.

<sup>57</sup> PALENQUE, Marta, “Entre periodismo y literatura...” *op. cit.*

<sup>58</sup> GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del Carmen, “El periodismo en los manuales...”, p. *op. cit.*, 212.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 212.

En lo que sí había un acuerdo unánime era sobre la valoración de estos textos, que todos consideraban que eran un tipo de literatura menor, argumentando que el periodismo jamás podría llegar a las cotas de calidad verbal y lingüística de la literatura debido a los fallos, la superficialidad y el deber de entregar la información en el día. Argumentos que ya utilizaron los academicistas —anteriormente señalados— para explicar las diferencias entre ambos campos y mostrar cómo el periodismo es una literatura de segundas.

La batalla que libraron estos autores con el periodismo era intentar respetar la tradición y al mismo tiempo reflejar las renovaciones que se estaban produciendo<sup>60</sup>. Resulta muy sugerente, y es una pregunta que todavía se hacen muchos autores, si el periodismo narrativo puede ser un género literario, o a grandes rasgos si el periodismo puede ser literatura, pregunta que indirectamente fue respondida a finales del siglo XIX y principios del XX por estos tratadistas. Evidentemente, partimos de un contexto totalmente diferente, pero esto nos va a permitir adquirir una perspectiva distinta, ya que los intentos por clasificar su existencia en estos textos son una constante, de ahí que gran parte de las investigaciones siempre se hayan centrado en delimitar este fenómeno entre el periodismo y la literatura.

Finalmente, para cerrar este apartado creemos que es fundamental, dentro de la Historia de la Literatura y del Periodismo abordar con más profundidad las investigaciones en los orígenes del periodismo narrativo español que según Palenque, “se encuentran en tierra de nadie”<sup>61</sup> por su importancia en el siglo XIX y sobre todo por la proyección e influencia que tendrán en la literatura y el periodismo de todo el siglo XX.

### 5.3.2. La clasificación desde los tratadistas en periodismo

Recientes investigaciones sobre la Historia del periodismo han rescatado a tratadistas españoles que configuraron los primeros manuales sobre periodismo. Estos fueron los primeros que dieron una visión de conjunto sobre la profesión periodística, pues los tratadistas mencionados anteriormente lo abordaban desde la visión de la literatura. Autores como Teodoro Baró y Sureda con su obra *El periodismo* en 1902, Antolín López Peláez con *La importancia de la prensa* en 1908, o el libro de Basilio Álvarez *El libro del periodista* en 1912 comenzaron a cimentar las bases del periodismo moderno español.

Sin duda la más conocida y la que se ha valorado tradicionalmente como el primer manual en abordar la Teoría del periodismo en su totalidad es *El arte del periodista* de Rafael Mainar en 1906. Aunque, como señala García Galindo, el primero de los tratadistas en abordar este tema fue Augusto Jérez Perchet en 1901 con *Tratado de periodismo*<sup>62</sup>.

No todos los autores abordan frontalmente las relaciones entre ambas disciplinas, pero nos parece enormemente interesante la declaración que hace Mainar, en *El arte del periodista*, sobre dónde ubicar al periodismo dentro de los géneros literarios:

¿En qué género literario incluir el periodismo?, se me preguntará. Nada más sencillo, en ése, en el periodismo y si muchos me fuerzan, diré más: en ninguno o en todos. El periódico moderno tiene más de narrativo que de didáctico; más de conversación que de discurso. El periodista, si habla de ciencia, ha de ser vulgarizado, y el lenguaje técnico le estorba; si de arte, ha de presuponer un nivel medio de cultura, siempre bajo, para no sublimar los conceptos ni las frases; si de política, el escepticismo del público le impone el ser escéptico y humorista.

<sup>60</sup> GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del Carmen, “El periodismo en los manuales...”, *op. cit.*, p. 218.

<sup>61</sup> PALENQUE, Marta, “Entre periodismo y literatura...” *op.cit.*,

<sup>62</sup> GARCÍA GALINDO, Juan Antonio, “La Historia de la Periodística en España: el Tratado de Periodismo de Augusto Jerez Perchet”, en BARRERA, Carlos (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*: Madrid: Ed. Fragua/Asociación de Historiadores de la Comunicación, 1999, p. 227.

En nada puede emplear absoluta propiedad de lenguaje y en todo ha de usar un lenguaje apropiado<sup>63</sup>.

Parece que casi como respuesta a los tratadistas de la literatura que tendían a incluir al periodismo dentro de los géneros literarios clásicos, Mainar, aboga aquí por una consideración del periodismo como un enorme macrogénero<sup>64</sup> al margen de los géneros literarios. Esta es, quizás, la tendencia que siguieron años después otros manuales de Redacción periodística, cuando el periodismo tenía ya una entidad suficiente para “independizarse” de la literatura. Pero en los albores del siglo XX, cuando el periodismo todavía era una materia joven, sin un respaldo teórico y argumentativo, las declaraciones de Mainar sin duda son llamativas sobre el tema que estamos tratando aquí.

No se le puede quitar importancia a la labor de los tratadistas literarios. Según Salaverría gracias a que los preceptistas literarios del siglo XIX esbozaron una normativa para los textos periodísticos, que sirvió luego de modelo directo para los futuros manuales de escritura periodística: “en aquellas obras se delimitaron en gran medida tanto los contenidos como la estructura que habrían de seguir los manuales de periodismo posteriores”<sup>65</sup>, y por tanto, todos los tópicos y referencias de la redacción periodística moderna parten de los tratados de preceptiva literaria<sup>66</sup>. De estos tópicos —claridad, lenguaje neutro, pirámide invertida, objetividad— que han imperado en el periodismo desde sus inicios, Salaverría nos indica que:

... hasta hace poco, muchos habrían creído que esas reglas, de tan manidas, eran casi conaturales a la redacción periodística, es decir que estaban ahí desde siempre. Sin embargo, un repaso histórico a los orígenes de estas reglas permite descubrir lo erróneo de esta creencia. Basta echar una mirada detenida a las enseñanzas de los primeros profesores de la escritura periodística para caer en la cuenta de que esas normas de redacción pretendidamente incontestables, lejos de derivar de un recto consenso entre periodistas y profesores, fueron fruto de una gestación externa de meandros y tuteos<sup>67</sup>.

Para ilustrar esto pone de ejemplo las recomendaciones que hacía Robert Luce, en *Writing for the Press. A Manual for Editors, Reporters, Correspondents, and Printers* en 1891, uno de los primeros manuales sobre redacción periodística, donde el autor recomienda el uso siempre de la primera persona, “prefer the First Person to the Third Person wherever it will not appear egotistic. The First Person gives more personality, more life to the sentences”<sup>68</sup>.

Sin duda un concepto que sorprende a día de hoy cuando este tipo de técnicas se asocian precisamente al periodismo narrativo, como una especie de “desviación” de lo que es el periodismo convencional. Pero no solamente sorprenden este tipo de recomendaciones, sino que parte de estas ideas sobre cómo tiene que ser el periodismo, ese estilo impersonal, el *lead* o la pirámide invertida, tiene sus orígenes, no solamente en los manuales de redacción periodística, sino que “gran parte de las normas y preceptos recogidos por los manuales de periodismo quedó formulada (...) en los tratados de retórica y preceptiva literaria desde mediados del siglo XIX”<sup>69</sup>. Es decir, que no solamente lo que creíamos como figuras inamovibles del periodismo de hoy en día no lo fueron tanto en sus inicios, sino que su origen se encuentra en los preceptistas litera-

---

<sup>63</sup> MAINAR, Rafael, *El arte del periodista*. Barcelona: Destino, 2005, p. 102.

<sup>64</sup> Esta teoría es muy parecida a la que propone Juan Valera en la contestación a *Fernanflor* en 1898.

<sup>65</sup> SALAVERRÍA, Ramón, “Orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940)” en *Comunicación y Sociedad*, 1997, pp. 92-94

<sup>66</sup> PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje: antecedentes actualidad y perspectivas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 60.

<sup>67</sup> SALAVERRÍA, Ramón, “Orígenes de la preceptiva...”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>68</sup> LUCE, Robert, *Writing for the Press. A manual for Editors, Reporters, Correspondents, and Printers*. Boston: The Writer Publishing Company, 1891, p. 12.

<sup>69</sup> SALAVERRÍA, Ramón, “Orígenes de la preceptiva...”, *op. cit.*, p. 92.

rios, en la literatura, a fin de cuentas. Un ejemplo más de las imbricadas relaciones que han mantenido periodismo y literatura y el papel que ha jugado esta última en el nacimiento y configuración de la labor periodística.

## 5.4. Primeros estudios españoles sobre las relaciones entre periodismo y literatura

Hasta ahora, hemos analizado el impacto que tuvieron en España los discursos de esos cuatro académicos que comenzaron a debatir si el periodismo podía ser entendido como literatura y también hemos visto los intentos de los tratadistas del siglo XIX por intentar etiquetar al periodismo con las características propias de la literatura.

Pero en este apartado vamos a comenzar a analizar el inicio de los estudios en periodismo y literatura vistos desde la perspectiva de los investigadores de la Comunicación. Sabemos que estos estudios son recientes, y por tanto comprobaremos que los sistemas de clasificación, los argumentos y las investigaciones a veces no han avanzado mucho y otras veces se han perdido por derroteros que no atañen al objetivo de esta investigación.

### 5.4.1. El olvido del periodismo y la literatura en los primeros manuales de periodismo. El caso de 'La Gaceta de la Prensa Española'.

Los primeros años del siglo XX supusieron una etapa bastante oscura en lo que se refiere a las reflexiones sobre periodismo y literatura. Tan solo los manuales de Manuel Graña *La Escuela de Periodismo. Programas y métodos* (1930) y de Nicolás González Ruiz<sup>70</sup> *Normas generales de redacción. Curso práctico en el que se introducen orientaciones sobre redacción periodista* (1940), que introducen algunas orientaciones sobre redacción, se ocupan pasajeramente de esta cuestión<sup>71</sup>.

Los manuales de esta época lo que sí hicieron fue distinguir por primera vez entre literatura y periodismo, es decir, entendían la literatura con el concepto actual, y por tanto partían de que el periodismo era distinto de esta y a la vez un campo diferente. Aquí comenzaron a alejarse, inevitablemente, literatura y periodismo, y comenzaron a crear departamentos estancos de conocimiento con poca relación entre ellos.

No hubo, pues, en los principales manuales de periodismo de la época ninguna mención más sobre el periodismo y la literatura, y no sería hasta los años 70 cuando la denominada Periodística comenzó a recopilar algunas reflexiones.

Sin embargo, sí podemos encontrar una serie de autores y obras que, sí continuaron reflexionando sobre este tema, datos obtenidos gracias a la labor de Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez. Este investigador ha señalado cómo la revista *Gaceta de la Prensa Española* fue la primera publicación especializada en periodismo de España que acogió las principales reflexiones en torno a las relaciones entre periodismo y literatura a mitad del siglo XX. *La Gaceta* se publicó entre 1942 y 1972 y durante sus treinta años de existencia fue órgano oficial del régimen de Franco<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Esta obra de Nicolás González Ruiz se creó bajo el paraguas de la primera Escuela de Periodismo que nació en 1926 por iniciativa de Ángel Herrera y por el periódico *El Debate*, donde González Ruiz impartió clases. GARCÍA GONZÁLEZ, Aurora, "Nicolás González Ruiz, un paso hacia los estudios de periodismo en España", en BARRERA, Carlos, (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Ed. Fragua/Asociación de Historiadores de la Comunicación, 1999, pp. 221-223.

<sup>71</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "El origen de los estudios...", *op.cit.*, p. 207.

<sup>72</sup> DURÁN, Ana, "La Gaceta de la prensa española. La información y la opinión de la dictadura franquista sobre la profesión periodística", en GARCÍA GALINDO, Juan Antonio; GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco y SÁNCHEZ

La revista analizó este tema desde distintos puntos de vista. Por un lado mediante las entrevistas a escritores que ejercieron el periodismo y la literatura, a quienes se les preguntaba siempre sobre su opinión al respecto. También se analizó esta cuestión desde artículos con carácter ensayístico. Por otro lado se reprodujeron textos periodísticos de gran valía de escritores, perfiles biográficos de los más famosos escritores españoles y también esta publicación tenía un espacio sobre novedades editoriales que tuvieran como protagonistas a periodistas o al periodismo<sup>73</sup>.

Resulta muy revelador ver el tipo de preguntas que se le hacían a estos escritores periodistas en las entrevistas antes mencionadas. Reproducimos aquí algunas de ellas, por el valor simbólico y del intento de esta publicación por entender estas relaciones:

El cuestionario incluía las siguientes preguntas: 1) ¿Su comienzo en las letras fue periodístico o literario? 2) ¿Razones, si las hay, de su asiduidad periodística? 3) La dedicación, en parte, al periodismo ¿ha mermado su producción literaria? 4) ¿Clase de periodismo que ejerce? 5) ¿Es el periodismo un género literario? 6) ¿Usted escribe lo mismo para el periódico que para el libro, o tiene dos estilos: uno periodístico y otro literario? 7) ¿Le han movido razones económicas a cultivar el periodismo, o simple vocación o alguna otra necesidad de índole cualquiera? 8) ¿Por dónde cree usted haber llegado más al público, por sus libros o por su producción periodística? 9) ¿Hizo libros con sus trabajos periodísticos? 10) ¿Cuál es mayor, su labor literaria o la periodística? 11) ¿Obras publicadas? 12) ¿Periódicos en los que ha publicado sus trabajos? 13) ¿Labor actual periodística? 14) ¿Labor actual literaria?<sup>74</sup>

Era un modelo de encuesta rígida, que se mantuvo durante 32 números de la revista, hasta 1946. A partir de 1951 las entrevistas cambiaron por unas más personalizadas y más libres y pasó a llamarse “periodismo y literatura”<sup>75</sup>. Rodríguez explica como en estas entrevistas se planteaban cuestiones sobre la realidad económica de escritores y como a través del periodismo encontraban un sustento más estable, y a la vez los periodistas sabían que, si lograban labrarse un nombre a través de su trabajo, podrían alcanzar un mejor sustento profesional y por lo tanto financiero.

La *Gaceta de la Prensa Española* fue la revista profesional que más contribuyó a los avances en este campo de estudio durante estos años de escasez de investigaciones académicas sobre periodismo y literatura.

#### 5.4.2 Antonio Gómez Alfaro. Pionero en los estudios interdisciplinares sobre periodismo y literatura

Es interesante destacar la figura de Antonio Gómez Alfaro, a quien podemos considerar uno de los pioneros en el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura mucho antes de que aparecieran los primeros manuales periodísticos fruto de una investigación académica apoyada en instituciones universitarias.

En 1960 Gómez Alfaro publicó en *Gaceta de la Prensa Española* el artículo titulado “Comunicación, periodismo y literatura”, planteando por primera vez una interpretación de esta hibridación de forma multidisciplinar. No será hasta 1999 cuando Chillón en su obra *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* enfoque esta hibridación desde este mismo punto de vista<sup>76</sup>.

---

ALARCÓN, Inmaculada, (eds.), *La Comunicación social durante el franquismo*. Málaga: Centro de Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones 2002, p. 643.

<sup>73</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “El origen de los estudios...”, p. *op.cit.*, 207.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>76</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Gómez Alfaro: pionero de los estudios interdisciplinares sobre las relaciones entre Periodismo y Literatura en España”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, La Laguna, Tenerife: Universidad de La Laguna, 2010, p. 91. Disponible en: [http://www.revistalatinacs.org/10/art/885\\_USJ/07\\_jorge\\_Rodriguez.html](http://www.revistalatinacs.org/10/art/885_USJ/07_jorge_Rodriguez.html) [última consulta: 1 de diciembre de 2015]

Sin duda resultan transcendentales las reflexiones de Gómez Alfaro, pues en 1960 no existía un foro universitario de la disciplina periodística, donde se pudiera teorizar, ni existían investigadores que trataran esta rama del saber, teniendo en cuenta que no es hasta los años 70 cuando aparecen las primeras facultades de periodismo en España. El enfoque multidisciplinar de esta cuestión resulta sin duda una notable excepción para su época y generación<sup>77</sup>.

En este artículo el autor se propone si es posible considerar al periodismo un género literario, pero lo más innovador de su planteamiento es si es posible un texto híbrido, es decir, un periodismo que al mismo tiempo sea literatura y periodismo. Interrogantes que más tarde analizarán Chillón, López Pan y Rodríguez Rodríguez entre otros. Gómez Alfaro da un paso más, y a las preguntas de la existencia de esta hibridación que planteaban los académicos de la RAE de nuestro primer apartado, él se pregunta “¿cómo identificamos a esto?”, primer gran tema sobre estas relaciones como ya hemos apuntado al inicio de esta parte de la investigación.

Para responder a estas cuestiones, Alfaro plantea dos hipótesis. En la primera de ellas describe la evolución histórica del escritor. Señala como en primer lugar el escritor tenía que vivir de su producción, se vinculaba con estratos sociales que lo podían sostener económicamente como la realeza o la aristocracia. Más tarde, aparece el editor o empresario, y finalmente aparece la prensa, y de pronto, el escritor encuentra una actividad que no se había planteado hasta el momento como una fuente económica estable. Ahí está la respuesta a la ingente cantidad de escritores que han participado en la prensa española, aunque señala una última etapa en la que el escritor desea liberarse de la sumisión que imponía el periodismo<sup>78</sup>.

La segunda hipótesis que plantea Alfaro, para responder al fenómeno de textos híbridos, lo hace a través de la búsqueda de conceptos claves que puedan servir de unificador. Así, debido a la complejidad del periodismo por la gran cantidad de composiciones que tiene, busca el lenguaje como elemento de unión —aspecto que ya habían señalado Pacheco y Sellés como elemento diferenciador, pero que aquí Alfaro enfoca buscando sus conexiones— y en segundo lugar, plantea el otro aspecto fundamental del periodismo: solamente comunica hechos que han ocurrido en el presente.

En definitiva, Gómez Alfaro propone que es posible la creación de un nuevo género literario, identifica dos posturas de cómo encuadrar el periodismo en la Teoría de los géneros literarios: los que creen que debe crearse un nuevo género y los que piensan que el periodismo debe adaptarse a las especificaciones de los géneros clásicos. También añade que es posible descubrir un periodismo narrativo, aunque es difícil establecer una serie de tesis que nos lleven a esa conclusión.

Quizás una de las aportaciones que a priori nos parece más significativas de Gómez Alfaro es la que hace sobre los géneros periodísticos que mayor éxito han tenido a la hora de adaptarse a las modalidades literarias: la crónica, el reportaje, la entrevista-reportaje, y el artículo. Opinión que compartimos plenamente y en el que en siguientes apartados profundizaremos.

Muestra también los cambios en el lenguaje literario: por ejemplo, ya no es suficiente con contar lo que pasa en escenas, sino, que, imitando un estilo más directo, hay que hacerlas ver, influencia directa del periodismo en la literatura que estaba permeando el lenguaje de esta última.

Finalmente explica que pese a todo esto la comunicación literaria seguirá conservando la supremacía sobre la comunicación informativa<sup>79</sup>. Sin duda los postulados que expone Gómez Alfaro los resume de forma muy adecuada Rodríguez Rodríguez:

... se puede deducir razonablemente que Antonio Gómez Alfaro es el primer teórico en España que, a falta de otras pruebas documentales, inauguró los estudios modernos sobre periodismo y Literatura, aunando el rigor científico, el análisis metodológico y la perspectiva

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 95.

multidisciplinar, realidad que echa por tierra las afirmaciones de que en el ámbito hispano no se emprendieron reflexiones de hondo calado intelectual sobre el macrogénero del periodismo literario. Su trabajo "Comunicación, periodismo y literatura" constituye un verdadero adelanto para su época y como tal debe reconocerse en los fueros de la Periodística.<sup>80</sup>

Nos parecen muy notables las ideas que expone Gómez Alfaro, sobre todo, porque fueron realizadas mucho antes de que una gran cantidad de investigadores comenzaran a profundizar sobre estas cuestiones, este autor español propuso las principales vías de investigación en lo referente a las relaciones entre el vínculo del periodismo y la literatura.

### 5.4.3. José Acosta Montoro. El primer manual español sobre las relaciones entre periodismo y literatura

Unos años después de la publicación del artículo de Gómez Alfaro, por primera vez en nuestro país y en nuestro idioma, un autor aborda mediante una obra completa las extensas relaciones que ha habido entre periodismo y literatura. José Acosta Montoro, escritor y periodista natural de Málaga, publicó en 1973 *Periodismo y Literatura*, en dos tomos, gracias a la beca de literatura que recibió en 1968 de la Fundación Juan March. Un año antes ganó el premio Ciudad de Irún con: *Cinco escritores periodistas: Larra, Unamuno, Azorín, Baroja, Ortega* obra de la que hablaremos más adelante. Uno de los aspectos más relevantes de este autor es la paternidad de esta famosa frase:

Aquí nos importa el periodismo simplemente y, claro está, su relación con la literatura, porque son como la rama y el tronco, que no pueden vivir por separado<sup>81</sup>.

Esta cita se ha repetido en mil y un textos que han abordado estas investigaciones, la reproducimos aquí porque pese a casi convertirse en un cliché a la hora de hablar de estas relaciones, nos parece adecuado ubicar el contexto de estas palabras en nuestra investigación. Para Angulo Egea y Rodríguez Rodríguez esta obra es la primera publicación académica para explicar las relaciones entre el periodismo y la literatura. En el primer tomo de este manual de periodismo el autor configura aspectos que ya se han mencionado, pero que él recoge en esta obra, como el hecho de la participación de tantos y tantos escritores en la prensa<sup>82</sup>:

Asimismo, a ningún medio expresivo puede llegar mejor el escritor, como tal y en un concepto tradicional, que al periodismo, por lo que procede primero el estudio del periodismo y después del análisis de las relaciones entre periodismo y literatura, basándose en los hechos ciertos de que resulta difícil encontrar a un escritor que no sea periodista y de que la historia del periodismo cuenta con múltiples participaciones directas de escritores, tanto en la génesis del medio de comunicación como en su desarrollo<sup>83</sup>.

Las reflexiones que realiza sobre los orígenes del periodismo y su relación con la literatura son clave para poder entender cómo surge el periodismo narrativo.

Inventada o no, la prensa era campo fundamental para los escritores. Desde su origen los periódicos abrían sus páginas a novelistas y ensayistas, a todas las gentes de letras que podían escribir un artículo, un comentario, una crítica con toda rapidez y cobrarlo con la misma celeridad. El artículo no es como el libro, que requiere ser elaborado pausadamente. Pero hay algo más: el escritor, que conoce la vida por vocación y oficio, no puede quedarse al margen de un fenómeno comunicativo cuyo medio proporciona la posibilidad de influir en

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>81</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, Vol. 1. Madrid: Guadarrama, 1973, p. 51

<sup>82</sup> En el capítulo 8 se analizarán en profundidad las razones de la gran participación de los escritores españoles en la prensa.

<sup>83</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura...*, *op.cit.*, p. 44.



lo cotidiano, bien con la transmisión de noticias bien con la transmisión de opiniones que puedan informar la actitud de sus lectores, de su comunidad y aun de su gobierno. El mundo del periodismo, en sus orígenes y en las épocas de su primer desarrollo, fue el mundo de la literatura. Las noticias, que constituyen el centro de la información que cada día ofrecen los periódicos, apenas si pasaban en breves correspondencias. Los periódicos tenían que ser “llenados” con relatos, comentarios, artículos... es necesario distinguir en la historia del periodismo el natural afán de comunicarse con los demás, de intercambiar opiniones, creencias, críticas, de lo que la prensa en sí, matizada en su evolución, dictamina claramente según se concreta en la evolución profesional y en la relación con otros medios de comunicación<sup>84</sup>.

Sin adelantarnos a los siguientes capítulos nos parece interesante reflexionar brevemente sobre las ideas que en su manual explica Acosta Montoro. La capacidad de influencia del periodismo es para el autor uno de los principales reclamos por los que los escritores no pueden mantenerse al margen de los medios de comunicación. Eugenio Sellés en su discurso ya señalaba este aspecto<sup>85</sup>, y como veremos más tarde, la capacidad de darse a conocer mediante el periódico y conseguir fama, renombre y sustento era uno de los factores por los que los escritores se acercaban a la prensa.

En los siguientes apartados veremos que la afirmación que hace a continuación Montoro sobre como en un primer momento el periodismo fue literatura adquiere sentido. Una de sus ideas principales es que no puede dudarse de la estrecha relación entre escritor y periodista, y sobre todo señala la tremenda dificultad de encontrar una delimitación clara entre el campo de la literatura y el periodismo, y para él, le sirven de ejemplos la larga lista de escritores en todo el mundo que han cimentado esta hibridez:

Compongamos algunas listas de nombres. En una citemos a escritores ingleses como Daniel Defoe, Joseph Addison, Richard Steele, Jonathan Swift, Charles Darwin, Charles Dickens, William Makepeace Thackeray... En otra alineemos a escritores norteamericanos como Alexander Hamilton, William Cullen Bryan, Harriet Beecher Stowe, Mark Twain, Eugene Field, Ernest Hemingway, John Steinbeck... En otra incluyamos unos pocos nombres de escritores franceses, como Mirabeau, Voltaire, Marart, Zola, Gide, Malraux, Camus... Y para no hacerlo largo pongamos en la lista de escritores españoles a Larra, P.A. de Alarcón, Ortega, Baroja, Unamuno, Azorín, Delibes...<sup>86</sup>

Muchos de estos escritores reaparecerán en apartados posteriores, pero resulta interesante el alegato de Acosta Montoro, y que será unas de las principales vías para justificar las relaciones entre estas disciplinas por los investigadores posteriores, como veremos a continuación.

Cuando a este fenómeno que hemos denominado periodismo narrativo —aunque aquí Acosta Montoro no hace uso de esta terminología— se le ha intentado dar un cuerpo común o intentando buscar una explicación, una de las mayores dificultades que han surgido y que el autor apunta, es intentar encontrar un estilo común. Esta exploración del estilo común hasta este momento ha sido infructuosa y autores como Chillón apuntan a que no existe un solo estilo periodístico, sino que cada autor tiene su propio estilo<sup>87</sup>.

En su opinión, la herencia que tiene el periodismo en la literatura es enorme, aunque señala, que el periodismo se ha independizado de esta como hizo en su día el teatro. Quizás el núcleo de su investigación es cómo de esta independencia y esta mezcla de influencias y técnicas literarias y periodísticas nacen dos géneros eminentemente periodísticos pero que influirán de gran forma en la labor de los escritores: la entrevista y el reportaje<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura...*, op.cit., p. 51.

<sup>85</sup> SELLÉS, Eugenio, *Discurso leído...*, op.cit., p. 62.

<sup>86</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura...*, op.cit., p. 75.

<sup>87</sup> Albert Chillón analizará esta cuestión sobre el estilo periodístico en su obra *La palabra Facticia. Literatura, periodismo y comunicación* que analizaremos en profundidad en siguientes capítulos.

<sup>88</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura...*, op.cit., pp. 95-96.

¿Por qué destaca estos géneros periodísticos y no otros como por ejemplo la crónica y el artículo periodístico dónde el componente literario alcanza estas cotas? Lo explica de esta forma:

Evidentemente el artículo o la crónica tiene un antecedente más literario o al menos son más antiguos. Olvidar que una u otro sirve a una función comunicativa, informativa, es ignorar los fundamentos del periodismo como medio excelso de comunicación. Entrevista y reportaje empiezan siendo simples instrumentos técnicos que utilizan el periodista para comunicar a sus lectores lo que sabe y ha visto de personas y cosas. Pero una vez cumplida la tarea primigenia, la de comunicar la simple noticia rodeada de todos sus elementos formales, entrevista y reportaje ofrecen al periodista-escritor un medio soberano para comunicarse en arte. Se pueden decir las mismas cosas —que ésa es servidumbre del periodismo— bien o mal, pero de lo que no cabe duda es de que, si el escritor interviene, el periodista escala alturas que, al mismo tiempo que benefician el recto entender del lector, colaboran a dignificar el medio expresivo<sup>89</sup>.

En su opinión, la entrevista y el reportaje son dos géneros eminentemente periodísticos pero que a la vez permiten al periodista alcanzar una gran calidad como texto en sí.

El segundo tomo de *Periodismo y Literatura* se centra en el estudio de los principales periodistas-escritores analizando sus obras y sus técnicas. Para no redundar en el contenido, dejaremos sus opiniones para cuando hablemos de estos autores en el capítulo correspondiente.

Sin duda, la relevancia del autor es la aproximación al estudio del periodismo y la literatura que hace en un momento en el que muy pocos se habían aventurado. La idea central de su obra pivota sobre las fuertes relaciones y herencias que tienen el periodismo de la literatura, y cómo el periodismo ha sido capaz de obtener textos de gran calidad dentro de dos géneros eminentemente periodísticos: el reportaje y la entrevista. Además de ello, su famosa frase, se ha convertido en un cliché a la hora de tratar este asunto, que lo ha llevado a ser citado en numerosos textos.

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 96.

## CAPÍTULO 6. EL NUEVO PERIODISMO COMO PUNTO DE INFLEXIÓN EN LOS ESTUDIOS DE PERIODISMO NARRATIVO

---

Debido a la relevancia que tuvo y tiene hasta nuestros días el Nuevo Periodismo como fenómeno periodístico nos vemos obligados a abordarlo en un capítulo único para poder explicar la trascendencia de este fenómeno en el periodismo narrativo.

El Nuevo Periodismo fue un fenómeno eminentemente periodístico, pese a la utilización de distintas técnicas, la mayoría procedentes del campo literario. Supuso un florecimiento de los estudios en torno a las relaciones entre el periodismo y la literatura, las técnicas que se podían aplicar al periodismo o la constatación de que otro tipo de periodismo era posible.

Este fenómeno se desarrolló y forjó dentro de la prensa —sobre todo en revistas como *Esquire*, *Rolling Stone*, *Harper's Magazine* o *The New Yorker*— y sus mejores servidores fueron los reporteros, articulistas y columnistas que trabajaban en las redacciones de periódicos y revistas<sup>1</sup>. Pero también fue el producto de muchas fuerzas incluyendo cambios en el mercado de medios, la insatisfacción de algunos reporteros con su trabajo, y la colaboración entre reporteros y escritores con mucho talento y editores muy imaginativos, como los de las revistas antes mencionadas<sup>2</sup>. Podría denominarse también como un movimiento periodístico, aunque creemos que la terminología más correcta es fenómeno periodístico. No hubo una relación estrecha entre los autores para que podamos usar la palabra movimiento, sino más bien una tendencia de hacer

---

<sup>1</sup> GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, p. 1. Pese a la opinión de González de la Aleja, para Juan Cantavella no es estrictamente un movimiento periodístico, porque Wolfe desde un primer momento hace hincapié en la novela como la máxima aspiración. CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción: cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*. Oviedo: Septem Ediciones, 2002, p. 52.

<sup>2</sup> PAULY, John. J., "The New Journalism and the struggle for interpretation", en *Journalism*, Vol. 15, 2014, p. 591. Disponible en: <http://jou.sagepub.com/content/15/5/589> [última fecha de consulta: 25 de octubre de 2015]

periodismo, adoptada por una serie de periodistas<sup>3</sup>. Wolfe mismo, en su obra *El Nuevo Periodismo* explica que no eran un movimiento porque no había ningún tipo de manifiesto o lugar de encuentro<sup>4</sup>. Aunque por ejemplo Kapuściński menciona que se trata de un “nuevo género” fruto del lenguaje tan pobre que se manejaba en la prensa diaria. “Su objetivo consistía en introducir otro lenguaje y otros medios de expresión. La fuente a la que recurrieron en busca de recursos para hacerlo fue la literatura de ficción. El periodismo que deseaban hacer no cabía en la fórmula de la noticia, sino que querían tratar de profundizar en nuestro conocimiento del mundo, para hacerlo más rico y pleno”<sup>5</sup>. Por su parte, Chillón apuesta por los términos “corriente” o “tendencia”:

Carente de manifiestos programáticos y de voluntad de cohesión, el *new journalism* nunca adquirió las dimensiones de un movimiento o escuela periodística, sino más bien las de una tendencia o corriente integrada por un conjunto bastante heterogéneo de obras y autores que tenían en común dos rasgos esenciales: por un lado el rechazo abierto de las técnicas, rutinas y formas dominantes en la prensa escrita de los Estados Unidos durante la década de los sesenta; y por otro, la incorporación de procedimientos de escritura propios de la novela realista y, en menor grado, de otros géneros literarios, tanto testimoniales como de ficción<sup>6</sup>.

Estamos más de acuerdo con el planteamiento de Chillón al denominar el Nuevo Periodismo como tendencia o corriente más que como género, ya que, con una perspectiva más amplia lo consideramos como un fenómeno periodístico que se produjo dentro del periodismo narrativo, pero en un contexto temporal y geográfico concreto.

## 6.1. Antecedentes y origen del Nuevo Periodismo

El Nuevo Periodismo tiene sus antecedentes más claros en los *muckrakers*<sup>7</sup>, un fenómeno periodístico que se dio al inicio del siglo XX que mezclaba periodismo de investigación y de denuncia en los Estados Unidos. También influyeron otros aspectos como fue una presa *underground*<sup>8</sup> que atendía a las necesidades de los marginados por el sistema, o nuevos experimentos en la literatura como la novela de no ficción que llevaba las técnicas de la ficción a los relatos reales<sup>9</sup>.

Algunos autores marcan el inicio del Nuevo Periodismo en el año de 1963, con Tom Wolfe y su reportaje titulado “There goes (*varoom! varoom!*) that kandy-kolored (*thphhhhh!*) tangerine-flake stream-line baby (*rahghh!* around the bend (*brummmmmmmmmmm...*))”, posteriormente publicado como libro con el título simplificado de *The kandy-kolored tangerin flake streamline baby*<sup>10</sup>. Aunque otros autores ya hablaban un par de años antes de Wolfe usando el término Nuevo Periodismo. La idea de Wolfe sobre este fenómeno surge en 1962 mientras está

---

<sup>3</sup> WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido. Una historia del nuevo periodismo*. Madrid: Libros del K.O., 2013, p. 8.

<sup>4</sup> WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2012, p. 38.

<sup>5</sup> KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista: (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2013, p. 39.

<sup>6</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 223.

<sup>7</sup> El periodismo muckraking se basaba en un periodismo de inmersión cuyo objetivo era la denuncia social. LÓPEZ HIDALGO, Antonio, y FERNÁNDEZ BARRERO, M<sup>a</sup> Ángeles, *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. Salamanca: Comunicación social, 2013, pp. 25-26.

<sup>8</sup> Véase: CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2015, p. 297-302.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ CHAPOU, María del Carmen, “Las letras del nuevo periodismo”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, 2011, p. 1. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/54558463/Los-4-Mandamientos-Periodismo-Literario-Maricarmen-Fernandez> [última fecha de consulta: 25 de octubre de 2015]

<sup>10</sup> En España fue publicado con el título de *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*.

leyendo un artículo de Gay Talese titulado: “Joe Luis: The King as a Middle-aged Man” en la revista *Esquire*. Lo que vio en ese artículo de Talese, lo inspiró en gran medida, ya que encontró en el texto la disposición y tono de un cuento, pero combinado con la visión de un reportero extraordinario. Wolfe intuyó que el periodismo podría llegar a utilizar las técnicas literarias y que podía derribar esa frontera entre el periodismo y la literatura<sup>11</sup>. Pero John Hellman y Terris Morris no opinan igual sobre este fenómeno, apuntando que fue en 1965, con la publicación de *A sangre fría* de Truman Capote y el ya mencionado *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* de Tom Wolfe<sup>12</sup> en formato libro, cuando nace el Nuevo Periodismo. También está de acuerdo en esta fecha John C. Hartsock, que lo considera como el momento decisivo de la emergencia del Nuevo Periodismo en Estados Unidos como respuesta al fracaso del periodismo retórico y objetivo<sup>13</sup>. En nuestra opinión, es con la publicación de estos textos en formato libro y especialmente el éxito de *A sangre fría* cuando se consolida este fenómeno.

El propósito de estos periodistas era intentar romper con la rigidez y limitaciones lingüísticas y estilísticas que tenía el periodismo objetivista estadounidense de los años 60<sup>14</sup>, sin embargo, Tom Wolfe fue una especie de maestro de ceremonias, que supo ver una serie de características más o menos comunes y compartidas para lanzar su famosa antología *El Nuevo Periodismo* y convertir esos nuevos experimentos en un fenómeno que influyó de forma decisiva en el periodismo y la literatura de los siguientes años.

Sin embargo, algunos autores como Bernal y Chillón han manifestado como en Estados Unidos y el ámbito anglófono se dieron autores que utilizaban las mismas técnicas que los nuevos periodistas pero que son anteriores a ellos, como por ejemplo el caso de Daniel Defoe, John Reed, Ernest Hemingway o George Orwell<sup>15</sup>. Es más Norman Sims ya señaló el peligro al que se enfrentaba el periodismo literario al considerar que este descendía en todo el mundo del Nuevo periodismo. “I believe we should base the history of literary journalism on a broad time frame—not assuming, for example, that all literary journalism descended from the New Journalism of the sixties”<sup>16</sup>. De ahí que nuestra opinión de considerar al Nuevo Periodismo como un fenómeno periodístico dentro del periodismo narrativo se afianza aun más.

## 6.2. Circunstancias que propician el Nuevo Periodismo

Hay una serie de acontecimientos sociopolíticos y económicos<sup>17</sup> en el periodismo estadounidense que van a impulsar este fenómeno y que asentará el mejor escenario para que estos autores desarrollen su trabajo. Por un lado, el ánimo dominante en los años 60 en Norteamérica era bastante apocalíptico, y los medios eran un enorme altavoz que provocaba en la opinión pública

<sup>11</sup> BOYNTON, S. Robert, El nuevo nuevo periodismo. Conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción. Barcelona: Periodismo Activo 6, 2015, p. 20.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ CHAPOU, María del Carmen, “Las letras del nuevo periodismo”, op. cit., p. 11.

<sup>13</sup> HARSTOCK, John C., *A history of American Literary Journalism. The emergence of a modern narrative form*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2000, p. 194.

<sup>14</sup> Sobre las características propias del Nuevo Periodismo y sobre todo las que expone Wolfe que tiene este fenómeno en su obra *El Nuevo Periodismo*, véase el capítulo 6.4.1. donde detallamos las características y herramientas de este fenómeno.

<sup>15</sup> E incluso en España tenemos el caso de varios autores que utilizaron estas mismas técnicas como el caso de Manuel Chaves Nogales en *A sangre y fuego* sobre la guerra civil española o Ramón J. Sender sobre la matanza de Casas Viejas (Cádiz) en *Viaje a la aldea del crimen*. O los testigos directos del auge de los totalitarismos durante la I Guerra Mundial con Gaziél y su obra sobre su viaje a los Balcanes durante este conflicto en *De París a Monastir* o la radiografía del ascenso del nazismo de Eugenio Xammar *Crónicas desde Berlín*. ROBLES, José María, “España recupera a sus Truman Capote”, en *Papel, El Mundo*, nº 18, 27 de marzo de 2016.

<sup>16</sup> SIMS, Norman, “The problem and the Promise of Literary Journalism Studies”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, nº1, spring 2009, p.10.

<sup>17</sup> GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, “Nuevo periodismo, las mentiras de Truman Capote y otras historias”, en *Atlantis*, vol. III, nº. 1y 2, jun-nov, 1985, p. 68.

un continuo estado de alerta. Son muchos los sucesos que desataban esta tensión, pero entre los más importantes estaban el magnicidio del presidente Kennedy, varios asesinatos en masa por psicópatas, la intervención estadounidense en la guerra de Vietnam, las grandes manifestaciones, a veces violentas, de los jóvenes universitarios en contra de esta intervención, la lucha contra la discriminación racial o la reivindicación por los derechos de las mujeres<sup>18</sup>. Se estaban produciendo una serie de revoluciones sociales, culturales e ideológicas en Estados Unidos y necesitaba ser narrada de forma distinta<sup>19</sup>.

Además de estas circunstancias, existían otros fenómenos que se estaban produciendo en el plano literario y que también influyeron en el Nuevo Periodismo. Hollowell los resume en tres puntos; por un lado, hay un cambio en el estilo y forma del periodismo tradicional, por otro lado, las llamadas novelas de no ficción reflejan una relación cambiante entre el escritor y la producción de arte en una sociedad masiva, y por último, la elección de muchos escritores por usar formas documentales o periodísticas, sin hacer uso de la ficción, originaron interrogantes y dudas en la trayectoria de la literatura norteamericana<sup>20</sup>.

Wolfe en *El Nuevo periodismo* trasladó de una forma consciente y en parte también inconsciente estos aspectos en la recopilación de autores y en su famoso prólogo donde exponía los pilares básicos de este fenómeno. Pero estos pilares que establecía se enfrentaban a varios problemas. Para Boynton la declaración de Wolfe sobre la muerte de la novela<sup>21</sup> y el triunfo del Nuevo Periodismo descansa en dos premisas ocultas y a la vez contradictorias. Por un lado, Tom Wolfe insiste en que el Nuevo Periodismo brotó de la nada, pero para eso tuvo que justificar de alguna forma que existían escritores previos con los que este fenómeno tenía algo de similitud. En segundo lugar, Wolfe sabía que necesitaba un predecesor del Nuevo Periodismo pero que estuviera a la altura. Para resolver esto, según Boynton, el planteamiento de Wolfe fue brillante pues ¿qué mejor manera que derrocar a la novela que con la novela? Así, el autor norteamericano, sostuvo que el Nuevo Periodismo que ellos practicaban era un renacimiento de la tradición europea del realismo literario perteneciente a Fielding, Sterne, Smollet, Dickens, Zola y Balzac<sup>22</sup>. Pero este entramado se tambaleaba pues, y Wolfe lo reconoció más tarde, autores como Liebling, Joseph Mitchell, Truman Capote, John Hersey y Lilian Ross ya había experimentado con las técnicas del Nuevo Periodismo antes de su famoso decálogo<sup>23</sup>. Es más, cuando salen a la luz estos primeros escritos nuevo-periodísticos y comienza a hablarse de ellos, Truman Capote ya estaba trabajando en *A sangre fría*.<sup>24</sup> En realidad, lo que pretendía Wolfe era de una forma u otra legitimar el periodismo a través de esta etiqueta bajo la que englobó sus trabajos y los de autores que eran similares a él, es decir, fue un excelente “vendedor” que acuñó un término e intento dar al periodismo legitimidad, pero no lo hizo de la forma en que lo han habrán intentado hacer los académicos del siglo XIX (arguyendo las diferencias entre literatura y periodismo), sino que él fue más inteligente e intento hacer ver, no que el Nuevo Periodismo tenía “tanta” calidad como

<sup>18</sup> SEISDEDOS, Iker. “La senda torcida del periodismo”, en *El País*, 31 de marzo, 2013. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/30/actualidad/1364678385\\_895888.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/30/actualidad/1364678385_895888.html) [última fecha de consulta: 25 de octubre de 2015]

<sup>19</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo...*, op. cit., p. 87.

<sup>20</sup> HOLLOWELL, John, *Realidad y ficción: el nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Noema, 1979, p. 8.

<sup>21</sup> WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, op. cit., p. 71-72.

<sup>22</sup> BOYNTON, S. Robert, *El nuevo nuevo periodismo*, op. cit., p. 21.

<sup>23</sup> Y muchos antes que él, autores como Rodolfo Walsh en Argentina o Manuel Chaves Nogales en España habían hecho uso de estas técnicas. Es más, Pablo Calvi identifica entre 1955 y 1975 dos tipos de periodismo literario en América Latina y Estados Unidos que evolucionan de forma paralela. En el primero destacan las figuras de Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh y Miguel Benet y en el segundo Truman Capote, Norman Mailer y Tom Wolfe. Aunque señala que ambas formas convergentes de periodismo literario utilizan las mismas técnicas no tienen el mismo origen ni las mismas raíces. CALVI, Pablo, “Latin America’s Own ‘New Journalism’”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 2, nº 2, 2010, pp. 63-83.

<sup>24</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, op. cit., p. 57.

una novela, sino que era el paso “más allá” a la novela. La evolución. El periodismo estaba considerado un nicho inferior que el de la literatura<sup>25</sup>, y Wolfe, de forma muy inteligente no intentó defender que eso que hacía, tenía tanta calidad como una novela y que podía situarse a la par, sino que él y los que etiquetó como nuevos periodistas, estaban escribiendo unos textos que suponían un nuevo género para la literatura y el periodismo.

Tras la publicación de la antología de Wolfe, los teóricos literarios se lanzaron “a una carrera moderna, descabellada e infructuosa”<sup>26</sup> para definir dónde estaban los límites entre el Nuevo Periodismo y la ficción, estableciendo etiquetas, como “fábulas de hechos” o “la novela como historia” sobre todo centradas en los principales seis escritores del movimiento nuevo periodístico Wolfe, Mailer, Thompson, Herr, Capote y Didion.

Al final la preocupación de Wolfe no era tanto la historia del género como el futuro de su carrera. Era un vendedor y el Nuevo Periodismo era su producto.

(...)

Wolfe le había declarado la guerra a la jerarquía literaria que lo había relegado tanto a él como a sus colegas a las revistas y a las secciones de reportaje de los periódicos. Finalmente, el argumento de Wolfe no era tanto un manifiesto en pro de un movimiento como una publicidad para él mismo<sup>27</sup>.

En *El Nuevo Periodismo* Tom Wolfe intentó agrupar a todas estas personalidades bajo la misma etiqueta, pero curiosamente, era él quien más se diferenciaba entre ellos. Según Boynton, la obra de Wolfe es la que menos parecido tiene con las de los otros autores. Sus temas generalmente son: modales y moral y tendencias culturales, mientras que sus colegas manejaron otros temas, como policía (Mailer y Didion), guerra (Herr y Sack) y crimen (Capote y Talese). Por otro lado, su estilo, es “hiperbólico, frenético y avasallador”<sup>28</sup> e inimitable por lo que precisamente era él el que más desentonaba de este movimiento.

Uno de los elementos más importantes que dio alas económicas, de reconocimiento social y prestigio al Nuevo Periodismo fueron las revistas. Roberto Herrscher señala la importancia que han tenido las revistas —y tienen— en el surgimiento del periodismo narrativo y del Nuevo Periodismo en Estados Unidos. La suscripción a este tipo de revistas periodísticas era —y lo sigue siendo— bastante frecuente por parte de muchísimas familias estadounidenses y revistas como *Esquire*, *The New Yorker* o *Rolling Stone* gozan hoy en día de un gran éxito, habiendo nacido bajo el amparo de este fenómeno. Sobre todo, destaca *The New Yorker*, referencia mundial del periodismo en general y del periodismo narrativo en particular:

La mayoría de los periodistas narrativos salieron de las revistas. Varios de los maestros a quienes me referiré en capítulos específicos de este libro (como Truman Capote, Joseph Mitchell, David Remnick, John Hersey, Rachel Carson) vienen de la inagotable cantera y destino de talentos narrativos que es la revista *The New Yorker*. (...) Desde 1925 esta pequeña y exquisita revista publica reportajes, crónicas, críticas y sobre todo perfiles (el género que su primer director, Harld Ross, aseguraba haber inventado) (...) No se puede concebir la historia del Periodismo narrativo sin acercarse al riquísimo acervo de esta revista<sup>29</sup>.

En los años 60 estas revistas consiguieron una gran popularidad debido a que se encontraban bajo la dirección de una serie de editores innovadores, que compartían una intención por rechazar el modelo más conservador de periodismo de ese momento, y aprovechar y utilizar los recursos que la Literatura (y otros campos como la Sociología o la Documentación) les podía ofrecer para hacer un tipo de periodismo diferente. Los nuevos periodistas que participaron en

<sup>25</sup> BENCOMO, Anadeli, Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodístico-literaria en México. España: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2002, p. 22.

<sup>26</sup> BOYNTON, S. Robert, *El nuevo nuevo periodismo*, op. cit., p. 22.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>29</sup> HERRSCHER, Roberto, Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p. 86.

estas publicaciones estaban fuera de la órbita de las grandes cabeceras norteamericanas cuando comenzaron, a las que sí llegarían más tarde, aunque fueron en estos espacios dónde encontraron un cauce más acogedor y estimulante.

El éxito que tuvieron estas revistas a efectos económicos también fue muy importante para el triunfo de estos periodistas. Estas revistas llegaban a un mercado específico por lo que la publicidad se podía centrar en un segmento concreto de la población. Hollowell explica que revistas como *Playboy* o *Esquire*, dirigidas a un público joven y masculino de menos de 35 años, prosperaban incluso en años no muy buenos económicamente pues estas revistas apuntaban a un lector selectivo y la publicidad invertía en estos lectores perfectamente definidos<sup>30</sup>.

Pero quizás un aspecto capital que no se ha tenido muy en cuenta y que supone la llegada más amplia de estos escritores y sus obras a la sociedad en general —pues las revistas no alcanzaban más allá de sus suscriptores— fue cuando estos trabajos comenzaron a publicarse como libros. Esto pasará sobre todo con la publicación de las obras de Capote, de Mailer, pero también con los reportajes, entrevistas y relatos de Wolfe<sup>31</sup>. Y aunque es un aspecto que ha sido muy poco tratado, la difusión de las obras de Capote, Mailer y Wolfe o Talese han sido principalmente a través de sus libros, no de la publicación de estas mismas obras en las revistas. El libro, como veremos en los siguientes capítulos, sigue teniendo un aura de legitimidad y prestigio que provoca un cambio en el autor y lector que se enfrentan a estas obras, así como unas vías de difusión distintas a las del periódico.

### 6.3. La actitud rompedora del Nuevo Periodismo

Desde sus inicios se ha intentado asociar al Nuevo Periodismo con un estilo diferente y rompedor, aunque es más correcto hablar de “una actitud rompedora” con el periodismo de su época y país. Chillón concretamente habla de “actitud estilística inédita”:

El suyo no era, de todos modos, simplemente otro estilo, diferente del dominante pero a fin de cuentas único y homogéneo, sino una actitud estilística inédita, singular en virtud de la gran diversidad de sus usos expresivos que adoptaban. Más que postular un estilo alternativo, los nuevos periodistas mostraron su empeño en librarse de los rígidos moldes retóricos propios de la prensa convencional, y optaron, en cambio, por utilizar cualquier procedimiento, técnica o recurso de composición y estilo apto para mejorar la calidad informativa y estética de sus trabajos.

(...)

Es posible constatar notables diferencias estilísticas entre unos y otros: Capote nada tiene que ver con el de Wolfe, y éste apenas tiene que ver con Thompson, Didion, Mailer o Herr.<sup>32</sup>

Pues como explica Wolfe para muchos de estos periodistas que se iniciaron en esta corriente o la adoptaban, el periodismo era una especie de escuela de escritura y de la vida. Simplemente estaban esperando para escaparse a una cabaña y escribir “la gran novela”<sup>33</sup>. Pero los acontecimientos que vivía el país en esa época fueron sin duda un material estupendo para poder escribir sin tener que recurrir a la ficción. Este sentimiento siempre ha estado presente en muchos de estos periodistas que han trabajado con la información a la espera de conseguir, esa “inspiración”, para escribir, esa “gran obra”.

Marc Weingarten lo concibe como un tipo de periodismo que parece narrativa al tiempo que manifiesta la verdad de los hechos<sup>34</sup>. Y para John Pauly los nuevos periodistas se dieron cuenta que no podían interpretar la realidad apelando a la objetividad y comenzaron a trabajar

---

<sup>30</sup> HOLLOWELL, J., *Realidad y ficción*, op. cit., p. 55

<sup>31</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, op. cit., p. 62.

<sup>32</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., pp. 238-239

<sup>33</sup> WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, op. cit., p. 17-18.

<sup>34</sup> WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido*, op. cit., p. 9.



con la asunción de que hablaban desde sus propias experiencias<sup>35</sup>. Esto suponía una enorme ruptura en el periodismo americano, porque este separa tajantemente hechos de opiniones<sup>36</sup> y estos autores con sus textos rompían esta separación y mezclaban opiniones y hechos a través de una visión interpretativa de la realidad.

Pero tan importante era este cambio estilístico como las temáticas que eligieron para contar sus historias. La historia que revela Capote en *A sangre fría* refleja la América más profunda y supone la constatación de que, incluso un crimen concreto, puede reflejar una realidad universal. Sobre todo, no tanto por el retrato de las víctimas, sino por el retrato de los asesinos con los que Capote entabló relación, especialmente con Perry Smith<sup>37</sup>.

Talese también muestra esa actitud rompedora con sus temáticas. Elige con mucha frecuencia a “perdedores” sobre todo del ámbito de los deportes o de los negocios. Por ejemplo, son famosos sus perfiles como *Joe Louis: el rey en su madurez*<sup>38</sup> o mostrando una cara distinta de personajes muy famosos: *Frank Sinatra está resfriado*<sup>39</sup> o *La temporada silenciosa de un héroe*<sup>40</sup>. Pero quizás el texto más rompedor, tanto en el estilo como en el tema es *Honrarás a tu padre* (*Honrarás a tu padre*)<sup>41</sup> donde por primera vez un autor mostraba con todo lujo de detalles las entrañas de la mafia americana a través de la visión de la familia Bonanno.

#### 6.4. El fin del Nuevo Periodismo

Hasta aquí hemos explicado qué es exactamente el Nuevo Periodismo, sus orígenes, circunstancias y estilos, pero ¿cuándo termina este fenómeno? Y si termina en una fecha aproximada, y por tanto podríamos decir que finaliza el Nuevo Periodismo, surge otra cuestión importante ¿cómo podemos llamar a este tipo de textos, que continuaron tras este fenómeno y que tienen un pie entre el periodismo y la literatura?

Si buscamos una fecha exacta para el final del Nuevo Periodismo partiendo de la trayectoria que siguieron sus autores sorprende encontrarnos la gran diversidad de caminos que tomaron cada uno de ellos. Tom Wolfe, después del enorme éxito profesional y de público que supuso su obra nuevo-periodística, dio el salto a la literatura y desde entonces ha estado escribiendo obras con un alto componente social, pero literatura a fin de cuentas. Marc Weingarten abarca este fenómeno desde 1962 a 1977 y nos resume cuál fue el destino de los principales autores nuevo-periodísticos:

Michael Herr publicó tres obras menores después de sus *Despachos de guerra*. Desde que publicó *La mujer de tu prójimo*, su libro del año ochenta sobre los hábitos sexuales en Estados Unidos, Gay Talese ha escrito dos nuevos libros: *Unto the sons*, una saga intergeneracional sobre su propia familia, y *Vida de un escritor*. Una colección de sus artículos de revista titulada ‘Retratos y encuentros’ fue publicada en 2003. Es una lectura esencial. John Sack siguió recorriendo el mundo en busca de crónicas sobre la mafia china, el holocausto y la matanza de My Lai hasta que murió de cáncer en 2004. Joan Didion sigue siendo una de las grandes figuras del periodismo y todavía escribe textos impresionantes. Norman Mailer

<sup>35</sup> PAULY, John. J., “The New Journalism and the struggle for interpretation”, *op. cit.*, p. 598.

<sup>36</sup> Véase capítulo 7.5. para ampliar la información sobre los géneros periodísticos y las diferencias entre España y Estados Unidos en cuanto a la separación de hechos y opiniones.

<sup>37</sup> Es curioso constatar como el personaje de Perry Smith en la obra de Capote en *A sangre fría* y el de Bill Bonanno en la obra de Gay Talese en *Honrarás a tu padre* comparten una enorme cantidad de similitudes personales con Capote y Talese, respectivamente. Tuvieron la misma infancia, el mismo tipo de familias y problemas. ALEXANDER, Robert, “‘My story is always escaping into other people’: Subjectivity, objectivity, and the double in American literary journalism”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, no 1, 2009, pp. 57-66.

<sup>38</sup> TALESE, Gay, *Retratos y encuentros*. Madrid: Alfaguara, 2010, p. 181.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 105.

<sup>41</sup> TALESE, Gay, *Honrarás a tu padre*. Madrid: Alfaguara, 2011.

también se retiró de la prensa escrita, pero no por ello abandonó completamente dicha práctica. 'La canción del verdugo', su relato épico sobre Gary Gilmore, el asesino de Utah, fue el resultado de muchísimas horas de entrevistas que hizo el autor junto a su compañero Lawrence Schiller. Gracias a *La canción del verdugo*, Mailer ganó su segundo premio Pulitzer en 1980<sup>42</sup>

González de la Aleja sitúa el fin del Nuevo Periodismo en torno a los años 70 y lo argumenta de la siguiente forma:

El uso de técnicas novelísticas enriquece columnas, artículos y reportajes, pero no los convierte, en la mayoría de los casos, en obras definitivas y completas en sí mismas. Las innovaciones lingüísticas y tipográficas de autores como Wolfe y Hunter S. Thompson se muestran efectivas y divertidas temporalmente pero terminan por agotarse en sí mismas. De hecho, pocos autores se han mantenido fieles a las prácticas del "New Journalism": la mayoría de ellos, incluidos Tom Wolfe, han terminado por decantarse por la ficción y seguir un camino paralelo al que habían seguido muchos de los grandes novelistas, dramaturgos y poetas a lo largo de la historia de la literatura norteamericana<sup>43</sup>.

Como toda tendencia, a veces, es complejo ponerle fecha exacta de finalización al fenómeno del Nuevo Periodismo, aunque quizás a partir de los años 70 sería una fecha aproximada. Hay otras razones para la finalización del Nuevo Periodismo, como el declive de las revistas que lo sustentaron como *Esquire*, *Rolling Stone* o *The New Yorker*, el aumento del consumo de televisión<sup>44</sup> y el abandono de muchos de sus autores de esta práctica. Aunque como hemos visto Gay Talese o Joan Didion continuaron haciendo el mismo trabajo desde esas fechas hasta hoy. Juan Cantavella es de la misma opinión que los autores antes mencionados:

Aunque la explosión del Nuevo Periodismo concluyó en la década de los setenta, buena parte de sus hallazgos – el núcleo central de sus aportaciones – se han perpetuado en las formas más creativas de los textos que se escriben para la prensa<sup>45</sup>

Sin embargo, resulta curioso que algunos autores se pregunten por qué este fenómeno no se dio en otros países. Boynton, por ejemplo, se muestra sorprendido de que un fenómeno como el Nuevo Periodismo sólo tuviera lugar en Estados Unidos: "¿Por qué, a pesar de su tradición novelística y ensayística sumamente desarrollada, ni Europa, ni Asia, ni Sudamérica había adoptado la no ficción literaria?"<sup>46</sup>

No es ninguna sorpresa este punto de vista que tienen muchos autores norteamericanos que no ven más allá de sus fronteras. La razón que ofrece Boynton para explicar esta ausencia se basa en que en el siglo XIX la cultura americana fue empírica y pragmática y ha tenido siempre una avidez de información muy grande que sostuvo la literatura. Sobre todo, apoya este argumento en la tesis que expone John Hartsock sobre el periodismo de inicios del siglo XX. Estados Unidos con una población de 75 millones de habitantes absorbió entre 1879 y 1890 a 12 millones de inmigrantes. El periodismo de ese entonces se vio incapaz de poder representar en la prensa todos aquellos cambios extraordinarios en el país, por tanto, señala que esta carencia del periodismo pudo provocar una reacción a estas limitaciones buscando técnicas más literarias<sup>47</sup> muchos años después.

Es evidente que en el resto de continentes y países que Boynton menciona no se produce un fenómeno comparable al Nuevo Periodismo, aunque sí que hay textos periodístico narrativos

---

<sup>42</sup> WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido*, op. cit., p. 357.

<sup>43</sup> GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>44</sup> WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido*, op. cit., pp. 355-356.

<sup>45</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, op. cit., p. 62.

<sup>46</sup> BOYNTON, S. Robert, *El nuevo nuevo periodismo*, op. cit., p. 24.

<sup>47</sup> HARSTOCK, John C., *A history of American Literary Journalism*, op. cit. pp. 58-59

de gran calidad y haciendo uso de las mismas características y herramientas que el Nuevo Periodismo. No estamos de acuerdo en este planteamiento porque son innumerables los ejemplos que podemos mostrar de autores que usaron las mismas técnicas antes que estos autores como Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh o Chaves Nogales en el ámbito hispanoamericano como o Eça de queirós, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins y Batalha Reis en el ámbito portugués durante finales del siglo XIX<sup>48</sup> o también la figura de Pedro Monteiro Cardoso<sup>49</sup>. Isabel Soares señala que no hay razón para no pensar que estas características periodísticas no se dieron a ambos lados del atlántico:

In referring to, studying, or reading about literary Journalism, the tendency is to consider it an Anglophone phenomenon if for no other reason that the fact a proto-literary Journalism emerged in the nine-tenth century on both sides of the Atlantic<sup>50</sup>.

Es más, John. S. Bak menciona que hoy en día el estilo del Nuevo Periodismo puede ser rastreado a lo largo del mundo en revistas y diarios de toda índole<sup>51</sup>. Pero la razón de base de que naciera en Estados Unidos un fenómeno de este calibre se debe sobre todo a la rigidez del periodismo de la época, en Europa o en España, no existía esta tendencia por lo que había mucha más libertad para innovar y probar aspectos nuevos.

Sin embargo, sí nos interesa explicar el Nuevo Periodismo en el contexto español por los numerosos malentendidos que todavía hoy se originan. Este fenómeno no se produce porque nuestro país ha tenido una gran tradición literaria en la prensa escrita, y desde sus inicios estos dos campos se han relacionado continuamente. Ha sido un periodismo más libre estilísticamente. La respuesta definitiva sobre si existió el Nuevo Periodismo en España la respondieron Chillón y Bernal en su obra *Periodismo Informativo de Creación* sobre la incorrección del uso de Nuevo Periodismo en España, con las entrevistas a distintos autores españoles como Maruja Torres, Manuel Vicent, Rosa Montero o Francisco Umbral. Estos autores normalmente han innovado en el periodismo y han hecho uso de muchas herramientas literarias y son claros ejemplos de periodistas narrativos españoles. Además, por su edad, podían ser los principales receptores de las influencias que pudiera haber provocado el Nuevo Periodismo en España. Ellos son contundentes en las entrevistas que ofrecieron a Chillón y Bernal en los años 80<sup>52</sup>. En estas entrevistas explican que no han tenido ninguna influencia en ellos las obras y autores del Nuevo Periodismo estadounidense, que de hecho llegaron a España ya en los años 80, tarde y de forma deslavazada,<sup>53</sup> y sí admitían un influjo de autores como Larra. Esto es un claro ejemplo de la premisa que exponíamos arriba, la utilización de técnicas narrativas en el periodismo es mucho más antigua que el Nuevo Periodismo, y los autores que han usado estas técnicas son anteriores, y en España tenemos claros ejemplos de ello como el caso de Manuel Chaves Nogales o Mariano José de Larra.

Esta escasa, por no decir nula, influencia del Nuevo Periodismo atiende a varias razones. Por un lado, el Nuevo Periodismo surge en los 60 como una reacción a ese periodismo objetivo y seco, que separa claramente los hechos de las opiniones. En el caso español, el periodismo siempre ha convivido más estrechamente con la literatura y ha existido un periodismo mucho

---

<sup>48</sup> SOARES, Isabel, "Literary Journalism's Margnetic Pull. Britan's "New" Journalism and the Portuguese at the Fin-de Siècle", en BAK, John. S., y REYNOLDS, Bill, *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011, p. 119.

<sup>49</sup> TRINDADE, Alice, "Lush Words in the drought. The literary journalism of Pedro Cardoso", en KEEBLE, Richard Lane y TULLOCH, John (eds.), *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. Nueva York: Peter Land, 2012, p. 296-298.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>51</sup> BAK, John. S., "Introduction" en BAK, John. S., y REYNOLDS, Bill, *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011, p. 3.

<sup>52</sup> CHILLÓN, Albert y BERNAL, Sebastià, *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre, 1985, p. 209.

<sup>53</sup> FERNÁNDEZ DEL MORAL, Javier, *Fundamentos de la información periodística especializada*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 87

menos restrictivo estilísticamente; la columna de opinión, el artículo o la crónica son géneros periodísticos que siempre han ofrecido a los periodistas gran libertad a la hora de hacer periodismo utilizando otras herramientas y en España esos géneros han sido ampliamente utilizados<sup>54</sup>. López Pan lo explica de este modo:

No se produce en España una reacción similar —ni en contenido ni en intensidad— a la que vive el periodismo estadounidense en los años setenta, con el auge del nuevo periodismo. No encontramos periodistas españoles beligerantes contra los convencionalismos y en especial contra la noticia en pirámide invertida y el estilo informativo escueto y pretendidamente aséptico. Sin duda porque el periodismo español ofrecía mayores márgenes de libertad estilística que el imperante al otro lado del Atlántico; y, en último término, porque siempre quedaba a los periodistas un cauce para dar salida a las ilusiones creativas y literarias: el artículo y la crónica, ambos géneros de gran tradición<sup>55</sup>.

Cantavella también comparte esta misma opinión sobre la no influencia del Nuevo periodismo en España, ya que nunca se trasladaron en bloque los principios de este fenómeno<sup>56</sup>. Martínez Albertos también se pronunció sobre este aspecto y explica por qué el Nuevo Periodismo no ha tenido una mayor presencia en Europa:

Lo más aprovechable de la nueva actitud revisionista llegó a Estados Unidos como reflejo de comportamientos muy peculiares del periodismo europeo —el periodismo de opinión en un sentido amplio— y sería de lo más ingenuo importar desde Estados Unidos unos procedimientos de trabajo en el campo periodístico que a su vez los norteamericanos habían imitado de los modelos aquí vigentes<sup>57</sup>.

Su cita tiene mucha relevancia por la fecha en el que se realiza, 1978, prácticamente con el fenómeno en su recta final y pese a ello su visión ya en ese momento era similar a la que han compartido otros investigadores años después.

En definitiva, en España han existido textos con la calidad de los textos “escritos por los nuevos periodistas”, antes, durante y después de este fenómeno en Estados Unidos, pero no podemos usar el término Nuevo Periodismo porque no lo representa e induce a graves confusiones. Es mucho más clarificador utilizar la terminología periodismo narrativo o literario para denominar a este fenómeno como explicaremos en el apartado 7.2.1.

## 6.5. Influjos posteriores del Nuevo Periodismo

No debemos olvidar que uno de los logros más importantes del Nuevo Periodismo, y que en gran medida consolidó la importancia de este fenómeno, fue la consideración como obra literaria de *A sangre fría* de Truman Capote. Por primera vez, una obra periodística, ascendía a la jerarquía literaria más alta. Algo inusual en la historia de la literatura que se sustenta sobre obras de ficción. Es más, hasta tal punto ha llegado esta consideración que son muchos los lectores y las editoriales que entienden esta obra como una obra de ficción. Es decir, que la consideran, la catalogan, la venden y la comentan como “novela”. Sobre todo, este éxito se debió como ya hemos señalado a la publicación de *A sangre fría* en formato libro, que consagró al autor, convirtió la obra en un gran best-seller de la época y reportó numerosos beneficios económicos a Capote. Esta consideración de “novela” se reforzó por la etiqueta que las editoriales y el autor utilizaron para referirse al texto: “novela de no ficción”.

---

<sup>54</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., p. 356.

<sup>55</sup> LÓPEZ PAN, Fernando y SÁNCHEZ, José Francisco, “Tipologías de géneros periodísticos en España. Hacia un nuevo paradigma”, en *Comunicación y estudios universitarios*, N<sup>o</sup>8, 1998, p. 16.

<sup>56</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, op. cit., p. 63.

<sup>57</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, “Profesionales y objetividad informativa en las corrientes del «Nuevo Periodismo»”, en *La noticia y los comunicadores públicos*. Madrid: Pirámide, 1978, pp. 217-218.

El fenómeno nuevo-periodístico trascendió fronteras y convirtió a sus principales autores en referencias mundiales del periodismo y la literatura, pero sobre todo difundieron el término “Nuevo Periodismo” y fomentó una imitación por parte de muchas editoriales, revistas, autores, periódicos etc. El impacto a nivel mundial de este fenómeno es innegable, sobre todo a raíz del trabajo de Wolfe *El Nuevo Periodismo* porque se tomó conciencia de que podía existir un tipo de periodismo que utilizara técnicas de la ficción —entre otras— y que además las obras fueran de gran calidad. Pero principalmente fue un cambio importante para el periodismo estadounidense que vio que de esa manera se comenzaba a hacer más uso de la subjetividad, un cambio de estilo o estilos y un lenguaje y forma de interpretar la realidad de formas diferentes<sup>58</sup>. Cantavella muestra que a raíz de este fenómeno se han dado numerosos experimentos en las letras estadounidenses y del resto de países occidentales donde se escriben novelas con personas reales que aparecen con sus nombres propios, y que usan nombres falsos para enmascarar personas o situaciones reales, etc.<sup>59</sup> Sin embargo, esto no quiere decir que la premisa de Wolfe sobre la muerte de la novela<sup>60</sup> se cumpliera: “no logra constituirse con el sustituto definitivo de una novela que se dice agonizante”<sup>61</sup>.

Es innegable la influencia que el Nuevo Periodismo ha tenido: “el arte de la narración de historias está vivo y coleando, solo que ahora es más difuso y está diseminado en libros, revistas, periódicos y en la web”<sup>62</sup>.

Quizá sea el momento de abrir los oídos hacia aquellas voces que desde hace más de medio siglo han pugnado por un periodismo de calidad, independiente y propositivo. Volver al viejo nuevo periodismo es una forma de prestar atención a lo que pedían y aún piden los profesionales de la información que optan por otra vía que no sea el contagio de los vicios del diarismo moderno<sup>63</sup>.

Aunque hay un aspecto que ensombrece el Nuevo Periodismo: “en ocasiones trastocaron los papeles y sometieron éste al logro de un efecto artístico”<sup>64</sup> es decir trastocaron ciertos aspectos traspasando la frontera entre ficción y no ficción, recreando, coloreando o cambiando hechos que ocurrieron en realidad para darle más fuerza al relato. Este es uno de los debates más grandes de este fenómeno, pero también del periodismo narrativo, y por no volver a repetir nuestros argumentos, volveremos sobre esta cuestión en el apartado 7.7.

---

<sup>58</sup> HOLLOWELL, J. (1979): *Realidad y ficción*, op. cit., pp. 36-39.

<sup>59</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, op. cit., p.102.

<sup>60</sup> WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, op. cit., p. 71-72.

<sup>61</sup> GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*, op. cit., p. 99-100

<sup>62</sup> WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido*, op. cit., posición: 5911.

<sup>63</sup> FERNÁNDEZ CHAPOU, María del Carmen, “Las letras del nuevo periodismo”, op. cit., p.9

<sup>64</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “Los saldos de una vieja polémica. El ‘New journalism’ y las convenciones del periodismo objetivista” en RODRÍGUEZ, Jorge Miguel (coord.), *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Zaragoza: 451 Editores, 2012, p. 302.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 7. SEGUNDA Y TERCERA LÍNEA DE ESTUDIO Y UNA PROPUESTA DE CONCEPTUALIZACIÓN DEL PERIODISMO NARRATIVO A TRAVÉS DE LA CONSOLIDACIÓN DE SU IDENTIDAD

---

*Ese buen periodismo se ha vuelto tan raro que ahora lo llaman con nombres rimbombantes.*  
Martín Caparrós<sup>1</sup>.

Aunque no es tan habitual plantear en una investigación el estado de la cuestión y el marco teórico juntos, hemos decidido agruparlos en un mismo apartado para poder hacer un discurso coherente ya que las investigaciones de más peso en torno al periodismo narrativo están desarrolladas recientemente y no existe un corpus amplio y asentado para poder partir de un marco teórico con garantías. Por esa razón, este capítulo que aglutina en parte estado de la cuestión y marco teórico pretende ser en cierta forma un inicio de conceptualización del periodismo narrativo desde nuestra modesta posición.

Hasta ahora habíamos seguido un orden cronológico, hasta mediados del siglo XX, resaltando las principales investigaciones, líneas y movimientos en torno al periodismo y la literatura y como estos se habían planteado en torno a la existencia del periodismo narrativo o literario. Y luego hemos explicado la ruptura que supone para estos planteamientos la aparición del Nuevo Periodismo que va a espolear las investigaciones en torno a qué es y que no es este fenómeno, las diferencias con la ficción y las características que posee.

En este capítulo nos vamos a centrar en las otras dos líneas que hemos planteado al inicio de la investigación, la *identificación* y *clasificación* del periodismo narrativo. Pero, además, vamos a añadir una cuarta línea de investigación, nuestra humilde propuesta, que es la consolidación de la identidad del periodismo narrativo, ya que creemos que este fenómeno periodístico debe de dejar de buscar una justificación que lo identifique y comenzar a estudiar cuál es el impacto que está teniendo, cuáles son sus objetivos, técnicas, públicos etc.

---

<sup>1</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza, 2015, p. 268.

De esta forma, desde los años 70 hasta hoy detectamos el corpus de obras más extenso y también el inicio de una incipiente línea de investigación —sobre todo en Reino Unido y Estados Unidos— en torno al periodismo literario, ya que es el término que más usan, buscando aspectos como nuevas metodologías de análisis, características, límites, o algo tan básico como una adecuada terminología. En definitiva, la mayor parte de estas investigaciones se mueven sobre las dos líneas maestras que hemos establecido al inicio de esta investigación: *identificación y clasificación*. Por tanto, en este capítulo a través de estas dos líneas vamos a desarrollar, clasificar y plantear los aspectos principales sobre el periodismo narrativo, que se dividen: los problemas sobre la terminología, la clasificación de este fenómeno, las características y herramientas de que hace uso, los géneros principales, qué es y que no es el periodismo narrativo, los límites, y finalmente nuestra propuesta de investigación futura.

En España, el texto de referencia, y que pone un punto y aparte en estos estudios es *Literary Journalism* de Norman Sims en 1984 y Albert Chillón en 1999 con *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*<sup>2</sup>. Ambas obras han marcado la senda de investigación de muchos autores en esta área. Es indudable la importancia de estas dos obras, y nosotros como investigadores no podemos sustraernos de las bases que asentaron. Por tanto, será nuestro punto de partida para construir nuestro marco teórico en torno al periodismo narrativo, y mostrar cómo se ha desarrollado —sobre todo en los últimos veinte años— una verdadera línea de investigación en comunicación sobre periodismo narrativo (*Literary Journalism* en los países de habla inglesa) pero también reflejar en esa amalgama de estudios, las investigaciones y las obras que se están publicando en Latinoamérica, cuna hoy en día del mejor periodismo narrativo.

A partir de estas líneas maestras, iniciaremos nuestro esquema discursivo. No queremos establecer un rígido camino a seguir sobre esta cuestión, pero creemos que en la mayoría de las investigaciones sobre este ámbito se ha pasado de largo sobre muchos aspectos, se ha profundizado muy poco —exceptuando algunas obras—, se ha centrado el foco excesivamente en su relación con la literatura, pero sobre todo, se echa en falta una visión general de todo el panorama. Creemos que lo más acertado, y a nuestro humilde parecer, una aportación significativa de esta tesis doctoral es intentar crear una preceptiva sobre el periodismo narrativo y configurar un marco teórico en torno a este desde esta visión más general.

Antes de abordar esta tarea es necesario hacer una serie de apreciaciones y comentarios en torno a este apartado.

En primer lugar, como se ha podido apreciar, hemos venido utilizando el término periodismo narrativo para definir a este fenómeno desde el inicio de este trabajo, en los siguientes capítulos se explicará la razón por la cual creemos que este término es el más adecuado hasta el momento, y por el que nos hemos decantado. Aunque entendemos que el término periodismo literario es casi igual de válido. Pero a veces durante la explicación de posturas de ciertos autores mantendremos el término del que hace uso para no desvirtuar sus palabras.

En segundo lugar, somos conscientes de que en muchos momentos de esta investigación se tratarán aspectos de otras disciplinas, que no hemos podido abordar con la suficiente profundidad que merecen. Pero creemos que eso debe ser una nueva puerta para que otros investigadores continúen el trabajo desde ahí, pero queremos recalcar que somos conscientes de estas limitaciones.

En tercer lugar, en vista de que existe un predominio absoluto por enfocar este fenómeno desde el ámbito literario, nuestra postura es clara en este aspecto: es un error concebir el periodismo narrativo desde la literatura, creemos que es un fenómeno eminentemente periodístico, aunque le debe mucho a la literatura. Debido a esto, muchos de los planteamientos, posiciones,

<sup>2</sup> Y que, en el año 2015, dieciséis años después, ha sido reeditada y ampliada bajo el título: *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. De ahora en adelante muchas de las ideas de Chillón serán extraídas de ambos libros, teniendo en cuenta que pese a compartir prácticamente el mismo texto, la obra ampliada incluye algunos capítulos nuevos.



discusiones y artículos que manejamos versarán siempre sobre la confrontación o defensa del periodismo y la literatura.

Y, en cuarto lugar, somos conscientes de las limitaciones que tenemos para poder abordar todas las investigaciones y explicaciones que sobre esta cuestión se han realizado en español o en otros idiomas y que nosotros no recogemos. Aunque se ha hecho un gran esfuerzo de consulta bibliográfica para no dejar fuera ninguna aportación significativa.

## 7.1. El predominio del enfoque literario y los intentos de legitimar el periodismo a través de la literatura en los estudios del periodismo narrativo

Al igual que ocurre con la primera línea, *existencia*, en esta segunda y tercera líneas de investigación, *identificación* y *clasificación*. Hay un predominio por enfocar este fenómeno desde un aspecto más literario —y como veremos ocurre en casi todos los enfoques— comprensible por el acercamiento de numerosos filólogos y académicos del área de la literatura al periodismo o por quedarse simplemente en la superficie de este fenómeno. Con esto, no queremos restar importancia, a las profundas relaciones entre el periodismo y la literatura. Pero lo que queremos señalar, es que el periodismo narrativo no bebe en exclusiva de la literatura y enfocar el debate entre periodismo versus literatura es un planteamiento excesivamente simplista.

Nuestro punto de partida se centra en evidenciar cómo el periodismo narrativo debe dejar de buscar sus límites, dónde se encuentra y a quién se parece, pues como veremos la literatura no es el único campo de influencia<sup>3</sup> y ha sido en parte erróneo el acercamiento desde este ámbito. Nuestro objetivo es la búsqueda de esa identidad que hablamos al inicio del capítulo.

Esta perspectiva predominante que ponemos de manifiesto ha provocado que el resto de cuestiones sobre el periodismo narrativo vire irremediabilmente hacía el campo de la literatura. Así, la primera de ellas ha sido la que entiende a este fenómeno como literatura. Si acudimos a los manuales de Teoría de la literatura como el de Miguel Ángel Garrido esto es lo que apunta sobre la definición y origen del término:

El término literatura se deriva del latín *litterature*, tomado de las Instituciones oratorias de Quintiliano (II,1,4). Su raíz es *littera* (letra). En plural, *litterae*, letras, cosas escritas, cartas. En la historia de las modernas lenguas de cultura, el término entraña una serie de acepciones<sup>4</sup>.

Es decir, que en un primer momento podemos entender el concepto de literatura como lo entendían en el siglo XIX, todo lo escrito, sin embargo, como ya hemos explicado, es un concepto que va mutando a lo largo de la historia adquiriendo como explica Garrido una serie de acepciones. Y la acepción más generalizada hoy en día es que la literatura equivale a ficción y para muchos autores este planteamiento es excesivamente reduccionista ya que no da cuenta de la multitud de manifestaciones que se están produciendo y que quedan fueran siguiendo esta definición.

El acercamiento más interesante lo hace Albert Chillón a través del giro lingüístico, este autor sugiere que en principio todos tenemos la idea de que la Literatura —así escrita con mayúsculas— es un corpus de obras de ficción que bajo la opinión de una serie de expertos son consideradas como el mayor exponente de las obras escritas y que han llegado a lo más alto en lo que a su calidad se refiere. Sin embargo, este concepto se tambalea con la irrupción de la fotografía, el cine, la prensa, la radio, la publicidad, la propaganda y la televisión y sobre todo con

---

<sup>3</sup> En el capítulo 8 desarrollamos ampliamente las distintas influencias que ha tenido la literatura en el periodismo, y viceversa y otras áreas.

<sup>4</sup> GARRIDO Miguel Ángel, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2001, p. 12.

Internet. La literatura ha ido sufriendo una mutación y pese a estos cambios, Chillón explica, que el concepto que tenemos de literatura es el siguiente:

La noción habitual de literatura obedece a un paradigma secularmente consagrado que fue, en primer lugar, cimentado por las artes poéticas antiguas y medievales, propulsado urbi et orbi por la nueva tecnología que fue la imprenta, y luego cristalizado por la filología erudita del siglo XIX, a menudo, empeñada en consagrar panteones adicionales. Según tal paradigma, son literarias a) las obras escritas, impresas y encuadernadas que, b) concebidas en clave de ficción, c) integran una tradición transhistórica compuesta por clásicos, obras selectas dotadas de valor memorable, y por ello mismo acreedoras de reverencia y emulación<sup>5</sup>.

Así pues, cuando se habla de literatura en general se refieren a un canon de obras modelos a las cuales se les atribuye un valor artístico que las hace estar en ese canon.<sup>6</sup> Chillón se muestra muy crítico con esta concepción porque excluye una enorme cantidad de obras que son consideradas irrelevantes: se le niega la entrada a este canon y en el mejor de los casos se le concede un rango menor. Pero la historia de la literatura —y de las artes en general— nos han enseñado que ese canon es mutable, y que obras que antes se consideraron como ejemplares perfectos de ese canon hoy día no lo son. “Por más que sus sacerdotes insistan en proclamarlos eternos, los parnasos son construidos y por lo tanto mudables<sup>7</sup>”.

Uno de los argumentos más utilizados para demostrar que la visión de literatura restringida a ese corpus es un error son los numerosos ejemplos de obras periodístico narrativas como son: *A sangre fría*<sup>8</sup> de Capote, *Relato de un naufrago*<sup>9</sup> de Gabriel García Márquez o *Ébano*<sup>10</sup> de Ryszard Kapuściński. No considerar estas obras, defiende Chillón: “no revela más que un prejuicio miope, indefendible a poco que se aspire al rigor<sup>11</sup>”.

El problema es que desde siempre se ha identificado la narrativa con la ficción y por tanto cualquier texto que no tenga este carácter ficcional se encuentra fuera de la definición, y como apunta Juan Cantavella que esto se debe a una tradición secular y el cambio que se ha producido con el concepto de literatura y ficción “ha pillado por sorpresa a quienes se la ha enseñado así y no se planteaban que pudiera ser de otra manera<sup>12</sup>”. Es decir, que no hay un debate o cuestionamiento por buscar las razones de esta concepción de literatura igual a ficción.

Estos ‘sacerdotes’, como los bautiza Chillón, suelen ser una serie de instituciones que legitiman este dogma dominante a través de este canon, como: la crítica académica y periodística, “una casta de mandarines dotada de suficiente poder para definir la ortodoxia —qué es artístico y que no lo es, qué pertenece al centro del canon y qué a su periferia, y qué es mejor y qué peor—<sup>13</sup>. También la industria editorial entendida como los medios de comunicación y las empresas editoriales y el sistema educativo son identificados con esta “casta”.

Otro de los aspectos que han influido en nuestra concepción de la literatura, según Chillón, y que la están haciendo cambiar es la nueva oralidad mediática de la literatura. Señala, que con la aparición de Internet se ha manifestado una nueva forma de escritura oralizada y que, pese a que la mayoría de los productos son dignos de olvido, hay muchos de ellos con una potencialidad creativa digna de estudio<sup>14</sup>.

---

<sup>5</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra Facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2015. p. 76.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 78.

<sup>8</sup> CAPOTE, Truman, *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama: 2012.

<sup>9</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Relato de un naufrago*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

<sup>10</sup> KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Ébano*. Barcelona: Anagrama, 2004.

<sup>11</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra Facticia...*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>12</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción: cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*. Oviedo: Septem Ediciones, 2002, p. 94

<sup>13</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra Facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pp. 83-85.

Este canon tradicional de la literatura ha provocado que la noción que tenemos de estas como obras de ficción (novelas, cuentos, poemas) proscriba las obras testimoniales, periodísticas, discursivas, autobiográficas, como la crónica, el ensayo, la correspondencia epistolar, el reportaje, etc. Además de separar la literatura de la realidad, aspecto que está totalmente relacionado y sin la que no puede crearse. Actualmente en la mayoría de los manuales de Teoría Literaria tienden a asociar estas dos concepciones como literatura igual a ficción.

La propia mutación que están sufriendo las obras narrativas verbo-icónicas, audiovisuales y transmediáticas han provocado que este concepto de literatura igual a ficción escrita esté cayendo ante la evidencia de nuevos formatos. Hay numerosos ejemplos de estas mutaciones como la relación entre la literatura, el periodismo y el cómic: *Palestina: en la franja de Gaza*<sup>15</sup>, de Joe Sacco, *El fotógrafo*<sup>16</sup>, de Emmanuel Guilbert, Didier Lefèvre y Frédéric Lemercier, *Una judía americana perdida en Israel*<sup>17</sup>, de Sarah Glidden. 2010, *Pyongyang*<sup>18</sup>, de Guy Delisle, o la reciente *Los surcos del azar*<sup>19</sup> de Paco Roca por citar unos pocos en este ámbito. O qué decir de lo que ocurre actualmente con las series de televisión: obras de David Simon como: *The Wire*, *Treme*, *The Generation Killing*, *Show me a hero*, todas reflejando hechos reales o basadas en obras periodístico literarias, o la última creación de la plataforma Netflix, *Narcos*, que retrata la vida del narcotraficante Pablo Escobar.

A raíz de esto, Chillón expone las bases de lo que se debería entender por literatura en base a cómo están cambiando muchas de las formas de expresión, y que por supuesto dan cabida al periodismo literario<sup>20</sup> en palabras del autor:

- La noción de literatura no ha de limitarse a las obras escritas e impresas
- La noción de literatura no ha de restringirse a las obras de ficción presuntamente alejadas de toda referencialidad
- La noción de literatura no ha de confinarse a un selecto parnaso de obras canónicas
- La definición de literatura no puede descansar en la oposición entre lengua literaria y lengua estándar
- La literatura no puede ser defendida por el uso, poco menos que exclusivo, de la función poética
- La literatura no posee el monopolio de la connotación
- En definitiva, la literatura es una actividad y una noción socialmente configurada y carece de entidad predada<sup>21</sup>.

Por tanto, la propuesta de definición que hace Chillón es la siguiente: “La literatura es un modo de conocimiento de índole estética que busca aprehender y expresar, lingüísticamente, la calidad de la experiencia<sup>22</sup>”. Se trata de una concepción de la literatura desde un punto de vista más amplio para poder superar aquellos aspectos que ya hemos señalado y darle la capacidad para poder plantear el estudio de la literatura abordando otros campos como la comunicación y el periodismo.

Son muchos los autores que han abordado estas cuestiones, así como Chillón es el que más profundiza en este concepto, algunos autores también lanzan distintos planteamientos y juicios sobre el concepto de literatura. Por ejemplo, Parratt también apunta a esta cuestión y se plantea

<sup>15</sup> Véase: SACCO, Joe, *Palestina: en la franja de Gaza*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 2002.

<sup>16</sup> Véase: LEFÈVRE, Didier; GUIBERT, Emmanuel; LEMERCIER, Frédéric, *El fotógrafo*. Barcelona: Glénat, 2005.

<sup>17</sup> Véase: GLIDDEN, Sarah, *Una judía americana perdida en Israel*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.

<sup>18</sup> Véase: DELISLE, Guy, *Pyongyang*. País Vasco: Astiberri, 2013.

<sup>19</sup> Véase: ROCA, Paco, *Los surcos del azar*. País Vasco: Astiberri, 2015.

<sup>20</sup> Aquí empleamos el término periodismo literario pues es el que el autor utiliza ya que como explicaremos en capítulos siguientes el término periodismo narrativo no le parece el más adecuado.

<sup>21</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra Facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, op. cit., pp: 89-91.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 92.

si se deberían considerar las obras de no ficción, entre las que entraría el periodismo literario, como periodismo, literatura y otras alternativas<sup>23</sup>.

Aunque en esta investigación se analice la cuestión desde un punto de vista académico, dónde la literatura sigue ocupando un lugar importantísimo en el pensamiento intelectual, hay que tener en cuenta el concepto que tiene la opinión pública sobre qué es la literatura para no caer en malentendidos. Cuando utilizamos el término “literatura” lo comprendemos como creación artística y con un valor intelectual supremo (y es así como se va a interpretar en el resto de la investigación cuando se debate sobre estos temas). Sin embargo, este no es el concepto que tiene toda la sociedad, no podemos más que esbozar cómo las disputas teóricas en torno a lo que es la literatura han llegado a la opinión pública y cómo esta ha ido progresivamente quitándole responsabilidades hasta llegar a considerarla —desde el punto de vista del público— como un mero entretenimiento más, dentro de la gran industria del espectáculo<sup>24</sup>. Es decir que entre ‘academia’ y ‘público’ hay un gran abismo que cada vez se está haciendo más grande sobre qué es lo que se entiende por literatura.

Otra cuestión que asoma sobre el predominio de este enfoque es la consideración que tiene el concepto literario en la escala de valores de un texto. Para muchos, la etiqueta “literaria” supone la escala más alta y la máxima aspiración a la que puede llegar un texto y periodismo es vista como una escala inferior. De esta forma, observaremos, por parte de autores, escritores, periodistas e investigadores un intento por defender el periodismo narrativo como literatura (en sus diversos aspectos: genológico, terminológico o estilístico) con el afán de que se considere a la altura de esas obras que consideramos el corpus culmen. Por ejemplo, Kapuściński defiende en cierta forma los textos del periodismo narrativo como literatura. En una entrevista que le hicieron Roberto Herrscher y Gabriela Weiner le preguntaron lo siguiente:

“¿Se ha visto tentado a escribir ficción?”, le lanzó Gabri.

“Nunca jamás. La realidad es tan grande y fabulosa que nunca me sentí limitado”, explicó con sencillez. “pero tengo mucho respeto por los inventores de historias. En la buena literatura, hay lugar para todos los géneros”.

Y así, de un plumazo, me liberó a mí y confío en que, a montones de reporteros de alma, buceadores de la realidad y buenos entrevistadores, contadores y ‘describidores’ de lo que ven y escuchan, de la tiranía de la novela.

¿cuántos buenos periodistas no soñaron alguna vez con escribir un libro? ¿Y cuántos editores, amigos y colegas no les dijeron que un libro ‘como Dios manda’ es una novela, y que tenían que inventarse una historia, sin tener inclinación ni talento para crear personajes, tramas y mundos de su imaginación<sup>25</sup>.

Esta pregunta y respuesta que realiza Kapuściński refleja ese concepto de hermano menor que ha tenido el periodismo, esa percepción, que postuló Wolfe, del periodista que trabaja en el periodismo para algún día irse a una cabaña y comenzar a escribir “la gran novela”<sup>26</sup>. Y como apunta Herrscher de un plumazo Kapuściński nos liberó de ese sentimiento de la “la tiranía de la novela”.

Sonia Parratt también señala como todavía hoy conviven dos conceptos de literatura, el que desde el ámbito filológico se entiende como un canon de las artes poéticas y que está formado por una serie de obras que se consideran modélicas y que cambia de un país a otro. Pero este canon invariablemente está unido a la idea de ficción. Parratt señala que desde la aparición de la prensa de masas y el periodismo este concepto de literatura tan restringido se ha ido

---

<sup>23</sup> PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones da USC, 2003, p. 57.

<sup>24</sup> Reflexiones que realiza Félix de Azúa a raíz de la obra de Lothar Baier *¿Qué va a ser de la literatura? sobre la mutación de lo que entendemos por Literatura*. AZÚA, Félix, “¿Adónde iremos a parar?”, en *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 43-49.

<sup>25</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p. 103.

<sup>26</sup> WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo, op. cit.*, p. 17-18.

abriendo y “suele entenderse que un texto es literario cuando un público determinado hace uso de él como tal”<sup>27</sup>.

Los problemas que observamos, en los planteamientos de Chillón, Parratt y otros autores que veremos a continuación son dos. Por un lado, estos autores entienden que este tipo de textos que se analizan son “mejores” y tienen una “enorme calidad”, hasta ahí estamos de acuerdo, pero debido a estas características, ya no son “solo” periodismo, sino que hay por parte de estos autores un intento de legitimización de estos textos. ¿Y cómo legitimar estos textos que consideran de gran calidad? A través de aquella forma que más legitimidad tiene dentro de la escritura, la literatura, de ahí que muchos de los autores que analizamos siempre aborden el periodismo narrativo desde este punto de vista o incluso se entiende la postura de Chillón de optar por el término periodismo literario antes que el de periodismo narrativo como un intento de legitimar este periodismo a través de la literatura. Y esto es exactamente lo que hicieron los académicos presentados en el primer capítulo en el XIX y lo que hicieron los tratadistas de finales del siglo XIX y del siglo XX con el incipiente periodismo.

Pero la pregunta que nos planteamos responder en este capítulo y parte de esta investigación es: ¿debe legitimarse este periodismo a través de la literatura? ¿Por qué no a través de la historia, el ensayo, o la sociología pues sabemos que coge importantes aspectos de estas áreas? La respuesta es clara, en nuestra opinión, porque ninguna tiene el prestigio de la literatura. Porque hay de base una idea de que, si llegan a considerarse literatura esos textos, es la culminación, el fin, el objetivo final de esos textos acceder a ese canon, que en cierta medida es una de las ideas base de Chillón.

¿Realmente ese es el objetivo de esos textos? Creemos que el periodismo narrativo ofrece mucho más que intentar posicionarse como un objeto de la literatura. El objetivo de esta investigación pretende precisamente incidir en que este fenómeno no tiene que buscar legitimación en otras áreas del conocimiento para obtener una razón de ser, sino que pretendemos mostrar cómo el periodismo narrativo debe buscar su identidad propia a través del periodismo como base, y abandonar estos planteamientos.

Continuamos en los siguientes capítulos reforzando estas ideas para intentar responder a estas preguntas. En todo esto queda de base un planteamiento que Leila Guerriero explica muy bien: “...siempre, ante una buena historia real, alguien señala «Sería una gran novela». Como si no agregarle un litro y medio de ficción significara desperdiciar alguna cosa”<sup>28</sup>.

## 7.2. El problema terminológico del periodismo narrativo

La terminología para denominar a este fenómeno ha sido, y lo es a día de hoy, uno de los mayores problemas a los que se enfrenta lo que hemos venido en llamar periodismo narrativo o periodismo literario. ¿Por qué tantos problemas? En primer lugar, porque no hay un consenso y prácticamente cada investigador o autor que ha abordado este fenómeno ha decidido hacer uso de un término distinto, esto ha creado una amalgama enorme de términos con distintas connotaciones de los que podemos contabilizar más de 30 distintos y cada uno de ellos ofrece un matiz diferente y que aboga, por tanto, porque se entienda de distintas formas.

El objetivo de este capítulo es presentar los términos principales que se han usado y apuntar cuáles deben ser, bajo nuestro criterio, los más adecuados para denominar a este fenómeno, que como ya hemos explicado a lo largo de esta investigación es para nosotros periodismo narrativo (y literario en parte), pero aquí expondremos las razones por las que lo consideramos así.

<sup>27</sup> PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 276.

<sup>28</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, 2016, posición: 803.

Las dificultades a la hora de poner una etiqueta a este fenómeno están presentes en otros trabajos y la mayor parte de los investigadores son conscientes de este problema:

Este estudio pone su acento en la mirada y la voz propia de estos géneros de autor, como aspectos nucleares del periodismo literario, del periodismo narrativo, del Nuevo Periodismo o de la crónica (las denominaciones son y han sido variadas a lo largo de la historia de encuentros y literatura)<sup>29</sup>.

Y la confluencia de terminologías es amplia:

La crónica de largo formato, el periodismo de libro, la narrativa periodística, la novela testimonio, la ficción verdadera<sup>1</sup>, el reportaje para estirar las piernas, la literatura de no ficción, o como quieran llamarlo, gusta<sup>30</sup>.

Aunque antes de abordar todas estas razones tenemos que aclarar varios aspectos para que pueda entenderse este fenómeno en su magnitud y los problemas que entraña utilizar un término u otro:

- El término que se utilice debe intentar agrupar textos de muy diversa índole: ensayísticos, testimoniales, crónicas, reportajes, biográficos, autobiográficos. Porque, aunque consideramos que en todo momento hablamos de periodismo, hay influjo de muy diversos géneros pese a que el periodismo sea el predominante. Por lo que hay que tener en cuenta este aspecto para utilizar un término u otro.
- Los conceptos como “crónica”, “reportaje”, “ensayo” o “no ficción” difieren bastante de un país a otro como es el caso de la crónica entre España y Latinoamérica o el reportaje para los países hispanos y los anglófonos. Esto provocará que el término que se utilice puede tener diferencias de significado a la hora de interpretarse de una cultura a otra. Incluso la misma concepción de periodismo narrativo o literario es una construcción social, cultural, por lo que dependiendo del país o la cultura periodística el concepto va a ser entendido de forma diferente<sup>31</sup>.
- También hay que tener en cuenta que elegir un término provoca que se le dé relevancia a un aspecto concreto, relegando otro. Por ejemplo, en el caso de periodismo narrativo o periodismo literario, el apellido “literario” o “narrativo” van a provocar que pensemos en cosas distintas cuando utilicemos el término.
- La decisión de utilizar un término, como es en nuestro caso periodismo narrativo, no debe convertirse en una decisión definitiva, y desde aquí pensamos que esta etiqueta pueda evolucionar o derivar en el futuro.

Iniciamos por tanto la recopilación de estas nomenclaturas.

### 7.2.1. Nuevo Periodismo<sup>32</sup>

Esta es quizás la etiqueta más usada a todos los niveles y una de las que más aceptación tiene, pero, es a nuestro parecer, el uso de este término actualmente para definir un texto periodístico

---

<sup>29</sup> ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid: Libros del K.O., 2014, p. 27.

<sup>30</sup> MOLINA, Marta, “Largo aliento”, en *Periodistas*. Revista de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España. FAPE, nº 13, invierno de 2013, p. 8.

<sup>31</sup> Esto fue comprobado por Beate Josephi y Edith Cowan de la Universidad de Australia y Chirstine Müller de la Universidad de Ciencias aplicadas de Alemania, al analizar la obra de la autora australiana Anna Funder. El texto de esta autora les sirvió para constatar las diferentes nociones del periodismo literario en cuanto a los conceptos de verificabilidad y autenticidad. JOSEPHI, Beate; COWAN, Edith y MÜLLER, Christine, “Differently drawn boundaries of the permissible in German and Australian literary journalism”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, nº 1, 2009, p. 67-78.

<sup>32</sup> No vamos a utilizar el término en inglés “*New Journalism*” porque al tener una traducción acertada y bastante extendida en español nos parece innecesario, aunque muchos de los autores citados utilizan la etiqueta en inglés.

narrativo es erróneo. Comencemos por partes; el mismo término de Nuevo Periodismo, no es tan “nuevo”, sino al contrario, ya fue usado anteriormente. El crítico y poeta Matthew Arnold en 1880 es el primero en aplicarlo, designando en un sentido genérico, las espectaculares transformaciones que empezaba a experimentar la prensa escrita británica y norteamericana durante aquellos años<sup>33</sup>. Más tarde, Tom Wolfe, con la publicación de su obra *El Nuevo periodismo* en 1973, fue quién etiquetó este fenómeno y quién le dio voz y relevancia. Esta obra es la base sobre la que se asientan los conceptos que entendemos por Nuevo Periodismo e incluso el propio Wolfe también da su versión sobre el origen del término:

No tengo ni idea de quién concibió la etiqueta de “El Nuevo Periodismo” ni de cuándo fue concebida. Seymour Krim me dijo que la oyó por primera vez en 1965, cuando era redactor-jefe de *Nugget* y Peter Hamill le llamó para encargarle un artículo titulado “El nuevo periodismo” sobre gente como Jimmy Breslin y Gay Talese<sup>34</sup>.

Como hemos reflejado en el capítulo dedicado al Nuevo Periodismo, podemos definirlo como un fenómeno periodístico que designa a un heterogéneo conjunto de obras y autores estadounidenses (Tom Wolfe, Jimmy Breslin, Gay Talese, Hunter S. Thompson, Joan Didion, John Sack, Michael Herr, entre los más destacados) de los años 60 y 70 cuyo denominador común es un tipo de periodismo más literario y más innovador fuera de los cánones tradicionales estadounidenses<sup>35</sup>. Pero ¿por qué sugerimos que no es adecuado utilizar este término? Porque el fenómeno del Nuevo Periodismo terminó en los años setenta como bien hemos explicado en el apartado 6.4. Es decir, el Nuevo Periodismo tiene un contexto histórico concreto y unas fechas de aparición y fin.

Utilizar términos como periodismo narrativo o literario nos facilitan analizar el Nuevo Periodismo, como una rama dentro del gran árbol que podríamos considerar al periodismo narrativo. Así, el Nuevo Periodismo no inventó, ni creó, una nueva forma de hacer periodismo, sino que rescató esas herramientas<sup>36</sup> que ya habían sido usadas antes y las comenzó a usar dándole una nueva denominación. Tras terminar este fenómeno otros autores estadounidenses siguieron haciendo uso de estas herramientas como han manifestado Boynton o Sims. El manifiesto que supuso el libro de Wolfe *El Nuevo Periodismo*, consiguió cierta unidad y por ende una etiqueta propia.

Quizás la mejor forma de definir bajo esta perspectiva el Nuevo Periodismo sea considerarlo como una tendencia dentro del paraguas del periodismo narrativo. Así lo explica John C. Hartsock que considera el Nuevo Periodismo como un capítulo de la larga historia del periodismo narrativo<sup>37</sup>. Norman Sims, ha profundizado en esta disciplina explicando que en la historia del periodismo literario americano se pueden distinguir cinco momentos clave; el aumento de la circulación de los periódicos en 1890, la cobertura de la Primera Guerra Mundial, los viajes de los expatriados en Europa tras la guerra, la Gran depresión de 1930, y finalmente el Nuevo Periodismo de 1960<sup>38</sup>. Aquí Sims apoya nuestra teoría de que el Nuevo Periodismo es una rama del gran árbol del periodismo literario o narrativo<sup>39</sup>. Y además detalla exactamente el proceso

<sup>33</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 221.

<sup>34</sup> WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2012, p. 38.

<sup>35</sup> CHILLÓN, Albert y BERNAL, Sebastià, *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre, D.L., 1985, p. 23.

<sup>36</sup> Acedo Rueda por ejemplo habla de una revalorización de este fenómeno. ACEDO-RUEDA, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas*, op. cit., posición: 4057.

<sup>37</sup> HARSTOCK, John C., *A history of American Literary Journalism. The emergence of a modern narrative form*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2000, p. 24.

<sup>38</sup> S. BAK, John y REYNOLDS, Bill, (ed.), *Literary Journalism Across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2011, p. 85.

<sup>39</sup> Esta opinión de Sims, no es única, al contrario, es la corriente general que siguen los principales investigadores norteamericanos en periodismo literario. John C. Hartsock publicó en 2000 una de las primeras recopilaciones sobre la historia del periodismo norteamericano bajo este título *A history of American Literary Journalism* señalando una serie de momentos entre los que se incluye el Nuevo periodismo como parte de un todo que es el

que ha ocurrido a través de la revista *The New Yorker* para sustentar a estos nuevos autores tras los nuevos periodistas y cómo poco a poco han buscado un nombre:

Even before literary journalism had a name, writers were arrayed along boundaries between standard and literary journalistic work and between fiction and journalism. Not until *The New Yorker* arrived did a group of writers find themselves in one place at the same time and able to pursue a vision of literary journalism, even though they did not have a special name for it. The work done by these writers as well as by several others early in the century paved the way for the New Journalists of the sixties, who had a name but did not have something as new as it seemed. Since then, two more generations of literary journalist have continued exploring a form that has provided one of the most important ways of us to understand our times<sup>40</sup>.

Por tanto, cualquier texto anterior o posterior a este fenómeno que no se enmarque en las fechas señaladas y en Estados Unidos, estaríamos incurriendo en un error al etiquetarlo como Nuevo Periodismo, sería una manifestación más del periodismo narrativo y más cuando el Nuevo Periodismo tuvo una fecha aproximada de finalización.

Desde esta óptica se hace más patente el error en la utilización de la etiqueta “Nuevo Periodismo”. Así podemos entender una de las confusiones más frecuentes en la utilización de este término: se trata de etiquetar cualquier innovación periodística, sea o no desde un punto de vista del periodismo narrativo, como Nuevo Periodismo. González de la Aleja ya en los años 90 advertía de estos problemas:

El “Nuevo Periodismo Norteamericano” es un fenómeno muy complejo en el que tradicionalmente se ha querido incluir no sólo cualquier tipo de innovación en el mundo periodístico, sino también cualquier variante de la novela que de forma explícita utilizara referencias a la realidad histórica, periodística o, incluso, a la biografía personal del autor<sup>41</sup>.

Weingarten es claro en el fin y las razones que llevaron a que se considere el Nuevo Periodismo acabado:

En los años setenta, la cosa se puso fea para el Nuevo Periodismo, un proceso cuyo fin prematuro llegó con el declive de las revistas de interés general. Entonces, ¿qué ocurrió? La televisión, que había succionado cual sifón a muchos lectores e ingresos publicitarios, fue la que, en gran parte, convirtió el culto a los famosos en un próspero negocio y la que garantizó el final de revistas tan emblemáticas como *Life*, el *Saturday Evening Post*, y *Collier's* —revistas que habían publicado a Mailer, Didion, Hersey y muchos otros—. *Esquire*, *New York* y *Rolling Stone* ya no eran lecturas obligadas para aquel público comprometido que no podía esperar a que el siguiente número llegara a su buzón, ansioso por ver lo que Wolfe, Talese, Thompson y los demás le tenían preparado. Los años setenta llegaban a su fin, y con ellos la última época dorada del periodismo estadounidense<sup>42</sup>.

---

periodismo literario. A él le han seguido otros investigadores como Kevin Kerrane y Ben Yagoda, que publicaron *The art of Fact. A historical Anthology of Literary Journalism* (1997) una antología de Periodismo literario que abarcaba desde el siglo XVIII con Daniel Defoe hasta autores contemporáneos como David Simon, Ryszard Kapuscinski o Joan Didion. O también otra obra de Sims como *True Stories. A century of Literary Journalism* (2007) que siguen esta misma línea de considerar el Nuevo Periodismo como un fenómeno periodístico dentro del periodismo narrativo o literario. HARTSOCK, John C., *A history of American Literary Journalism. The emergence of a modern narrative form*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2000. YAGADO, Ben y KERRANE, Kevin, *The art of fact. A historical anthology of literary journalism*. Estados Unidos (Nueva York), Touchstone, 1997. SIMS, Norman, *True stories. A century of Literary Journalism*. Evaston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.

<sup>40</sup> SIMS, Norman, *True stories. A century of Literary Journalism*. Evaston, Illinois: Northwestern University Press, 2007, p. XXI.

<sup>41</sup> GONZÁLEZ DE LA ALEJA, M., *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, p. 99.

<sup>42</sup> WEINGARTEN, M. (2013): *La banda que escribía torcido. Una historia del nuevo periodismo*. Madrid: Libros del K.O., 2013, posición 5900. Aclaremos aquí que debido a que muchas de las obras que han sido consultadas aquí



De la misma forma, también es un error frecuente etiquetar obras periodístico-literarias de reciente publicación bajo el término Nuevo Periodismo, cuando no son más que ejemplos de periodismo narrativo.

Kapuściński da las primeras claves sobre cómo debemos situar este tipo de textos en el actual panorama mediático, tan lleno de incertidumbres y cambios. El autor polaco alude a como en los inicios del siglo XIX muchos escritores acudieron al ensayo y el periodismo para poder contar aquello que con las herramientas de la ficción en la novela y la poesía no conseguían<sup>43</sup> y provocaron que herramientas propias de la ficción se incorporarán al periodismo. Sin embargo, alude a la televisión, como uno de los grandes cambios en el periodismo, pues dio al público una gran cantidad de información gracias a las imágenes y por tanto lo que el periodismo debe ofrecer cambió totalmente:

Para quiénes hacemos este nuevo periodismo, las funciones ensayísticas de pensamiento y opinión nos cargan con nuevas obligaciones. Porque para decirle algo nuevo a esos hombres y mujeres pensantes que compran el periódico con expectativas de encontrar explicaciones y estímulos a la reflexión, los periodistas debemos ser cien veces más sabios que ellos. Eso nos impone la tarea de estudiar continuamente<sup>44</sup>.

Ese es el contexto al que tiene que aspirar el periodismo y más aún el periodismo narrativo según se desprende de lo que dice Kapuściński. ¿Pero en qué lugar se encuentra el periodismo narrativo (O Nuevo periodismo como lo denomina en este contexto Kapuściński) en el plano de la literatura? Para Kapuściński la literatura actual se mueve en la mayor parte en una literatura que “podríamos denominar como literatura de televisión”<sup>45</sup> con tramas llenas de conflicto, violencia y emociones y en una mínima parte una literatura de reacción, reflexión y ensayo. Y en es en este apartado donde Kapuściński sitúa el periodismo narrativo:

... estamos ante un nuevo fenómeno, literario y periodístico, del que tenemos que ser conscientes para intentar encontrar nuestro lugar. No porque amenecemos a algunos de los géneros periodísticos que confluyen en esta nueva forma de escribir sobre hechos y hombres reales utilizando las herramientas de la literatura; igual que el cine, la radio o la televisión, el Nuevo Periodismo<sup>46</sup> simplemente se suma como otra forma de expresión. Pero debemos ser conscientes para no dejar de ser, precisamente, una rama del periodismo<sup>47</sup>

Nos parece esencial estas palabras de Kapuściński, que al igual que nosotros, considera el periodismo narrativo como un fenómeno periodístico (y literario también) aunque hace uso de la etiqueta Nuevo Periodismo pero está señalando los aspectos esenciales por los que consideramos al periodismo narrativo un fenómeno periodístico como una nueva forma de expresión.

### 7.2.2. El Nuevo Nuevo Periodismo

En 2005 Robert S. Boynton, director del programa de periodismo de la Universidad de Nueva York, entrevistó a nuevos autores periodístico-narrativos americanos y publicó esta recopilación bajo el título *The new new journalism* (El nuevo nuevo periodismo traducido a nuestro idioma), mostrando como esta serie de autores que él recopila había reavivado el Periodismo

---

están en formato e-book, concretamente en las versiones de Amazon, estas no indican las páginas sino la posición, podemos calcular la página aproximadamente, pero para no incurrir en el error, la posición de las líneas que destacamos son la forma más exacta de localizar este texto.

<sup>43</sup> KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista: (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2013, pp. 40-41.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>46</sup> Aquí está haciendo referencia al periodismo literario, aunque como ya hemos explicado la confusión terminológica y sus diferentes usos es bastante grande.

<sup>47</sup> KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista, op. cit.*, p. 44.

narrativo americano<sup>48</sup>. Nos parece un error utilizar esta denominación ya que induce aún más a la confusión al asociarla con el término de Nuevo Periodismo cuando periodismo narrativo o periodismo literario es mucho más coherente y clarificador por las razones ya expuestas, además de que es un enfoque demasiado centrado en el contexto americano, pues este tipo de fenómenos se ha dado en numerosos países<sup>49</sup>. El *nuevo nuevo periodismo* nos parece más un título provocador, y centrado en situar este fenómeno dentro de una perspectiva histórica estadounidense, Chillón puntualiza que es una denominación con más oportunismo que fundamento<sup>50</sup>.

No le dedicamos más espacio porque no es un término que haya tenido más trascendencia que la obra en sí, pero que situamos en este lugar para que se pueda entender lo innecesario del término sobre todo tras explicar todo el contexto del Nuevo Periodismo estadounidense.

### 7.2.3. Periodismo literario (Literary Journalism)

Ya hemos señalado que la etiqueta Nuevo Periodismo no es la más adecuada porque está limitada a un contexto concreto, aunque la recogemos bajo el paraguas del término por el que hemos optado, periodismo narrativo. Pero, como se ha podido observar a lo largo de la investigación a veces utilizamos el término periodismo literario como homologable al de periodismo narrativo. Explicaremos por qué.

Una de las primeras razones es que en el ámbito anglófono es el término más aceptado para hablar de este fenómeno y el que más se utiliza como demuestra la asociación internacional fundada con el objetivo de estudiar este fenómeno y que se ha convertido en una referencia mundial para los investigadores de este ámbito: *International Association for Literary Journalism Studies (IALJS)*<sup>51</sup>. Precisamente la utilización del término, que al final se adoptó “periodismo literario”, fue una cuestión de un amplio debate en la asociación por no contentar a todas las partes, John S. Bak, miembro fundador de esta asociación explica, las disquisiciones que se produjeron para finalmente hacer uso del término *Literary Journalism*:

Most of Europe use and uses reportage, but have begrudgingly accepted Literary Journalism, even the French, who call it in various circles 'le Journalism littéraire'- but it is not yet a common practice here. Most countries have their own brand name for the form, which was what we brought up during the naming of the association. But we stuck with literary journalism because reportage was too vague (any news report here can be called that), though the French have now turned to “recit” for stories and “reportage” for more in -depth reporting, through not necessarily literary<sup>52</sup>.

Otra de las razones se debe a que muchos autores que producen estos textos, sobre todo en el ámbito anglosajón, se definen a sí mismos como periodistas literarios, es decir existe un consenso general de los propios autores que son conscientes de que están escribiendo ese tipo de textos. Y finalmente, porque si tuviéramos que establecer una escala, sería el segundo mejor término a nuestro parecer para denominar a este fenómeno. Pero antes de pasar a las razones por la que lo descartamos vamos a recopilar las principales definiciones que hacen algunos investigadores.

---

<sup>48</sup> BOYNTON, S. Robert, *El nuevo nuevo periodismo. Conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción*. Barcelona: Periodismo Activo 6, 2015, pp. 9-24.

<sup>49</sup> Roiland señala esto mismo explicando que este estilo no es único de América. ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 7, nº 2, 2015, p. 72.

<sup>50</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, p. 40.

<sup>51</sup> Véase: <http://ialjs.org/> Durante la fundación de esta asociación en el año 2005 en Nancy participaron 150 miembros pertenecientes a más de 24 países distintos y algunos autores como Josh Roiland consideran que ese momento fue una renovación del campo de estudio del periodismo literario. ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, *op. cit.*, p. 68

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 72.

Como ocurre con el Nuevo Periodismo y el periodismo narrativo, periodismo literario es un término que induce a muchas confusiones. Palau Sampio analiza la cuestión del periodismo literario, y la confusión terminológica que provoca: “¿Dónde se sitúan los márgenes de este periodismo, dadas las condiciones y potencialidades de la red? ¿Qué esencia tiene lo narrativo?”<sup>53</sup>, se pregunta y advierte que:

Esta modalidad periodística es tan prolija en nombres que Paul Many aconseja respirar hondo antes de leer la larga lista de alias del llamado Literary Journalism: “art journalism, essay fiction, factual fiction, the literature of fact, faction, journalit, saturation reporting, advocacy journalism, participatory journalism, personal journalism, parajournalism, point-of-view journalism, documentary narrative, dramatic nonfiction, underground journalism, speculative journalism, the new nonfiction, the nonfiction novel, cultural journalism, creative nonfiction (a lately popular one), The New Journalism”<sup>54</sup>.

Los ejemplos que expone Palau son solo algunos de los muchos que se han utilizado para hablar de este fenómeno y que nosotros recogemos en parte.

Otros autores también manifiestan el debate que genera el término en sí y la variedad de términos que adopta:

The concept of Literary Journalism is one that has sparked much debate. In contrast to standard reportage, which is characterized by objectivity, direct language, and the inverted pyramid style, literary journalism seeks to communicate facts through narrative storytelling and literary techniques. The concept itself has been described with a variety of terms, including new journalism, creative nonfiction, intimate journalism or literary nonfiction<sup>55</sup>.

Uno de los autores que ha dado un cuerpo teórico a parte del periodismo literario ha sido Norman Sims, miembro fundador de la IALJS y autor de obras tan relevantes para el periodismo narrativo como *Literary Journalism*, *Literary Journalism in the Twentieth Century* y *True Stories. A century of Literary Journalism*. Para Sims, el periodismo literario está expandiendo cada vez más sus fronteras dando la oportunidad a los escritores de no esconder sus voces y dar así una forma de poder entrar en las historias. Esta expansión de las fronteras a la hora de tratar los temas ofrece nuevas oportunidades para contar nuevas historias. Este “género”<sup>56</sup> siempre ha tendido por enfrentarse, en opinión de Sims, a los sentimientos y experiencias comunes y pone como ejemplo *Hiroshima* de John Hersey<sup>57</sup>. Pero comparte con nosotros la vaguedad a la que se han enfrentado las definiciones de periodismo literario<sup>58</sup>

Sims apunta que la primera persona en utilizar el término *literary journalism* con el sentido académico contemporáneo como una forma de periodismo y no un producto del periodismo que escribe sobre literatura fue Edwin H. Ford en 1937 en la obra *A bibliography of Literary Journalism in America*<sup>59</sup>. Tras la gran depresión americana en los años 30 y el inicio del uso de este término, se le comenzó a asociar con un nuevo término en inglés, *reportage*: “Literary journalism and reportage overlapped and tended to refer to the same works”.<sup>60</sup> Aunque Roiland puntualiza sobre esta cuestión que el término periodismo literario perdió fuerza durante el Nuevo Periodismo y resurgió en el inicio de los años 80 con la publicación del texto de Norman Sims *The*

<sup>53</sup> PALAU SAMPPIO, Dolors, “El reportaje literario en Internet”, en *Análisis y propuestas en torno al periodismo digital: VII Congreso Nacional Periodismo Digital*, 2 y 3 de marzo de 2006, Huesca, España. Asociación de la Prensa de Aragón, 2006. p. 1.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>55</sup> ROYAL, Cindy y TANKARD, James, “The Convergence of Literary Journalism and the World Wide Web: The Case of Blackhawk Down”, en *Dynamics of Convergent Media Conference*, Columbia, SC. 2002, p. 3.

<sup>56</sup> Sims considera al periodismo literario como una “forma” (*form*) más que como un “género” (*genre*).

<sup>57</sup> SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995, p. 3.

<sup>58</sup> SIMS, Norman, *True stories.*, p. 6.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 9.

*Literary Journalists* (1984) y una antología de piezas de *The New Yorker*<sup>61</sup> por las mismas fechas. Pero ¿de dónde obtiene este término Norman Sims?, se pregunta Roiland, y en un intercambio de correos electrónicos con el investigador norteamericano, este le explica que ya hacía uso del término periodismo literario mientras estaba trabajando en su tesis doctoral durante los años 70, al mismo tiempo que se estaba desarrollando el Nuevo Periodismo. En esa etapa Sims, en una discusión con su director de tesis, este le propone que prefiere la utilización del término literario para llamar a ese tipo de periodismo que Sims estudiaba por entonces<sup>62</sup>.

Norman Sims explica que la mejor forma de entender qué es el periodismo literario se encuentra en sus características —en las que ahondaremos en el siguiente capítulo pero que apuntamos aquí por la relación que tiene—, a saber: el reportaje inmersivo, estructuras complejas, desarrollo de los personajes, simbolismo, voz y foco en las personas ordinarias y exactitud<sup>63</sup>. Pero sobre todo, revela que la mejor forma de ver qué es el periodismo literario es a través de ejemplos y así lo explica en su obra *True Stories* añadiendo las mejores muestras del periodismo literario estadounidense. Y añade una definición final: “Literary journalists are boundary crossers in search of a deeper perspective on our lives and times<sup>64</sup>”.

Para Roiland la definición de periodismo literario es la siguiente:

Literary Journalism is a form of nonfiction writing that adheres to all of the reportorial and truth-telling covenants of conventional Journalism, while employing rhetorical and storytelling techniques more commonly associated with fiction. In short, it is journalism as literature<sup>65</sup>.

Defiende esta definición señalando que el término literario funciona como un descriptor, un adjetivo robusto que señala el uso de elementos retóricos, desarrollo de los personajes, argumentos, diálogos, simbolismo, voces. Y el término periodismo dota al periodismo literario la distinción de que hay un trabajo de reporterismo detrás.

Aunque para John Hartsock es preferible el término *narrative literary Journalism*, periodismo literario narrativo traducido al español, pues considera que el término “literario” de periodismo literario está lleno de problemas y prefiere el uso de ese término o del simplificado *narrative journalism*

Additionally, the appellation of “literary” alone to journalism is, at best, fraught with problems, not the least of which is what constitutes “literature”. For this reason, I prefer “narrative journalism” as a simple descriptive term, or “narrative literary journalism” since such works are fundamentally narrative rather than discursive. Given that the first has no current critical cachet, and given that the piling on of adjectives in the second is considered bad style, I have decided to stay with “literary journalism” with the understanding that the texts under consideration are narrative in mode. Future discussions among scholars will have to culturally construct any final nomenclature, if such a nomenclature is possible<sup>66</sup>.

Pero es consciente de que el conjunto de tantos nombres no es adecuado por lo que considera mantener el uso del término periodismo literario, aunque su preferencia es *narrative literary Journalism*<sup>67</sup>. Roiland, sobre la propuesta de Hartsock, opina que el término *narrative literary journalism* resulta redundante<sup>68</sup>.

Hartsock explica las razones para continuar haciendo uso del término periodismo literario. La primera de ellas se refiere a que este fenómeno sigue utilizando técnicas asociadas con la

<sup>61</sup> ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, *op. cit.*, p. 66.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>63</sup> SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>65</sup> ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, *op. cit.*, p. 71.

<sup>66</sup> HARTSOCK, John C., *A history of American Literary Journalism*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>68</sup> ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, *op. cit.*, p. 73.

novela realista y las historias cortas. La segunda de las razones que expone el autor norteamericano se refiere a la consideración de literatura por parte de algunos autores de estos textos: “there has long been a critical consciousness that such texts have the potential for being literary even if what constitutes “literature” is open to considerable debate in our postmodern era”<sup>69</sup>. De nuevo el argumento de considerar al periodismo literario como literatura. Su tercera razón y conectada con esta segunda se refiere a la consideración de que estos textos son literatura en el sentido de “alegoría social”<sup>70</sup>. También expone las razones por las que la palabra periodismo dentro del vocablo periodismo literario es necesaria. Así, prefiere periodismo porque lo ubica dentro del campo de la no ficción, segundo, porque los escritores de estos textos son periodistas profesionales y tercero, porque supone un desafío para el concepto literario mantener unidas ambas palabras<sup>71</sup>.

Por su parte, John. S. Bak, miembro fundador de la IALJS explica que desde esta asociación se ha entendido el periodismo literario internacional como periodismo como literatura, opuesto a la idea del periodismo que trata sobre la literatura<sup>72</sup> —esta última idea es una de las asociaciones erróneas más habituales que se entiende con la palabra “periodismo literario” —. Sin embargo, Bak es consciente de que cada nación y cultura entiende los vocablos literatura y periodismo de forma diferente por lo que la tarea de concebir un término para periodismo literario de forma internacional es complejo y todavía no tiene consenso:

At first concern involves determining what constitutes international literary journalism and what does not. If scholars of Anglo-American literary journalism have struggled with this problem for decades and have still not reached a consensus, we are logically a long way from determining what makes a literary journalism in the Netherlands negotiable to the form’s Spanish or Portuguese heritage<sup>73</sup>.

Uno de los principales problemas para poder considerar el periodismo literario como un término internacional es que en el periodismo anglo-americano o literario hay unas distinciones muy claras entre no ficción creativa, reportaje literario o escritura de hechos<sup>74</sup>. Pero esto mismo no ocurre en otras tradiciones, un ejemplo es España o los países de habla latina, donde estas consideraciones no están ni mucho menos tan claras. Es más, Bak ejemplifica cómo, dentro de Estados Unidos, periodismo literario y reportaje literario son intercambiables.

Desde el ámbito español también tenemos interesantes aproximaciones al concepto de periodismo literario. Una de las ideas más interesantes es la lanzada por Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez que entiende el periodismo literario como un macrogénero que agrupa a otros géneros:

El periodismo literario es, pues, un macrogénero que acoge una amplísima variedad de géneros escritos, audiovisuales y hoy también electrónicos-digitales. Ha transformado la narrativa actual como en su momento el Nuevo Periodismo estadounidense revolucionó la estética de la novela postmoderna. Las fronteras entre realidad y ficción que antaño parecían más claras y definidas para separar ‘lo periodístico y lo literario’ se han difuminado no solo por la eclosión de las nociones de periodismo y literatura, al albur de los cada vez más vertiginosos cambios culturales que imponen nuevos paradigmas<sup>75</sup>.

Y señala:

<sup>69</sup> HARTSOCK, John C., *A history of American Literary Journalism*, op. cit., p. 11

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>72</sup> BAK, John. S., “Introduction”, op. cit., p. 3.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>75</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Como un cuento. Como una novela. Como la vida misma...” en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012, p. 23.

... las crónicas, reportajes, perfiles, artículos, columnas que logran una máxima eficacia periodística (referencial y fáctica al narrar los hechos) y una gran calidad literaria: la estética no sólo embellece el relato, sino que al detenerse en los detalles que el periodismo tradicional y estandarizado ignora, alcanza una dimensión más humana y, por tanto, más real de la historia<sup>76</sup>.

Más tarde vuelve a dar una definición más corta sobre este fenómeno: “un periodismo de calidad estética que profundiza en la esencia humana y que puede transformarse en obra de arte”<sup>77</sup>.

Aunque el concepto es bastante atractivo de primeras, nos parece limitado utilizar la etiqueta “macrogénero” a la hora de definir el periodismo literario porque sólo nos quedamos con una parte de lo que viene a ser el periodismo literario, ya que este fenómeno no es solo un conjunto de géneros, sino que va más allá de la utilización de estos —y como veremos los cambian profundamente hibridándolos con otros— y buscan un estilo, una voz, y unas temáticas distintas.

Para Acedo Rueda, más que un macrogénero, se trata de una disciplina con multitud de géneros.

Hoy por hoy nadie puede negar que es una disciplina autónoma e independiente que comparte con la literatura múltiples géneros: crónica, reportaje, artículo, entrevista, columna, etc. De este modo, los textos aquí estudiados se consideran tanto periodísticos como literarios, y su análisis se sostiene en el andamiaje teórico proporcionado por la periodística y por la crítica literaria<sup>78</sup>.

Las propuestas que más abundan son las que relacionan el periodismo literario con la literatura, argumentando el uso de “las técnicas narrativas” o de “técnicas de la novela” que como demostraremos en estos apartados no son patrimonio exclusivo de la literatura. Así, sin recoger a todos los que apuntan en esta dirección nos parece interesante el trabajo de Yanes Mesa que hace su particular visión sobre qué es el periodismo literario y en su opinión, lo define de la siguiente forma:

Son trabajos periodísticos con elementos propios de la literatura, o escritos literarios con un contenido informativo. Los lectores de los artículos que hoy proliferan en la prensa diaria buscan el placer de leer. Son realmente trabajos creativos, con recursos lingüísticos de una obra literaria, aunque también tiene un contenido informativo sobre asunto de candente actualidad. Es literatura, pues lo importante es la belleza del texto, pero también es periodismo, ya que no abandona su función interpretativa<sup>79</sup>

(...)

Aquellos trabajos periodísticos con elementos propios de la literatura, o escritos literarios con un contenido informativo<sup>80</sup>.

Una de las razones que utiliza para explicar la conjunción entre periodismo y literatura son los fines que consigue el periodismo literario:

Se podría afirmar que el lector de periódicos busca información veraz sobre la actualidad, y la quiere conseguir en un corto espacio de tiempo, mientras que el lector de libros lee sin prisas por el placer de la lectura, para disfrutar de la forma en que está escrito, pues bien, estas diferencias se difuminan en el ‘periodismo literario’<sup>81</sup>.

---

<sup>76</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEEA, María, *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua, 2010, p. 12.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p.14

<sup>78</sup> ACEDO-RUEDA, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas. El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*. Estados Unidos: Purdue University, 2012, p. 504.

<sup>79</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos: una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid: Fragua, 2004, pp. 109-110.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 109.

En su opinión estas obras son trabajos realmente creativos, pues hacen uso de recursos lingüísticos de una obra literaria, aunque sin perder su contenido informativo de actualidad. Ya que “hay textos en los que la literatura y el periodismo «se abrazan»”<sup>82</sup>. Argumenta que en un principio el escritor refleja en su obra parte de su personalidad dejando muy claro cómo piensa, y en el periodismo, el periodista informa de forma informativa e imparcial. Estas diferencias desaparecen para el articulista pues da su visión personal y subjetiva sobre lo que escribe. ¿Por qué usa aquí Yanes Mesa la palabra articulista? Porque en su opinión el periodismo literario se refleja en el periodismo de opinión que engloba al artículo, la crónica y el reportaje. Los tres grandes géneros sobre los que nos detendremos más adelante.

Hay determinados textos informativos elaborados con multitud de elementos lingüísticos literarios, de la misma forma que también hay escritos periodísticos de creación de un contenido informativo claro la realidad del momento. Es el periodismo literario<sup>83</sup>.

El problema al que se enfrentan estos argumentos es que, como hemos explicado en el apartado 7.1. corresponde al intento continuo por legitimar el periodismo literario o narrativo a través de la literatura. Y el segundo problema, como veremos en el apartado 7.1.2.1. es que esas técnicas literarias o narrativas, no pertenecen a la literatura exclusivamente.

Gutiérrez Palacio también hace una propuesta interesante para definir y entender el periodismo literario, asimismo en la línea de la conjunción de periodismo y literatura, pero con algunos aspectos novedosos. El periodismo literario ha sido acusado de consistir en textos muy subjetivos, sin embargo, en su opinión, una de las características más importantes de estos textos es su objetividad por paradójico que parezca, aquí defiende esta tesis:

El periodismo literario que se ha venido gestando desde principios del siglo XX, une el lenguaje periodístico, el literario y el lenguaje especializado: su utilización es propia por parte del buen periodista que necesita ofrecer un producto cada vez más competitivo<sup>84</sup>.

(...)

El periodismo literario es, pues, artístico, reflexivo, subjetivo y al mismo tiempo analítico, por tanto, tendente a la objetividad, por muy paradójico que parezca. Se trata de profundizar, enriquecer la realidad, pero no inventárnosla, pues ya no sería periodismo.

El periodismo literario crea, dramatiza, especula o narra para hacer más real, más entendible, lo meramente informativo. No tiene por qué hacer más complicada la información, sino, por el contrario, conseguir más claridad con el enriquecimiento de lo literario<sup>85</sup>.

Y expone una serie de sentencias que son una radiografía bastante amplia sobre la problemática a la que se enfrenta este fenómeno para ser clasificado, algunos aspectos esenciales y problemas para hablar de periodismo literario:

1. Los discursos retóricos de la actualidad son los géneros del periodismo y de la literatura, y precisamente es en el territorio de la retórica donde se estrechan los lazos definitivos del periodismo y de la literatura.
2. El periodismo literario nos acerca al ser humano y a sus acciones, razón de ser y objetivo del periodismo. El periodismo literario para el profesor López Pan es un macrogénero más o menos marginal del periodismo profesional. Los géneros son hechos de cultura y, por tanto, cambiantes. El periodismo literario es un hecho, una realidad, pero no identificable de igual manera para todos los lectores. Según las zonas culturales estamos ante un macrogénero asentado como un hecho narrativo como en el periodismo estadounidense, pero no es tan visible en el periodismo español.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 110.

<sup>84</sup> GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, “Acerca del periodismo literario”, en VV. AA, *De Azorín a Umbral: Un siglo de periodismo literario español*. Netbiblo y Centro Universitario Villanueva, 2009, p. 44.

<sup>85</sup> GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, *República, periodismo y literatura. La cuestión política en el periodismo literario durante la Segunda República española*. Madrid: Tecnos, 2005, p. 62.

3. El periodismo literario en Norteamérica, semánticamente consolidado como designador, se refiere a la no ficción creativa, o sea, al “nuevo periodismo” con algunos antecedentes en el siglo XIX y consecuentes en el siglo XXI.
4. En Hispanoamérica, el concepto de periodismo literario (también “nuevo periodismo”) está ligado a novelistas periodistas o a periodistas que acaban escribiendo como escritores.
5. El articulismo no aparece, con frecuencia, de forma explícita como integrado en la designación periodismo literario. Tras analizar tres antologías de artículos publicados recientemente, concluimos:
  - a. Que el término articulismo literario parece oponerse al de articulismo. Articulismo literario se refiere exclusivamente a escritores que escriben artículos en periódicos.
  - b. Para José Julio Perlado algunos géneros periodísticos como el articulismo se acercan a la literatura, pero no llega a aceptar la expresión “periodismo literario” como designador.
  - c. En el último de los libros analizados a De Miguel le resulta indiferente de la nominación literatura periodística o periodismo literario. La literatura, como demuestra su antología de articulistas. Su visión plenamente flexible acerca de la teoría de los géneros hace que el articulismo literario se sitúe plenamente en el periodismo literario<sup>86</sup>.

Pese a la amplitud de la cita nos parece muy conveniente examinar un par de aspectos destacables de las palabras de Gutiérrez. Por un lado, apunta las diferencias terminológicas y de sentido que se le da a periodismo literario en Norteamérica o América Latina, como ya explicaremos este es un aspecto esencial para hacer uso de la terminología periodismo narrativo. Por otro lado, apunta a una cuestión que ya hemos señalado en la justificación de esta investigación y es la relación del periodismo literario con el articulismo literario, aunque en este trabajo no nos centramos en ese género, que ha sido un género ampliamente estudiado por investigadores españoles<sup>87</sup>, sí que nos parece importante apuntar que creemos que el articulismo se encuadra perfectamente dentro del periodismo literario en el sentido que se especifica en esta investigación, pues cumple con todos los elementos para ser incluido bajo este fenómeno. Y finalmente también es interesante la relación que establece con la retórica, este aspecto será tratado en el apartado de sobre las influencias que recibe el periodismo narrativo de otras áreas.

Por tanto, Gutiérrez Palacios apuesta por la utilización de este término entendiendo que se trata de la traducción del término que nos llega desde Norteamérica *Literary Journalism* como hemos visto que explicaba Norman Sims:

... estamos ante un planteamiento similar al que hemos analizado en Norteamérica, el periodismo literario se manifiesta en la crónica, el reportaje y otros derivados. En Hispanoamérica, el concepto de periodismo literario está tan extendido, conceptual y textualmente, como en Norteamérica. Los parámetros son muy semejantes: grandes nombres, novelistas que son periodistas, o periodistas que acaban escribiendo como escritores<sup>88</sup>.

Y está de acuerdo en que podemos hacer una traducción casi literal de ese al de periodismo narrativo:

Puede afirmarse, con algunos matices, que el periodismo literario, en Norteamérica, sólo designa a la narración periodística. De tal manera, que el término anglosajón *literary journalism* es más o menos sinónimo de la expresión española “Periodismo narrativo”<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> GUITIÉRREZ PALACIOS, Javier, “Acerca del periodismo literario”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>87</sup> Véase: LEÓN GROSS, Teodoro, *El artículo de opinión: introducción a la historia y la teoría del articulismo español*. Barcelona: Ariel, 1996. LÓPEZ PAN, Fernando “La columna como paradigma de los géneros periodísticos de autor” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008. RIVAS, Manuel, “Mesa redonda sobre el artículo como género literario”, en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007.

<sup>88</sup> GUITIÉRREZ PALACIOS, Javier, “Acerca del periodismo literario”, *op. cit.*, p. 36.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 33.



Gutiérrez Palacios hace mención a los estudios de Sims, Hartsock, Boynton que nosotros tratamos aquí para señalar que cuando se habla de periodismo literario se está refiriendo también a la no ficción narrativa o al Nuevo Periodismo<sup>90</sup>, es decir, que para él periodismo literario y *Literary Journalism* son equivalentes. En nuestra opinión lo son, pero aquí se detecta el primer gran obstáculo al que se enfrenta este término en español, aunque la traducción es correcta, en español el término “literario” tiene unas connotaciones más fuertes que el “literary” de Norteamérica. En España, como hemos visto en el primer apartado de este capítulo, lo literario lleva a pensar irremediabilmente en literatura y por tanto en ficción, por lo que el término periodismo literario en español se confunde constantemente con un periodismo que hace uso de la ficción, que en definitiva “miente”.

Mark Kramer precisamente señala este aspecto del término periodismo literario. Kramer, investigador y periodista, escribió para el texto de Norman Sims *Literary Journalism* un interesante y a la vez divertido artículo con el sugerente título de *Reglas quebrantables para periodistas literarios*. En él apunta que el periodismo literario como término no es usado casi nunca:

Al hablar de las extensas digresiones narrativas que no encajan dentro de la literatura de ficción, los escritores, lectores, profesores de literatura, librerías, editores y reseñistas casi nunca las clasifican como periodismo literario<sup>91</sup>.

“El término que circulaba anteriormente era el polémico ‘nuevo periodismo’, acuñado por Tom Wolfe con la rebeldía propia de los años sesenta.”<sup>92</sup> Y a esto añade el argumento que antes hemos expuesto, el problema con el término “literario”.

Periodismo literario es un término más opaco. Su virtud puede estar en su carácter inocuo. Como practicante de este género, encuentro que la parte “literaria” suena pedante y la “periodística” enmascara las posibilidades creativas de la forma. Pero “periodismo literario” es una expresión más o menos certera. Juntas, esas dos palabras cancelan sus vicios mutuos y describen el tipo de texto en que las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre con la literatura de ficción ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos, que es la esencia del periodismo<sup>93</sup>.

Aunque en su opinión el término periodismo literario es el más adecuado creemos que en español no se produce esa cancelación de “vicios mutuos” que apunta Kramer<sup>94</sup>, sino que la balanza se inclina más hacia el apellido literario provocando diferentes comprensiones en torno a que se trata de un término que juega con la ficción, o que hace un uso excesivo de un lenguaje “literario”, es decir bello, o con una enorme carga retórica.

Por su parte el gran periodista americano Gay Talese, que formó parte de la generación del Nuevo Periodismo, en una conversación reciente con el investigador Robert Boynton es contundente en su postura cuando se le pregunta su opinión sobre etiquetas como periodismo literario, Nuevo Periodismo, o “literatura de la realidad”:

No, todo eso es pura mierda. Tom Wolfe, a modo de cumplido, me incluyó en el Nuevo Periodismo, denominación que nunca me gustó. El problema es que cuando escribes no ficción tienes que entrar en alguna categoría o de lo contrario las librerías no saben dónde poner tu libro. De ahí todos esos nombres, como “biografías recientes” y tal. Yo no quepo en ninguna

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>91</sup> KRAMER, Mark, “Breakable rules for literary journalists” en SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995, p.21. Utilizamos la traducción de Mario Jursich Durán disponible en español publicada en la revista *El Malpensante*: <http://www.el-malpensante.com/articulo/2349/reglas-quebrantables-para-periodistas-literarios>

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>94</sup> Ted Conover señala sobre esta misma situación que apunta Kramer. Él prefiere llamar a sus obras como narraciones de no ficción: “Me gusta esa expresión porque no tiene las pretensiones del “periodismo literario” y pon énfasis en el hecho de que la narración de una historia es la columna vertebral de mi trabajo”. BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo... op. cit.*, p. 42.

de esas categorías. Sólo quiero escribir sobre la gente algo que parezca un cuento, pero con nombres reales<sup>95</sup>.

Otro de los problemas a los que se enfrenta este término es que una gran parte del público generalista entiende que se trata de un periodismo que habla sobre literatura<sup>96</sup>, es decir las noticias periodísticas sobre literatura que se publican en los periódicos, (periodismo cultural) por otro lado se puede confundir con la literatura (cuentos, poemas, novelas por entregas) que se publican en la prensa cuya denominación más correcta sería literatura periodística. Y hay un tercer problema al que se enfrenta este término y es que siempre se ha asociado en España el término “Periodismo literario” a la columna y artículo literario, que en su gran mayoría fue y sigue siendo practicada por escritores, por lo que a veces se entiende que estos textos son literarios por la pluma que las escribe y que se circunscriben exclusivamente a esos dos géneros periodísticos, dejando de lado el reportaje y la crónica como alternativas excelentes para el periodismo narrativo.

Es más, Hartsock apunta un importante aspecto que no podemos dejar de lado cuando se refiere a la utilización de una terminología específica y señala que el problema de identificación es político. Así los que estudian este fenómeno desde los estudios en inglés (o la Filología) prefieren la denominación “literary non-fiction”, literatura de no ficción, mientras que los que provienen del periodismo, como es el caso de Norman Sims, prefieren utilizar “literary journalism”, periodismo literario. Hartsock explica que existe una marginalización o discriminación cuando un tipo de periodismo puede tener mérito literario<sup>97</sup>. Y en general existe una marginalización de este fenómeno como también apunta Richard Lance Keeble<sup>98</sup>.

Debido a todos estos argumentos, preferimos no hacer uso del término periodismo literario en español, pese a que es el término de más proyección internacional y a efectos prácticos lo consideramos sinónimo de periodismo narrativo. Pero en lengua castellana provoca más confusiones que una clarificación sobre este fenómeno. Por tanto, optamos por el uso de periodismo narrativo como argumentaremos en el siguiente apartado.

#### 7.2.4. Periodismo narrativo

Este es el término que hemos decidido utilizar en nuestra investigación, y la razón por la que hemos decidido ubicarlo en esta parte se debe a que antes era necesario entender el término Nuevo Periodismo y periodismo literario en su amplitud para comprender las razones que nos han llevado a utilizar este vocablo. Antes de explicar las razones pasemos ver las definiciones que han propuesto distintos autores.

Leila Guerriero, una de las principales exponentes del periodismo narrativo hispanoamericano, es una de las autoras que más ha profundizado en este fenómeno. Y lo ha definido apuntando a distintas características.

---

<sup>95</sup> BOYNTON, Robert S. “El taller de Gay Talese”, en *El Malpensante*, Nº 65. Septiembre- Octubre 2005. Disponible en: [http://www.elmalpensante.com/articulo/698/el\\_taller\\_de\\_gay\\_talese](http://www.elmalpensante.com/articulo/698/el_taller_de_gay_talese). [último fecha de acceso: 15 de octubre de 2015]

<sup>96</sup> Es más, algunas investigaciones enfocan textos periodísticos que tratan sobre literatura como periodismo literario confundiendo el periodismo literario con el periodismo sobre literatura o periodismo cultural. Para observar un ejemplo de esto véase: ARRÁEZ BETANCORT, Rosa María; JENSEN CASADO, Elvira y PASCUAL PÉREZ, Carolina, “Vargas Llosa: análisis del tratamiento de un nobel en el periodismo literario de opinión español” en *Studium: Revista de humanidades*, nº 17, 2011, p. 249-273.

<sup>97</sup> HARSTOCK, John C., *A history of American Literary Journalism*, op. cit., p. 6.

<sup>98</sup> LANCE KEEBLE, Richard, “Introducción. Literary Journalism as a Disputed Terrain-Still”, en LANCE KEEBLE, Richard y TULLOCH, John (eds). *Global Literary Journalism. Exploring the Journalistic Imagination. Vol. 2*. Nueva York: Perter Lang, 2014, p. 3.

El Periodismo narrativo es muchas cosas, pero es, ante todo, una mirada, ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera<sup>99</sup>.

(...)

Podríamos hacer un rizo y decir que, por definición, se llama periodismo narrativo a aquel que toma algunos recursos de la ficción —estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas— para contar una historia real y que, con esos elementos, monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento<sup>100</sup>.

(...)

El periodismo narrativo es un oficio modesto, hecho por seres lo suficientemente humildes como para saber que nunca podrán entender el mundo, lo suficientemente soberbios como para creer que estos intentos les interesarán a todos<sup>101</sup>.

Aunque haya señalado la conexión que tiene el periodismo narrativo con la literatura más adelante añade que: “El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, Perogrullo ‘dixit’, es que se trata de periodismo. Eso significa que la construcción de estos textos musculosos no arranca con un brote de inspiración, ni con la ayuda del divino Buda, sino con eso que se llama reporteo o trabajo de campo, un momento previo a la escritura que incluye una serie de operaciones tales como revisar archivos y estadísticas, leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales y un etcétera tan largo como la imaginación del periodista que las emprende. Lo demás, es fácil: todo lo que hay que hacer es permanecer primero para desaparecer después<sup>102</sup>”. La mirada es uno de los argumentos centrales de las explicaciones de Guerriero cuando intenta definir qué es el periodismo narrativo: “para ver no sólo hay que estar: para ver, sobre todo, hay que volverse invisible (..) el periodismo narrativo se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar<sup>103</sup>”. Resulta curioso que este aspecto será bastante repetido tanto por autores del periodismo narrativo como por investigadores que usan este término para referirse a este fenómeno, no quiere decir esto, que estemos observando cosas distintas, sino que, depende muchas veces de la propia experiencia resaltar un aspecto u otro de este fenómeno.

A la definición que hace Guerriero sobre periodismo narrativo, Alfonso Armada, periodista y fundador de la revista de periodismo narrativo *fronterad*, añade lo siguiente:

“El periodismo narrativo es la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera”. Lo dijo Leila Guerriero y no voy a decirlo mejor. Lo dijo y lo hace, y no hay más que asomarse a *Los suicidas del fin del mundo* (2005), un libro, claro, porque es donde caben algunos reportajes que trabajan ante todo sobre el tiempo. El tiempo necesario para acercarse al lugar de los hechos, el pueblo de Las Heras, en la Patagonia, ganarse la confianza de la gente, indagar, volver a llamar, volver a preguntar, volver a comprobar, y luego escribir, y volver una vez más al lugar de los hechos<sup>104</sup>.

Para Roberto Herrscher definir el periodismo narrativo es como tratar de explicar un chiste. “En vez de decirles por qué me parece bueno o importante contar historias reales, lo que debería hacer es contarles una”<sup>105</sup>. Lo ha definido a través de metáforas: “nos hacen vibrar en

<sup>99</sup> GUERRIERO, Leila, “Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del adjetivo perfecto” en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012, p.157.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 157.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 158.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 158.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>104</sup> ARMADA, Alfonso, “De qué hablamos cuando hablamos de periodismo” en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012. p. 258.

<sup>105</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p. 34.

simpatía cuando pulsán una cuerda que nos es afín<sup>106</sup>. Y apunta a la consideración de este fenómeno que siempre se ha tratado como de segunda fila:

El periodismo narrativo ha sido siempre una cenicienta sucia y zaparrastrosa sometida a las burlas y menosprecios de sus altivas hermanastras, legitimadas por la sociedad. Para los Escritores que hablan de sí mismos en mayúsculas, el que escribe sobre la realidad, con palabras que dijo gente de verdad y descripciones de lugares que existen, es un segundón. Un aspirante a novelista que no da la talla. Un reportero con aspiraciones. Un plumilla que carece de un mundo interior y una imaginación que le permitan inventar historias, y debe limitarse a contar lo que ve<sup>107</sup>.

Este aspecto que describe Herrscher, la categorización del periodismo como “hermano menor de la literatura” todavía a veces se sigue produciendo, argumento que persiste por parte de muchos autores que intentan legitimar el periodismo a través de la literatura.

Y esta relación con las técnicas que asociamos con la literatura lleva a algunos autores por señalar que el periodismo se mueve en una especie de limbo que quiere contar la realidad pero para ello hace uso de herramientas que consideramos subjetivas.

Narrative journalists are thus caught in limbo. They are expected to report truthfully, but distinguish themselves from traditional reporters through storytelling techniques that are associated with literary fiction<sup>108</sup>.

Otros autores como Sonia Parratt, aunque no utilizan este término, sí señalan las cualidades “narrativas” de este fenómeno y definen el periodismo narrativo como una de las principales características del *Literary Newswriting*, y para definirlo se basa en la definición que hace Brajnovic. Este explica que la narración es una técnica genuinamente literaria y que se ha asociado siempre con el reportaje. Estas técnicas propias de la narración según Parratt son la inclusión de diálogos, descripción de escenas, ruptura con el esquema de la importancia decreciente<sup>109</sup>. Y relaciona este fenómeno de narrativización del periodismo con el concepto del *New Long Journalism* que analizaremos a continuación.

También Rossana Reguillo apunta a esta característica, según la cuál hoy en día lo narrativo en el periodismo ha adquirido un papel mucho más importante por influjo del Nuevo Periodismo, e indirectamente está hablando de ese gran ente que podríamos denominar como periodismo narrativo.

Poco a poco en la escena del “nuevo periodismo” y también en el ámbito de las ciencias sociales en el campo de los estudios culturales, gana espacio y visibilidad esta forma discursiva que, al tiempo que busca el análisis de la realidad social, quiere convertirse en eficaz y estético dispositivo de reflexividad. Lo “narrativo” antes condenado a la extratextualidad (a la página izquierda, como decía Wittgstein), hoy irrumpe en el cuerpo principal del texto periodístico e incluso del texto académico, acostumbrados a observar sin ser vistos y a controlar sin aparentar control<sup>110</sup>.

López Hidalgo y Fernández Barrero ponen el acento del periodismo narrativo en un aspecto concreto, el trabajo de investigación, la inmersión, que ya Sims señaló como una de sus características fundamentales, pero que López Hidalgo y Fernández Barrero consideran esen-

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>108</sup> HARBERS, Frank y BROERSMA, Marce, “Between engagement and ironic ambiguity: Mediating subjectivity in narrative journalism”, en *Journalism*, 2014, p. 640.

<sup>109</sup> PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje: antecedentes actualidad y perspectivas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 105.

<sup>110</sup> REGUILLO, Rossana, “Textos Fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie” en FALBO, Graciela y BENCOMO, Anadeli. *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Ediciones Al Margen, 2007, pp. 41-45.

cial. Para estos autores el periodismo narrativo se puede definir como el periodismo que “combina dos elementos fundamentales: investigación periodística —en todas sus modalidades: inmersión, infiltración o protagonismo del autor (periodismo *gonzo*)— y calidad de estilo”<sup>111</sup>.

Además, el término periodismo narrativo tiene una amplia aceptación en el ámbito hispanoamericano como lo atestiguan autores como Roberto Herrscher, Martín Caparrós o Leila Guerrero que lo usan con profusión debido a la confusión que provocan en español otros términos como periodismo literario al que ya hemos hecho alusión. Aquí por ejemplo Caparrós define lo que es para él el periodismo narrativo:

Durante siglos la literatura fue, más que nada, poesía. Los relatos en prosa solían ser parientes pobres; los ensayos otra manera del saber. El siglo XIX terminó de consagrar la idea de que la narración era la forma literaria más conspicua y buen parte del XX se dedicó a explorar sus confines: a exprimir las posibilidades de su forma hasta convertirla en una instalación que ya no conseguía seguir contando. Convertida la vanguardia, por sus propias premisas, en una vía sin salida, algunos escritores decidieron buscar su camino a través de la confusión de géneros: la creación de híbridos que mezclaran el relato, el ensayo, la memoria. En esta recreación se inscribe, muy modestamente, el Periodismo narrativo<sup>112</sup>

(...)

Aprender a pensar un reportaje, una entrevista como un relato; tratar de usar las herramientas del relato para mejorar la descripción del mundo que hacemos en los textos periodísticos. Robarle a la novela, al cuento, al ensayo, a la poesía, lo que se pueda para contar mejor. El celebrado ornitorrinco de mi amigo Villoro.<sup>113</sup>

Tenemos presente, que “periodismo narrativo” puede parecer redundante, pues el periodismo en sí es narración, pero creemos que esta doble denominación hace más patente el carácter expresivo de este tipo de textos. Además, este término facilita utilizar esta terminología con otros tipos de obras periodísticas como pueden ser reportajes interactivos en web, comic-periodismo etc. Lo que nos posibilita ampliar el término para analizar estas nuevas formas híbridas de periodismo. También el término “narrativo” tiene menos carga simbólica que el término “literario” que en muchos casos induce a pensar que lo que se está leyendo no es una historia real<sup>114</sup>. Para Vanoost el periodismo narrativo tiene una evolución más amplia, compleja y profunda con solo sobrevolar todo el panorama comunicativo mundial, más allá del Nuevo Periodismo y Estados Unidos<sup>115</sup> y lo entiende como un modelo periodístico basado sobre todo en sus dimensiones narratológicas y éticas<sup>116</sup>. En opinión de Vanoost y que compartimos completamente, el apellido “narrativo” es el mejor porque tiene esa menor carga simbólica y no se relaciona con el apellido “literario” que tiene asociadas muchos más significados y es más polémico<sup>117</sup>.

A esta cuestión también ha respondido Albert Chillón en la reedición de su obra y señala su desacuerdo con la etiqueta de periodismo narrativo.

Con todo y eso, estimo indispensable subrayar que la locución “periodismo narrativo” deja demasiado que desear, y que resulta a todas luces preferible seguir usando la de “periodismo literario”<sup>118</sup>.

<sup>111</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, y FERNÁNDEZ BARRERO, M<sup>a</sup> Ángeles, *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*, op. cit., p. 61.

<sup>112</sup> CAPARRÓS, Martín. *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza, 2015, p. 51.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>114</sup> VANOOST, Marie, “Journalisme narratif: proposition de définition, entre narratologie et éthique”, en *Les Cahiers du journalisme*. n<sup>o</sup> 25- Printemps/Été, 2013, p. 147.

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, pp. 156 y 157.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>118</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global. Universidad de Valencia, 2015, p. 33.

También John Roiland se muestra en desacuerdo con el término periodismo narrativo como sinónimo de periodismo literario porque “not all the stories are narratives”<sup>119</sup>.

Sin embargo, López Hidalgo y Fernández Barrero, son claros en cuanto al término que se ha impuesto sobre los demás:

... el término periodismo narrativo se ha impuesto sobre todos los demás y está dejando una huella que no es nueva pero sí renovadora y que se remonta en el tiempo más allá del Nuevo Periodismo norteamericano.

(...) (Y en su opinión este término es mejor que los otros propuestos)

Algunos investigadores denominan periodismo literario a esta forma de escribir y a Sims le parece un término preferible a otras propuestas como periodismo personal, nuevo periodismo o paraperiodismo. Por su parte, Bernal y Chillón, como ya hemos visto, lo denominan periodismo informativo de creación. Pero estos dos autores sólo se refieren al estilo y a la estructura de los textos. No obstante, cuando hoy se habla de periodismo narrativo, término menos confuso y más preciso, nos referimos a este periodismo que combina las técnicas del novelista con los hechos que investiga el reportero<sup>120</sup>.

En definitiva, ¿por qué hemos elegido por tanto la denominación “periodismo narrativo” y no las otras mencionadas? Por dos razones básicas, por un lado, su claridad a la hora de entender a lo que nos estamos refiriendo, no provoca confusiones o asociaciones con la ficción o la novela, es decir tiene menor carga simbólica, pues aunque hay una asociación, en general se comprende como un periodismo que no hace uso de la ficción. Además, de que en español el término literario tiene una fuerte asociación con otros significados más concretos que hace pensar en literatura, ficción, novela etc. Y por otro lado porque la mayor parte de los autores e investigadores latinoamericanos hacen uso de esta terminología. Este estilo periodístico está experimentando un enorme auge en estos países gracias a la creación de excelentes revistas como *Etiqueta Negra*, *Gatopardo*, *El Malpensante*, *Marcapasos* o *Anfibia* y el gran trabajo que están realizando la Fundación Nuevo Periodismo junto con la enorme cantera de autores latinoamericanos que a través del término “cronista” y “periodismo narrativo” están asentando unas bases.

Actualmente, y debido a la enorme transformación que está sufriendo este estilo periodístico, es pronto para aventurar un término absoluto que defina con precisión esta hibridación. Hemos optado por elegir periodismo narrativo, ya que creemos que es el que más se ajusta a lo que investigamos, por su claridad, por que señala una característica fundamental del fenómeno y porque en cierta medida es el que menos confusiones provoca. Aun comprendiendo las razones de los partidarios de otras opciones. No queremos dejar de detenernos en otras posibilidades menores, aunque destacables que enumeramos a continuación.

### 7.2.5. Literatura periodística

Este es uno de los términos que a veces es utilizado para referirse al periodismo narrativo, pero su utilización no es tampoco la más adecuada, porque la “literatura periodística” no es más que literatura publicada en la prensa, que, aunque hoy en día es muy escasa se sigue produciendo, sobre todo en los meses de verano. Por tanto, hacer uso de este término para referirse al periodismo narrativo cuando en realidad hace referencia a literatura de ficción provoca aún más confusiones. Algunos autores han analizado este tipo de manifestaciones en la prensa, para Yanes Mesa no se trata de un género periodístico, pero sí que puede ser considerado como un género anexo<sup>121</sup>:

---

<sup>119</sup> ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, *op. cit.*, p. 73.

<sup>120</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, y FERNÁNDEZ BARRERO, M<sup>a</sup> Ángeles, *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*, p. 71.

<sup>121</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos*, *op.cit.*, p. 226.

Es un género que fue bastante utilizado en los comienzos del periodismo, posiblemente debido a la escasa edición de libros en esa época, por lo que el periódico se convierte en un magnífico soporte para su publicación. A la vez, la poca información de la que disponen los diarios en esos momentos debido a la deficiencia de las comunicaciones, hace que haya mucho espacio disponible para ser ocupado por escritores y periodistas aficionados a la literatura. En la actualidad, al desaparecer ambas circunstancias, la literatura periodística pierde protagonismo en las páginas de los diarios<sup>122</sup>.

Esta literatura publicada en prensa a día de hoy es bastante escasa<sup>123</sup> y cuando lo hace cumple una función de entretenimiento y formación.

Son literatura y no periodismo, aunque fueron una parte importante de la superficie total de los diarios de finales del siglo XIX y principios del XX, y hoy están en franco retroceso. Es literatura dentro del periódico, y por eso la denominamos “literatura periodística”<sup>124</sup>.

Otros autores como Gutiérrez Palacio lo utilizan para definir aquellas obras que están a caballo entre la novela y el periodismo y que tienen como soporte el libro, con ejemplos como *Garzón, el hombre que veía amanecer* de Pilar Urbano o *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Aunque a estas obras sería más correcto llamarlas post-ficción o autoficción como ahora explicaremos.

### 7.2.6. Periodismo informativo de creación

En 1985 Albert Chillón y Sebastià Bernal lanzaban la peculiar y ya clásica obra así titulada, abordando las relaciones entre el periodismo y la literatura *Periodismo informativo de creación*. En 1999, de esta obra surgió el ya clásico estudio *Periodismo y literatura: Una tradición de relaciones promiscuas* de Albert Chillón.

La propuesta de Chillón y Bernal respecto a las cuestiones sobre el periodismo y la literatura son novedosas por las preguntas que se plantean y sobre todo por las soluciones que buscan para su identificación, clasificación y estudio. En esta obra los dos autores hacen un esfuerzo metodológico para poder adentrarse en las relaciones del periodismo y la literatura. Utilizan para ello la terminología “periodismo de creación” y “periodismo informativo de creación” para definir estas relaciones. El primero de estos términos lo definen como:

Una denominación de nuevo cuño que, adaptada de las teorías estadounidenses sobre el periodismo, quiere designar un amplio y abigarrado conjunto de productos informativos no estrictamente definibles como periodismo directo o convencional. En realidad, la etiqueta pretende englobar un extenso campo temático que, carente de tratamiento y profundización en los manuales sobre periodismo escrito al uso, carece de una formulación teórica rigurosa y fiable.

Al carácter nebuloso y ambiguo del concepto se añade, además, la considerable confusión terminológica que le afecta. A menudo, como les es dado constatar a todos los que de una forma u otra tienen que ver con la prensa escrita —sean periodistas, docentes, investigadores o estudiantes—, el uso del término periodismo de creación se confunde en el habla cotidiana con el de periodismo literario, todavía más equívoco y ambiguo si cabe.

¿Qué entender entonces por periodismo literario o de creación? Son escasas y desafortunadas las formulaciones al alcance del estudioso indígena —aunque no es descartable que otros ámbitos intelectuales, en Europa o en Estados Unidos, hayan profundizado más en este terreno—, e imprescindible es reconocer que todas redundan en el mismo vicio tautológico: definir el periodismo de creación como todo aquello que no es periodismo directo “sensu stricto”, lo cual equivale a afirmar que la realidad que se pretende designar y, por tanto

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>123</sup> YANES MESA, Rafael, “La sección ‘Escrito por el público’ en el semanario *Alrededor del Mundo* (1899), un género anexo al periodismo”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 12, 2006, pp. 479.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 480. El papel de los folletines, la novela en los diarios del siglo XIX y en general la literatura periodística será abordada en el capítulo 8.

aprehender y definir, es precisamente desconocida y esotérica, especie de territorio misterioso que sólo conocemos mediante el auxilio de socorridas e inútiles técnicas de eliminación.

Se entiende por tanto como periodismo de creación un espectro ectopásmico y opaco de cuya presencia somos conscientes, pero cuya realidad y características radicales sólo intuimos aproximativamente<sup>125</sup>.

Estos dos autores entienden que este periodismo de creación sería lo que arriba hemos señalado como literatura periodística y definen el periodismo informativo de creación como aquellos textos descriptivos y narrativo explicativos (qué, quién, dónde, cuándo, por qué y cómo) más la función estética del lenguaje: innovación formal<sup>126</sup>. En nuestra opinión es un sinónimo de periodismo narrativo o literario.

Desde nuestra posición actual no estamos de acuerdo con el sistema terminológico ni las razones que esgrimen para utilizar “periodismo informativo de creación” ambos autores, pero en este párrafo se evidencia el origen del problema de las relaciones entre el periodismo y la literatura de mitad del siglo XX, cuando ya gran parte de la sociedad y la comunidad científica sí entienden que puede haber un tipo de textos que pueden cubrir ambos campos. Lo que se proponen en este libro Chillón y Bernal es darle una denominación, pero *periodismo literario* les parece ambigua e induce a la confusión por lo que optan por presentar su propia terminología. Aunque años más tarde Chillón en su obra *Literatura y periodismo* sí optará por el uso del término periodismo literario. Parratt también piensa que lo más acertado aquí es hablar de “periodismo literario”:

... ya que no existe en el término sugerido por Chillón indicio alguno de que se esté hablando de un producto periodístico, sino que sus palabras más bien parecen hacer referencia a la literatura de no ficción<sup>127</sup>.

Aunque no es un término que haya tenido mucha repercusión en los autores, algo que intentaremos corroborar en nuestro estudio, sí que ha tenido relevancia en el ámbito académico, aunque al final se ha acabado imponiendo periodismo literario o periodismo narrativo, pero ello no deja de lado la novedad y valentía en la proposición de esta terminología.

### 7.2.7. No ficción creativa (*creative nonfiction*)

Posiblemente esta sea una de las etiquetas para mencionar al periodismo narrativo más generales<sup>128</sup>, pues dentro de este término cabe todo aquello que no sea fabulación, desde ensayos, testimonios, biografías, autobiografías, diarios, libros de viajes y por supuesto periodismo narrativo, razón por la que es uno de los vocablos genéricos más usados para hablar de este fenómeno. A veces, esta etiqueta se resume simplemente como no ficción y otras veces es acompañada del apellido creativa: “No ficción creativa”, que viene a ser lo mismo y que se viene usando sobre todo desde el ámbito de la Filología.

Debido a que es un término proveniente del ámbito literario muchos autores han hecho uso de él para hablar del periodismo narrativo, como es el caso de Félix Rebollo que para definir este concepto explica que: “cuando la literatura y el periodismo se alían estamos en ese vergel prosaico en el que los escritores, los periodistas, los cronistas, alcanzan las expresiones más

---

<sup>125</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Editorial Maitre, 1985, p. 7.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>127</sup> PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>128</sup> VANOOST, Marie, “Éthique et expression de l’expérience subjective en journalisme narrative”, en *Sur le journalisme*, vol. 2, nº 2, 2013, p. 161. Y también Roiland lo considera como un término bajo el que se puede hospedar el Periodismo literario. ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, *op. cit.*, p. 73.



efectivas de lo que se ha llamado non-fiction<sup>129</sup>. La industria editorial<sup>130</sup> también es una de las grandes responsables, pues se trata de una etiqueta muy efectiva, ya que es clara, neutra y sencilla de comprender.

Los escritores se están acercando cada vez más a la literatura de la realidad y no solo a través de géneros florecientes como la novela histórica, de larga tradición, sino que la narrativa ha encontrado un filón en temas en los que todavía la perspectiva del tiempo no ha permitido el reposo para una lectura reflexiva de la Historia recreada. Por el contrario, se busca reconstruir hechos noticiosos, dejando constancia de que hay poca o nula fabulación —incluso se juega con la ambigüedad para evitar venganzas o consecuencias legales—. Se recurre a los géneros testimoniales bajo el paraguas editorial de ‘no ficción’, en los que se incluyen formatos periodísticos y literarios. La característica común es la hibridación: crónicas, reportajes, perfiles, entrevistas literarias y en profundidad, biografías, testimonios, ensayos, reportajes novelados, novelas-reportajes etc<sup>131</sup>.

Entendemos que, para la industria editorial, pero sobre todo para los lectores, es más fácil entender los conceptos “ficción” como aquellas obras que han sido creadas por la imaginación de una persona y “no ficción” como obras que nos cuentan algo real. Cantavella lo explica así: “Desde siempre se identifica la narrativa con la ficción y se les convierte en términos tan parejos que, por definición, se encontraría fuera de la norma cualquier relato de carácter no ficcional. Ello es consecuencia de una tradición secular y el cambio producido en nuestros días ha pillado por sorpresa a quienes se les ha enseñado así y no se planteaban que pudiera ser de otra manera”<sup>132</sup>.

Hay otra variante a la “no ficción” y es el título de “literatura de no ficción” que como hemos señalado, es un término más usado por investigadores del lado de la Filología o los Estudios ingleses. Por este término apuesta García de León, ya que no le convence otros como periodismo literario y su hipótesis es que: “la llamada literatura de no ficción se puede considerar como una variante amplia de esta oralidad, porque responde a las preguntas que el oyente, el espectador, se hace ante la ausencia de detalles en una escueta noticia. El querer saber más de lo humano, de lo que piensan y sienten los personajes no caracterizados en un texto periodístico, conocer los detalles del suceso, la historia en suma, de principio a fin, es la necesidad que cubren estos relatos de no-ficción”<sup>133</sup>. Es decir, en su opinión la comunicación intenta recuperar esta oralidad a través de una historia. La recomendación de no hacer uso de esta etiqueta es obvia, nos parece válida pero es un término que recoge una enorme variedad de géneros, formatos que de forma genérica no denominan a la literatura de ficción y que evidentemente no aclaran para nada este fenómeno.

Sin embargo, al margen de esta amplia recomendación que hacemos nos gustaría profundizar en el debate que abre Albert Chillón sobre el error que es utilizar la etiqueta “No ficción” pero no en el sentido que hemos explicado, no se trata de que sea una etiqueta demasiado amplia, sino que para Chillón la división entre ficción y no ficción no es adecuada porque provoca una enorme confusión sobre todo en el ámbito de la no ficción. Para evitar que esta confusión se siga produciendo, y buscar un término que sí designe correctamente los productos que venimos a denominar “no ficción”, entre los que se encontraría el periodismo literario, Chillón propone

<sup>129</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, “La columna literaria” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. p. 69-70.

<sup>130</sup> Aquí un ejemplo de ello: G. MORA, Jaime, “El mercado de la no ficción”, en *ABC*, 11 de mayo de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-mercado-no-ficcion-201605112039\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-mercado-no-ficcion-201605112039_noticia.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>131</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Como un cuento. Como una novela. Como la vida misma...” *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>132</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>133</sup> GARCÍA DE LEÓN, Encarnación, “Literatura periodística o periodismo literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998. Editorial Castalia, 2000, p. 342.

utilizar el sustantivo de origen latino “ficción” definiéndola y distinguiéndola de la ficción porque: “en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales, tal como ocurre en el periodismo informativo o en el documental audiovisual”<sup>134</sup>.

Para apoyar esta propuesta expone que el ser humano no puede hacer uso de su imaginación cuando “le dicte el placer o la conveniencia. Ocurre más bien que vive con y en ella”<sup>135</sup>. Pero pese a ello, los relatos facticios que se presentan a través de géneros como el reportaje, la biografía, la historiografía, el memorialismo o el documental audiovisual, tienen que ser veraces, verificables. Sin embargo, esta veracidad es una cualidad que entendemos que tienen los autores de estas obras, pero Chillón señala la dificultad que entraña la verificabilidad de un relato, pues ¿hasta qué punto se puede verificar un hecho? ¿Se sabe exactamente con fidelidad todo lo que paso en ese acontecimiento o a esas personas? Con un poco de lógica, apunta el autor, es algo imposible de conseguir ya que siempre hay un momento en la verificación que nos encontramos con una situación imposible de contrastar y por tanto los intentos de periodismo por ser verificables siempre son parciales.

Para solucionar esto, Chillón propone una pequeña clasificación para distinguir ese largo espacio que se establece entre ficción y no ficción:

- Dicción facticia o ficción tácita: es aquella en la que la ficción se da en su mínima e irrenunciable expresión. Se divide a su vez en dos clases:
  - Dicción facticia documental, que se caracteriza por una veracidad intencional y una verificabilidad relativamente alta. Es típica de la noticia, la información, la crónica, el reportaje y el documental, así como de la historia oral, historia de vida etc.
  - Dicción facticia testimonial, caracterizada por su veracidad intencional, pero al mismo tiempo por su verificabilidad problemática. Los géneros de este tipo de dicción son los libros de confesiones, y memorias, los dietarios, los epistolarios, los relatos de viaje, los retratos y semblanzas, en su conjunto la “literatura testimonial”.
- Dicción ficticia o ficción manifiesta, se trata de aquellos textos con una vocación fabuladora en lo que la ficción explícita se plasma de distintas formas. Y se consigue a través del “pacto de suspensión de la incredulidad” que hace posible la novelas, cuentos y dramas resulten eficaces. Existen tres tipos a su vez:
  - Dicción ficticia realista, busca la reacción de mundos posibles a través de una representación mimética de ciertos mundos reales. Por ejemplo, cualquier texto que recree la Segunda Guerra Mundial, dictadura franquista o la época victoriana inglesa.
  - Dicción ficticia mitopoética: es aquella donde se creará una experiencia a través de una generalización tipificadora que no responde a un mundo real o reconocible pero sí a una experiencia interior reconocible en la imaginación sueño o ensueño. Son aquellos productos como el mito, el culto, y la leyenda o también el relato, la novela o el cuento que cultivan el realismo simbolista o expresionista, o también cualquier relato fantástico.
  - Dicción ficticia falaz, es aquella que busca deliberadamente el engaño o la tergiversación, aquí no se da una consciente explotación de la credulidad ajena, sino que se busca el engaño y el embaucos del lector<sup>136</sup>.

Es necesario deshacerse de las expresiones ficción versus no ficción, según esta propuesta de Chillón, porque en primer lugar hay que analizar la noción de la ficción y la realidad y los espejismos que conllevan y en segundo lugar en “el plano epistemológico sustentan las comunes

---

<sup>134</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra Facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, op. cit., p. 65.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 70-72.

creencias acerca de la naturaleza del discurso y el lenguaje, ese universal malentendido”<sup>137</sup>. Chillón explica que la literatura ha llevado a que se considere la ficción como un requisito ineludible de la ‘literalidad’ de una obra y por tanto han sido expulsados de este olimpo de las letras cualquier género testimonial o discursivo como son la crónica, el dietario, las memorias, la biografía, la epístola, el ensayo o el reportaje. Así, se han dejado en el olvido las promiscuas relaciones que tiene toda ficción con la misma realidad, es decir se considera que el mundo que crea un autor pertenece por entero a su imaginación soberana de creador, cuando está terriblemente unida a la realidad<sup>138</sup>. En el siguiente párrafo Chillón explica cómo cada autor y cada obra se relaciona con la realidad de forma muy estrecha:

Las ficciones que los individuos secretan sin cesar en cada orden de su existencia – en la invención literaria, claro es, pero también aqueden y allende sus confines, así en el ámbito privado como en el público —no sólo se relacionan oblicua e indirectamente con el mundo de la vida nutriéndose de él para fabular a modo: en realidad, antes bien, parten de las ficciones que las distintas dicciones humanas generan, expresan su entraña más íntima en enunciados susceptibles de transmisión y trueque y lo hacen refigurándolas miméticamente y poéticamente a un tiempo— ‘aumentándolas’ según muy variados regímenes de autoría. Todos los sujetos son agentes ficcionadores sin excepción<sup>139</sup>.

Por tanto, para dar respuesta a esta nueva realidad ya que ficción versus no ficción no presentan toda la realidad que las narrativas humanas pueden crear, Chillón propone la utilización de ‘ficción y facticio’ “capaces de alumbrar la esencia de todas las narrativas veridicentes que en el mundo son, incluido en lugar destacado el periodismo”<sup>140</sup>. Y sentencia: “No existe ‘no ficción’ que valga, asumámoslo de una vez. Todos los géneros y cauces expresivos que este torpe aunque exitoso moto engloba ofrecen, en la mejor de las hipótesis, mimesis fehacientes (...) de ‘lo real’<sup>141</sup>. Así, el autor expone que existe una pequeña grieta entre lo que explicamos cómo real y el enunciado a través de la palabra que hacemos. Además, un texto de no ficción acoge una serie de acciones palabras, vivencias dejando de lado un enorme torrente de otros hechos que el autor por unas razones u otras no utiliza<sup>142</sup>, por lo que la búsqueda de “la objetividad es una entelequia”<sup>143</sup>:

Dar cuenta, darse cuenta de ‘lo real’ es —propriadamente hablando— ‘dar cuenta’, darse cuenta de lo que ocurre. Y ello debido a que quien se da cuenta y cuento a un tiempo es el ‘narus’: un individuo hincado en su circunstancia contingente —ahora y aquí—; alguien que al identificar, elegir y constelar los innúmeros sucesos y vivencias que componen ‘lo real’ en hechos y experiencias comprensibles lo hace desde su insoslayable subjetividad, sin posición alguna de reproducirlo con ‘objetividad’ y muy capaz no obstante, en cambio, de lograr que el discurso con que cada caso le imprime ficción o hecho ‘de a su vez luz una objetividad palpable’<sup>144</sup>.

La veracidad es una pretensión para el periodismo y, cualquiera de estos textos, un afán del narrador y narratario que desean empalabrar los hechos y hacerlo de forma fehaciente sin distorsionarlos, explica Chillón. Pero pese a esto, aunque su actitud busque esto no nos asegura que pueda dar cuenta cabal y perfecta de lo que ha sucedido<sup>145</sup>. La única piedra a la que se puede coger como señal, es que los relatos facticios tienen que ser ‘verificables’ es decir que una ter-

<sup>137</sup> CHILLÓN, Albert, “La escritura facticia”, en BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Entre la ficción y la realidad: perspectivas sobre periodismo y literatura*. Madrid: Fragua, 2011. p.26.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 32.

cera persona pueda comprobar lo que se está contando, que pueda ser contrastado. Pero sabemos que hay numerosos casos del periodismo, de la literatura testimonial en los que ciertos hechos solo pueden ser verificados a medias o parcialmente y no porque el autor tenga un motivo oculto, sino porque se hace casi imposible conseguir volver a reproducir esos hechos para comprobar que el autor ha hecho una correcta interpretación.

Esta tipología presentada por Chillón, en un principio resulta muy útil pues establece una gama mucho más amplia y profunda a la hora de entender las diferencias entre ficción y no ficción que es lo que parece enfrentar a muchos de los autores que utilizan la dinámica periodismo versus literatura para hablar del periodismo narrativo, y podemos ver que no es tan sencilla esa diferenciación. Pero habría pues que distinguir dos espacios, pues evidentemente este tipo de etiquetas no pueden ser utilizadas fuera del ámbito académico, ya que resultan muy confusas y la división “ficción” y “no ficción” para el público en general simplifica mucho más la cuestión. Pero siguiendo los criterios de Chillón para diferenciar estos aspectos, el periodismo narrativo se podría mover entre la dicción facticia testimonial y documental.

### 7.2.8. Redacción periodística literaria (*Literary newswriting*)

Aunque no es un término muy utilizado, esta propuesta parte de Sonia Parratt inspirada por R. Thomas Berner y la recogemos aquí porque nos parece original en el planteamiento, aunque confusa en la etiqueta. Aquí explica el origen del término:

El protagonismo de la actividad literaria en la prensa y en sus últimas décadas comenzaron a surgir propuestas de ruptura con los modelos informativos tradicionales para inclinarse hacia fórmulas más narrativas, dando lugar con ello a las actuales diferencias de criterio respecto al que se conoce como periodismo literario. Una de esas propuestas más significativas procede del manualista norteamericano R. Thomas Berner con su oposición a todos los tópicos tradicionales de la escritura informativa mediante la defensa de un estilo periodístico llamado *literary newswriting* —redacción periodística literaria—<sup>146</sup>.

Este concepto se define como el matrimonio entre el periodismo, la documentación a fondo y las técnicas literarias. Para Parratt, el reportaje es el género donde más se presta la práctica del *literary newswriting* pues: “tiene más posibilidades de dar rienda suelta a sus dotes literarias sin salir del terreno del periodismo”<sup>147</sup>.

Sin embargo, aquí vamos a intentar aclarar lo que Parratt teoriza a raíz de las propuestas de Albert Chillón y Sebastià Bernal —explicadas arriba— pues provoca un enorme galimatías terminológico en torno al periodismo narrativo. Y es a raíz de la descripción de los niveles: periodismo informativo, periodismo interpretativo, periodismo informativo de creación y periodismo de creación que establecen estos dos autores, y Parratt en cierta medida reformula, aunque con algunas contradicciones.

En opinión de Parratt, el *literary newswriting* tiene tres grandes niveles que engloba este término y se basa en propuestas de Chillón y Bernal. Estos tres niveles son: el periodismo informativo de creación, narrativa creativa no ficticia y el reportaje novelado<sup>148</sup>.

En el primer nivel Parratt situaría el “periodismo informativo de creación” y lo define como un producto caracterizado por el uso de técnicas expresivas propias de la literatura que son las que tradicionalmente distinguieron a la información convencional de otros tipos de géneros como el reportaje o la crónica. Es decir que se trata de periodismo que reivindica “formas de

<sup>146</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 97.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>148</sup> Véase epígrafes anteriores sobre las definiciones que hacen Chillón y Bernal sobre cada uno de los términos.

expresión propias de la literatura, que más tarde afectaron al periodismo literario del siglo diecinueve y que hoy han extendido sus usos para comunicar algo tan puramente periodístico como la información”<sup>149</sup>

En el segundo nivel estaría la “narrativa creativa no ficticia”, concepto adoptado por Chillón, que serían aquellos textos donde las dosis literarias irán todavía más lejos que las del periodismo informativo de creación. Aunque Parratt señala que sería más acertado hablar de “periodismo literario” como ya hemos apuntado:

Sin embargo, quizás sería más acertado hablar de “periodismo literario” propiamente dicho ya que no existe en el término sugerido por Chillón indicio alguno de que se esté hablando de un producto periodístico, sino que sus palabras más bien parecen hacer referencia a la literatura de no ficción<sup>150</sup>.

(...)

Sería más idóneo hablar de “periodismo literario” porque éste es un término más preciso y porque de hecho, prácticamente todo lo que hoy se encuentra en él podría considerarse narrativa creativa no ficticia<sup>151</sup>.

Parratt equipara en el segundo nivel de la narrativa creativa no ficticia del *literary news-writing*, al periodismo literario y añade que el propio concepto que ofrecer Berner, “conduce a pensar que es una forma de escribir propia del periodismo literario”<sup>152</sup>. ¿Entonces porque no hace uso del término periodismo literario? Cuando prácticamente aquí está afirmando que es lo mismo, además de reafirmarlo líneas más adelante:

El periodismo literario actual, surgido de la estela neo periodística de la década de los setenta, goza de un mayor reconocimiento que antes, y aunque todavía suele verse limitado por factores como la falta de tiempo, dinero o talento, cuenta con la gran ventaja de que ofrece al periodista una variedad de aproximaciones redaccionales para explicar satisfactoriamente los hechos de actualidad a los lectores, gozando así de una cierta independencia narrativa<sup>153</sup>.

Finalmente sobre el tercer y último nivel sitúa el concepto de Chillón de “reportaje novelado” y lo define en función de Chillón como “un género periodístico y literario a la vez, caracterizado por la simbiosis de dos géneros diferenciados histórica, morfológica y funcionalmente: por una parte, el reportaje periodístico, y por otra, la novela de ficción”<sup>154</sup> y en su opinión es el producto periodístico más cercano a la literatura y por tanto el que “mayor nivel de *literary newswriting* representa”<sup>155</sup>.

No nos parece una propuesta adecuada, porque provoca una enorme confusión terminológica. Utilizar el concepto de Berner, queda deslucido cuando propone a su vez tres niveles, e intentar imbricar el periodismo informativo de creación y el periodismo literario juntos genera una enorme cantidad de variaciones y matices sobre el mismo término. ¿Dónde están los límites?, ¿dónde empieza uno y acaba el otro?, ¿cómo podemos clasificar un texto siguiendo estos tres niveles?, cuando, por ejemplo, para López Hidalgo ambos términos son sinónimos, como para nosotros también.

En otro texto, Parratt continúa con su propuesta de *Literary newswriting* y apuesta por denominar a las relaciones entre periodismo y literatura como una nueva interdisciplinariedad.

<sup>149</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 90.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>154</sup> CHILLÓN, Albert, *El reportage novelat: tècniques novelístiques de composició i estil en el reportatge escrit contemporani*, tesis doctoral. Barcelona: Bellaterra, 1990, p. 127. Citado por PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit. P. 102.

<sup>155</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 103.

Ante este panorama cabe preguntarse si estaremos asistiendo a una nueva interdisciplinación de dos campos que ya no sólo se influyen mutuamente sino que se hibridan hasta diluirse las fronteras que antes las delimitaban, y términos tan comunes hoy como periodismo literario o narrativa creativa no ficticia se presentan como exponentes de este fenómeno<sup>156</sup>.

Esta nueva interdisciplina tuvo su punto de ruptura en las nuevas obras que publican al inicio del siglo veinte escritores-periodistas que combinan hechos veraces con técnicas de la literatura y pone como ejemplo a: Galdós, Clarín, Balzac, Dickens, Ortega y Gasset, Hemingway, Dos Passos, Josep Pla, Truman Capote, Norman Mailer, Günter Walraff o Manuel Vicent, entre muchos otros<sup>157</sup>. Aunque de nuevo apuesta por que la innovación más clara en esta interdisciplina es la ruptura que provocó en los esquemas informativos tradicionales el *Literary newswriting* debido al enorme influjo que está teniendo la literatura en el reportaje y la crónica:

... hasta impregnar el propio periodismo informativo –el tratamiento de las noticias está cambiando hacia un estilo más atractivo y una mayor preocupación estética–, donde la opinión mayoritaria es que toda técnica literaria forma parte de una cada vez más importante dimensión estética y está permitida siempre que el texto resultante informe de manera concisa y fiel sobre lo ocurrido<sup>158</sup>.

Para Parratt esto supone un reencuentro entre periodismo y literatura que se habían distanciado y que vuelven a reencontrarse debido a la necesidad que tiene la prensa de encontrar fórmulas para atraer al lector ante la competencia que suponen los otros medios audiovisuales y las nuevas tecnologías<sup>159</sup>. Sin embargo, señala que las diferencias existentes entre ambas disciplinas, que señalaremos en su correspondiente apartado, le llevan a apuntar que tienen suficiente peso para “constituir una contribución a la delimitación definitiva de la frontera que separa dos actividades que a menudo se complementan”<sup>160</sup>

El problema de los planteamientos de Parratt, y en cierta medida, lo que contribuye a que se limite su argumento, es la obsesión por acotar y comparar este tipo de periodismo con la literatura, en ese afán por legitimar estos textos. Y por supuesto, como ya hemos señalado, mezclar sinónimos en nuestra opinión como son periodismo informativo de creación, periodismo literario, o un género de este, el “reportaje novelado”. Ya que el intento de tres niveles de Parratt falla en el sentido de que es extremadamente complejo diferenciar un texto de un nivel u otro y las diferencias que establece entre ellos son mínimas y poco relevantes.

### 7.2.9. Periodismo de largo formato (*Longform Journalism*)

Podríamos traducir este término al español como periodismo de largo formato y muchos asumen que esta denominación vino con la publicación de *Snow Fall*<sup>161</sup>, el reportaje multimedia del *The New York Times* que cosechó tantos éxitos. Esta denominación se basa en el periodismo del ámbito digital<sup>162</sup> y en un periodismo realizado por *freelances*, pero sobre todo su característica

---

<sup>156</sup> PARRATT, Sonia, “Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 12, 2006, p. 279.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>161</sup> BRANCH, John, “Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek”, en *The New York Times*, 21 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/#/?part=tunnel-creek> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>162</sup> ALBALAD AIGUABELLA, José María, “Slow journalism para una nueva audiencia digital. El caso de Longform.org (2010-2015)” en *Revista de Comunicación*, vol. 14, 2015, p. 24. Véase también para más información: <http://longform.towcenter.org/about/>

Es interesante señalar que en cierta medida esto son ejemplos de cómo el periodismo narrativo a través de las herramientas que ofrece Internet puede ofrecer un tipo de contenidos muy interesantes. Aunque hasta ahora no

fundamental es el tamaño de sus textos que superan ampliamente las 7000 palabras, de ahí que se ponga el acento de que son textos digitales que permiten una mayor extensión de forma más fácil. Sobre todo, han popularizado el término dos páginas webs: [www.Longform.org](http://www.Longform.org)<sup>163</sup> y [www.longreads.com](http://www.longreads.com)<sup>164</sup>.

Sin embargo, este término plantea numerosos interrogantes, tanto por la terminología, como por lo que hace a un relato que sea *longform*. Así se lo preguntaba desde *The New York Times*<sup>165</sup> Jonathan Mahler argumentando que el inicio de estos textos más largos se debe en parte al desarrollo de unas pantallas de alta resolución dónde es más fácil leer textos largos que hace unos años, pero apunta que el gran peligro de esta forma de periodismo está en hacer un fetiche de este formato y celebrar su publicación por el mero hecho de existir o advierte que se puede perder el sentido de la historia y que el periodista llegue a convertirse en el héroe del relato.

Los argumentos de Mahler son totalmente ciertos, pero son también aplicables a cualquier nueva forma, fenómeno o formato de periodismo. Lo que nosotros nos preguntamos aquí es cuáles son las peculiaridades o características para considerar a un texto periodístico como *longform*: ¿su mayor extensión y su publicación en Internet? Ambos aspectos son demasiado débiles para poder acuñar una terminología y poder entender que se trata de un nuevo formato. En nuestra opinión, este tipo de nuevos formatos responden a una búsqueda por contar una historia de otra forma y automáticamente, si se quiere contar en periodismo algo más extenso se tiende a acudir a técnicas más narrativas para hacer la historia más atrayente y que esta no pierda el interés y por tanto, a veces, ahí, se produce el periodismo narrativo. Así, el *longform journalism* nos parece que refleja más una característica concreta del periodismo, y a veces puede convertirse en periodismo narrativo, que un fenómeno por sí mismo.

Roiland tampoco se muestra conforme con este término, considera que no es un término válido porque no hay una delimitación de elementos, y la única característica que parecen adoptar estas webs es que los textos son largos<sup>166</sup>. Pero añade que este término supone una neoliberalización del lenguaje porque es una posición donde el lector no es considerado o cuestionado, solo consume, y además es un término fácilmente recordable y fácil de compartir por redes sociales como Twitter<sup>167</sup>.

Muy relacionado con este término encontramos el de “largo aliento” para denominar al periodismo narrativo y que está ahora más de actualidad<sup>168</sup>. Un término ciertamente poético, pero por tanto mucho menos operativo de cara a un posible consenso y que, aunque describe en parte este fenómeno creemos que tampoco es de los más acertados porque sólo refleja una parte de la realidad del periodismo narrativo.

---

han sido muy explotados exceptuando este caso y por supuesto el de *The Blackhawk Down*. Este texto obra de Mark Bowden fue escrito como una serie de reportajes en el *Philadelphia Inquirer* en 1997. Más tarde el autor recogió todo ese material para hacer un libro que años después en 2002 Hollywood la llevó al cine con el mismo título. La mayor contribución de este texto es que transporta al lector al conflicto. Mediante la escritura de este reportaje en la red, Bowden pretendía que se leyera su obra como una obra de ficción por lo que utilizó muchas técnicas del periodismo literario. ROYAL, Cindy y TANKARD, James, “The Convergence of Literary Journalism and the World Wide Web: The Case of Blackhawk Down”, en *Dynamics of Convergent Media Conference*. Columbia, SC. 2002. p. 19.

<sup>163</sup> Véase: <https://longform.org/> Esta plataforma fue fundada en 2010 con el objetivo de recomendar obras nuevas y clásicas de la no ficción que se van publicando en la web. Concretamente esta web considera un texto *longform* cuando supera las 2000 palabras.

<sup>164</sup> Véase: <https://longreads.com/> Nace en 2009 con el objetivo de compartir las mejores historias. En este caso contemplan tanto ficción como no ficción desde sus inicios. Se trata más de una plataforma donde la comunidad o bien recomienda o directamente sube sus textos.

<sup>165</sup> MAHLER, Jonathan, “When ‘Long-form is bad form” en *The New York Times*, 24 de junio de 2014. Disponible en: [http://www.nytimes.com/2014/01/25/opinion/when-long-form-is-bad-form.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/01/25/opinion/when-long-form-is-bad-form.html?_r=0) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>166</sup> ROILAND, Josh, “By any other name: The case for Literary Journalism”, *op. cit.*, p 70.

<sup>167</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>168</sup> MOLINA, Marta, “Largo aliento”, en *Periodistas. Revista de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España*. FAPE, nº 13, invierno de 2013.

### 7.2.10. Otros términos menores

No queremos hacer una enorme lista de todos los términos que se han usado, pero en este apartado apuntamos algunos de los más interesantes, pero que a fin de cuentas no son más que variaciones de los anteriormente explicados.

Así podemos encontrarnos con términos como *New long journalism*<sup>169</sup> que es una mezcla de nuevo periodismo y el *longform journalism* o bien apelativos referidos a géneros híbridos concretos como: novela de no ficción (non-fiction novel), novela-testimonio, novela-reportaje, reportaje novelado, *roman-vérité*, novela documental, *romanzo-inchiesta* o docudrama que revelan las diversas tentativas de expresar este fenómeno<sup>170</sup>. También existen: alto periodismo, *slow journalism*<sup>171</sup>, que podría ser traducido como periodismo sosegado o periodismo lento.

Un término que está ahora muy en boga es el de novela testimonial, debido a la concesión del Premio de Literatura 2015 a la autora bielorrusa Svetlana Aleksíevich, quién ha vuelto a poner el término en la palestra, aunque también ha recibido numerosas denominaciones: novela polifónica, novela confesión<sup>172</sup>. En sus obras el carácter testimonial es predominante, como en *Voces de Chernóbil* donde a través de las declaraciones de testigos de este accidente nuclear recrea todo lo sucedido, apartándose en todo momento ella de la narración y dejando que los personajes hablen. De nuevo volvemos a observar como a través de sólo una de las características predominantes de un texto se crea una etiqueta. Aunque antes de Aleksíevich, Rodolfo Walsh también hizo uso de este término para denominar a *Operación Masacre*. Walsh provocó en Argentina, y fuera de sus fronteras más tarde, que se volviera a cuestionar la línea tradicional que separa periodismo y literatura ya que lo que intenta con sus obras es darle voz a las víctimas sociales que no tenían la posibilidad de contar lo que estaba pasando. Además de que en Argentina hay un premio sobre ello con el nombre de Walsh que destaca trabajos basados en esta línea<sup>173</sup>. Pero de nuevo es un término que plantea y enfoca estos textos en un aspecto muy concreto, y es cierto que las obras de Walsh y Aleksíevich están nutridas exclusivamente de testimonios, pero creemos que es una estrategia narrativa que en vez de usar la primera o tercera persona utiliza a los personajes para desarrollar la historia y hacerla avanzar. Esta estrategia ha sido bastante usada en Latinoamérica<sup>174</sup>.

Quizás uno de los términos más interesantes y que más repercusión han tenido fue el que se acuñó a partir de la publicación de *A sangre fría* de Truman Capote, novela de no ficción o *nonfiction novel*. Según comenta Hollowell, Capote concibe su obra más allá del “mero periodismo”<sup>175</sup> y partía de la idea de que el periodismo podría ser elevado al nivel de arte. Para ello Capote basó su obra en tres ingredientes cruciales: la atemporalidad del tema, lo desconocido del escenario y un largo reparto de personajes que le permitiría contar la historia desde una variedad de puntos de vista<sup>176</sup>. Sin embargo, Capote nunca se refirió públicamente, como creen muchos críticos a que él inventara esta calificación, pero sí que lo consideró un género literario<sup>177</sup>, nuevo y serio a cuya creación él había contribuido. Y también afirmó que en su opinión él

<sup>169</sup> PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 106.

<sup>170</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., pp. 185-186.

<sup>171</sup> GREENBERG, Susan, “Slow Journalism in the Digital Fast Lane”, en *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. Nueva York: Peter Land, 2012, p. 381.

<sup>172</sup> REBÓN, Marta y FERRAN, Mateo, “La novela-confesión polifónica de Svetlana Aleksíevich”, en *Revista de Libros*, 5 de abril de 2016. Disponible en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/la-novela-confesion-polifonica-de-svetlana-aleksievich> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>173</sup> Véase: <http://perio.unlp.edu.ar/node/518>

<sup>174</sup> RICCIO, Alessandra, “Lo testimonial y la novela-testimonio”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 56, nº 152, 1990, p. 1068.

<sup>175</sup> HOLLOWELL, John, *Realidad y ficción: el nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Noema, 1979, p. 86.

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>177</sup> Esta opinión es compartida por otros autores que consideran que él no inauguró ningún género literario, aunque sí plantean que se trata de una obra de hechos reales “coloreada con hechos de la ficción”. GARZA



había llevado a cabo el experimento más global y de mayor alcance en el campo del reportaje<sup>178</sup>. Es más, Capote explica que eligió el tema de los asesinatos de la familia Cluter en Kansas porque: “era un experimento literario cuyo tema elegí no porque me atrajera especialmente, que no era el caso, sino porque convenía a mis propósitos literarios”<sup>179</sup>. Ya que en opinión de Capote, su intención era llevar más allá su concepto de novela: “lo que yo estoy tratando de hacer, que es introducir lo real en la novela, o la novela en lo real; no sé de qué se trata, pero todo está básicamente relacionado con lo real tratado de manera novelística”<sup>180</sup>. Porque el periodismo era como una última frontera todavía sin explorar dentro de la literatura y literatura y periodismo confluirían como lo harían dos grandes ríos<sup>181</sup>. Lo más curioso de esta obra es que ha sido considerada y ha pasado como un relato ficcional y así se presenta y se vende. Cantavella opina que la novela de no ficción no es una corriente que se inventara Capote o el Nuevo Periodismo y que anteriormente se habían producido otros casos similares. “Consideramos que la tendencia que estamos analizando, uno de los caminos de experimentación de esta época, ha supuesto una aceleración del realismo literario, que se aprecia un interés sobresaliente por reflejar como obra creativa la vida auténtica de las personas y que la relación periodismo-literatura ha contagiado a la segunda de una carga de veracidad, mientras que la primera se beneficia de la belleza y la creatividad”<sup>182</sup>.

Incluso Kapuściński utilizó la terminología de *Literatura de a pie* junto a la expresión latina *silva rerum* “la selva de las cosas” para mencionar eso que él consideraba más allá del periodismo.<sup>183</sup>

Podríamos seguir buscando más términos para denominar a este fenómeno, pero creemos que estos ejemplos ilustran la complejidad a la que se enfrenta el periodismo narrativo, y este término, en nuestra opinión ofrece la mejor aproximación en español para definir este fenómeno. Los demás términos creemos que ofrecen una visión más parcial, apuntando hacia características muy concretas, y no son tan aglutinadores como periodismo narrativo, aunque sabemos que no es el término definitivo.

### 7.3. La clasificación del periodismo narrativo en el periodismo y en la literatura

Dotar de un nombre preciso a este fenómeno ha sido uno de los aspectos que más se ha investigado y analizado, y que apoya a esa segunda línea de investigaciones sobre el periodismo narrativo que hemos llamado *identificación*. Ahora, en este capítulo iniciamos la última línea, la *clasificación* del periodismo narrativo que se ha dividido en diversos aspectos, como son los géneros, o si pertenece a la literatura o al periodismo como género, las características, las semejanzas y diferencias con la literatura y los límites.

En este apartado concretamente, mostramos cómo se ha clasificado el periodismo narrativo, por un lado, dentro del periodismo a través de la teoría de los géneros periodísticos, y, por otro lado, a través de la literatura intentando agrupar al periodismo como un género literario.

ACUÑA, Celso José, “Análisis técnico de un modelo de narrativa periodística. Truman Capote y su obra de no ficción”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 10, 2014, p. 251.

<sup>178</sup> GROBEL, Lawrence, *Conversaciones íntimas con Truman Capote*. Barcelona: Anagrama, 1986, p. 111.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 86- 87

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>182</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>183</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo*, *op. cit.* p. 107.

### 7.3.1. La clasificación del periodismo narrativo en la teoría de los géneros periodísticos

Las teorías de los géneros periodísticos nacen con el afán de poner orden en los textos periodísticos y a veces son clasificaciones más teóricas que prácticas. Al igual que ocurre con los géneros literarios no siempre resulta fácil calificar un texto periodístico, y cada vez aparecen más narraciones híbridas<sup>184</sup>, sobre todo desde la consolidación de Internet, de tal forma que ahora la labor de clasificar los géneros periodísticos se hace aún más difícil.

La sistematización de los géneros periodísticos es fruto de la clasificación de géneros que siempre ha acompañado a la historia de la literatura. Es más, el establecimiento de los géneros en el periodismo tiene muchas similitudes al proceso que se ha llevado a cabo en la literatura para el establecimiento de sus propios géneros<sup>185</sup>. Así, unas veces se ha creído que el género era una cosa “natural y otras que era una cosa simplemente útil como clasificación o referencia, pero prácticamente nunca se ha dejado de hablar en términos de géneros”<sup>186</sup>. Y por tanto, la noción de género periodístico es tributo de la de los géneros literarios y el objetivo de estas teorías de los géneros es “responder a las nuevas necesidades”<sup>187</sup> que tenía la prensa. También ha habido polémicas, sobre todo centradas en sí hoy en día son necesarios los géneros periodísticos. Aunque, la crítica a los géneros se concentra en dos aspectos fundamentales. Por un lado, como ya apuntan algunos autores<sup>188</sup>, a la vigencia de los géneros tradicionales, que no responden a la realidad que estamos constatando. Por otro lado, el sistema de clasificación para los géneros que se ha venido usando<sup>189</sup>, que como es el caso del periodismo narrativo, y otras manifestaciones periodísticas, no contemplan su existencia y en cuyo caso es necesario buscar como darle cabida<sup>190</sup>. Las propuestas para solventar esto parten de una reevaluación de los géneros, sobre todo para los tres grandes macrogéneros estancos, informativo, interpretativo y de opinión, que refuerzan la creencia utópica de la objetividad periodística<sup>191</sup>.

Pero en general todos los autores son contundentes al afirmar la necesidad de los géneros para el periodismo, aunque critican la actual estructura. Por ejemplo, para Lorenzo Gomis los géneros en el periodismo son importantísimos e incluso tienen más utilidad para este que para la literatura.

La necesidad de los géneros es en el periodismo más inmediata y urgente que en literatura, porque la literatura es la obra de un autor que firma, mientras que en periodismo se combinan en un mismo ejemplar de periódico o un mismo telediario las tareas de muchas personas, de las cuales unas aparecen y otras no. (...) Hay que saber, por lo tanto, no sólo qué se está diciendo, sino qué se está haciendo: si se está tratando una noticia, un reportaje, una crónica, un editorial.

Los géneros facilitan el trabajo en común. Cuanto más se respeten las convenciones propias del género – nacidas de una peculiar relación entre el contenido y la forma – más homogéneo resultará el trabajo de redacción y más confianza depositará el receptor en el mensaje que

<sup>184</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística: entre la información y la creatividad*. Madrid: Libertarias-Prodhufi, 1997, p. 40. Rodríguez Betancourt también es de la opinión de López Hidalgo y señala que los géneros periodísticos están sufriendo una hibridación y sobre todo el reportaje es el más afectado. Y añade que al periodismo se le ha negado la utilización de una serie de recursos que la mayor parte del público puede entender como literatura en aras de una mejor comprensión, y en este sentido apunta que este hecho ha afectado a la teoría de los géneros periodísticos debilitándola. Y sobre todo gracias a las nuevas formas de comunicación como Internet, la capacidad receptora del usuario ha cambiado considerablemente por lo que la tajante diferencia entre ambos campos se debilita<sup>184</sup>. RODRÍGUEZ BETANCOUR, Miriam, “Géneros periodísticos: para arropar su hibridez”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 10, 2004, p. 322.

<sup>185</sup> LARRONDO URETA, Ainara, *Los géneros en la redacción ciberperiodística: contexto, teoría y práctica actual*. País Vasco: Universidad del País Vasco, 2008, p. 167.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>187</sup> GOMIS, Lorenzo, *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: Editorial UOC, 2008, p. 94.

<sup>188</sup> PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 18.

<sup>189</sup> LARRONDO URETA, Ainara, *Los géneros en la redacción ciberperiodística*, op. cit., p. 167.

<sup>190</sup> GUTIÉRREZ PALACIO, Javier, *República, periodismo y literatura*, op. cit., p. 60.

<sup>191</sup> RODRÍGUEZ BETANCOUR, Miriam, “Géneros periodísticos: para arropar su hibridez”, op. cit., p. 326.

le llega. Los géneros facilitan el trabajo del redactor que rescribe y la comprensión del público lector<sup>192</sup>.

Queda claro que los géneros periodísticos son un sistema clasificatorio que el periodismo necesita pues “se aprenden actitudes, y las actitudes engendran hábitos profesionales<sup>193</sup>”, Gomis además añade que el conocimiento de los géneros para un escritor le ayuda a escribir y leer, pues al escoger un género se está apostando por una forma y por un resultado concreto. En el caso del periodismo:

La necesidad de los géneros en periodismo es más inmediata y urgente que en la literatura, porque se trata de un trabajo colectivo en el curso del cual varias personas intervienen en un mismo texto<sup>194</sup>.

En la enseñanza del periodismo es dónde estos géneros tienen más importancia, según Gomis: “no hay nada más adecuado para comprender la función de los textos periodísticos que el estudio y el ejercicio de los géneros”<sup>195</sup>.

En el caso que nos ocupa el problema de la teoría de los géneros no ha registrado en general la existencia del periodismo narrativo, y a veces lo ha hecho bajo la etiqueta de algunos de los géneros de los que hace uso este fenómeno como son la crónica, reportaje, entrevista, perfil o columna periodística. Es decir, algunos autores han localizado en estos géneros características diferentes que han clasificado como “literarias”, “mixtas” o “híbridas”. Nuestra intención es mostrar cómo bajo el periodismo narrativo como fenómeno periodístico tienen cabida géneros periodísticos como la crónica, el reportaje o la entrevista, y que es mucho más fácil identificarlas desde esta perspectiva que señalar sus características en ciertos géneros, que además, tienden a hibridarse o confundirse entre ellos como ocurren en la crónica con el reportaje o el perfil con la crónica.

La teoría de los géneros periodísticos en España comienza a forjarse en los años 70, con la creación de las primeras facultades de Periodismo y su implantación como estudios universitarios. A raíz de esto se inicia la publicación de una serie de manuales sobre periodismo, concretamente sobre la naciente disciplina de la Redacción Periodística. Estos textos se convierten en manuales de referencia en los estudios de periodismo, pero sin detenernos en otros aspectos, los más relevantes son escritos por Martín Vivaldi y Martínez Albertos y suponen el punto de partida para la mayor parte de opiniones sobre el periodismo narrativo que explicamos aquí.

### 7.3.1.1. *El inicio de la teoría de los géneros y el enfoque divisorio entre hechos y opiniones*

En 1973 se publica una de las obras clásicas en periodismo en España, como referente en los estudios sobre géneros periodísticos: *Géneros Periodísticos: reportaje, crónica y artículo (análisis diferencial)* de Gonzalo Martín Vivaldi. Toda la construcción de la teoría de los géneros periodísticos parte de esta obra, que más tarde ha sido modificada y ampliada por autores como Lorenzo Gomis, Mar de Fontcuberta, Josep M<sup>a</sup> Casasús, Luis Núñez Ladevéze, Fernando López Pan o Albert Chillón y Sebastià Bernal. El autor dedica el capítulo VI de la obra a analizar el periodismo y la literatura, que es la parte que nos interesa aquí.

Distinguía cuatro grandes géneros en el periodismo: noticia, reportaje, crónica y artículo. En estos tres últimos reconocía este autor que se dan las mayores cotas de libertad para el periodista, dedicándole un capítulo completo a las relaciones entre periodismo y literatura. Es de

---

<sup>192</sup> GOMIS, Lorenzo, *Teoría de los géneros periodísticos*, op. cit., p. 109.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 15.

los pocos autores que reconoce que puede haber un formato híbrido en el periodismo o una forma de narrar distinta<sup>196</sup>.

Vivaldi parte de la idea de que tres de los cuatro géneros que analiza en su obra, reportaje, crónica y artículo cuando son “auténticos” y “profundos”, están en el límite entre periodismo y literatura. ¿Por qué? Según el autor porque:

Se encuentran en el límite justo entre periodismo y literatura. Son Periodismo porque en ellos manda la actualidad, el interés y la comunicabilidad; porque están escritos con el triple propósito de informar, orientar o distraer. Son Literatura – en el mejor sentido de la palabra – porque el gran reportaje, la crónica auténtica y el artículo verdadero son algo más que comunicación, interés y actualidad: son expresión de una personalidad literaria, de un estilo, de un modo de hacer personalísimo, de una manera de concebir el mundo y la vida<sup>197</sup>.

Aunque en páginas posteriores explicará esa concepción que se lleva arrastrando desde la creación de la prensa, en la que el periodismo es considerado como “un hermano menor” de la literatura y fruto de ello<sup>198</sup>, señala, la gran cantidad de periodistas que, aunque trabajando como tales, albergan el gran deseo de escribir una “gran obra”. El periodista se entiende como un mero trabajador de la profesión informativa, cuya única labor es informar. Sin embargo:

En el reportaje, en la crónica y el artículo —tal y cómo los concebimos aquí—, no vale hablar de “hermanos menores” ni de “talento de calderilla”, ni de prevalencia de qué sobre el cómo, ni de tarea de artesano frente a creación artística. Tan literario —o más— es un artículo de Larra como un ensayo de Ortega y Gasset. Y tanta altura, profundidad y gracia —por no decir más— tiene una crónica de Julio Camba que una comedia medianeja de las que ruedan por los teatros —con premios y todo— con la pretensión de ser un fiel reflejo de la vida y de los hombres<sup>199</sup>.

Vivaldi defiende al Periodismo como una obra creativa, para él no es una opción de segunda categoría y lo pone a la altura de las más altas creaciones literarias o intelectuales. Le está dando la misma legitimidad artística que la Literatura y está afirmando también, intrínsecamente, la existencia del periodismo narrativo.

Pero en España el estudio de los géneros ha estado ligado a la Redacción Periodística, disciplina, que comenzó a aplicarse a partir de los años 70 con la obra de Martínez Albertos<sup>200</sup>. Este parte de la idea predominante en los estudios del Periodismo de seguir el modelo de géneros anglosajón que separa hechos de opiniones. Es un posicionamiento en la línea de la división clásica angloamericana de hechos y opiniones (*story* y *comment*)<sup>201</sup>. Javier Díaz Noci señala que

---

<sup>196</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo:(Análisis diferencial)*. Madrid: Paraninfo, 1987, pp. 248-249.

<sup>197</sup> *Ibíd.*, p. 247.

<sup>198</sup> De nuevo volvemos a observar como otro autor, en este caso Vivaldi, apunta a esta baja consideración del periodismo desde el punto de vista de la literatura.

<sup>199</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos, op. cit.*, p. 248.

<sup>200</sup> No vamos a realizar un resumen de toda la historia de la disciplina Redacción Periodística, pues lo que nos interesa en nuestra investigación es mostrar cómo el periodismo narrativo no ha sido contemplado por las distintas teorías. Aunque sí nos interesa definir brevemente la Redacción periodística que es una ciencia “que trata de sistematizar unos conocimientos específicos que preparan al sujeto para poder descubrir, seleccionar, valorar e interpretar lo noticioso y difundirlo a través de instrumentos de comunicación de masas para que pueda ser entendido y asimilado por unos auditorios masivos” y apunta que el objetivo que tiene es elaborar un lenguaje propio, específico, el lenguaje periodístico. VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*. Madrid: Editorial Universitas, S.A., 2000, pp. 41-44. Aunque hay autores como Chillón que se muestran contrarios a esta disciplina, señalando el nefasto influjo que ha tenido la Redacción periodística en la teoría de los géneros y apuesta por el uso del término Comunicación periodística. CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo, op. cit.*, p. 432-433.

<sup>201</sup> Esta clásica separación que inaugura en España Martínez Albertos, y que continúan gran cantidad de teóricos de la comunicación, ha sido criticada por otros autores como Vilamor explicando que es bastante difícil llevar a la práctica esta drástica separación. VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital, op. cit.*, p. 49.

esto ha generado que se creen dos grandes grupos, los textos informativos y los textos de opinión provenientes de dos tradiciones, la latina y la anglosajona:

A la primera corresponderían géneros más marcadamente opinativos o que, como la crónica, mezclan información y opinión en dosis variables, y a la segunda, que parte de una separación más tajante, al menos en teoría, de ambos conceptos (que desembocan en los macrogéneros angloamericanos del *story* y el *comment*), la noticia (también en el origen del periodismo europeo, y no otra cosa ofrecían las gacetas del siglo XVII) y los mucho más tardíos géneros interpretativos (el reportaje y la entrevista), que se “inventaron” en los Estados Unidos en el siglo XIX<sup>202</sup>.

Martínez Albertos a partir de esta clasificación desarrolla la llamada “teoría normativa de los géneros periodísticos” en 1989 y distingue tres macrogéneros:

- géneros informativos–información y reportaje objetivo,
- los géneros interpretativos–reportaje interpretativo y crónica
- y géneros de opinión–artículo o comentario<sup>203</sup>.

Este autor es uno de los académicos que establece unas diferencias rígidas entre periodismo y literatura como veremos en próximos apartados, y por tanto, no deja ningún espacio para el periodismo narrativo ya que no concibe que pueda haber algún tipo de hibridación<sup>204</sup>.

Esta clasificación ha sido muy criticada por su extremada simpleza que deja de lado géneros como la crónica y por ende hibridaciones en los textos entre periodismo, literatura o u otros géneros como las que estudiamos aquí<sup>205</sup>. Esta idea base va a traer también grandes críticas a la hora de abordar los géneros como señala Rodríguez Bentancourt: “como si fuera posible reducir la información a un mero acto de trasmisión neutra carente de intencionalidad”<sup>206</sup>. Sonia Parratt contextualiza la adopción de esta postura explicando que en un inicio el informador debía tener claro si iba a informar u opinar y a raíz de esto crearon las primeras teorías de géneros periodísticos. Hoy en día la mayoría de los autores están de acuerdo en que no hay una división clara entre información y opinión y que cualquier texto por muy objetivo que pueda llegar a parecer tiene un componente de opinión<sup>207</sup>. Y Chillón, como acostumbra, se muestra más claro y directo a la hora de señalar los problemas de la teoría de los géneros:

El debate ya endémico sobre la crisis de los géneros periodísticos, inspirado por la indiscutible hibridación que han experimentado en, al menos, algunos sectores significativos de la prensa periódica. A mi entender, no es que los géneros periodísticos estén desapareciendo, como suele proclamarse con estupefaciente ligereza; más bien, es la teoría periodística de los géneros la que está en crisis desde hace años a causa, precisamente, de su tozudo carácter prescriptivo y de su precario y reumático aparato conceptual. Su esclerosis puede ser mitigada, en mi opinión, con la ayuda de los conceptos y los métodos de análisis, descripción

<sup>202</sup> DÍAZ NOCI, Javier, “Las raíces de los géneros periodísticos interpretativos: precedentes históricos formales del reportaje y la entrevista”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 6, 2000, p. 136.

<sup>203</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Redacción periodística*, op. cit., p. 269-273.

<sup>204</sup> Son muchos los autores críticos con Martínez Albertos, por ejemplo, Juan Gil señala que la estricta agrupación de Martínez Albertos deja fuera géneros que siempre han sido del periodismo: “el ensayo, el artículo costumbrista, la crítica literaria, las novelas cortas... son para él géneros literarios que se publican en los periódicos, por no profesionales y que por tanto, no se les puede considerar como parte del periodismo. Apoya esta postura afirmando que las finalidades de estos géneros difieren en todo de la de los textos periodísticos. Sólo comparten la utilización del mensaje y el soporte. GIL, Juan, “Herencias literarias para un periodismo diferente” en *Razón y palabra*, nº 31, 2003. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n31/jgil.html#jg> [última fecha de consulta: 14 de enero 2016]

<sup>205</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 19.

<sup>206</sup> RODRÍGUEZ BETANCOUR, Miriam, “Géneros periodísticos: para arropar su hibridez”, op. cit., p. 323.

<sup>207</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 128.

y explicación que proporcionan la lingüística y la teoría literaria contemporánea. Queda pendiente discernir, sin embargo, hasta qué punto y de qué maneras concretas<sup>208</sup>.

Pero veamos que dicen las principales teorías sobre los géneros y cómo ubican estos textos “híbridos” en sus clasificaciones.

### 7.3.1.2. Principales teorías de los géneros periodísticos

Una de las principales en importancia es la planteada por el profesor Teun A. van Dijk, la “teoría de los esquemas del discurso”, que propone una clasificación dualista entre dos grandes grupos, por un lado, los de tipo narrativo (los relatos/*stories*) y los de esquema argumentativo (los artículos). Esta teoría se encuentra en la línea que ya hemos señalado que separa hechos y opiniones y por tanto no contempla una posible hibridación periodística que mezcle ambos formatos, el de los hechos y las opiniones<sup>209</sup>.

En 1981, Héctor Borrat propone la “teoría del sistema de textos” siguiendo la línea explicada hasta ahora de dividir los géneros en tres grandes macrogéneros, los narrativos, descriptivos y argumentativos. En la línea del resto de la doctrina española. La diferencia que propone Borrat y el núcleo de su planteamiento se basa en los topoi (qué, quién cuándo, dónde cómo y por qué). En su opinión en los géneros narrativos y los argumentativos hay una combinación de unos topoi que provocan unos textos mixtos. De esta manera, el esquema inicial de la tipología:

- Narrativos, descriptivos y argumentativos —se subdivide en cuatro grandes ramificaciones— que nacen de las dos primeras tipologías (narrativas y descriptivas):
- Narrativos simples, en el que predominan qué, quién y cuando
- Narrativos explicativos, que predomina qué, quién, cuándo y por qué y cómo
- Descriptivos simples: predomina qué, quién y dónde
- Descriptivos explicativos, predominan qué, quién, dónde, por qué y cómo<sup>210</sup>.

No plantea la cuestión que nos ocupa, pero quizás la subdivisión “descriptivos explicativos” se acercaría a poder describir qué es el periodismo narrativo dentro de la teoría de los géneros periodísticos, pues precisamente es la descripción que escogerán Chillón y Bernal años después, más la función estética del lenguaje, para explicar qué es el periodismo informativo de creación, que como ya hemos apuntado, consideramos como sinónimo del periodismo narrativo.

Mar de Fontcuberta también hace su aportación y divide los géneros en noticia, reportaje, crónica y comentario. Y asocia el uso de cada uno de estos géneros con su aparición histórica en distintas etapas del periodismo. Sobre el debate de los géneros, Fontcuberta explica que debido a los cambios progresivos que se van dando en la historia del periodismo a la hora de redactar la información, se provoca la ruptura de las fronteras entre los diversos géneros y esto llevo a incrementar la tipología de los géneros y subgéneros para poder abarcar todas estas posibilidades expresivas. En su opinión, la mejor solución para esto es la que propone Héctor Borrat, que hemos mostrado más arriba, pues resulta de mucha utilidad para configurar los textos periodísticos sin necesidad de recurrir a sucesivas y progresivas tipologías de géneros<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., p. 427.

<sup>209</sup> VAN DIJK, Teun A., *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983, p. 153-164.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>211</sup> FONTCUBERTA, Mar: *La noticia*, Barcelona: Paidós, 1993, pp. 102-108.

Llorenç Gomis publica la *Teoría de los géneros periodísticos* en 1989. Ante el debate de los géneros periodísticos, sitúa en la Poética de Aristóteles el primer intento por establecer una teoría de los géneros. Durante mucho tiempo se ha defendido la idea de que los modelos establecidos eran permanentes, pero el periodismo de hace medio siglo es muy distinto al de hoy en día. Gomis basa su postura en la idea de que los géneros reflejan la evolución del periodismo y se van modificando a la vez que las demandas sociales y los objetivos de la profesión periodística, de manera que pueden ser entendidos como un método de interpretación sucesiva de la realidad social. Divide los géneros en dos grupos: información y comentarios (al más puro estilo anglosajón) incluyendo la crónica en el primero de ellos<sup>212</sup> que sería el género dónde nosotros podríamos ubicar el periodismo narrativo.

La idea sobre la teoría de los géneros de Josep M<sup>a</sup> Casasús y Luis Núñez Ladevéze es muy similar a la de Fontcuberta y Gomis apoyándose en que la teoría de los géneros ha sufrido varias crisis y transformaciones con el paso del tiempo<sup>213</sup>. Su aportación más relevante es el carácter interpretativo del periodismo frente a las visiones más tradicionales. Ellos creen que esta interpretación afecta incluso a los textos estrictamente más informativos. A esta división de información y opinión que hasta ahora iba incluyendo estos géneros se les unió más tarde la de interpretación que aquí ya proponen Casasús y Ladevéze, pero cada día está más claro que la evolución de la profesión periodística lleva a utilizar unos géneros que continuamente se van mezclando y que dificulta enormemente ordenarlos. Su clasificación, muy parecida a los anteriores autores es esta:

- Géneros informativos o narrativos
- Géneros interpretativos: es en este espacio dónde Casasús y Ladevéze señala que se encuentra la crónica, pues “combinan “ingredientes narrativos y elementos argumentativos o valorativos. Es el género interpretativo por excelencia<sup>214</sup>”.
- Géneros argumentativos:
- Géneros instrumentales: también denominados prácticos.

Aunque no consideramos que el periodismo interpretativo sea el mejor cajón para albergar el periodismo narrativo, con la postura de Casasús y Ladevéze se observa como muchos autores intentan a través de la teoría de los géneros dar cabida a todos los cambios que se están produciendo. Y como ocurre con muchas de estas teorías, aunque no se hable de periodismo narrativo, la crónica, uno de los géneros más usados a veces es utilizada para hablar de estas hibridaciones y de estos textos que a veces son difíciles de clasificar, por lo que la crónica viene a suplir el espacio que necesita el periodismo narrativo en la teoría de los géneros.

José Francisco Sánchez y Fernando López Pan hacen una defensa de la importancia de una teoría de los géneros frente a críticas que se han realizado por su poca relevancia. Explican que cumple una importante función social y facilitan la lectura del periódico. Con este fin ellos proponen abandonar el criterio de objetividad/subjetividad, intencionalidad/no intencionalidad (basado en las teorías de separar hechos de opiniones que apuntamos al inicio del capítulo) y teniendo en cuenta hasta cierto punto los criterios estilísticos, centrándose exclusivamente en la función que cumplen los textos cómo criterio para desarrollar una teoría de los géneros coherente. Su propuesta de clasificación es innovadora y se despliega de la siguiente forma:

- Géneros del reporterismo/noticiosos (responsabilidad corporativa). Que pueden ser de actualidad inmediata (la noticia) o actualidad amplia como la crónica, el reportaje, la entrevista o el perfil

<sup>212</sup> GOMIS, Lorenzo, *Teoría de los géneros periodísticos*, op. cit., p. 111-112.

<sup>213</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p 18.

<sup>214</sup>CASASÚS, Josep María y LADEVÉZE, Luis. *Estilo y géneros periodísticos*, op. cit., p. 93.

- Géneros de autor: que pueden ser de responsabilidad institucional – editorial, suelto y nota de redacción y de responsabilidad individual, las columnas y las colaboraciones
- Géneros del periodismo especializado: crítica, crónica especializada<sup>215</sup>.

Con estas clasificaciones ya estamos viendo unos intentos más concretos para dar respuesta a las nuevas dinámicas, y quizás a través de la crónica especializada o de las columnas se pueda encajar el periodismo narrativo, pero como vemos siempre es un aspecto que no se contempla en la teoría de los géneros. Más tarde, López Pan publicó en 2005 un interesantísimo artículo donde se hacía la pregunta: “¿Es posible el periodismo literario?” Se pregunta esto para intentar responder a si es posible que exista un texto que sea al mismo tiempo literatura y periodismo. Plantea cómo podemos descubrir esa naturaleza literaria y periodística en un texto o si podremos aplicar ese término al periodismo literario<sup>216</sup>. Aunque no ofrece respuestas para estas preguntas. Nosotros nos atrevemos a responder a esa pregunta a través del análisis que realizamos, pero creemos que debemos dejar de lado intentar responder al periodismo narrativo o literario a través de la visión exclusiva de la literatura.

Sebastià Bernal y Lluís Albert Chillón son otros dos autores que critican el sistema tradicional de géneros periodísticos porque lo consideran insuficiente para incorporar todas las innovaciones y géneros periodísticos y proponen una de las clasificaciones más originales que sí contempla el periodismo narrativo a través del término “periodismo informativo de creación”. Su clasificación es la siguiente:

- Periodismo informativo convencional: son los textos descriptivos y textos narrativos.
- Periodismo interpretativo: textos descriptivos y narrativos explicativos con una función estética del lenguaje que es la innovación formal.
- Periodismo informativo de creación: caracterizados por los textos que no siguen las estructuras tradicionales.

Y dentro de este último grupo, el periodismo informativo de creación, establecen tres subniveles donde la parte creativa tendría más o menos importancia:

- El periodismo de creación “que son textos susceptibles de ser englobados por la etiqueta de periodismo de creación sólo son periodísticos por el hecho de ser publicados en las páginas de medios escritos”<sup>217</sup>. Es decir, serían todos aquellos textos de ficción publicados en prensa
- El periodismo informativo: que serían aquellos relatos de no ficción, con una evidente carencia de innovación formal y expresiva, sin carácter argumentativo y que defiende como “bien escritos”<sup>218</sup>
- El tercer y último nivel sería el Periodismo Informativo de Creación cuyas características que ampliaremos más adelante parten de que es un periodismo que rompe, hibrida y diluye los géneros periodísticos tradicionales, no siguen la pirámide invertida, utilizan diversos puntos de vista, muestran más que dicen o usan técnicas como la transcripción del

---

<sup>215</sup> SÁNCHEZ, José Francisco y LÓPEZ PAN, Fernando, “Tipología de géneros periodísticos. Hacia un nuevo paradigma”, en *Comunicación y Estudios Universitarios*, v. 8, Valencia, 1998, pp. 30-35.

<sup>216</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario? Una aproximación conceptual a partir de los estudios de redacción periodística en España en el periodo 1974-1990”, en *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 2005, p. 29.

<sup>217</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert., *Periodismo informativo...*, op. cit., p. 106.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 112.



diálogo o el retrato global del protagonista y huyen del lenguaje estereotipado.

Bernal y Chillón inauguran en cierta manera con esta propuesta los estudios sobre periodismo narrativo en España con estos intentos de clasificación. Yanes Mesa a raíz de estas propuestas, opina que:

Son, pues, los textos que, aunque su fin es informar, se redactan con un vocabulario y un estilo propio de la literatura. Son, por tanto, trabajos con recursos literarios dentro de los géneros periodísticos, es decir el uso del estilo literario para un fin informativo, y esto no es otra cosa que periodismo literario<sup>219</sup>.

Siguiendo los presupuestos de Chillón y Bernal, Yanes Mesa, cree que el periodismo literario/narrativo estaría integrado dentro del periodismo de opinión. Señala que las relaciones entre periodismo y literatura existen y “se solapan”<sup>220</sup> y se apoya en las opiniones que señaló Martín Vivaldi para demostrar esta existencia. Yanes Mesa entiende el periodismo de opinión como un gran grupo donde se incluyen los géneros periodísticos que tienen una forma creativa y un contenido de carácter interpretativo. Y dentro de estos géneros destaca: el artículo, el artículo literario, la crítica de arte y la crónica. Por tanto, divide los géneros en periodismo informativo, periodismo de opinión, reportaje y géneros anexos<sup>221</sup>. ¿Por qué añade el reportaje aparte? Porque es un género “que contiene en su texto —o puede contener— todos y cada uno de los demás géneros<sup>222</sup>”. En su opinión es informativo, pero también es de opinión. Puede tratar la actualidad, pero también permite la inclusión de algún texto de creación. Explica que muchos autores lo entienden como la fusión entre el texto informativo y el interpretativo, aunque en su opinión es “la fusión de todos los géneros periodísticos<sup>223</sup>”. Como observamos, ya algunos autores, van incorporando o al menos teniendo en cuenta estas hibridaciones.

Antonio López Hidalgo sitúa el germen de los géneros periodísticos cuando Pacheco, en su discurso de entrada en la RAE, que hemos analizado previamente, señaló que el periodismo era un género independiente<sup>224</sup>. Aunque la mayoría de los autores clasifica los géneros periodísticos en tres grandes apartados como observamos aquí: el interpretativo, el informativo y de opinión, para Antonio López Hidalgo, la primera clasificación anglosajona que divide la noticia del comentario le parece más acertada. Sobre todo, se muestra crítico con la necesidad de abrir el bloque interpretativo, lo considera innecesario, pues a su parecer no ayudan a poder clasificar los distintos géneros periodísticos<sup>225</sup>.

Larrondo explica que la aparición de los nuevos medios ha provocado un cambio en las categorías de los géneros. Así, el impacto del lenguaje ciberperiodístico ha motivado el surgimiento de nuevos prototipos genéricos, cambios en la estructura de los géneros, sus rasgos estilísticos o sus funciones tradicionales. Pero especialmente se han producido cambios en la participación del lector, ante cada texto el lector tiene ahora la posibilidad de opinar a través de foros, comentarios, chats, blogs, encuestas o cartas. Pese a esto, Larrondo apuesta por un orden de los géneros periodísticos siguiendo los tres pilares clásicos que propone en su día Martínez Albertos: informativos, interpretativos y de opinión. Quedaría de la siguiente forma:

- Géneros informativos: noticia

<sup>219</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos*, op. cit., p. 112-113.

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 107

<sup>221</sup> Por ejemplo, Yanes Mesa ubica en los “géneros anexos” a la literatura periodística que hemos explicado arriba como uno de los términos que se confunden con el periodismo narrativo. En su opinión este grupo acoge: la literatura periodística, la publicidad periodística, las cartas al director, los pasatiempos y la viñeta.

<sup>222</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>224</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Géneros periodísticos complementarios*. Sevilla: Comunicación social, 2002, p. 16

<sup>225</sup> *Ibíd.*, p. 25.

- Géneros interpretativos: reportajes (reportaje de actualidad, especial temático o dossier documental y la crónica).
- Géneros dialógicos: con la entrevista, el foro o debate, el chat y la encuesta
- Géneros de opinión: los géneros tradicionales (editorial comentario, crítica, viñetas etc.) y los debates en red: foros o chat
- Infografía digital: infografías individuales y colectivas<sup>226</sup>.

El objetivo de la polémica sobre estas crisis no se centra en la vigencia de los géneros o la necesidad o no de un sistema clasificatorio sino en los límites, emplazamientos y denominaciones, señala Larrondo, particularmente influidos por el estrecho vínculo de determinados géneros con la literatura que ha podido favorecer la “indiferencia hacia sus normas, contribuyendo a poner en duda, incluso, su necesidad misma<sup>227</sup>”. Para esta autora, el reportaje es el género que admite más el “talante ácrata de los autores, generalmente escritores-periodistas”<sup>228</sup>. Explica que las categorías clásicas de los géneros son excesivamente simples y poco útiles porque cada vez más se mezclan los géneros y sus funciones ya conocidas: informar, interpretar u opinar. Además, de mezclar estas funciones, también se producen otras funciones diferentes que no se contemplan en estas teorías<sup>229</sup>. Lo curioso de esta propuesta es que pese a contemplar la aparición de los nuevos medios en internet, cree que los géneros son más necesarios que nunca, pero precisamente, argumenta Larrondo, las grandes hibridaciones, no solo con la literatura sino con otros géneros como la biografía, las memorias o el diario, hacen cada día más difícil estas clasificaciones.

Si analizamos la mayoría de las teorías expuestas, observamos que la mayor parte no contempla el periodismo narrativo y de las que lo hacen las más interesantes son las apuestas de Bernal y Chillón, aunque la terminología tienda a confundir.

Las soluciones que se han propuesto a estas cuestiones son de diversa índole. Enfocar los géneros periodísticos desde un aspecto más multidisciplinario como el “comparatismo periodístico-literario” de Chillón<sup>230</sup>, analizar los nuevos soportes comunicativos que están favoreciendo las hibridaciones<sup>231</sup> o una revisión desde la Filología de la teoría de los géneros<sup>232</sup>. No nos atrevemos a dar una respuesta sobre cuál es la mejor solución para crear una teoría de los géneros periodísticos que pueda albergar el periodismo narrativo o incluso otro tipo de manifestaciones que ya hemos manifestado como es el fotoperiodismo, el comic-periodismo etc. Pero de lo que no queda duda es que como apuntaba Chillón estas clasificaciones cada vez tendrán que ir por un camino más multidisciplinario que cambiará con mayor rapidez para dar respuesta a todos los géneros que surjan. Y sobre todo porque este tipo de textos, este fenómeno que hemos llamado periodismo narrativo se contempla desde el siglo XIX y a día de hoy sigue marginalizado y discriminado en su mera existencia.

## 7.3.2. La clasificación del periodismo narrativo a través de la literatura

### 7.3.2.1. ¿Es el periodismo narrativo un género de la literatura?

Si los académicos del XIX en el primer capítulo abordaban ya esta cuestión, a día de hoy sigue presente y ha seguido persiguiendo al periodismo narrativo. En nuestra opinión este fenómeno debe ser integrado dentro de una teoría de los géneros periodísticos normalizada que deje de

---

<sup>226</sup> LARRONDO URETA, Ainara, *Los géneros en la redacción ciberperiodística*, op. cit., pp. 206-207.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>230</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., p. 427.

<sup>231</sup> LARRONDO URETA, Ainara, *Los géneros en la redacción ciberperiodística*, op. cit., p. 200.

<sup>232</sup> GUTIÉRREZ PALACIO, Javier, *República, periodismo y literatura*, op. cit., p. 61.

marginalizar el periodismo narrativo, aunque no podemos dejar de lado las posturas sobre sí el periodismo narrativo puede ser considerado un género de la literatura, aunque no compartamos este enfoque. El núcleo de este debate, como apuntaba páginas arriba Hartsock, se centra en una cuestión política en el sentido de que dependiendo de los ojos que examinen esta cuestión sí son lingüísticas, filólogos dirigirán este asunto desde su ámbito de estudio, y sí son periodistas lo harán desde su óptica.

Albert Chillón, aunque como señalábamos antes, apostaba por la apertura de la definición de literatura, no considera que el periodismo narrativo<sup>233</sup> pueda considerarse un género de la literatura. La primera razón que ofrece se basa en el “estilo periodístico”, en su opinión, no podemos hablar de un “estilo periodístico” que sirva como argumento con el que podamos “unificar” el periodismo dentro de un “género” pues este argumento responde a una concepción muy limitada de la escritura y además, que no podemos definir que el periodismo posee un estilo periodístico pues son muy diversos los que podemos encontrar dentro de las páginas de un periódico.

No existe un supuesto estilo propio de la comunicación periodística en su conjunto, sino una variopinta paleta de registros y estilos, diferentes tanto en lo que hace en su fisonomía expresiva como en la que atañe a sus aptitudes comunicativas: ¿qué tiene que ver los estilos del redactor de despachos de agencia y del cronista taurino, del crítico de cine y del informador científico, del escritor espontáneo de bitácoras y del escritor que prodiga su talento en los medios convencionales o las redes, del reportero de investigación y del columnista de opinión?<sup>234</sup>

De esta forma, Chillón explica que para poder definir al periodismo como un género de la literatura solo lo sería en el sentido más general del término:

Sólo en un sentido lato e impreciso, asimilando el entero campo de la palabra artísticamente configurada al de la letra o *littera*, es posible definir el periodismo como un género literario, tal como con pasmosa frivolidad suele hacerse<sup>235</sup>.

La segunda razón que ofrece Chillón se basa en que el territorio de la letra impresa es tan vasto que “engulle los distintos predios de la palabra, con independencia de que estos sean ficticios o veridicentes”<sup>236</sup> y señala que es posible rastrear variantes expresivas que hoy asociamos a la literatura en los géneros periodísticos como la crónica, entrevista, reportaje, columna o perfil.

Por más que el sentido común se muestre renuente a aceptarlo, las raíces de la cultura periodística contemporánea se ahíncan, como en seguida procuraré mostrar, en suelo de textura muy diversa. Para empezar, en los diversos géneros literarios —novela, *nouvelle*, teatro, cuento relato— que exploran lo que acaso podría suceder, y a los que con razón se denomina ficticios. Después, en las todavía más diversas especies de carácter testimonial y documental —crónicas, biografías, memorias, epístolas, dietarios, cuadros de costumbres, ensayos, historias de vida— que tienen por objeto referir lo que en efecto ha sucedido, y a los que a fin de evitar la celada del lugar común denominaré no ya no ficticios tal como induciendo a grave error suelen hacer academias y periódicos, sino lisa y llanamente facticios. Me apresuro a aclarar que el uso de los sustantivos latinos “Facio” (hacer construir) y “factio” (acción, producción), así como el del correspondiente adjetivo “facticius” (manufacturado, artificial) no supone la acuñación de sendos neologismos, aunque sí la incorporación a sus diversas acepciones de una nueva, muy apta para alumbrar la disquisición que tenemos entre manos<sup>237</sup>.

<sup>233</sup> Recordemos que Chillón hace uso de la etiqueta “periodismo literario”.

<sup>234</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., p. 101.

<sup>235</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>236</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>237</sup> *Ibíd.*, p. 21.

Sin duda las aclaraciones que hace Chillón independientemente de que podamos estar más o menos de acuerdo en el uso o del término *facticio*, explica el influjo que han tenido en el periodismo géneros tan diversos como son la novela, la crónica, la biografía o el cuadro de costumbres. No ha habido un influjo simplemente de la novela en el periodismo sino de una gran cantidad de géneros diferentes tanto ficticios como de no ficción o “*facticios*” como los denomina este autor.

La tercera razón que ofrece Chillón para considerar que el periodismo narrativo o literario no es un género de la literatura se basa en la influencia que el periodismo ha tenido en la literatura, no ha sido una influencia sólo en un sentido:

... no es ya sólo que el periodismo haya recibido abundante savia nutricia de la prosa ficticia, sino que ésta, a su vez, ha enriquecido sus pertrechos expresivos y su misma *inventio* —su mirada, sus modos de ideación y figuración de temas, motivos y argumentos— abrevando a su vez de aquél, en un incesante toma y daca de transfusiones y trasvases que aún no ha sido debidamente comprendido ni por la filología académica ni por la nutrida cohorte de estudiosos que de unos decenios a esta parte se afanan por desentrañar los arcanos de la comunicación y el periodismo<sup>238</sup>.

Manifiesta que la contribución que han tenido los periódicos a través de figuras como Larra, Galdós o Clarín es fundamental y el trasvase de influencias entre la literatura y el periodismo se pueden rastrear en muchos ejemplos de la literatura.

La cuarta razón que añade y en nuestra opinión una de las más importantes se refiere a la convención de que las herramientas que usan periodistas y literatos “son suyas” pero en realidad no son originarias de ninguno de ellos.

Las convenciones con que tanto literatos ‘*sensu stricto*’ como informadores y reporteros arman sus textos no es, en rigor privativa ni originaria de sus respectivos ámbitos, como a menudo suele darse por supuesto, sino propia de ese continente aún mayor que los comprende a ambos, y que en sentido lato cabe llamar ‘*narrativa*’<sup>239</sup>.

Todas las manifestaciones escritas, desde Homero a Kundera, Kapuściński o Becket, pasado por las noticias, el cómic, la retórica, la pericia oral, el rap, todos han desarrollado un “auténtico tesoro de recursos de empalabramiento en el que hacen sus primeras armas y del que extraen sus iniciales aperos relatores y audiencias de toda condición y laya”<sup>240</sup>. Es decir, que esos aspectos “literarios” que detectamos en los textos periodísticos o esas “técnicas narrativas” que analizamos en esos textos y que automáticamente asociamos como pertenecientes a la literatura no lo son. No son patrimonio de nadie, ni puede adjudicarse una autoría o una consideración exclusiva a un campo. Es verdad que la literatura es quién más ha usado estas técnicas. Pero estas estrategias, variantes expresivas y formas de contar se encuentran en todo tipo de escritos. Esta polémica ha estado de nuevo presente con la concesión del premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, que planteaban si se puede considerar literatura las letras de sus canciones. Y no quiere con esto Chillón que se entienda que no hay nada nuevo, sino que todas esas aportaciones están confluyendo unas con otras constantemente, mezclándose, hibridándose y dando a luz nuevas formas expresivas.

Las innovaciones que escritores, cineastas y reporteros forjan lo son relativamente, y que su empuje creativo es posible justo porque, de manera sólo a primera vista paradójica, para ser originales deben alimentarse de los orígenes que la tradición sedimenta y pone a su alcance<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>239</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>240</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>241</sup> *Ibíd.*, p. 23.

Explica que él fue uno de los primeros que incurrió en el error de señalar que los recursos y técnicas de composición que se detectan en algunas formas de periodismo estaban fraguadas solamente en la literatura:

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. Y así mismo que novelistas, cineastas y reporteros echan mano de ellos y los adaptan a sus respectivos medios, soportes, géneros e idiolectos, sin perjuicio de que este trasplante engendre a su vez renuevos fecundos<sup>242</sup>.

No es el único que efectúa esta adhesión al relato a lo normativo, como veremos a lo largo de esta investigación<sup>243</sup>, este es uno de los argumentos principales para apoyar que estos textos son literatura o que tienen un gran componente de ella, pero esto es impreciso y erróneo ante lo que acabamos de presentar. Ni esas técnicas son patrimonio de la literatura ni el periodismo está totalmente influido por ella. También apoya en parte estos argumentos nuestra decisión de utilizar periodismo narrativo, antes que periodismo literario, porque se produce esta inevitable asociación, aunque siguen siendo términos sinónimos para nosotros.

Chillón pone como ejemplo, para ilustrar este error, *A sangre fría*, pues muchos autores señalan que el estilo indirecto libre que usa Capote es un préstamo de Flaubert para verificar las influencias de la literatura en el periodismo. Chillón explica, que, por supuesto es un influjo, pero no es el primer autor que usó esta técnica, pues ya existían antes, por lo que sentenciar que hay un influjo por parte de la literatura en el periodismo es incorrecto: “la técnica preexistía en la obra del autor francés e incluso a las distintas escrituras de su tiempo en forma de recurso oral profusamente empleado por inúmeros narradores anónimos en sus cotidianos trueques”<sup>244</sup>.

Lo que hay que tener presente es que la novela es un género polifónico, plurilingüístico y dialógico, y por tanto, estos trasvases entre el periodismo y la escritura de su tiempo se producen sin cesar y proceden de cualquier forma de expresión humana. Chillón detalla como las influencias de esas formas “literarias” que percibimos en estos textos de ficción son parte del patrimonio de eso que llama los “relatos del mundo”.

López Pan apuntala las mismas razones que hemos expuesto a través de Chillón. Explica que el periodismo ha ido poco a poco asimilando algunos recursos de la literatura, que en un tiempo se consideraron exclusivos de la literatura. Y explica que: “no hay estrategias, técnicas expresivas y rasgos de estilo que sean patrimonio exclusivo de la literatura: más bien, hay un elenco rico de posibilidades expresivas de las que las distintas prácticas discursivas hacen uso”<sup>245</sup>. La incorporación por parte de la literatura de estos recursos se engloba bajo el término periodismo literario, defiende López Pan.

Pero también hay otras visiones para interpretar que el periodismo narrativo como literatura, y la ofrecen López Pan y Gómez Baceiredo a través de las ideas de Gerard Genette aplicando

<sup>242</sup> *Ibíd.*, p. 23

<sup>243</sup> Por ejemplo, algunos autores hacen uso de la idea de “contaminación” para defender que el periodismo se ve “contaminado” por la literatura, aunque en este caso no lo considera como parte de la Literatura. Aquí un ejemplo de este tipo de discursos: “Y no me refiero sólo a los escritores eminentes que han trabajado o colaborado en periódicos. Resulta indudable que podemos aprender mucho de estos autores. Por voy más allá. Sugiero que toda gran obra literaria es la mejor lección posible sobre el arte de leer: aprendamos con los clásicos a descubrir significados, a reinventar el texto desde el punto de vista del lector, a rearmar nuestra prosa con recursos literarios (que no por definición son incompatibles con el Periodismo). El Periodismo no es literatura, pero la gran Literatura puede iluminar al Periodismo”. MAYORAL SÁNCHEZ, Javier, “Digresión, digresión” en CASALS CARRO, María Jesús, *Mensajes periodísticos y sociedad del conocimiento: libro homenaje al profesor José Luis Martínez Albertos*, Madrid: Fragua, 2004, p. 494.

<sup>244</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., p. 24.

<sup>245</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “Las técnicas narrativas de los reportajes literarios de Manuel Rivas. Análisis de ‘La triste historia de Eva’ en NOGUERA, José Manuel [et al.] *El drama del periodismo: narración e información en la cultura del espectáculo / actas de las conferencias y comunicaciones del XI Congreso de la Sociedad Española de Periodística (SEP)*, Murcia, 24 y 25 de abril de 2009, p. 357.

el criterio condicionalista. Su argumento es el siguiente: la escritura de nuestro tiempo no es solo ficción, y el periodismo no se trata sólo de información y actualidad<sup>246</sup>. Es decir, podemos encontrar en el discurso informativo numerosos ejemplos de textos que no responden a criterios de actualidad, o de relevancia social o de utilidad pública. Aspectos que defendían Martínez Albertos y Aguilera. El periodismo es mucho más extenso que aquellos textos estrictamente noticiosos o informativos, apuntan ambos autores<sup>247</sup>. Y la literatura no es solamente textos de ficción, la ficcionalidad no puede ser un criterio suficiente para definir lo literario. Pero Genette advierte, ante esta nueva perspectiva, dos puertas de la literatura y ambas están cerradas para el periodismo: la ficcionalización y la lírica. Debido a este problema Genette, citado por López Pan y Gómez Baceiredo, plantea:

Las esferas literarias de la ficción y de lo poético en sentido fuerte no abarcan todo el campo de lo literario: hay también —afirma— una “literatura no ficción en prosa” para la que plantea un criterio de literalidad condicionalista, es decir, bajo ciertas condiciones se convierte en literario un texto que inicialmente cumple otras funciones, históricas, pedagógicas etc<sup>248</sup>.

En definitiva, es una puerta de entrada para cualquier texto periodístico narrativo y podemos resumir que existe por tanto:

Una literatura de ficción, definida por unos contenidos fabulados, y una literatura de dicción —basada en el modo decir—, que a su vez ampara la poesía, constitutivamente literaria, y la prosa no ficticia, que lo será de modo condicional<sup>249</sup>.

Desde este punto de vista se puede entender que el periodismo pueda entrar en la esfera de la literatura aplicando este criterio condicionalista. Es decir, si buscamos la forma para que el periodismo narrativo pueda ser entendido desde el campo de la filología, se trataría de una literatura de criterio condicional siguiendo los postulados de Genette. Pero desde el campo del periodismo entenderíamos que el periodismo narrativo es un fenómeno periodístico, que abarca distintos géneros y hace uso de ciertas herramientas habituales en la literatura y en otros géneros.

Pese a lo ya apuntado, todavía muchos autores, como es el caso de Doménico Chiappe siguen considerando que el periodismo narrativo es un género literario en el sentido de que recoge técnicas narrativas de la ficción. Lo explica de la siguiente forma:

El periodismo es un género literario. Es un arte, más que un oficio, si el redactor se plantea la noticia y vista la camisa de fuerza de la realidad y la objetividad aparente. El periodismo literario une las técnicas narrativas con la redacción de noticias. Desarrolla la destreza de contar historias y la aplica en las maneras de narrar la realidad. La crónica y el reportaje pueden aprovechar las herramientas utilizadas en la prosa de ficción para cautivar al lector. El periodismo literario no está divorciado de la noticia<sup>250</sup>.

Félix Rebollo es otro de los autores que más se ha ocupado de incluir el periodismo como género literario, “podemos colegir que el buen periodismo es siempre literatura<sup>251</sup>”. Pues para él la relación entre ambos campos es clara:

---

<sup>246</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, y GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz, “El Periodismo literario como sala de espera de la literatura”, en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, p. 26.

<sup>247</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>248</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>249</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>250</sup> CHIAPPE, Doménico, *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas del periodismo*. Sevilla: Laertes, 2010, p. 9.

<sup>251</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XX*. Madrid: Fragua, 2011, p. 52.

La imbricación entre literatura y periodismo es un hecho evidente. Existen obras periodísticas que trascienden y se insertan de lleno en la literatura. También textos de literatos inquietos por el acontecer político sirven de apoyo al periodista profesional<sup>252</sup>.

En algunas de sus obras como: *Literatura y Periodismo en el siglo XX*<sup>253</sup> recoge una enorme cantidad de citas de escritores y periodistas españoles que opinan en este sentido. Así, a la mayoría de escritores y periodistas que han escrito o participado de alguna forma en la prensa o en el periodismo narrativo se le pregunta sobre esta cuestión y todos son claros en su opinión, el periodismo puede ser una forma de literatura y es un género de esta.

Manuel Vicent al recibir el II Premio Alfaguara de Novela fue preguntado sobre las diferencias entre periodismo y literatura y en su opinión el periodismo es un género de la literatura:

Mi actitud es la misma ante un artículo que ante una novela (...) el periodismo es el gran género literario del siglo XX, del mismo modo que la novela lo fue en el XIX, el ensayo en el XVIII, el teatro en el XVII o la poesía en el XVI. Nuestro siglo no podría entenderse sin el periodismo.

(...)

Si un novelista no duda al elegir un adjetivo, creo que no es un buen escritor. Pero, en cambio, si un periodista sabe elegir rápidamente un adjetivo, entonces nos encontramos ante un escritor<sup>254</sup>.

También Vicent ha ampliado estas ideas en otros textos<sup>255</sup>. Y señala que el periodismo al que estamos asistiendo, es una realidad literaria.

Dentro de cien años el que quiera saber qué nos sucedía ahora, cuáles eran nuestras pasiones, nuestros sueños... tendrá que ir a las hemerotecas, a ver los reportajes, a ver los documentales, los vídeos... harán un amalgama entre la ficción y la realidad, entre lo que es una película y lo que es un documental, y la gente al leer los periódicos no sabrá distinguir, como no sabemos distinguir nosotros en las novelas de Dickens, lo que era verdad y lo que era imaginación.<sup>256</sup>

Por ejemplo, Luis María Ansón es más radical en su propuesta, todos los periodistas son escritores, aunque hay tanto escritores buenos como buenos periodistas, pero identifica al periodismo como una forma de literatura:

Todos los periodistas son escritores, aunque no todos los escritores sean periodistas, de la misma manera que todos los novelistas son escritores, aunque no todos los escritores sean novelistas; todos los poetas son escritores, pero no todos los escritores son poetas. El periodismo es arte y ciencia a la vez, como la arquitectura. El periodismo es antes que nada ciencia de la información, pero también un género de la literatura, igual que el ensayo, que el teatro, que la poesía, que la novela. Es más, yo me atrevería a decir que así como en el siglo XVI el género literario por excelencia fue la poesía, en el siglo XVII el género literario por excelencia fue el teatro, en el siglo XVIII fue el ensayo y en el siglo XIX fue la novela, en el XX lo fue el periodismo<sup>257</sup>

<sup>252</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997, p.13

<sup>253</sup> Véase para ampliar más información.

<sup>254</sup> VILLENA, Miguel Ángel, "El periodismo, el amor y el mar definen la entrega del Premio Alfaguara a Vicent", en *El País*, 21 de abril de 1999. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/04/21/cultura/924645602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/04/21/cultura/924645602_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>255</sup> VICENT, Manuel, "Manuel Vicent" en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo, la prensa como espacio creativo*, actas del XVI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 2002, p. 238.

<sup>256</sup> *Ibíd.*, p. 239.

<sup>257</sup> ANSÓN, Luis María, "Prólogo" en BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Entre la realidad y la ficción. Perspectivas sobre periodismo y literatura*. Madrid: Fragua, 2011, p. 7.

De Francisco Umbral<sup>258</sup> también tenemos numerosas declaraciones sobre las relaciones entre el periodismo y la literatura, aunque sin ahondar en la cuestión. “El periodismo, pues, nace como género literario —siempre lo ha sido— y mantiene a los ciudadanos avisados, a las putas advertidas y al Gobierno inquieto<sup>259</sup>”. Y para defender su postura relata la extensa lista de autores que ya mencionaremos en el ámbito español que han habitado en ambos mundos.

De modo que para hacer literatura en el periódico no basta con necesitar dinero, sino que hay que pulsar este género literario como el solo de violín del periodismo, como un soneto con sus reglas y medidas. Hay grandes escritores que nunca han sabido escribir un artículo y hay articulistas que nunca han dado la medida de otro género, como el narrador en corto, que tiene más que ver con el poeta que con el novelista<sup>260</sup>.

Siguiendo el recorrido con más autores que muestran su relación con el periodismo y la importancia que ha tenido en sus vidas. Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura, en 1997 durante la recogida del premio Mariano de Cavia pronunciaba estas palabras en su discurso de investidura de este premio:

Este premio de periodismo me conmueve mucho por ser un premio de periodismo. Sin el periodismo yo no sería el escritor que soy, y no hubiera escrito la mayor parte de las novelas que he escrito<sup>261</sup>.

Caballero Bonald también es de la opinión de que existe eso que nosotros hemos venido a llamar periodismo narrativo: “se ha dicho que estos modelos de expresión escrita, el periodismo y la literatura, constituyen cada vez más una misma entidad literaria, yo no soy de esa opinión<sup>262</sup>”.

La recopilación que podríamos hacer de citas en este sentido es enorme, por lo que hemos recogido las más interesantes y representativas para mostrar la realidad de cómo se ha entendido este fenómeno por parte de algunos escritores que han practicado tanto el periodismo como la literatura, como Gabriel García Márquez, Julio Camba, Josep Pla en el ámbito hispanoamericano o Ryszard Kapuściński, o Truman Capote etc.

Pero por supuesto, desde el ámbito académico, también se ha abordado esta cuestión sobre todo por autores que no provienen del periodismo y que enfocan la cuestión utilizando los mismos argumentos dados arriba: el periodismo es literatura porque usa técnicas de estas para mejorar y embellecer sus textos.

En su manual de redacción periodística para la generación digital José R. Vilamor defiende que tanto literatura como periodismo son la misma cosa y que no se pueden diferenciar, “periodismo y literatura, literatura y periodismo no son más que modos, maneras de contar historias de interés humano que resulten atractivas e interesantes para las personas”<sup>263</sup>. Señala, también, la cantidad de escritores que han participado en prensa. En general el argumento de Vilamor es común en muchos autores, apoyarse en el enorme número de escritores que han compaginado

---

<sup>258</sup> Debido a que Francisco Umbral dedicó toda su producción al articulismo no nos vamos a centrar en su figura, pero para ampliar información sobre este autor consultar: CABALLÉ, Anna, *Francisco Umbral: el frío de una vida*. Madrid: Espasa Calve, 2004; GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo, *Ladrón de fuego: la obra en prensa de Francisco Umbral*. Málaga: Asociación para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, 2004; GRACIA ARMÉNDARIZ, Juan, *El artículo diario de Francisco Umbral (1957-1988): análisis y documentación*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2002.

<sup>259</sup> UMBRAL, Francisco, “Periodismo y literatura” en *El Mundo*, el 3 de diciembre de 1999. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/umbral/discurso1.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>260</sup> *Ibíd.*

<sup>261</sup> VARGAS LLOSA, Mario, “Discurso” en *Cena de honor de los premios «Mariano de Cavia», «Luca de Tena», y «Mingote» en la casa de ABC, ABC*, 23 de mayo de 1997. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1997/05/23/016.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>262</sup> CABALLERO BONALD, José Manuel, “Introducción”, *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007, p.13.

<sup>263</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 73.



periodismo y literatura y que han creado textos periodísticos de una gran calidad para apoyar que el periodismo es un género de la literatura.

Para Gutiérrez Palacio la existencia del periodismo narrativo<sup>264</sup> es algo “incuestionable”<sup>265</sup>, “hemos salvado al escritor-periodista o al periodista-escritor que contó literariamente las cosas, que buscó la belleza de la página, y que hizo, en definitiva, una obra de arte”<sup>266</sup>. Gutiérrez Palacio considera estos textos como “obras de arte”, aspecto que se preguntaban los académicos del XIX del inicio de este apartado.

Otros autores como López Hidalgo, vuelven a hacer alusión a las raíces que tiene el periodismo en la literatura: “Los límites fronterizos entre el periodismo y la literatura son, aún hoy, tema de debate. Nadie duda, no obstante, que el periodismo surge de ese tronco común que es la literatura”<sup>267</sup>. Y más tarde añade:

Cada día más, los investigadores que se adentran a estudiar los límites entre periodismo y literatura entienden que entre ambos existe una interrelación, una mutua interdependencia que condiciona ambos oficios, ambas partes<sup>268</sup>.

Diezhandino también habla sobre estas relaciones en el mismo sentido que López Hidalgo:

Mi pregunta es si la fuerza del lenguaje informativo, y más concretamente del relato de más recia personalidad que es el reportaje o la crónica, no llevan por derecho propio, yo diría natural, el membrete de expresión literaria, habida cuenta de que ni todo es ficción en literatura, ni toda pura asepsia informa en Periodismo<sup>269</sup>.

John C. Hartsock también ha evidenciado la crítica marginalización a la que se ha visto sometida el periodismo narrativo en Estados Unidos. Señala que este aspecto se ha producido desde que Tom Wolfe publicó su famoso manifiesto y que por parte de los estudios ingleses ha habido una condescendencia hacia este fenómeno. Las posturas del estamento literario han sido ambivalentes. O bien ciertamente hostiles. Y en la construcción de los géneros y teorías en el plano de la literatura se ha dejado fuera al periodismo narrativo<sup>270</sup>. El autor apunta como se ha considerado al periodismo como un ejercicio utilitario que ensalza la objetividad y en la literatura se ha considerado a la novela como la mayor forma literaria, dejando de lado a los otros posibles géneros, formas o fenómenos<sup>271</sup>.

Alberto Dallal utiliza la expresión “nueva visión” y explica que hay obras periodísticas que trascienden y superan a las funciones propias que establece su género y se centra de lleno en la literatura. Aunque también ocurre lo contrario, textos literarios que actualmente “guían y muestran el canon del periodista profesional”<sup>272</sup>. Aunque no hace uso del término periodismo narrativo o literario, en este párrafo señala la posible hibridación entre ambos campos y su dificultad por clasificarlos.

Del desarrollo expansivo de la literatura y el periodismo (temática, estructural, formalmente) ha surgido una “nueva visión” que ha desbordado los recipientes que tradicionalmente mantenían sujetos y apartado a los textos del escritor y del periodista, de suerte que las relaciones establecidas hoy día por ambas actividades se localizan en una imbricación de los géneros literarios y periodísticos, en una yuxtaposición de los lenguajes que otras ambas actividades utilizaban en la proliferación de “obras” que antes era posible catalogar rápida

<sup>264</sup> Él hace uso del término periodismo literario.

<sup>265</sup> GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, *República, periodismo y literatura*, op. cit., p. 55.

<sup>266</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>267</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística*, op. cit., 21.

<sup>268</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>269</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo: el "arte de escribir" un texto periodístico, algunas nociones válidas para periodistas*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994, p. 184.

<sup>270</sup> HARTSOCK, John C., *A history of American Literary Journalism*, op. cit., p. 204-205.

<sup>271</sup> *Ibíd.*, p. 244.

<sup>272</sup> DALLAL, Alberto, *Periodismo y literatura*. México: Ediciones Gernika, 1988, p. 33.

y esquemáticamente y que en nuestros días dudamos de calificar de inmediatas como literarias o periodísticas<sup>273</sup>.

Carmen Herrero Aguado, considera superada esta polémica de si el periodismo es o no es un género literario: “habrá que admitir la existencia de recursos comunes que sirven a fines diversos”<sup>274</sup>. Y siguiendo lo que ya han apuntado algunos autores como Chillón o Rotker sentencia sobre estas diferencias:

Para algunos (refiriéndose a Chillón), el confinamiento de la literatura al ámbito exclusivo de la ficción es insostenible, por lo que diferenciar entre periodismo y literatura a partir de la contraposición entre la realidad y ficción ha dejado de ser eficaz. Es verdad que, para otros las diferencias existen respecto a los ámbitos de trabajo (realidad o ficción); los fines y los medios (informativos o estéticos); respecto al factor tiempo (actualidad o intemporalidad) etc.

(...)

El discurso informativo tiene finalidad exterior o instrumental, es decir, debe tener conocimiento de ciertos hechos y comunicar ese conocimiento a alguien; el discurso literario, en cambio, tiene finalidad interna, esto es, tiene la finalidad de ser como debe ser. Así, mientras el discurso informativo ha de ajustarse a un modelo real que se da en el mundo exterior, el literario sólo se compara consigo mismo<sup>275</sup>.

Tras todas estas ideas en torno a sí el periodismo narrativo es un género literario, y aunque aquí el texto de Herrero Aguado apunta que es ya una polémica cerrada, creemos que no será un aspecto que podamos clausurar fácilmente. Pues, el origen de esta pregunta y este debate, parte de esa primera idea que ofrecíamos al inicio de esta investigación. El periodismo busca en la literatura una forma de legitimar unos textos de gran calidad, porque esta se encuentra en la cúspide. De ahí que tantos autores hayan intentado equiparar el periodismo a la literatura, porque representa desde todos los aspectos la máxima aspiración para el escritor (en el sentido más amplio de la palabra) que escribe un texto.

Nuestra postura en ese sentido, parte de la presentada por Chillón, el concepto de literatura es limitado porque ha tendido a estrecharse en la ficción y también en el machacado argumento de las “herramientas narrativas” que toma de la ficción, que no son tan ni siquiera patrimonio de esta. Sin embargo, creemos que en la presente investigación no tiene cabida debatir sobre ese concepto amplio de literatura al que hace mención Chillón, y en el que tendría cabida el periodismo narrativo o el postulado condicionalista de Genette. Creemos que es un interesantísimo campo de estudio que se profundice en estos aspectos y cómo la literatura y la filología puede abordar al periodismo narrativo. Pero creemos que el periodismo narrativo, es un fenómeno eminentemente periodístico que utiliza ciertas herramientas de la literatura, la sociología, el testimonio, la oralidad etc., para escribir unos textos con una gran calidad. Y por tanto la utilización de estas herramientas y la calidad de dichos textos no son razones para entender que estos textos no son periodísticos. Lo son en todos sus aspectos, y por tanto no son un género literario. Este debate se ha extendido en gran medida por el predominio del enfoque literario al abordar este fenómeno. Con esto no queremos señalar que no sea un enfoque adecuado, lo es y lo respetamos, pero desde un enfoque periodístico estos textos no pierden ninguna legitimidad ni tienen que utilizar las herramientas de otras áreas para conseguir su propio espacio y legitimidad.

---

<sup>273</sup> *Ibíd.*, p.34.

<sup>274</sup> HERRERO AGUADO, Carmen, “Recursos de ficción en el periodismo especializado”, en BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel y ESPEJO, Carmen (eds.) *Realidad y ficción en el discurso periodístico*. Sevilla: Padilla Libres Editores & Libreros Sevilla, 1997, p. 100.

<sup>275</sup> *Ibíd.*, p. 99.

### 7.3.2.2. Hibridaciones y experimentos con lo real en la literatura

Cada día es más evidente que se está produciendo en el mundo de la literatura una confluencia entre la realidad y la ficción, donde es imposible o muy difícil diferenciar qué es realidad y qué es ficción. Se han venido utilizando diversos términos para ello. Uno de los más usados es el de autoficción. Este término lo acuñó Serge Doubrovsky en 1977 para designar a su novela *Hijos* y en general ficcionan ciertos hechos que han sido reales<sup>276</sup>. Entre los autores españoles dentro de esta línea se encuentran: Jorge Semprún, Carlos Barral, Enriqueta Antolín, Luis Goytisolo, Antonio Muñoz Molina<sup>277</sup> o también Javier Marías, Javier Cercas, Frédéric Beigbeder o Karl Ove Knausgård. Una de sus características principales es la importancia del yo<sup>278</sup>. Otros autores prefieren usar otros términos como: “literatura basada en hechos reales”<sup>279</sup>.

Otro concepto interesante es el que propuso George Steiner, posficción, para definir una tendencia de amplio espectro que se puede detectar en diversas prácticas de la industria cultural “y de sus aludidas estribaciones científico-artísticas, en el campo literario ‘sensu stricto’ y en los hábitos y criterios de fruición que los públicos ponen en juego<sup>280</sup>. Es decir, son obras caracterizadas por textos que combinan veracidad documental y procedimientos propios de la literatura de ficción deliberadamente. Siguiendo el paradigma de Steiner, la hibridación entre literatura y periodismo es un resultado de esta nueva actitud. Chillón explica que:

Lo que debe considerarse nuevo, sin embargo, no es la presencia de la pos ficción en la cultura contemporánea, sino el peso que esta presencia ha adquirido y, por encima de todo, el hecho de que ha desdibujado los límites aparentes que tradicionalmente venían separando las categorías estéticas y epistemológicas de ficción y no ficción<sup>281</sup>.

Pero el auge de la *posficción* Chillón lo achaca al advenimiento y consolidación de la sociedad de masas, que ha cambiado la forma de producir y consumir culturalmente sus productos. Pero la *posficción* donde más importancia ha tenido es en la novela, que ha visto como muchas de sus obras han profundizado en el ámbito de la documentación, la historia, la sociología o el periodismo y señala que las fronteras entre ficción y no ficción han desaparecido. El concepto de “La muerte de la novela”<sup>282</sup> parece que ha sobrevolado nuestro espacio cultural desde hace tiempo desde que Wolfe publicó su obra *El nuevo periodismo* y en el mismo sentido George Steiner, sentenció:

... quizá las novelas estén llegando a su fin, porque en el mundo de hoy nos llegan infinitas imágenes e historias directamente a casa. Dudo mucho de que tengamos otro Proust, otro

<sup>276</sup> FAIX, Dóra, “La Autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura”, en *Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera del Instituto Cervantes de Budapest*, 2013. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/budapest\\_2013.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/budapest_2013.htm) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

AMÍCOLA, José, “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, en *Olivar*, vol. 9, nº 12, 2008, p. 182.

<sup>277</sup> Véase: DE LA IGLESIA, MOLERO, Alicia, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang, 2000.

<sup>278</sup> MANRIQUE SABOGAL, Wiston, “El yo asalta la literatura”, en *Babelia (El País)* el 13 de septiembre de 2008. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>279</sup> DEL MOLINO, Sergio, “¿Se impone una literatura basada en hechos reales?”, en *El País*, el 3 de diciembre de 2014, Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417621934\\_127171.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417621934_127171.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>280</sup> CHILLÓN, Albert, “La escritura facticia”, *op. cit.*, p. 26.

<sup>281</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>282</sup> WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, *op. cit.*, p. 71-72.

Faulkner. Los grandes maestros contemporáneos escriben de manera breve. Fíjese en Kafka, lo fragmentario que es. Hoy Shakespeare sería un guionista<sup>283</sup>.

Para Chillón el auge de la posficción se basa en dos aspectos:

- Por un lado, los cada vez más estables modos discursivos desarrollados por el periodismo y la comunicación de masas, creando una serie de géneros que dan cuenta de lo que acontece.
- Y por otro lado del auge de una gran cantidad de textos “factográficos”: es decir, documentos personales, historias de vida y testimonios orales que se han ido publicando durante todo el siglo XX<sup>284</sup>.

Sobre estos dos pilares ha venido a converger la prosa testimonial para engendrar una serie de textos de distinta índole que ha dado lugar a una serie de textos híbridos. ¿Y cuáles son este tipo de textos? Aquí Chillón apunta algunos.

En las *non fiction novels* a lo In *Cold Blood* o *Hiroshima*; en las pesquisas poéticas concebidas a la sombra de *Let us Now Praise Famous Men* o *Shoach*; en los impecables documentales ‘tout court’ al estilo de *El desencanto* o *Capturing de Friedmans*; en la persuasiva alianza entre métodos científicos cualitativos y convenciones novelísticas —para ahorrar factografías tan conspicuas como las de Oliver Sacks, Ronald Fraser, Oscar Lewis, Miguel Barnet o Bruno Bettelheim— es posible tropezar los ejemplos mejores de un sincretismo que cabe de tildar de eminentemente postmoderno<sup>285</sup>.

Amparo Tuñón hace referencia a cómo el postmodernismo de los últimos años ha provocado que el periodismo y la literatura se acerquen aún más concretamente adaptando el estilo narrativo de la novela reportaje. Y este acercamiento entre ambas ramas se debe en su opinión a la televisión, que ha influido en el gusto del espectador por contar historias: “la literatura y el periodismo se necesitan en la actualidad más que nunca también por otras razones. Quizás asistimos a su último y definitivo encuentro<sup>286</sup>”.

Lo que se percibe es una hibridación globalizadora de todo tipo de géneros y formas de narrar. Si desde la literatura se ha intentado etiquetar a estas nuevas fórmulas con expresiones como *autoficción* o *posficción*, el periodismo está asistiendo hoy en día a una fase parecida para poder etiquetar esas fórmulas híbridas que nosotros llamamos periodismo narrativo o literario.

## 7.4. Características y herramientas del periodismo narrativo

El periodismo narrativo a lo largo del siglo XX y XXI ha ido utilizando una serie de herramientas narrativas, literarias, retóricas, testimoniales, fraguando una importante base por la que podemos identificar a estos textos.

En este capítulo vamos a analizar y clasificar estos instrumentos y características por parte de los principales autores. Es un hecho evidente el influjo de muchas herramientas de la literatura y de lo que es hoy la novela de ficción, pero como ya apuntó Chillón, no son exclusivas de la literatura y por tanto defender que son “herramientas que el periodismo acoge de la ficción” es un error pues ya estaban en la oralidad humana antes de que la literatura las acogiera en su seno.

---

<sup>283</sup> CRUZ, Juan, “«Yo Intento fracasar mejor» entrevista a George Steiner” en *El País*, 24 de agosto de 2008. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/08/24/eps/1219559211\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/08/24/eps/1219559211_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>284</sup> CHILLÓN, Albert, “La escritura facticia”, *op. cit.*, p. 25

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>286</sup> TUÑÓN, Amparo, “Periodismo y literatura: el último encuentro” en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, pp. 53-54.

Díaz Noci, por ejemplo, explica cómo en la Edad Media ya se pueden observar técnicas narrativas que usa hoy el periodismo interpretativo (y que son parte del periodismo narrativo) para contar una realidad y que refuerzan el argumento de que hablar de “técnicas narrativas que el periodismo toma de la ficción” supone una inexactitud:

Las técnicas que más tarde se emplearán en los géneros periodísticos interpretativos se utilizaban ya en la Edad Media, y se desarrollan sobre todo en géneros literarios y jurídicos propios del área anglo-germánica. La fuerte tradición retoricista deriva en los países latinos más hacia el convencer que hacia el narrar. Lo contrario sucede en los países anglosajones, donde se prefiere que los hechos hablen por sí solos, y por tanto han de emplearse técnicas que objetiven el relato. Éste, por supuesto, no deja de ser una construcción retórica, un “artefacto”, si se prefiere, aunque desde luego da una mayor impresión de realidad y conduce, merced sobre todo a la utilización de esas técnicas, a que el común de los lectores, de la audiencia, reconozca esos textos o discursos como algo más cercano a sus vivencias cotidianas, aunque los hechos que se les narren hayan ocurrido lejos en el tiempo o en el espacio. El periodismo no hace sino retomar esas técnicas, que nunca habían muerto en la tradición anglosajona, y darles nueva vida. Su originalidad reside en insuflarles esa vida nueva, más que en crear nada ex novo. Como en el caso de aquellos géneros medievales y renacentistas que hemos examinado, el éxito del empeño es evidente: hoy por hoy, el periodismo y sus técnicas, empleadas ya en tantas y tantas novelas, basadas o no en hechos reales, es la literatura más popular en nuestros días<sup>287</sup>.

Eso que denomina Díaz Noci, la “literatura más popular de nuestros días” y la cualidad de contar lo que está pasando es uno de los aspectos que van a sobrevolar muchas de las características que vamos a analizar en profundidad. De todas formas, muchos de los rasgos del periodismo narrativo se repiten una y otra vez y el objetivo de recoger estas propuestas es intentar a través de ellas organizar un corpus de herramientas y técnicas con las que podamos fácilmente distinguir un texto periodístico narrativo del que no lo es.

Aunque sabemos que esto es una empresa compleja, pues como hemos visto a lo largo de los capítulos anteriores, muchos de los textos se hibridan con otros géneros y presentan muchos aspectos que los hacen únicos por sí solos, creemos, no obstante, que intentar recopilar todas estas características y herramientas de las que hacen uso estos periodistas para escribir sus textos nos ofrecerá una visión más clara sobre la tercera línea de investigación que hemos detectado acerca de “¿qué es exactamente el periodismo narrativo y cómo podemos distinguirlo?”, la *clasificación*.

#### 7.4.1. Las características del Nuevo Periodismo

Tom Wolfe publicó *El Nuevo Periodismo* en 1973, una antología con los principales nuevos periodistas de la época y que consagraría el término y a parte de sus integrantes. Lo que nos interesa en este apartado del texto es el capítulo inicial de Wolfe en el que establece las directrices en torno al Nuevo Periodismo y presenta las principales características que tiene este género registrando cuatro apartados:

- Este tipo de textos utilizan la técnica de construcción escena por escena. Esta técnica es típica de la literatura, pero sobre todo del cine<sup>288</sup>.
- Se registran los diálogos en su totalidad. Esta es una de las opciones que más han usado este tipo de autores y que dota al relato que se está escribiendo de mayor verosimilitud además de hacerlo más ameno. Y ayuda a afirmar y situar al personaje con mayor rapidez, explica Wolfe<sup>289</sup>.

<sup>287</sup> DÍAZ NOCI, Javier, “Las raíces de los géneros periodísticos interpretativos: precedentes históricos formales del reportaje y la entrevista”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 6, 2000. p. 149.

<sup>288</sup> WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*, op. cit., p. 50.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 50.

- Se utiliza la técnica del exponer el punto de vista en tercera persona, es decir presentar cada escena al lector desde un punto de vista diferente. Sin lugar a dudas, otra técnica tomada de la literatura y que tanto en esta como en el cine se suele usar con bastante frecuencia<sup>290</sup>.
- Se hace el retrato global del comportamiento del personaje. Se describe a los personajes por su personalidad, vestimenta, sitio donde vive, ideología, y todos los detalles que puedan dar una visión lo más realista y cercana posible al personaje. Sobre todo, intentando captar los detalles más simbólicos: “¿Simbólicos de qué?” se pregunta Wolfe y responde: “del status de la vida de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo<sup>291</sup>”.

Aunque estas técnicas han sido presentadas como “revolucionarias” o “novedosas” no son tales, sólo fueron redescubiertas. Numerosos ejemplos en Estados Unidos y fuera de este país evidencian que estas características ya se usaban mucho antes y además que son características básicas del Periodismo narrativo. Es más, para llevar este ejemplo a su extremo, Díaz Noci detecta estas mismas características de Wolfe, en textos vascuences del siglo XIV:

Hasta en una lengua siempre en permanente peligro de desaparición y con tan reducido número de hablantes como los vascuences existen conspicuos ejemplos de utilización de técnicas en los siglos XIII y XIV como las que luego “fabrican” (sin darse cuenta de que en realidad “redescubren”) Tom Wolfe y el resto de los adalides del *New Journalism*. La construcción por escenas, la utilización del diálogo, el cambio de punto de vista por escenas, el subrayado de diversos detalles con valor simbólico o informativo se hallan en, por citar sólo un ejemplo que nos resulta especialmente caro, el Cantar de *Bereterretche* (*Bereterretchen khantoria*), una balada vasca que relata la crónica de la anunciada muerte del protagonista en una lejana Semana Santa del siglo XIV<sup>292</sup>

Veremos que a raíz de estas cuatro propuestas van a surgir el resto de características y herramientas presentadas por otros investigadores. Aunque, en su época, fueron muy criticadas. Especialmente, la utilización de distintos puntos de vista, pues algunos autores hicieron uso del monólogo interior<sup>293</sup> que hacen sumamente difícil verificar la información que se cuenta. No cabe duda que la visión que tuvo Tom Wolfe a la hora de utilizar la etiqueta y establecer unos

<sup>290</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>291</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>292</sup> DÍAZ NOCI, Javier, “Las raíces de los géneros periodísticos interpretativos”, *op. cit.*, p.136.

<sup>293</sup> El monólogo interior es una de las herramientas de las que hacen uso los periodistas narrativos y la convierten en una de las más polémicas y que más dudas generan. Angulo Egea estudia el caso de Cristian Alarcón que utiliza este recurso en sus obras *Si me querés, quereme transa* (2010) y *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003). La polémica de este recurso es que rompe con el pacto de lectura y con la verdad de los hechos narrados, pues para ponernos en la mente de uno de las personas que estamos siguiendo el nivel de profundidad tiende a ser imposible de asumir. Sin embargo, Angulo Egea justifica la medida que usa aquí el periodista argentino de esta forma: “Sin embargo, antes de juzgar con ligereza esta aproximación al mundo interior de los personajes, hay que tener muy en cuenta el trabajo de campo de Alarcón y su proceso de inmersión en la villa. No estamos ante un periodista que le dedica dos o tres meses a un asunto y que realiza unas cuantas entrevistas a cada uno de sus protagonistas. Alarcón ha estado conviviendo con estas familias durante más de seis años. Ha entrevistado a muchos, pero, sobre todo, ha estado allí sentado en sus casas, viendo pasar los días, las horas, mientras les escuchaba discutir, charlar, gritar, trapichear, moverse en su devenir histórico. Por tanto, no es el “monólogo interior” de la Literatura, en el sentido estricto de ficcional, el que aparece en ‘Si me querés’, sino un recurso propio de la retórica, consecuencia directa del trajo de campo, del periodismo bien realizado, del proceso de inmersión periodística señalado por Mark Kramer. ANGULO EGEEA, María, “Bajo la piel de la marginalidad Argentina. Crónicas literarias sobre los nuevos sujetos de la violencia”, en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012, p. 71-72. Y al igual que el monólogo interior, la reconstrucción de hechos también plantea muchas dudas por la dificultad de contrastar estas informaciones: Véase: CUARTERO NARANJO, Antonio, “Periodismo narrativo y periodismo convencional en la narración del acontecimiento: el crimen de Fago” en *El estatuto del acontecimiento* (1) / coord. por Juan Antonio García Galindo, Pierre-Paul Gregorio, Nathalie Ludec, Natalia Meléndez Malavé, 2015, pp. 173-190.

pilares básicos fue brillante, pero algunos de sus integrantes y él mismo traspasaron la delgada línea de la verosimilitud.

Estas propuestas fueron matizadas en 1979 por John Hollowell. En opinión de este autor existen “cinco elementos principales que caracterizan la novela de no ficción y sus escritores”<sup>294</sup>. Utiliza el término elementos y creemos que es más acertado hablar de características y herramientas y además hace uso de la etiqueta que se inaugura con *A sangre fría* de Truman Capote, la de novela de no ficción. Las características que establece son fruto también de la época (finales de los años 70) y están muy influenciadas por la proclama de Wolfe de que este tipo de periodismo iba a acabar con la novela, y por supuesto son aspectos que sólo se centran en Estados dejando el resto de realidades periodísticas fuera.

1. Los novelistas que temporalmente se han alejado de la ficción han creado formas documentales y variedades de testimonio público en las cuales el escritor se coloca en el papel de testigo de los dilemas morales de nuestro tiempo.
2. El escritor de la novela de no ficción declina inventar personajes y tramas ficticios a fin de convertirse en su propio protagonista, frecuentemente como un guía a través de una región de un infierno contemporáneo.
3. Como una forma narrativa, la novela de no ficción combina aspectos de la novela, la confesión, la autobiografía y el reporte periodístico. Esta deliberada mezcla de forma narrativa origina preguntas críticas como ¿Qué es una novela? ¿Cuáles son las diferencias entre ficción y no ficción? ¿Cuándo algo es literatura y cuándo es simple periodismo?
4. Un sentido de finalidad o un interés en las “últimas cosas” —un ánimo de inminente apocalipsis— prevalece en esas obras. La creciente despersonalización del hombre en la sociedad masiva, la amenaza de la anarquía, el temor a la obsolescencia de la literatura, con frecuencia con el escritor como el “último hombre”, se encuentran entre estos intereses fundamentales.
5. La novela de no ficción es al menos una solución tentativa a los problemas que confrontan los escritores de ficción realista. Ha demostrado ser una forma narrativa adecuada por la realidad radicalmente alterada de Norteamérica en una era de intenso cambio social. (...) No obstante, en general, estos elementos comunes reflejan un modelo dominante de las crecientes letras norteamericanas las mejores novelas de no ficción revelan una visión moral que puedes servir como guía a los persistentes dilemas humanos comunes a los hombres en todas las áreas<sup>295</sup>.

No compartimos algunos de los postulados que establece Hollowell para distinguir las novelas de no ficción, no creemos que el periodista deba ser el protagonista de su historia (a veces lo ha sido, y lo será, pero dependiendo de las circunstancias y de lo que le marque la historia). Pero lo que si nos parece destacable es que subraya varios aspectos que comenzarán a repetirse y otra vez para hablar del periodismo narrativo, como es: recoger testimonios y problemas y dilemas morales de la época que se está viviendo, o la hibridación de este formato que combina muchos géneros, o una preocupación por mostrar una realidad que preocupa y que no están siendo suficientemente tratadas.

#### 7.4.2. Las características del periodismo literario por Norman Sims

A raíz de estos postulados de Wolfe que se hicieron tan famosos son muchos autores los que han seguido la senda establecida por él, pero sin duda, el investigador Norman Sims es una de las figuras actuales más relevantes que ha profundizado en las características del periodismo narrativo o periodismo literario (*Literary Journalism*) concepto del que él hace uso. Sims establece

---

<sup>294</sup> HOLLOWELL, John, *Realidad y ficción*, op. cit. p. 29.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 29.

que hay una serie de características exteriores: “immersion reporting, accuracy, symbolic representation, responsibility, complicated structures, and voice”<sup>296</sup> pero que estas no revelan el proceso creativo interno del autor, éstas son las exteriores, y por tanto él destaca las interiores que dan muestra de la mayor complejidad y popularidad de este género<sup>297</sup>.

#### *El acceso a los personajes*

Las reconstrucciones de unos eventos a través de entrevistas no proveen al lector del mismo realismo que si el periodista ha estado presente en los hechos que narra.<sup>298</sup> Aunque es extremadamente difícil, a veces, poder acceder a ciertos ámbitos (el de los negocios, el mundo del cine etc.) los frutos que se obtienen de estas historias son mucho más ricas que a través de las entrevistas. Sim ejemplifica esto con el escritor estadounidense Joe Nocera, que intenta tener el mayor acceso porque quiere obtener personajes en tres dimensiones y conseguir traerlos a la vida<sup>299</sup>.

Además, poder acceder a los hechos que narra le otorga la capacidad para mostrar aspectos de estos personajes, y de los hechos, de una forma mucho más “realista” en el sentido de que obtienen una serie de detalles y aspectos esenciales para reconstruir estos personajes.

#### *La puesta en valor de la creatividad*

Muchos autores intentan reflejar que la forma que tienen de escribir y contar sus historias es creativa, y precisamente este concepto jamás se ha relacionado con la no ficción<sup>300</sup>, como si fuera de ámbito exclusivo de la ficción. Sims apunta que muchos de estos autores tienen una gran variedad de técnicas narrativas que usan para contar la historia, pero además de eso tienen una voz que las distinguen literariamente. Es decir, en cierta medida está planteando la consideración de este tipo de textos como obras de arte.

#### *Estrategias de investigación*

Intentar mostrar un aspecto remarcable de la vida de los personajes o de la historia que se cuenta y mostrar detalles o aspectos de su vida es otra de las características que apunta Sims para hablar del periodismo literario. Estos hechos remarcables son mostrados a través de las técnicas de la ficción, y apunta, que los autores que trabajan tanto en ficción como en no ficción tienen los mismos problemas: “whether they are working in fiction or nonfiction, writers share similar problems in portraying characters and revealing inner experiences.”<sup>301</sup>. A veces existe un solapamiento entre distintas formas o géneros, y esto es y sigue siendo, una de las controversias más grandes del periodismo literario.

#### *Dar testimonio de ello*

Sims manifiesta las fuertes relaciones que existen entre el periodismo literario y la técnica de la observación participante proveniente de la antropología exponiendo como ejemplos de ello las obras de Ted Conover. En estos textos se dan cuenta de la vida de ciertos personajes de la sociedad a través de los testimonios que estos le dan al periodista y del testimonio del mismo periodista. Conover lo explica de la siguiente forma: “The story is about us both”<sup>302</sup> y para ello por supuesto es necesario ese reportaje de inmersión que Sims apuntaba como característica externa. Este es por tanto uno de los objetivos principales de los periodistas literarios “bearing witness”<sup>303</sup>, dar testimonio, y para ello una de las mejores herramientas es el uso de la primera persona, pues tiene la cualidad de hacer creíble y cercano lo que el narrador cuenta, y para usar

---

<sup>296</sup> SIMS, Norman “The Art of Literary Journalism” en SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism Mark, Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995.p. 5.

<sup>297</sup> A lo largo de los próximos párrafos vamos a utilizar algunas de las expresiones de las que hace uso Sims y cuya traducción es propia.

<sup>298</sup> SIMS, Norman “The Art of Literary Journalism”, *op. cit.*, p. 6.

<sup>299</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>300</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>301</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>302</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>303</sup> *Ibíd.*, p. 13.



esta persona es necesario la presencia del autor en el lugar de los hechos y de ahí la ventaja de usar la técnica de la observación participante.

*Los materiales te moldean*

El periodista literario no puede cambiar la realidad es esta la que cambia al periodista.

Nonfiction writers cannot alter the raw material as a novelist might; the pressure in literary journalism is exerted in the opposite direction the material alters the writer's initial conceptions<sup>304</sup>.

En definitiva, las características internas que propone Sims es que la creatividad y la innovación crecen con las decisiones que van tomando estos autores a través de cómo organizan e investigan utilizando la primera persona o la observación participante, encontrando su voz o descubriendo la forma en la que presentan y muestran cómo es realmente un personaje. Para reflejar todos estos aspectos en un texto, hay una característica básica por encima de las externas e internas: la investigación en profundidad o el *reporting* como lo llama Sims. Es esta investigación en profundidad la que ofrece al periodismo literario: "the raw materials they need, but that's not enough"<sup>305</sup> y no son suficientes porque todos los detalles tienen que ser ciertos, porque las ideas en el periodismo literario crecen desde los hechos.

### 7.4.3. Las reglas quebrantables de Mark Kramer

Mark Kramer establece una propuesta sobre las herramientas y características a través de esas "reglas quebrantables"<sup>306</sup>. En total son 9 y aunque abarcan aspectos esenciales de los que ya hemos apuntado, profundizan en otros.

*1. Los periodistas literarios se internan en el mundo de sus personajes y en la investigación sobre su contexto*

Kramer apuesta porque el periodista literario es mucho más fidedigno que cualquier periodista normal ya que ha pasado meses o semanas estudiando su tema y ha tenido mucho más tiempo para profundizar en este campo. Es decir, de nuevo vemos que apunta hacia el reportaje de inmersión o la investigación en profundidad.

*2. Los periodistas literarios desarrollan compromisos implícitos de fidelidad y franqueza con sus lectores y sus fuentes*

Aquí el autor especifica que, pese a que se inventen pequeñas cosas, pequeños detalles, se deban más a sus intentos por experimentar que por intentar engañar. A él le importa mucho más la intención que la forma de hacerlo. Señala que a veces el periodista literario en su relación con sus lectores ha alterado algunas escenas fundiéndolas entre sí, mejorando escenas o incluyendo personajes que no estaban allí. Kramer es claro en este aspecto:

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>306</sup> Para evitar componer este apartado en inglés y español vamos a hacer uso de la traducción que fue publicada en *El Malpensante*. KRAMER, Mark, "Reglas quebrantables para periodistas literarios", en *El Malpensante*. Disponible en: [http://elmalpensante.com/print\\_contenido.php?id=2349](http://elmalpensante.com/print_contenido.php?id=2349) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

... mi veredicto personal es que están libres de culpa en virtud del momento temprano (y de la elegancia) de su experimentación, y por la presumible ausencia de una intención de engaño. Ninguno de ellos violó las expectativas que los lectores tenían hacia el género, porque aún no había expectativas fuertes, o un género ya constituido, que pudieran violarse<sup>307</sup>.

Pese a esta opinión, sí que cree que el periodismo literario tiene que tener unos límites:

Las convenciones que los periodistas literarios dicen seguir para mantener las cosas claras frente a los lectores incluyen: no fabricar escenas; no distorsionar la cronología; no inventar citas; no atribuir ideas a las fuentes, a menos que éstas hayan dicho que tuvieron esas ideas; y no hacer tratos encubiertos que impliquen pagos o control editorial<sup>308</sup>

Este aspecto toca una de las fibras más importantes y polémicas del periodismo narrativo y aunque aquí señalamos este aspecto en relación a lo que cuenta Kramer sobre los límites y donde está el fin para estas licencias lo abordaremos en el apartado. 7.7. en profundidad.

En cuanto a las fuentes, manifiesta que la relación un periodista literario con estas es bastante compleja, pues para poder retratar en profundidad a un personaje este tiene que revelar ciertos aspectos de su vida que sólo revelaría a personas muy cercanas, y al hacerlo con un periodista este puede publicar a todo el mundo estas ideas. Aunque esta relación se facilita entre aquellos personajes que no les importa que escriban sobre ellos:

Los periodistas literarios (me incluyo entre ellos) tienen un acceso cordial e irrestricto a gente que no tiene nada que ver con el mundo de los libros, como vagabundos que recorren las carrileras, trabajadores migratorios que cruzan a escondidas la frontera, marinos mercantes, prostitutas adolescentes, jugadores de fútbol americano de secundaria, granjeros rastos<sup>309</sup>.

### *3.Los periodistas literarios escriben principalmente sobre hechos comunes y corrientes*

El periodismo literario demuestra que su objetivo no es relatar un acontecimiento extraordinario sino contar desde una perspectiva diferente qué está pasando. De ahí que tantas historias estén centradas a veces en acontecimientos muy importantes, guerras, conflictos, desastres, pero haciendo foco sobre aspectos o detalles poco significativos a priori.

### *4.Los periodistas literarios escriben con una “voz intimista”, que resulta informal, franca, humana e irónica*

Lo que intenta explicar Kramer es que el periodista literario se presenta a sus lectores de la forma más sencilla para que pueda ser entendido todo lo que quiere contar. Esta es la voz del escritor, su personalidad y este es un rasgo que está presente en el periodismo literario.

El rasgo que define al periodismo literario es la personalidad del escritor, la voz personal e intimista de una persona de carne y hueso con toda su candidez, que no representa ni defiende ni habla en nombre de una institución o de un periódico o de una compañía o de un gobierno, una ideología o un campo de estudio, ni de una cámara de comercio o un lugar turístico<sup>310</sup>.

Esta voz, esta apertura del periodista hacia el lector, es algo muy nuevo en el periodismo y es realmente importante que se explote en profundidad porque plantea la asunción de que el periodista como señalaba arriba Sims, es creativo en su trabajo. “Es la voz con la que dejamos

---

<sup>307</sup> *Ibíd.*

<sup>308</sup> *Ibíd.*

<sup>309</sup> *Ibíd.*

<sup>310</sup> *Ibíd.*

ver cómo son realmente las personas y las instituciones. Es una característica fundamental del periodismo literario y, también, algo nuevo en el periodismo<sup>311</sup>”.

*5.El estilo cuenta muchísimo, y tiende a ser sencillo y libre*

Un lenguaje informal, individual y libre son las características que detecta Kramer en los textos periodístico literarios. Sin embargo, aunque a grandes rasgos podemos decir esto de muchos autores, el estilo en general, también varía enormemente de un autor a otro.

*6.Los periodistas literarios escriben desde una posición móvil, desde la cual pueden relatar historias y dirigirse a los lectores*

Lo aquí señala Kramer es el punto de vista múltiple que utiliza el autor para contar la historia del lector, las digresiones, los puntos de vista desde distintos personajes para contar todo lo que está pasando. Aunque Kramer llama a esto “presente móvil”:

Este filo de la narración, que la conduce y la lleva hacia adelante, del cual surgen las digresiones y los retornos a la historia, puede denominarse el “presente móvil”, un término útil para discernir la estructura de un ensayo.<sup>312</sup>

*7.La estructura cuenta, como una mezcla de narración primaria con historias y digresiones que amplifican y encuadran los sucesos*

Aquí apunta a la complejidad que generan las historias que narran a través de las características anteriores y que provocan que las estructuras de los textos sean tan complejas como las de una novela, alejándose de cualquier estructura de pirámide invertida o que plantee formatos parecidos a los del periodismo convencional.

*8.Los periodistas literarios desarrollan el significado al construir sobre las reacciones del lector*

Se refiere Kramer a la tensión que debe crear un periodista literario en su texto para mantener la atención del lector. Explica que los buenos periodistas literarios deben de ser entretenidos, porque mientras más seria y compleja sea la situación que cuenta más importante es que el lector mantenga la atención<sup>313</sup>.

*9. ¿Por qué se ha dado esta unión tan notable de hechos detallados, narración y tono intimista en este siglo [el XX]?*

Esta pregunta pone punto y final a este conjunto de características, aunque Kramer las llame reglas, del periodismo literario, en nuestra opinión se refiere de forma irónica a esto. Y lo que se pregunta aquí Kramer es que el mundo desde 1900 hasta hoy se ha complicado a pasos agigantados a través del trabajo, la ciencia y la economía, por tanto:

Una enorme multitud de personas quiere, y estoy seguro de que con más urgencia que nunca, leer libros y ensayos que abarquen lo que acontece en toda su complejidad. No sólo exigen información, sino perspectivas de cómo encajan las cosas entre sí ahora que el centro no se mantiene en pie. Un público que, a principios de siglo, pocas veces se enfrentaba a la imaginación personal de otros, ahora devora best-sellers sobre determinados temas, pelícu-

---

<sup>311</sup> *Ibíd.*

<sup>312</sup> *Ibíd.*

<sup>313</sup> *Ibíd.*

las y programas de televisión que proyectan asuntos de forma narrativa, y periodismo literario<sup>314</sup>. Y la ventaja que tiene el periodismo literario es que ayuda a “aclarar esta complejidad”<sup>315</sup>

Finalmente apunta un aspecto muy interesante y que sólo ha tratado Caparrós recientemente, el trasfondo político que tiene el periodismo literario: “Incluso diría que hay algo intrínsecamente político, y profundamente democrático, en el periodismo literario<sup>316</sup>.” Este es un tema que ha recibido poca atención dentro de este fenómeno pero que no deja de tener relevancia, pues el periodismo se implica, profundiza y por tanto en un momento dado, cuando el periodista literario escribe y presenta su texto, en cierta medida está adoptando una postura política.

#### 7.4.4. Las características propuestas por Bernal y Chillón

En total son siete las características que proponen Bernal y Chillón para explicar el periodismo informativo de creación y que como hemos reflejado en el apartado 6.2.6 se trata, desde nuestra perspectiva, de otro de los términos para definir al periodismo narrativo.

La primera de estas características se refiere a que estos textos son eminentemente informativos. Es decir que la función del lenguaje informativo es la característica que predomina en este tipo de textos. Sin embargo, añaden a esta función informativa una función estética o poética que les confiere brillo, calidad narrativa, cadencia y amenidad. La segunda de las características que presentan es que estos textos son al mismo tiempo narrativos, descriptivos y argumentativos<sup>317</sup>. En el tercer punto hacen una relación de los rasgos más representativos del periodismo informativo de creación desde un punto de vista formal. Diferenciando entre características y rasgos, aunque a nosotros no nos parecen tan claras las diferencias entre estos dos aspectos. Los rasgos son los siguientes:

- “Rompen, hibridan o diluyen los géneros periodísticos tradicionales”<sup>318</sup>. El periodismo informativo de creación, no puede ser catalogado dentro de los géneros tradicionales al uso porque están articulados por distintos géneros en los cuáles siempre hay uno que “tiñe” al conjunto del texto.
- “No están ‘construidos’ siguiendo las estructuras informativas tradicionales del periodismo”<sup>319</sup>, no tienen forma de pirámide invertida, ni se les aplica la ley del interés decreciente, sino que se puede detectar distintas formas estructurales dependiendo del tema, interés o forma de narrar del periodista.
- “Los periodistas que escriben este tipo de textos utilizan diversos puntos de vista”<sup>320</sup> (esta es una de las características que ya postuló Wolfe). Tienden más a mostrar que a decir y suelen hacer uso de varios puntos de vista.
- “El periodismo informativo de creación usa normalmente la técnica de la transcripción del diálogo en su totalidad”. Es decir, los periodistas no

---

<sup>314</sup> *Ibíd.*

<sup>315</sup> *Ibíd.*

<sup>316</sup> *Ibíd.*

<sup>317</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*, op. cit., p. 92.

<sup>318</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>319</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>320</sup> *Ibíd.*, p. 93.

se limitan a transcribir el diálogo tal cual, sino que recurren a otras técnicas expresivas (interjecciones, onomatopeyas, tono o malas expresiones de los entrevistados etc.) para relatar con más exactitud lo que se está diciendo. De nuevo otra característica que concuerda con la del Nuevo periodismo, y que trataremos más tarde.

- Usan también “la técnica del retrato global del personaje y de su entorno”. Explican con abundante información complementaria la ropa, los gestos, las motivaciones de las personas que entrevistan. Otra técnica también muy usada en el nuevo periodismo.
- Finalmente, este tipo de textos, exponen estos autores, “suelen huir del lenguaje usado en el periodismo informativo tradicional” que cae en estereotipos, es aburrido y a menudo farragoso para un lector normal<sup>321</sup>.

La cuarta característica es el hecho de que estos textos informativos crean nuevos lectores, o acaso un perfil nuevo de lectores. Aunque, puntualizan, que esta idea debe ser tomada con pinzas, ya que ni en su obra ni luego se ha llevado a cabo una investigación sobre el “tipo de lectores” que consumen estas obras. Sin embargo, adelantando parte de los siguientes capítulos, muchos de los editores y periodistas latinoamericanos que escriben en revistas literarias aclaran el perfil concreto de sus lectores y explican que no son los lectores típicos de prensa<sup>322</sup>.

El quinto de los rasgos que resaltan es la fructífera aplicación de las propuestas recientes de la semiótica textual al periodismo escrito, y ofrecen una serie de sugerencias en relación a los conceptos semióticos de hipercodificación e hipocodificación, contexto, contexto y circunstancia y frase<sup>323</sup>.

El sexto rasgo que exponen se refiere a la situación en los periódicos o revistas dónde son publicados estos textos en los que quedan apartados a las secciones más periféricas de los periódicos y que tiene menos prestigio y “seriedad informativa”. Este aspecto es algo que se da con mucha frecuencia en la situación de los textos de periodismo Narrativo a lo largo de toda la historia y en todos los medios dónde se publican.

El último rasgo que describen es que los textos informativos de creación se caracterizan por reivindicar, explicar, la subjetividad del periodista que los escribe. Los autores con esta frase no están planteando que el periodismo literario (o periodismo informativo de creación) sea subjetivo y el resto del periodismo objetivo. Ellos parten de la premisa que la subjetividad es una cualidad común a todo periodismo y por tanto a todo acto de intentar entender la realidad<sup>324</sup>.

En realidad, las propuestas de Bernal y Chillón son una ampliación de las de Wolfe, aunque estas se centran en un aspecto más formal, Kramer y Sims como hemos visto apuestan por un aspecto más intrínseco de lo que buscan estos autores en sus textos.

#### **7.4.5. Las cuatro tesis sobre el periodismo literario de López Pan y Gómez Baceiredo**

López Pan junto con Gómez Baceiredo lanzan cuatro “tesis” sobre el periodismo narrativo (ellos hacen uso del término periodismo literario). La primera tesis que plantean se refiere a que el periodismo literario es “literatura en potencia, es un esfuerzo por crear textos periodísticos con las condiciones que faciliten su conversión en literatura”. Argumentan que el periodismo litera-

---

<sup>321</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>322</sup> *Ibíd.*, p. 96.

<sup>323</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>324</sup> *Ibíd.*, pp. 99-101.

rio está formado por un conjunto de géneros, y que en su mayoría se trata de textos “de un periodismo narrativo; por eso, para algunos periodismo literario y periodismo narrativo son sinónimos”<sup>325</sup>. Aquí los autores conectan la idea sobre las diferencias entre periodismo literario y periodismo narrativo que ya hemos tratado pero que vuelven a verificar la dificultad para hacer uso de uno u otro, aunque refuerzan nuestros argumentos para considerar ambos términos como sinónimos.

La segunda tesis que establece sobre el periodismo literario es que “no hay estrategias, técnicas expresivas y rasgos de estilo que sean patrimonio exclusivo de la literatura”<sup>326</sup> lo que encontramos es un gran abanico de posibilidades expresivas. Aunque señalan que no podemos obviar que la literatura ha engendrado muchos de ellos, o los ha afinado, usado o desarrollado. Y por supuesto, todo el elenco de recursos de la literatura no pueden ser utilizados por el periodismo: como es la recreación, fusión de ambientes, personajes etc. Como ya ocurrió con algunos autores nuevo periodísticos.

La tercera tesis es que “una pieza de periodismo literario debe tener una vinculación significativa con la condición humana de la que habla Coseriu”<sup>327</sup> y hace referencia a Boynton para definir que estos textos híbridos tienen que expresar “verdades universales en términos actuales”. El único problema que se pueda dar en este aspecto es que, con el fin de buscar esa condición humana o búsqueda de la verdad de los hechos, deba hacerse a través de unos hechos de actualidad y siguiendo una lógica secuenciación de los hechos ocurridos, o se puede poner en riesgo la lógica del relato en busca de un efecto estético, que aunque aumente el interés del texto, pueda traicionar los hechos sobre los que se cuenta<sup>328</sup>.

Finalmente, la cuarta de la “tesis” de estos autores apunta a que; sí un autor decide escribir un texto periodístico literario, lo será dependiendo de si tiene las características suficientes para ello y sentencian que: “el periodismo literario vendría a ser una de las salas de espera de la literatura”<sup>329</sup>.

Más tarde López Pan, en solitario, abordará de nuevo las características de un texto periodístico narrativo a través del análisis que hace del reportaje de Manuel Rivas “La Triste historia de Eva” y detecta los siguientes aspectos: hay una gran labor de investigación y observación además de conocer bien el paisaje, hay un gran trabajo de entrevistador, también detecta que la información no se atribuye aunque es fácil deducir las fuentes, utiliza la primera persona, construye una escena que el periodista no ha podido presenciar, hace un retrato excelente de los personajes, cuida el vocabulario, utiliza diversos tonos y el periodista aparece en el texto.

En opinión de López Pan, analizando el texto de Manuel Rivas, detecta que hay “una voluntad de estilo y un volverse del lenguaje sobre sí mismo”<sup>330</sup> pero explica que esto no basta para que el texto sobresalga sino que “el reportaje de Rivas alza el vuelo porque su contenido hace aflorar dimensiones profundas del ser humano”<sup>331</sup>. Y concluye remarcando dos características del periodismo literario: “expresan verdades universales en términos actuales y que se adentran en las constantes de la dignidad humana”<sup>332</sup>.

<sup>325</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, y GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz, “El Periodismo literario como sala de espera de la literatura”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>326</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>327</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>328</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>329</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>330</sup> *Ibíd.*, p. 38

<sup>331</sup> *Ibíd.*, p. 38

<sup>332</sup> Ambas ideas son recogidas de Boynton, y de Coseriu. *Ibíd.*, p. 39.

#### 7.4.6. La propuesta de Roberto Herrscher

Roberto Herrscher propone una serie de herramientas y características que detecta en el periodismo narrativo<sup>333</sup>:

- *El personaje narrado y el punto de vista (yo)*
  - La primera de las herramientas de las que hace uso un periodista narrativo es de ser conscientes de: “el invento del personaje del narrador es uno de los desarrollos más fascinantes de la literatura”<sup>334</sup>. Lo que hace el periodista narrativo es construir su propia voz como personaje, uno de los casos dónde más lejos se ha llegado en el desarrollo de esta voz es en Ernest Hemingway apunta.
- *La historia de los otros*
  - El periodismo narrativo de eso se encarga de contar la historia de otros. Se trata de un intento por que veamos en el otro al ser humano que hay ahí. Y de la misma forma trata a las fuentes.
- *De fuentes y declaraciones a personajes y diálogos*
  - El periodismo narrativo pasa de denominar fuentes y declaraciones para transformarlos en personajes y diálogos.

Los periodistas solemos tener fuentes, pero no los vemos como lo que son, gente como nosotros. Los vemos como expertos, testigos, poderosos o víctimas de estos poderosos. (..). No cuentan ni recuerdan ni reflexionan. Dan declaraciones. No las vimos en una noche oscura ni en un día de sol, ni en una oficina de rebuscados oropeles ni en un descampado hostil. Están en el no-lugar y el no-tiempo de las declaraciones<sup>335</sup>.

Aunque advierte que hay que tener cuidado a la hora de reflejar estos personajes, pues siguen siendo personas reales y no podemos transformarlos al trasladarlos al texto. Además, cuando un periodista muestra cómo actúa un personaje, lo describe y refleja su vida. Esta visión personal del periodista puede enojar a la persona ya que puede no verse identificado en esa imagen que ha creado de él<sup>336</sup>.

- *El detalle relevante*

Los pequeños detalles hacen que muchas historias consigan cobrar vida a través de la descripción de un aspecto concreto y hacer de esta concreción una representación más universal de lo que se está contando.

- *Historias que necesitan ser contadas*

El periodismo narrativo no reemplaza a la noticia pura y dura, esta es necesaria y tiene que seguir su esquema de pirámide invertida. El periodismo narrativo, por el contrario, busca otro tipo de lector con mucho más tiempo y la capacidad para querer leer una historia diferente:

Los grandes textos de periodismo narrativo tienen, creo, una enorme ambición escondida. No buscan sólo informar, entretener o enseñar algo. Buscan el mayor objetivo al que puede aspirar un escrito: a que el lector cambie, crezca, conozca no sólo una parcela del mundo que desconocía, sino que termine conociendo una parcela de sí mismo que no había frecuentado<sup>337</sup>.

---

<sup>333</sup> Herrscher prefiere la utilización de la terminología periodismo narrativo.

<sup>334</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo, op. cit.*, p. 36.

<sup>335</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>336</sup> *Ibíd.*, p.39.

<sup>337</sup> *Ibíd.*, p. 43.

Pero además de estas herramientas y características, Roberto Herrscher desarrolla las aportaciones que hace el periodismo narrativo a las 5W's del periodismo. Herrscher argumenta que las 5W's no están muertas y lo hace estableciendo en cada una de estas partículas interrogativas tres niveles de profundidad, un primer nivel básico, un segundo nivel de 'profundización' y un tercer nivel de "expansión". Es en el último nivel es donde el periodismo narrativo más puede aportar.

Así con el qué, responde a las preguntas "¿Qué sabemos que sucedió?" o ¿Qué contamos?<sup>338</sup>. Con el quién, podemos meternos en las percepciones, los recuerdos, los puntos de vista, los géneros de estas personas, las clases étnicas, nacionalidades o cualquier aspecto que nos meta de lleno en la historia<sup>339</sup>. Pero lo más importante para el autor es que el quién de una noticia es el lector:

En las historias que leemos en los diarios, en las revistas, en las noticias, en los informativos: ¿quién se indigna, quién sufre, quién alcanza el triunfo a pesar de las adversidades, quién llora por no ganar pero acepta con dignidad la derrota, quién clama justicia? Son los nuestros<sup>340</sup>

El periodismo narrativo que responde a las siguientes preguntas: "¿Quién es noticia? ¿De quién estamos hablando? ¿Cómo conocemos a alguien? Establece las historias de 'los nuestros' y de 'los otros' y con ello es con quién se identifica el lector"<sup>341</sup>.

Herrscher señala que el dónde parece ser una pregunta fácil de responder porque sólo es la localización del lugar de los hechos. Pero es una respuesta fácil a esta cuestión porque en numerosas ocasiones el "dónde" se configura en torno a lugares públicos y estratégicos, el congreso, la casa Blanca, una rueda de prensa etc., donde en realidad no está pasando nada, sino que es alguien que está contando algo, sobre otra cosa que ha ocurrido a muchos kilómetros de allí. De esta forma, el periodismo narrativo ayuda a reconocer esos lugares, un nombre u ubicación no nos dice nada y es ahí:

Dónde intervienen en el periodismo narrativo las armas que nos proporcionan la ficción, y también la ilustre estirpe de los grandes reporteros. La descripción el diálogo, la narración de eventos que nos ubican en el sitio geográfico pero también cultural, económico, histórico, mental en que sucede la acción, hacen que el lector sienta que 'estuvo ahí'<sup>342</sup>.

Y dependerá de la visión del que cuente la historia sobre el lugar se configurará de una forma u otra.

Respecto al cuándo el periodismo narrativo responde a esta pregunta dando "la razón de los hechos, el pensamiento, el clima moral y político, la lógica de las relaciones interpersonales en nuestro tiempo"<sup>343</sup>. Puede recuperar hechos del pasado para entender el presente y encontrar la forma para que pueda contarlos y que sean relevantes ahora.

Herrscher señala que el cómo, (*how*) en inglés es uno de los aspectos que se escapa de esas 5W's pero en su opinión es una de las más importantes: "El cómo obliga a comenzar a contar la historia. Es decir, dar un paso atrás de las conclusiones que sacamos y darle al lector las claves de la historia"<sup>344</sup>. El lector tiene que percibir que detrás de esa simple noticia puede llegar mucho más lejos y saber lo que pasaba por la cabeza de algunos de los personajes de esa noticia<sup>345</sup>.

---

<sup>338</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>339</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>340</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>342</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>343</sup> *Ibíd.*, p. 57.

<sup>344</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>345</sup> *Ibíd.*, pp. 59-60.



El por qué es la última pregunta de las 5W's y explica las razones de los hechos, el por qué. El periodismo narrativo permite ahondar en el cómo, el quién, el dónde, y así vamos entendiendo poco a poco el por qué de esos hechos. Pero es en el tercer nivel el de expansión, donde “el por qué del periodismo narrativo: ¿por qué actuaron así los personajes? ¿Por qué lo cuento yo? ¿Y por qué de esta manera”<sup>346</sup> donde el periodismo narrativo puede llegar más lejos ya que:

Los porqués de cada persona tienen relación con su mundo cultural, étnico, de género y de clase. En cada grupo, hay expectativas y sensibilidades, convicciones sobre el sentido de las acciones propias y ajenas, y fuertes ideas como es sobre sus propios derechos y obligaciones y los de los demás<sup>347</sup>

El periodismo narrativo puede mostrar todo estos porqués a través de la cultura de estos colectivos y conseguir que el público pueda entender de forma más profunda sus motivaciones<sup>348</sup>.

Herrscher también detecta una serie de puntos de vista, por parte del periodista, dentro del periodismo narrativo y que constituyen en cierta medida una tipología de periodistas narrativos:

- El argumentativo,
- El histórico-cronológico
- El poético-filosófico
- El narrativo<sup>349</sup>

A su vez, dentro del último grupo, distingue cuatro grupos distintos de narradores. Los que tienen alma de abogado que a través de datos, enumeración de nombres, hechos, testimonios, citas, argumentos fechas y demás va construyendo piedra a piedra su discurso para al final llevarnos al convencimiento de su posición<sup>350</sup>. Como ejemplos de este tipos de narradores señala a *Todos los hombres del presidente*. Luego están los que tienen alma de historiador. En este caso el periodista se presenta no como el investigador más profundo y sagaz y mediante su narración nos intenta demostrar que no hay personaje, hecho, o detalle que se le escape. “Como si se tratara de un ‘paper’ académico o una tesis actual, menciona la revisión bibliográfica que hizo y enuncia en su ‘abstract’ el propósito de la narración<sup>351</sup>. Es normal la intención primera de contar todo, pero es importante sintetizar porque podemos abrumar o aburrir al lector como periodista. Luego están los que tienen alma de poeta y aunque para muchos resulta dos entes antepuestos, Herrscher explica el peligro la vez la ventaja de usar la poesía a la hora de contar una historia:

El peligro de la prosa poética al contar una historia real es que el autor quiere plasmar su yo íntimo, quiere darle al mundo lo que tiene escondido en el corazón, y el lector está impaciente por saber qué pasó, qué dicen las fuentes, que vio o descubrió el reportero (...)

El reportaje narrativo o la crónica literaria son para contar con las mejores armas de la literatura lo que hemos visto, no lo que bulle en nuestro espíritu.<sup>352</sup>

<sup>346</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>347</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>348</sup> Es más, siguiendo esta idea de Roberto Herrscher, recientemente ha surgido la revista *5W. Crónicas de larga distancia* y lo más interesante es que a través del *who, what, when, where* y *what* van construyendo la revista, donde cada una de las partículas interrogativas responde a un género periodístico concreto. Véase: <https://www.revista5w.com/>

<sup>349</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo*, op. cit., p. 64.

<sup>350</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>351</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>352</sup> *Ibíd.*, p. 69.

Pero precisamente ante esta escasez de prosa periodística poética, la que aparece en palabras de Herrscher “brilla con luz propia” aunque apunta que rara vez un periodista logra escribir poéticamente, y cuando lo logra, casi nunca el resultado puede considerarse periodismo, ni en el sentido más laxo<sup>353</sup>. Y finalmente están aquellos que tienen alma de periodista narrativo o reportero que son aquellos que desde un inicio de su historia se zambulle en ella y no venden su causa o la editorializa teniendo plena confianza en sus dotes narrativas, poniendo como ejemplo los casos de *A sangre Fría* de Capote u *Operación Masacre* de Walsh.

En estas propuestas de lo que aporta el periodismo narrativo a las 5W's del periodismo es dónde Herrscher nos presenta las principales características que posee el periodismo narrativo y que plantean una interesante perspectiva que refuerza nuestra propuesta de que el periodismo narrativo es un fenómeno periodístico. Ya que Herrscher nos presenta a través de las 5w's las aportaciones y respuestas que proporciona el periodismo narrativo.

#### 7.4.7. Rodríguez Rodríguez y el drama en el periodismo narrativo

Rodríguez Rodríguez opina que los aspectos más importantes del periodismo narrativo son los detalles de la vida común y corriente de las personas que permiten acceder a su mundo interior mediante una observación exhaustiva de la realidad y unas técnicas narrativas depuradas que permiten describir escenas que ahondan en la condición humana de los protagonistas con pequeñas historias del devenir<sup>354</sup>.

Pero al margen de esto, en su opinión, uno de los ejes que mueve al periodismo narrativo es el drama, que da nervio y tensión emocional a un texto, pues aquellos periodistas que buscan el dato suelen componer textos “generales-asépticos” y “habían renunciado a una cuestión fundamental desde los griegos pasando por el gran Shakespeare: contar una buena historia supone tramas, diálogos descripción de escenas y ambientes, perfilar a los personajes, conocer su mundo interior”<sup>355</sup>.

Sin embargo, el “afán de verdad”<sup>356</sup> que comenzó a perseguir la prensa los llevó a crear un modelo de discurso propio, el estilo informativo, caracterizado por la “retórica objetivista”<sup>357</sup>: “unos férreos y eficaces patrones de escritura de noticias que pretendían la consecución de un discurso neutral, alejado de las ideologías y el partidismo político”<sup>358</sup>. Esta retórica provocó que el público se acostumbrara a este tipo de textos y los demandara y esto ocasionó lo que se ha llamado ‘pacto de lectura’ en periodismo: el compromiso implícito entre la prensa, debido a estas dos consecuencias, en el que el periodismo no podía saltarse este pacto de lectura tanto por sus implicaciones éticas como por sus implicaciones legales. Sin embargo, los periodistas literarios han profundizado en dos frentes, según Rodríguez Rodríguez: el reporterismo y la escritura. Buscando ese ‘drama’ y a través de la escritura el periodismo literario utilizó herramientas narrativas prestadas de la literatura de ficción sin tener que renunciar a este pacto de lectura. Las herramientas narrativas a las que hace mención Rodríguez Rodríguez que utiliza este periodismo de la literatura son: el monólogo interior, cambio del punto de vista narrativo, construcción de escenas, utilización de lenguaje simbólico, manejo de los tiempos<sup>359</sup>.

---

<sup>353</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>354</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Como un cuento. Como una novela. Como la vida misma...”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>355</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>356</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>357</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>358</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>359</sup> *Ibíd.*, p. 16.

#### 7.4.8. La propuesta de Gonzalo Saavedra y la narrativización del discurso periodístico

La narrativización del discurso periodístico es una propuesta muy interesante de Gonzalo Saavedra sobre como el periodista puede crear un discurso de una fuente y dar cuenta de los estados de conciencia, sentimientos, percepciones a través de lo que comúnmente, y ya lo apuntó Albert Chillón, se conoce como estilo indirecto libre. La propuesta de Gonzalo Saavedra nos ha parecido una de las de mayor calado y una de las oportunidades o puertas abiertas que se le ofrece al periodismo, y que el periodismo narrativo lleva utilizando mucho tiempo para enriquecer sus textos. Es posible que ni el periodismo narrativo ni sus practicantes, sean consciente de la utilización de esta técnica o quizás no hemos sabido dar una etiqueta o nombre a esta experiencia.

La apuesta de Gonzalo Saavedra es simple, la voz del narrador en tercera persona anónima y todopoderosa que conocemos como omnisciente también se da en el periodismo de no ficción, o periodismo narrativo. Sin embargo, esta figura ha estado negada, en un principio, para el periodista pues hacer uso de este recurso se ha entendido siempre como un poder del que el periodista no debe utilizar, ya que una persona de carne y hueso no puede estar en todos los lugares o saber que piensan, sienten o perciben<sup>360</sup>.

Pero la solución a este problema se encuentra en el estilo indirecto libre, que a través de esa tercera persona “omnisciente” puede contar lo que ha dicho, sentido o piensa una persona a través de un gran trabajo de reporterismo e inmersión. Y aquí está la clave, de ese “regusto literario” que podemos detectar en muchos textos periodísticos narrativos. La transcripción de lo que piensa o dice un personaje en tercera persona consigue ese efecto “omnisciente”.

Otro de los efectos con los que se puede conseguir el narrador omnisciente es con la prolepsis, un adelanto breve dentro del tiempo de la historia<sup>361</sup>, es algo muy sencillo, pero con el que se obtiene también el efecto omnisciente y por tanto se consigue esa impresión “literaria”. Se trata de adelantar un dato clave introduciéndolo a través del acceso interior. No rompe ni choca con ningún aspecto del pacto de lectura del periodismo, pero sigue consiguiendo esos efectos.

Por tanto, estos intentos o modos de parecer que acceden al interior de un personaje, el ángulo múltiple que dispone el periodismo, ambos combinados con, por ejemplo, el estilo directo en la atribución de muchas de las declaraciones más interesantes provoca que un texto tenga la apariencia literaria. Es decir, un narrador omnisciente, en tercera persona, que sabe lo que piensan sus protagonistas y que usa guiones de diálogos en muchos casos para transcribir qué es lo que nos dice. Con el estilo indirecto libre podemos constatar cómo esas herramientas “literarias” por las que se identifican estos textos y que ha supuesto tantas discusiones no lo son tales, sino que son diversas técnicas narrativas que al aplicarlas a un texto periodístico provocan esa reacción de identificación con la literatura en el lector por asociación.

Sin embargo, esta práctica tiene un dilema. ¿Cómo podemos contrastar lo que le dijo un personaje que pensó a un periodista? Un hecho observable tiene en cierta medida una forma de ser verificado, pero lo que dijo que sintió un personaje es muchísimo más difícil de comprobar. Esto mismo es lo que defendieron los nuevos periodistas. Wolfe sobre todo se escudaba que podía hacer uso de la omnisciencia<sup>362</sup> a través de una gran cantidad de entrevistas en profundidad, en las que se preguntaba justamente sobre los sentimientos y pensamientos de los personajes a los que entrevistaba.

... el periodista podía luego inferir el estado mental de su personaje. Aunque el respaldo de los datos conseguidos es esencial al trabajo periodístico, la llamada técnica conjetural –esta

<sup>360</sup> SAAVEDRA, Gonzalo, “Narradores que saben más: La narrativización del discurso y el efecto omnisciente en no ficción periodística”, en *Cuadernos de información*, nº14, 2001, p. 64. Disponible en: <http://cuadernos.uc.cl/uc/index.php/CDI/article/view/182> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>362</sup> WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*, op. cit., p. 51.

deducción sobre sentimientos y pensamientos— es un paso claramente peligroso y de difícil acierto.<sup>363</sup>

Chillón también se muestra también crítico en este aspecto sobre el narrador omnisciente de Wolfe

¿cómo podrá el reportero, pues, acceder a los pensamientos de alguien sin poner en severo entredicho la esencial condición documental de su trabajo? La respuesta de Wolfe era seductora: a través de entrevistas exhaustivas, a partir de las cuales el periodista podía construir después verdaderos monólogos interiores.

El uso periodístico de la palabra es ciertamente tentador, pero en la práctica choca con importantes dificultades. La fundamental es que no existe ninguna vía de acceso directo a la vida mental: las entrevistas exhaustivas de las que hablaba Wolfe son sin duda un auxiliar de gran utilidad para acercarse a la intimidad de los personajes, pero es obvio que resultan insuficientes: tan sólo permiten inferir sus pensamientos y sentimientos por vía conjetural, pero de ningún modo documentarlos<sup>364</sup>.

La conclusión de Saavedra, y aspecto que compartimos plenamente, es que “no es posible ningún tipo de omnisciencia para un narrador de no ficción. Así de simple”<sup>365</sup>. Pero lo que si abre una enorme puerta de oportunidades al periodismo narrativo es la utilización del estilo indirecto libre que, a través de figuras retóricas, a través de ángulos múltiples, la transposición de un discurso efectivamente dicho hace que el narrador *parezca* omnisciente. Porque esa es la clave, ese efecto que parece omnisciente provoca que ciertos textos sean catalogados como “literarios”. Chillón también apunta las posibilidades que se abren con el estilo indirecto libre.

Los nuevos periodistas, no obstante, tenían a su alcance otro procedimiento, mucho menos arriesgado, de representación de la vida mental: el estilo indirecto libre, técnica que hace viable conjugar sin estridencias la narración externa de las acciones de los personajes con la exposición escénica de sus pensamientos, sensaciones y sentimientos. Con el estilo indirecto libre, la oscilación entre ambos modos de representación es sutil, tenue, casi imperceptible, y el reportaje gana en fluidez y en capacidad de persuasión.

Pero lo más curioso, es que como apunta Saavedra, los textos periodísticos —de periodismo narrativo como lo entendemos en esta investigación— que más éxito tienen y que llegan a ser referentes mundiales para la literatura como las obras de García Márquez o Capote si presentan narradores que parecen saber mucho más, que nos cuentan en profundidad muchos aspectos de los personajes que nos presentan.

Es paradójico, sin embargo, que la prosa de no ficción periodística que más éxito tiene en nuestros días (...) presente narradores que parecen saber más de lo que le está permitido en principio a un mortal<sup>366</sup>

Saavedra se pregunta ¿Por qué? La respuesta que da el periodismo es que: “no tiene respuestas para esto y suele escabullirse en explicaciones tan vagas como impresionistas, como el mismo adjetivo de literario con el que se suele calificar al estilo de estos textos”<sup>367</sup>. Y por tanto la apuesta de este autor es que sí puede utilizar estas “trasgresiones” o prácticas omniscientes propias de la literatura atendiendo fundamentalmente al modo en el que se cita a las fuentes. De forma en que según el modo en que citemos las fuentes estas pueden producir un efecto u otro en el lector sin que con esto estemos destruyendo el pacto de lectura que se establece entre el periodista y el lector. “En todos los casos, siempre que la utilización de estos procedimientos sea

---

<sup>363</sup> SAAVEDRA, Gonzalo, “Narradores que saben más”, *op. cit.*, p. 73.

<sup>364</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>365</sup> SAAVEDRA, Gonzalo, “Narradores que saben más”, *op. cit.*, p. 73.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 64.

legítima, los textos así producidos suelen ser considerados, de manera impresionista, como literarios<sup>368</sup>.

Para ello Saavedra explica que de los seis elementos que componen una situación narrativa: orientación, persona gramatical, aspecto, ángulo, acceso y tiempo de narración en<sup>369</sup> los tres últimos elementos permiten a un narrador de no ficción obtener un punto de vista omnipresente. Pero para esto es fundamental la citación, pues este efecto omnisciente que busca el periodista narrativo parte de la base del discurso de las fuentes y de los personajes. Y para hacer uso de estos elementos narrativos, los modos de citación más usados en el periodismo son el estilo directo, y el indirecto, pero sin embargo, son los estilos directo libre y especialmente el estilo indirecto libre los que permiten este estilo omnisciente aunque no están exentos de desconfianza porque:

... se le plantea al lector el dilema de asignar el discurso a alguien, ya sea un personaje o el narrador; o, in extremis, desconfiar incluso de todo el conjunto. Sin marcas gráficas, sin atribuciones y oraciones subordinadas, es difícil sostener que tal persona dijo lo que el narrador aparentemente sostiene que dijo, y fácil anatematizarlo para el periodismo<sup>370</sup>.

Saavedra propone para esto el modelo de normativización del discurso en el que la única diferencia entre el estilo indirecto libre y el narrativizado es que en este último no existe la imitación del registro, es decir aquellos recursos ortográficos y gramaticales que sirven para imitar tanto el léxico como el modo en que se dice. Pero en los demás aspectos es igual al estilo indirecto libre, es decir no hay marcas de atribución, no hay verbos de atribución o no hay una oración subordinada.

El estilo indirecto libre y el estilo directo libre sirven al narrado para dotarse de acceso interior pero su verificación es bastante difícil. La clave desde su punto de vista es que en el estilo narrativizado se pasa del dicho a un hecho. Sin embargo, no están realmente claras las diferencias que existen entre el estilo indirecto libre y el narrativizado pues no es posible diferenciarlo simplemente porque no exista la imitación del registro que parece ser el único dato que los diferencia. Ese único aspecto no diferencia ambos modos de citación y a nuestro parecer confunden más que ayudan.

De todas formas, destacamos la aportación de Saavedra porque supone la constatación de que esas “técnicas narrativas” que se observan en algunos textos no son más que una forma diferente de atribuir las fuentes y que da ese “regusto literario” que asociamos irremediablemente con la literatura.

#### 7.4.9. Otras propuestas

Recogemos en este apartado otras propuestas más secundarias sobre las características y herramientas del periodismo narrativo.

Susan Greenberg expone una propuesta de características clara y precisa que definen los principales elementos de este formato:

- Narrativos
- Muestran, no cuentan.
- Aparición de diálogos
- Estructura de la historia no cronológica
- Trasmisión de la visión de los personajes a través del realismo psicológico
- Gran cantidad de detalles

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 68.

- Rango de tono y voz amplios
- Conciencia de subjetividad<sup>371</sup>
- Una gran complejidad a través de distintos niveles de lectura<sup>372</sup>.

Aunque no muchos autores mencionan el uso de la primera persona, directamente, sí que quedan explícitos en muchas de las características propuestas por Sims o Chillón y Bernal. Caparrós por su parte defiende este recurso como eje del periodismo narrativo.

Se suele decir que el yo es la base del Nuevo Periodismo: condición de lacrónica. Que una crónica sería, en última instancia, un reportaje bien contado en primera persona. Yo creo que es más y menos pero que, si fuera eso, alcanzaría —porque la cuestión de la primera persona es decisiva. Lacrónica es el periodismo que sí dice yo, que dice yo existo, yo estoy, yo no te engaño<sup>373</sup>

El objetivo de usar la primera persona no es hablar de sí mismo sino para mostrar un sujeto que siente que mira y que cuenta, aunque lo que está escribiendo no es la “realidad” ese ente abstracto sino una de las muchas miradas posibles<sup>374</sup>.

García de León tras analizar y señalar gran parte de los textos más famosos periodísticos literarios argumenta que lo que los une son los temas, núcleos y generadores de escenas que suelen estar referidos a la realidad inmediata y frecuentemente dolorosa<sup>375</sup>. En su opinión se producen siempre tres procedimientos que se repiten una y otra vez, la observación, la indagación y la interpretación. De esta forma se utiliza la construcción de escenas, una tras otra para satisfacer la curiosidad del lector, el uso de diálogos, creación de atmósferas y ambientes para crear suspense y caracterizaciones minuciosas de los personajes<sup>376</sup>.

## 7.5. Los principales géneros en el periodismo narrativo

Los principales géneros del periodismo narrativo o literario son: la crónica, el reportaje, la entrevista, el perfil, la columna y el artículo. Ya que son los géneros que permiten la implementación de las diferentes técnicas que el periodista requiere. En esta investigación, debido al objeto de análisis, obras de periodismo narrativo en formato libro, nos centraremos en la crónica y el reportaje como los géneros predominantes para este tipo de formato.

El reportaje y la crónica son dos géneros dentro del periodismo narrativo que no se han estudiado en profundidad, y suponen la mejor plataforma para que se desarrolle el periodismo narrativo debido a las características intrínsecas de estos textos y a las cotas de libertad que ofrecen para el autor. También son dos géneros que propician que se usen gran cantidad de herramientas narrativas, algunas asociadas a la literatura<sup>377</sup>. En el caso del reportaje se cumple esta premisa porque “como género múltiple en cuanto a los recursos utilizados, tiene mucho de literatura y en su texto caben todas las licencias propias de una obra literaria” Y en el caso de la crónica, que aunque esté escrita solo para informar también lo hace para interpretar pero con un estilo y lenguaje diferentes al lenguaje seco y directo de la impersonal noticia. Es más, autores como Martin Vivaldi, Sonia Parratt o Chillón explican que en el reportaje y la crónica es donde

---

<sup>371</sup> Cuando hablamos de subjetividad nos referimos a la distancia entre el sujeto (narrador) y el objeto (de la historia), esta distancia se acorta mucho en este tipo de textos.

<sup>372</sup> GREENBERG, Susan, *senior lecturer* en el Departamento de Inglés y Escritura Creativa de la Roehampton University (Londres) y miembro fundadora de la IALJS (International Association of Literary Journalism Studies) en entrevista personal, noviembre de 2014.

<sup>373</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>374</sup> *Ibíd.*, p. 139.

<sup>375</sup> GARCÍA DE LEÓN, Encarnación, “Literatura periodística o periodismo literario”, *op. cit.*, p. 339.

<sup>376</sup> *Ibíd.*, pp. 341-342.

<sup>377</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos*, *op. cit.*, p. 110.

más se produce este tipo de acercamientos. Acedo Rueda también concuerda de que el reportaje y la crónica están consideradas “por la crítica como los géneros estrellas del periodismo escrito”<sup>378</sup>. O de forma más poética lo expresa Begoña Echevarría: “si los géneros periodísticos fueran un cuento de hadas, y a veces lo parecen, el reportaje sería el rey la crónica la reina. Rey y reina de los géneros periodísticos”<sup>379</sup>.

Una de las mayores dificultades para analizar estos géneros se debe a que tienden a mezclarse entre ellos y con otros como el perfil, la entrevista u otros géneros ajenos al periodismo como el ensayo, la biografía, la autobiografía, el testimonio etc. Pero de los géneros nombrados no todos se dan con la misma frecuencia en España, de esta forma, los que más se producen en opinión de López Pan y Gómez Baceiredo por este orden son: crónica, la entrevista y el retrato. Estos son los más frecuentes en España, pero a ellos le siguen según estos autores géneros que, aunque son menos practicados, sí que son los géneros estrellas del periodismo narrativo anglosajón y latinoamericano: perfiles, reportajes novelados y novelas reportajes<sup>380</sup>.

Para Larrando Uretra, la incorporación de nuevas técnicas narrativas al reportaje son su maduración tras dejar atrás la filosofía objetivista. Estas incorporaciones lleva al reportaje a convertirse en “piedra angular de corrientes que demuestran un estrecho y polémico vínculo con la Literatura, como el Nuevo Periodismo. Estas evoluciones han dado lugar a múltiples manifestaciones del género que complican su definición unívoca”<sup>381</sup>.

Sin embargo, nos parece muy importante antes de hablar de estos dos géneros distinguir claramente que cuando hablamos de crónica y reportaje para referirnos a géneros del periodismo narrativo damos por entendido que estas cumplen la mayoría de las características que párrafos arriba hemos expuesto. Por tanto, existen dos formatos distintos a nuestro parecer dentro del periodismo, la crónica y reportaje “normal”, es decir, que cumple perfectamente con su función y aquellas crónicas y reportajes que hacen uso de estas técnicas y las características y herramientas arriba explicadas para ir más allá. Por tanto, en las siguientes líneas muchas de las opiniones, clasificaciones y definiciones estarán hablando a veces del reportaje o crónica “normal” y otras del reportaje o crónica en el sentido del periodismo narrativo. Es más, en nuestra opinión, estos dos géneros, a través de las obras en formato libro están convergiendo hacia unos textos híbridos en el que quizás debamos buscar una nueva terminología.

### 7.5.1. El reportaje en el periodismo narrativo

La palabra española “reportaje” procede de la raíz latina *reportare*<sup>382</sup> y hace referencia a traer una noticia. Los primeros reportajes que se conocen en el mundo occidental datan de 1587 en unas publicaciones alemanas denominadas *Zeitung*, aunque se consideran como reportaje fundacional en Europa los escritos por W. Thomas S. Tead en 1884 en el diario londinense *Pall Mall Gazette*<sup>383</sup>.

La aparición en España del reportaje<sup>384</sup> es por un lado fruto de variedades de crónicas como el cuadro de costumbres o la crónica de viajes, el auge de la entrevista, el estilo de las relaciones

<sup>378</sup> ACEDO-RUEDA, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas*, *op. cit.*, posición 4100.

<sup>379</sup> HERNARDO, Bernardino M., “Prólogo” en ECHEVARRÍA LLOMPART, Begoña, *Las W's del reportaje*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1998, p. 13.

<sup>380</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, y GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz, “El Periodismo literario como sala de espera de la literatura”, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>381</sup> LARRANDO URETRA, Ainara, “La metamorfosis del reportaje en el ciberperiodismo: concepto y caracterización de un nuevo modelo narrativo”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. XXII, nº 2, 2009, pp. 64-65.

<sup>382</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. (22nd ed). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

<sup>383</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>384</sup> Díaz Noci nos ofrece unas interesantes reflexiones sobre el mismo origen de la palabra reportaje: Durante un tiempo, seguramente para evitar anfibologías, se reservan *report* y *reporter* para el mundo judicial y se prefiere el galicismo *reportage* (que, por otra parte, ya se había utilizado y en 1608 caído en desuso para nombrar los

de hechos —relatos publicados en las secciones de sucesos judiciales de los periódicos— las informaciones judiciales y policiales que escribían ciertos periodistas que se trasladaban al lugar de los hechos, la aparición de los cables periódicos de las agencias de noticias a través del telégrafo, la aparición de las primeras revistas y periódicos ilustrados o el auge de la novela realista en el siglo XX y por último la aparición del cine y las técnicas que aplicaban para narrar una historia<sup>385</sup> o también la novela moderna<sup>386</sup>. En España la primera muestra de reportaje de prensa se localiza en 1928 en el diario *Heraldo de Madrid*, donde el periodista César González-Ruano escribió un texto titulado: “una revolución periodística de fin de siglo. Los creadores del reportaje moderno”. Y se consolida definitivamente con el advenimiento de la sociedad de comunicación de masas donde aparecen las agencias de noticias, informativos radiofónicos, pero sobre todo los magazines ilustrados y los grandes periódicos de información general se consolida sobremanera este género<sup>387</sup>. Es un género periodístico complejo, y gracias a su versatilidad temática, compositiva y estilísticas ha ocupado un lugar predominante en la cultura periodística<sup>388</sup>.

Pese a la importancia de este género en la historia del periodismo y la gran cantidad de alusiones que recibe en las obras sobre el estudio del periodismo todavía no hay una monografía sobre la historia de este género.

La explicación de esta carencia hay que buscarla primero, sin duda, en la adolescencia de los estudios periodísticos, lastrados en general —con contadas excepciones— por el espíritu normativo y por la falta de rigor teórico e historiográfico; pero también en la diferencia que críticos e historiadores de la literatura han mostrado por este género, al que no han dedicado la atención que a mi entender merecen<sup>389</sup>.

López Hidalgo señala que el reportaje, a pesar de lo comentado, apenas aparece plasmado en los medios escritos y argumenta dos razones a esto. Es caro y necesita tiempo y dedicación. Veremos que estas dos constantes que apunta López Hidalgo se trasladan perfectamente al periodismo narrativo<sup>390</sup>.

### 7.5.1.1. Definición del reportaje

Son muchas las definiciones sobre el reportaje, pero en la mayor parte de ellas reflejan una serie de características comunes.

Así Vilamor define “el reportaje como un relato extenso y muy documentado sobre un hecho noticioso ya conocido y que puede abarcar todos los campos del periodismo”. De manera más breve añade que “reportaje es la ampliación de la noticia”. A diferencia de la crónica, puntualiza, que su esencia está en contar la noticia, con el valor añadido del comentario, la valoración o el enjuiciamiento de la misma, el reportaje parte de la noticia, es decir, que no hay

---

informes judiciales) para lo que hoy denominamos en español y por supuesto a través del francés así, “reportaje”. Esta palabra, como las otras formas que examinamos, provienen del latín portare, “portear” o “transportar”, a la que se añade el prefijo re-. “Reportaje” no se usa en español (o, al menos, no se admite), con el actual significado de “información periodística” hasta bien entrado el siglo XX: se recoge en el Glosario de afronegrismos de Fernando Ortiz (La Habana, 1924) como galicismo, del francés *reportage*, documentado por primera vez en 1907, y éste del inglés *report*, y volvemos así al punto de origen del vocablo. “Reportero” (traducción del inglés *reporter*) no se recoge en un diccionario de la RAE hasta 1936 (datos tomados del Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana de Joan Corominas). DÍAZ NOCI, Javier, “Las raíces de los géneros periodísticos interpretativos: precedentes históricos formales del reportaje y la entrevista”, *op. cit.*, p. 145.

<sup>385</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, *op. cit.*, p. 48

<sup>386</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>387</sup> *Ibíd.*, p. 254.

<sup>388</sup> *Ibíd.*, p. 253.

<sup>389</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>390</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística*, *op. cit.*, p. 78.



reportaje si no hay noticia previa<sup>391</sup>. No es paradigmático que Vilamor tenga que hacer referencia a la crónica y distinguirla del reportaje cuando intenta definir esta última, pues como veremos, a veces es complejo de diferenciar un género del otro.

Reportaje es una especie de mini novela o de cuento o relato corto que versa sobre un hecho de actualidad. (y más ampliamente lo define después como) reportaje como un relato extenso y muy documentado sobre un hecho noticioso ya conocido y que puede abarcar todos los campos del periodismo<sup>392</sup>.

Pero lo más interesante de la definición de Vilamor, es lo que apunta a continuación: “conviene volver a recordar aquí lo ampliamente tratado en el capítulo sobre periodismo y literatura, o sea que no hay diferencia<sup>393</sup>”.

Para Emil Dovifat el reportaje es “la representación vigorosa, emotiva, llena de colorido y vivencia personal de un suceso (...) Y si queremos hacer justicia a la naturaleza vivida y personal del reportaje, lo llamaremos informe de los hechos vividos<sup>394</sup>”. Esta definición de Dovifat puede ser fácilmente sustituida por la de crónica, y vemos de nuevo que los límites y e incluso las definiciones entre ambos son difusas.

Gonzalo Martín Vivaldi es uno de los autores que relaciona el carácter “literario” del reportaje y lo define como el relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano; o también: una narración informativa, de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la personalidad del escritor-periodista<sup>395</sup>.

Mar de Fontcuberta apuesta por una explicación de hechos actuales que ya no son estrictamente noticia, aunque a veces sí pueden serlo. Intenta explicar la esencia de los hechos y sus circunstancias. Y apunta como una de sus principales características al “estilo narrativo y creador; es el que contiene más puntos de contacto con la literatura”<sup>396</sup>.

Sonia Parratt después de recoger una gran cantidad de definiciones sobre el reportaje, combina todas para crear una de las mejores definiciones:

El reportaje es un género periodístico de extensión variable en el que se suele ahondar, e incluso explicar y analizar, en hechos actuales, pero no necesariamente noticiosos, cuyo autor goza de una mayor libertad estructural y expresiva, y que generalmente se publica firmado y acompañado de fotografías o infografía<sup>397</sup>.

Lo que nos interesa de estas definiciones es que señalan el aspecto “literario” continuamente, apoyando nuestro argumento sobre como el reportaje es uno de los géneros estrellas del periodismo narrativo. Pero con las características del reportaje podremos contrastar por qué es tan usando este género para contar una historia siguiendo el patrón de este fenómeno.

### 7.5.1.2. Características del reportaje

No vamos a detallar todas las características que muestran de los reportajes los autores que lo han investigado, pero si vamos a destacar aquellas características que hacen este género propicio para el periodismo narrativo y que son bastante abundantes en sus explicaciones.

<sup>391</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 423.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>394</sup> DOVIFAT, Emil, *Periodismo*. Tomo I. México: Uteha, 1959, p. 22. Citado por: PARRAT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 33.

<sup>395</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, op. cit. p. 65.

<sup>396</sup> Fontcuberta, Mar: *La noticia*, Barcelona, Paídos, 1993, p. 105.

<sup>397</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 35.

Vilamor, de todas las características que aplica al reportaje señala dos que nos interesa, por un lado “teóricamente no tiene límites de espacio”, evidentemente en la prensa lo tiene, pero cuando se trata de un libro o e-book esta limitación desaparece, y por otro lado señala la necesidad de que deba utilizar “recursos literarios para que la narración resulte interesante y no decaiga en ningún momento”<sup>398</sup>.

Sonia Parratt para hablar de estas características también apunta algunas en la dirección donde el periodismo narrativo se puede desarrollar, así explica como Vilamor que suele tener una extensión variable y apunta que “hay libros que constituyen auténticos reportajes, como es el caso de la novela del escritor Gabriel García Márquez, noticia de un secuestro”<sup>399</sup>, además de ello como ya apuntaba Chillón y Bernal para hablar del periodismo informativo de creación, Parratt explica que tienen una estructura libre que no responde a la pirámide invertida, pero sobre todo señala: “es una oportunidad para analizar grandes tendencias y ahondar en ellas con una calidad de escritura mayor”<sup>400</sup>. Pero a estas características que considera como clásicas del reportaje añade tres más que aumentan en nuestra opinión, la confusión en torno a la crónica pero que abren la puerta para poder entender el fenómeno del periodismo narrativo:

- No respeta la tradicional sepsia de la ausencia de adjetivos
- A menudo se recurre al estilo literario
- El periodista aportar abiertamente sus valoraciones<sup>401</sup>

Posiblemente estas tres últimas características son las más interesantes para nuestra investigación pues entroncan directamente con algunas de las características propias del periodismo narrativo. Parratt, añade que a veces el periodista en ese estilo literario lo pone al servicio de la información “de manera que el resultado final es la exposición de realidades concretas, pero sin el uso de un método estrictamente informativo”<sup>402</sup>. El problema es que la no ausencia de adjetivos y la aportación de valoraciones, acercan excesivamente las características del reportaje a la de la crónica.

Albert Chillón considera que el reportaje es un género polifacético e intertextual por lo que puede combinar múltiples procedimientos de escritura como el sumario narrativo, las diversas técnicas de caracterización de los personajes y de punto de vista, el diálogo, el detalle diegético o el estilo indirecto libre y además puede en parte absorber otros géneros periodísticos como son las informaciones, gacetillas, crónicas, entrevistas, columnas, comentarios o incluso asimilar parcialmente o totalmente géneros literarios o artísticos como la novela, el ensayo el *short story*, el cine, el teatro. El único límite lo imponen: las exigencias de claridad, exactitud y eficacia inherentes a todo periodismo informativo de claridad<sup>403</sup>.

Acedo Rueda apunta también hacia el carácter híbrido y la combinación de técnicas literarias.<sup>404</sup>

Vemos que lo que la mayoría de autores considera aspectos “literarios” esas técnicas y herramientas ya explicadas (primera persona, extensión amplia, estilo indirecto libre, opiniones y reflexiones) ya que dan esa sensación “literaria”. Sin embargo, el problema a la hora de señalar las características de este género es que a veces se acerca mucho a lo que es la crónica y como ha apuntado Chillón “absorbe parte de otros géneros periodísticos”.

---

<sup>398</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 432.

<sup>399</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit., p. 29.

<sup>400</sup> *Ibíd.*, pp. 29-31.

<sup>401</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>402</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>403</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., p. 178.

<sup>404</sup> ACEDO-RUEDA, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas*, op. cit., posición: 573-574.

### 7.5.1.3. *El reportaje novelado, reportaje literario y novela reportaje*

El tipo de reportaje por antonomasia del periodismo narrativo es el que la mayoría de autores consideran como reportaje literario o novelado<sup>405</sup>.

A la hora de especificar las características de este género dentro del periodismo narrativo observamos que no hacen más que repetir a grandes rasgos las características ya destacadas del periodismo narrativo en el apartado anterior. Por ejemplo, López Pan utiliza las mismas características para hablar del reportaje novelado o literario que del periodismo literario. En su opinión, versan sobre hechos comunes y corrientes, y sobre personas a las que no les importa que un periodista se inmiscuya en sus vidas. Este periodista suele usar técnicas y herramientas del reportero con especial relevancia dos: la observación atenta de los detalles significativos y la entrevista como técnica de reporterismo. También se omiten las atribuciones, sin importar que el periodista haya o no sido testigo de esas palabras y López Pan explica que esto se debe a dos razones. Por un lado, porque la atribución de fuente convencional rompe la ilusión de que la historia que se cuenta ocurre frente al lector y por otro lado porque restaría autoridad al periodista, porque el periodista con su relato le está solicitando al lector que no es necesario estar continuamente respaldando el relato. El reportaje literario tiene una idea de fondo, una clave, que “ahonda en lo propio de la condición humana que comparece en las escenas cotidianas”. La voz del narrador es reconocible porque este tiene una personalidad y el periodista construye escenas, retrata personas, se esmera en un uso más rico del vocabulario y enumera<sup>406</sup>.

Otra denominación, es el llamado “gran reportaje”, Acedo Rueda señala que es el “género estrella del periodismo literario o de creación” y apunta que a este tipo de reportaje también se le conoce como reportaje de investigación, en profundidad glorificado, personal, especial o reportaje interpretativo<sup>407</sup>. Es decir, no hay una consideración clara y al igual que ocurre con periodismo narrativo la confusión terminológica es aún mayor, aunque lo importante es destacar que todas estas terminologías se refieren al género reportaje dentro del periodismo narrativo.

Chillón distingue dos tipos: el reportaje novelado y la novela-reportaje. La denominación novela reportaje, la define Chillón de la siguiente forma:

Simbiosis entre la vocación testimonial y los procedimientos de documentación propios del reportaje periodístico, por un lado, y las convenciones de representación inherentes a la novela realista de ficción, por otro<sup>408</sup>.

¿Cuál es la diferencia, por tanto, entre esta y el reportaje novelado? Para Chillón el reportaje novelado incorpora recursos compositivos y estilísticos de origen novelísticos, pero sin que la asimilación sea completa. Además, adaptan procedimientos e escritura de géneros testimoniales o de ficción. De estos primeros destaca la crónica, la narración de viajes, la prosa costumbrista, las memorias y el dietario. Y de la ficción adopta la novelle, el cuento y la *short-story*.

La novela-reportaje, según Chillón, muy minoritaria a diferencia de la anterior se caracteriza por asimilar sin límite las técnicas de composición y estilo propias de la novela realista clásica. ¿Por qué esta asimilación completa a diferencia del otro tipo? Porque los personajes son caracterizados mediante recurso diversos, la composición armónica, y compleja, y el texto es escrito con distintos puntos de vista.

A la sombra de la novela realista del novecientos, las novelas-reportaje contemporáneas buscan un efecto de verisimilitud y transparencia parecido al que perseguían con ahínco Flaubert, Zola o Tolstoi. El autor —el reportero— parece evaporarse del texto, y la historia

<sup>405</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 433.

<sup>406</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “Las técnicas narrativas de los reportajes literarios de Manuel Rivas. Análisis de ‘La triste historia de Eva’”, op. cit., p. 360-361.

<sup>407</sup> ACEDO-RUEDA, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas*, op. cit., posición: 561.

<sup>408</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., p. 257.

relatada se presenta a los ojos del lector como una verdadera tranché de vie, al a vez verídica, verosímil y verdadera<sup>409</sup>.

Las confluencias entre la novela y el reportaje son numerosas en esto que hemos llamado reportaje novelado. Pero además de la influencia de las novelas de ficción también lo tiene de géneros testimoniales como los diarios, dietarios, biografías, autobiografías, memorias, narraciones de viajes, crónicas, prosa costumbrista o epistolar. Es más además de estas influencias en el reportaje novelado también se encuentra huellas de técnicas narrativas propias del cine y el documental. La hipótesis que maneja Chillón para sustentar el origen de estos dos vástagos acude a la como los medios de comunicación masivos han generado una enorme cantidad de textos escritos y audiovisuales y esto ha impactado en todas las artes<sup>410</sup>. La consolidación de este género según Chillón y en este aspecto compartimos por completo su dictamen se debe a los cambios que se han producido últimamente en la prensa escrita con el advenimiento de Internet, este junto con los medios audiovisuales le han quitado a los medios el monopolio de la información rápida por lo que la prensa escrita comienza a buscar caminos distintos para producir sus textos basaos en transformaciones técnicas, productivas, estéticas, temáticas etc.

Pero la diferencia que hace Chillón entre reportaje novelado y novela reportaje resulta a efectos prácticos muy difícil de llevar a cabo. Asignar una etiqueta u otra a un texto por la asimilación de las técnicas de composición y estilos en mayor o menor grado supone una alta dosis de incertidumbre y dudas en una gran cantidad de textos como los que exponemos aquí que no solo emplean o no esas técnicas sino muchas otros u elementos propios de otros géneros como la crónica el ensayo o la autobiografía. Hasta qué punto esa asimilación se puede considerar de un lado u de otro, en los extremos queda claro el punto que podemos definir. ¿Pero y en un punto medio? ¿Qué ocurre con esos textos?

Desde nuestro punto de vista entendemos las razones del autor para hacer esta diferenciación, pero en aras de buscar una facilidad para poder etiquetar este tipo de textos no nos parece lo más práctico hacer esta diferenciación por su enorme dificultad a la hora de etiquetar a uno y a otro. Pese a todo, en nuestra opinión, la crónica y el reportaje conforman uno de los mejores terrenos para la convergencia del periodismo narrativo. Es un caso de hibridación con gran interés y dónde mejores frutos se observan de este caso. Parratt lo explica de la siguiente forma:

Los orígenes, el proceso de elaboración y, en general las características peculiares inherentes al reportaje, conducen pensar que éste representa como ningún otro género periodístico lo hace las estrechas relaciones que existen entre el periodismo y la literatura. Es por este motivo que no puede hablarse con rigor del reportaje sin afrontar una cuestión tan debatida en nuestros días como son los vínculos entre esas dos disciplinas<sup>411</sup>.

Sin embargo, el mayor problema que observamos al etiquetar el reportaje bajo una consideración especial como “reportaje literario” o “reportaje novelado” es que se quedan alejadas de la realidad de los nuevos textos cuya principal característica es la absorción e hibridez con otros géneros, especialmente la crónica o también la entrevista. Por tanto, quizás sea necesario considerar que los textos frutos del periodismo narrativo están alejados de lo que consideramos como reportaje o crónica y que suponen un nuevo género o una confluencia de ellos. En la crónica, como veremos se da exactamente la misma situación, características comunes con el reportaje y un intento por clasificar las crónicas bajo una etiqueta “literaria”.

---

<sup>409</sup> *Ibíd.*, p. 270.

<sup>410</sup> *Ibíd.*, p. 271.

<sup>411</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje, op. cit.*, p. 56

## 7.5.2. La crónica en el periodismo narrativo

Posiblemente este sea el género que más confusiones ocasiona no solo en el periodismo narrativo sino en el periodismo en general. Sirva este extenso capítulo para, remitiéndonos a los tratados de géneros periodísticos sobre la crónica, aclarar la enorme influencia que tiene este género en el periodismo narrativo. Pues sí en el periodismo narrativo anglófono el reportaje es el género predominante, en español, lo es la crónica, aunque a efectos prácticos, si comparamos los textos, las diferencias entre ambos géneros se difumina, ya que esta diferencia tiene su origen, en parte, en la consideración en español de la crónica y el reportaje.

La crónica periodística ha tenido desde siempre una fuerte credibilidad periodística, ha gozado históricamente de las máximas garantías de fiabilidad en el periodismo moderno<sup>412</sup>. ¿Por qué? Pues si analizamos muchas de las crónicas modernas y algunas de las consideramos como herederas de eso que hemos venido a denominar periodismo narrativo, veremos que se plantean muchos problemas de índole ético, periodístico, o de verificabilidad de datos. Pero pese a eso el lector sigue considerando a la crónica como un género con una alta credibilidad, en este capítulo vamos a intentar explicar las razones de esto.

### 7.5.2.1. Antecedentes de la crónica

El origen de la palabra crónica viene de la palabra griega *cronos*<sup>413</sup>, que significa tiempo y define una narración literal de los hechos en orden cronológico. Antes de ser un género periodístico la crónica fue un género literario<sup>414</sup> que revelaba hechos históricos en un orden temporal<sup>415</sup>. Y antes de esto fue utilizado por la historia<sup>416</sup>. Es una palabra que se encuentra muy enraizada en nuestra lengua y que tiene dificultades para ser usada de manera unívoca en el periodismo.

La crónica la podemos encontrar en algunos documentos griegos como leyes, decretos, acuerdos de asambleas, contratos... “si analizamos la forma de esos documentos nos encontramos con ciertas características de la crónica”<sup>417</sup>. También podemos encontrar estas similitudes ya en los romances, en las crónicas y las relaciones, guardando aspectos muy claros con nuestra crónica actual.

Es más, Bernal Rodríguez expone que el vocablo crónica fue cada vez ensanchando más su significado para designar a toda aquella narración histórica o literaria que narrara un hecho de forma cronológica: “así el término se utilizaba tanto para designar relatos que contaban hechos reales como imaginarios”<sup>418</sup>. Aunque estas crónicas seguían estando algo alejadas de lo que hoy consideramos una crónica periodística, su inicio más claro y cercano lo podemos encontrar en Las Crónicas de Indias. Este término se refiere de forma genérica a la compilación de narraciones históricas, sobre todo desde la perspectiva colonizadora española. Entre los cronistas más relevantes destacan: Pedro Sarmiento de Gamboa con *Historia de los Incas*, Cristóbal de Molina con *Rito y Fábulas de los Incas*. Pedro Cieza de León con *Señorío de los Incas Yupanquis y Comentarios*

<sup>412</sup>RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, Carmen, “Las crónicas: algunas ideas sobre la credibilidad en el periodismo interpretativo”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 11, 2005 p. 167.

<sup>413</sup> Manuel Bernal Rodríguez, detalla que la palabra crónica procede del latín *chronicas*, crónicas, libros de cronología y derivado a su vez del griego *cronos*. BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística: tres aproximaciones a su estudio*. Sevilla: Padilla Libros, 1997, p. 9.

<sup>414</sup> El aspecto literario de la crónica ya fue apuntado por Acosta Montoro, Véase p. 32.

<sup>415</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 290.

<sup>416</sup> Lorenzo Gomis explica que la crónica tiene una enorme tradición literaria y que cuando el periodismo la adoptó ya era un género en sí mismo y que ha servido siempre a la historia como relato de los acontecimientos desde “dentro, a poca distancia física, mental e ideológica”. GOMIS, Lorenzo, *Teoría de los géneros periodísticos*, op. cit., pp. 117-118.

<sup>417</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit. p. 281-282.

<sup>418</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 13.

*reales de los incas* por Inca Garcilaso de la Vega. Aunque la visión de estas crónicas fue eminentemente colonizadora, también existen algunos relatos de cronistas mestizos y criollos como Juan Santa Cruz con *Relación de Antigüedades desde este Reino del Perú* y Felipe de Guamán Poma de Ayala con *Nuevas crónicas y buen gobierno*<sup>419</sup>. En estos autores se perciben ya características muy definidas de la crónica contemporánea, aunque todavía son textos diferentes de lo que hoy consideramos como un texto periodístico.

Rotker también menciona otro antecedente de la crónica actual. Se trata de la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX, concretamente *Le fait divers* de *Le Figaro* de París. Esta *chronique* era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos y sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones “serias del periódico”<sup>420</sup>.

Hay dos fenómenos que no podemos dejar de señalar en el influjo de la crónica periodística moderna como son el costumbrismo y el modernismo. De la mano de Mariano José de Larra, encontramos los mejores ejemplos de crónicas costumbristas<sup>421</sup>. Y el influjo del modernismo en la crónica podemos rastrearlo en el ámbito latinoamericano, donde tuvo una enorme presencia en la crónica periodística y particularmente en lo que hoy en día es la crónica latinoamericana actual. Susana Rotker profundizó en este tema analizando la figura de José Martí y Rubén Darío como los mayores exponentes de la crónica modernista. “Más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos” explica Rotker<sup>422</sup>. Sobre todo, es interesante la estrecha relación que se produjo entre poesía modernista y crónica, hasta tal punto que muy pocos cronistas estuvieron al margen de la poesía y la literatura.

Seoane apunta que al inicio del siglo XX el género literario por excelencia era la crónica, “aquella en la que se lucían los literatos en el periódico”<sup>423</sup>.

Todos estos aspectos de los orígenes de la crónica, van a influir decisivamente, de forma que se convierta en un género que puede abarcar numerosas formas de expresión y es a partir del siglo XIX cuando nos encontraremos con las crónicas periodísticas con las características propias de este género, pero es en el siglo XX cuando adquiere su pleno desarrollo en los pueblos latinos<sup>424</sup>.

### 7.5.2.2. La crónica periodística en la historia del periodismo

En periodismo el vocablo crónica, además de definir al género periodístico, también se emplea para designar los contenidos radiofónicos o televisivos que abarcan todo lo que ha ocurrido en el día. Igualmente podemos encontrarla en algunos medios al referirse a la información internacional de un corresponsal. Los medios utilizan el término “crónica de nuestro corresponsal” para aludir a una información que se corresponde más con una noticia o reportaje

---

<sup>419</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit. pp. 285-289.

<sup>420</sup> ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005, p. 123.

<sup>421</sup> Forneas Fernández define este tipo de crónicas como: “un producto periodístico-literario que nació coincidiendo con el Romanticismo y la libertad que llegó a España tras el absolutismo de Fernando VII”. FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia, “Una aproximación a la crónica/crítica literaria”, en *Estudios del Mensaje Periodístico*, vol.12, 2006, p. 306.

<sup>422</sup> ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, op. cit., p. 16.

<sup>423</sup> CRUZ SEOANE, María, “El periodismo como género literario y como tema novelesco” en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, p.28.

<sup>424</sup> Lo interesante de la crónica es que ya era un género en sí mismo cuando el periodismo lo adoptó como modelo de relato de un acontecimiento, explica Tomás Eloy Martínez, en el prólogo de la obra de Susana Rotker *La invención de la crónica*, y señala que la crónica es un género específico de América Latina, que permitió la profesionalización del escritor y creó una nueva forma de narrar antes del Nuevo Periodismo. ELOY MARTÍNEZ, Tomás, “Prólogo”, en ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005, p. 10.

informativo. Y, por último, el término cronista se emplea como sinónimo de periodista o reportero<sup>425</sup>. Bernal Rodríguez opina que no es lo más adecuado hacer un uso tan amplio del término crónica pues evidencia una falta de metodología que intenta englobar realidades muy diversas bajo el amparo de este género:

La profesión periodística española ha empleado con profusión el término crónica para designar realidades heterogéneas; el intento de englobar, acriticamente todas estas realidades diversas en un solo concepto originan una fuerte ambigüedad, que viene a sumarse a la ya larga carga de connotaciones que la palabra crónica había venido acumulando históricamente antes del nacimiento del periodismo. Todo ello hace prácticamente inviable el uso de crónica como un término científico en Redacción Periodística, si previamente no se procede a un deslinde seguro del concepto.

Todavía hemos de tomar en consideración otro aspecto, que viene a complicar aún más esta cuestión. La crónica ha experimentado una profunda evolución en España, desde los inicios de su cultivo como géneros periodísticos hasta hoy. Esa evolución ha afectado tanto a la práctica redaccional, como a la mayor o menor estimación que los profesionales han manifestado por ella. Cuando se habla de crónica no nos estamos refiriendo, pues a una realidad inalterable<sup>426</sup>.

Hoy día cualquier publicación periodístico narrativa utiliza la palabra crónica para denominar a cualquier texto periodístico sea de la condición que sea. Así lo apunta Chillón y señala el error de utilizar la palabra crónica de forma tan genérica. Los textos que presentaremos en el contexto histórico y a lo largo de este trabajo de autores Latinoamericanos actuales no se diferencia en casi nada a lo que podemos leer en otras partes del mundo, pero pese a ello, denominan siempre a sus trabajos como “crónicas”. A veces estos textos son reportajes novelados, perfiles, entrevistas, artículos o crónicas en su sentido exacto o la mayoría de las veces, una hibridación con todos estos géneros<sup>427</sup>.

Además de las dificultades que tiene este término que denomina una enorme cantidad de realidades, la crónica es de todos los géneros del periodismo, la que se considera más cercana a la literatura. Bernal Rodríguez explica que la crónica es un eslabón entre el periodismo y la literatura. Critica que muchos autores se han empeñado en considerar al periodismo como un fenómeno nuevo surgido de la nada cuando sus conexiones con la literatura son muy profundas.

Instalados ingenuamente en esta trinchera, pretenden explicar el periodismo en cualquiera de sus manifestaciones, como algo autónomo, que carece de antecedentes. No es preciso explicar que una actitud semejante, mantenida contra toda lógica, sólo puede conducir a la confusión y al error<sup>428</sup>.

Es más, no solamente se refiere a la crónica como ese eslabón entre periodismo y literatura, sino que considera que este aspecto no se ha tratado suficiente y la crónica es el mejor ejemplo del proceso evolutivo que ha llevado desde la literatura al periodismo. Para él la crónica es el género:

... que más ha contribuido a mantener la conexión entre literatura y periodismo. tanto que puede ser considerada como el eslabón que ilustra el proceso evolutivo que lleva desde el terreno exclusivo de la literatura al de la pura información<sup>429</sup>.

Esta función de nexo entre el periodismo y la literatura que históricamente ha protagonizado la crónica, ahora parece compartida por el reportaje. Pero si en el lado del periodismo los

---

<sup>425</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 17.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>427</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., p. 408.

<sup>428</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 35-36.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 36.

géneros que ostentan la conexión entre periodismo y literatura son la crónica y reportaje, en el campo literario es la novela donde mejor se produce esta interacción.

Se puede imaginar un hilo conductor que nos lleve desde la crónica medieval (narración de acontecimientos por un testigo), pasando por las historias y las crónicas, hasta las primeras manifestaciones de la novela moderna (libros de caballerías, novelas de espacio, etc.) y, desde estas novelas, a través de las relaciones, las ocasiones y, en general, las primeras manifestaciones paleoperiodísticas así como de los relatos de viajes, al a configuración de la crónica como género periodístico<sup>430</sup>.

La novela permite esta interacción gracias a su configuración flexible y que permite acomodarse a cualquier situación, así como a impregnarse de las creaciones culturales dominantes de cada época<sup>431</sup>. Es más, señala, que en épocas pasadas el influjo de la literatura en la crónica era dominante, hoy es al contrario, las crónicas y reportajes son los que acaban configurando las estructuras novelísticas. Pese a esta relación entre la crónica y la novela no ha impedido que la crónica siga manteniendo su componente informativo, aspecto del que no puede renunciar<sup>432</sup>.

Para Poblete, la crónica era un puente entre la matriz cultural popular y el imaginario remedialmente masivo e industrializado de la naciente prensa de masas.<sup>433</sup> Además, la crónica según señala, es un género en el que se especializa el escritor latinoamericano adquiriendo por primera vez independencia respecto al patrocinio estatal y eclesiástico. Y lanza la hipótesis de que la crónica ha vuelto a aparecer como fenómeno ante la:

... nueva organización de la producción intelectual y nuevas formas de discursividad públicas, entre nuevas prácticas y demandas de consumo lector y los géneros escriturarios dominantes, entre los imaginarios nacionales y urbanos y las formas de discursividad globales<sup>434</sup>.

Poblete también añade una de las características que a su juicio hacen que la crónica haya surgido como un nuevo fenómeno. Se ha convertido en el vehículo por el que la oralidad y la escritura se unen<sup>435</sup>. Pero también se ha convertido en el sucedáneo de lo que fue en su época la novela de costumbres<sup>436</sup>.

Actualmente la crónica se ha revitalizado más que nunca ¿por qué? Porque los cambios experimentados con la aparición de Internet, el influjo del Nuevo Periodismo, o el auge de un periodismo más interpretativo<sup>437</sup>. Y estas ideas le añadimos nosotros, otro gran influjo a finales del siglo XX, sobre la realidad alterable de la crónica, ha vuelto a cambiar debido al enorme influjo que están teniendo diversas revistas Latinoamericanas como *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, *Anfibia*, *El Malpensante*, *Soho* y algunas españolas como *Jot Down* o *Fronterad*, que están revitalizando el concepto de crónica y convirtiéndolas en un género de peso en el periodismo del siglo XXI<sup>438</sup>. El auge de estas revistas, y por tanto de la crónica, a través de estas publicaciones es fruto de la consolidación de Internet que ha propiciado que el periodismo narrativo encuentre nuevas

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 38-29.

<sup>433</sup> POBLETE, Juan, "Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera", en FALBO, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007, p. 73.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>437</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 24.

<sup>438</sup> CUARTERO NARANJO, Antonio, "El arte del relato sin ficción: la explosión del Periodismo Literario en el ámbito latinoamericano y español en la Sociedad de la Información", en *Revista Surco Sur*, vol. 4: Iss. 7, 2014, pp. 14-21. Disponible en: <http://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol4/iss7/8/> [última fecha de consulta: 25 de octubre de 2016]



vías de difusión y presentación<sup>439</sup>. Pero pese a estas grandes ventajas que ofrece el medio digital sigue vigente el problema económico, “hay nuevas opciones, pero no una situación estable”<sup>440</sup>.

Este ecosistema de nuevas revistas y nuevas oportunidades para publicar un texto ha provocado, sobre todo en América Latina, que los autores elijan la crónica como formato predominante en sus textos y se autodenominen cronistas. El auge de este género se puede deber en parte a esa brecha mediática que Díaz Nosty detectaba en el ecosistema mediático latinoamericano producida por la fractura social, la exclusión y las amplias zonas de incomunicación e invisibilidad<sup>441</sup>.

Aunque Martín Caparrós se muestra profundamente molesto por el excesivo uso que está teniendo la palabra “crónica”:

Ahora tantos hablan de la crónica, la halagan, la desean, la llaman el nuevo boom y sandeces semejantes. Los diarios y revistas hispanoparlantes —casi todos— siguen sin publicar textos largos, sin darles el espacio necesario para desarrollar un buen relato<sup>442</sup>.

Esta constante redefinición del concepto crónica y los problemas para conformar que es, se presentan también a la hora de clasificarla dentro de la teoría de los géneros periodísticos, de definirla o de señalar sus principales características.

### 7.5.2.3. Definiciones de crónica

El primer rasgo que ha incentivado que la crónica haya tenido tal aceptación dentro del periodismo narrativo es la propia definición de esta. Se presenta siempre como un género “híbrido”, aspecto que destacan la mayor parte de las definiciones que sobre ella dan los principales investigadores en el entorno académico. De esta forma, esta hibridez y la libertad que ello implica va a propiciar la aceptación como el género más versátil para ser usado por los periodistas narrativos.

Veamos aquí algunas de las principales definiciones que realizan diversos autores sobre la crónica para descubrir las similitudes que señalan y que nos puedan ayudar a configurar los principales aspectos que debe tener una crónica.

Martínez Albertos la define como una narración directa e inmediata de una noticia con ciertos elementos valorativos, que siempre deben ser secundarios respecto a la narración del hecho en sí. Intenta reflejar lo acaecido entre dos fechas. De ahí viene su origen etimológico en la historia de la literatura<sup>443</sup> Por su parte, Martín Vivaldi añade el aspecto interpretativo explicando que la crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado<sup>444</sup>.

El carácter híbrido de la crónica lo destaca Alex Grijelmo cuando la define explicando que esta toma elementos de la noticia, del reportaje y del análisis. Se distingue de los dos últimos en

<sup>439</sup> Antonio Castillo Rojas señala que la crónica es uno de las tendencias de escritura más excitantes que se están produciendo en América Latina: CASTILLO ROJAS, Antonio, “The new Latin American journalistic crónica, emotions and hidden signs of reality”, en *Global Media Journal: Australian Edition*, 2015, vol. 9, no 2, p. 12.

<sup>440</sup> GARCÍA GALINDO, Juan Antonio y CUARTERO NARANJO, Antonio, “Le journalisme narratif en espagnol dans la société de l’information”, en *Communication* (En línea), vol 33/2, 2015. Disponible en: <http://communication.revues.org/5823>

<sup>441</sup> DIAZ NOSTY, Bernardo, “El nuevo continente virtual”, en DIAZ NOSTY, Bernardo (dir.), *Medios de comunicación: el escenario iberoamericano*. Barcelona, Ariel, 2011, p. 19.

<sup>442</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*, op. cit., p. 480.

<sup>443</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística: lenguaje, estilos y géneros en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo, 2000, p. 272.

<sup>444</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, op. cit., p. 129.

que prima el elemento noticioso y en muchos periódicos suele titularse efectivamente como una noticia. Y se distingue de la noticia porque incluye una visión personal del autor<sup>445</sup>.

Pero otros autores, como Yanes Mesa, entienden que el rasgo más importante es el “punto de vista” del periodista, así el cronista tiene la misión de informar sobre lo sucedido, de contarlo, pero, a diferencia de la noticia lo comenta desde su punto de vista. Es un relato sobre un hecho noticioso, pero en el que se incluye la valoración parcial de su autor. Se trata de una interpretación subjetiva de los hechos ocurridos “cronológicamente”<sup>446</sup>.

Manuel Bernal Rodríguez recogiendo los rasgos principales de los demás autores, añade la necesidad de que el cronista suele ser un experto que realiza su labor con continuidad, desde el propio escenario de los hechos o sus inmediaciones<sup>447</sup>.

Otro de los rasgos que definen a la crónica es el uso de la primera persona, Vilamor incide en este aspecto cuando la describe como el género periodístico que narra un hecho noticioso a la vez que lo enjuicia. Existe, por tanto, un gran protagonismo del autor, cosa normal habida cuenta de que es el testigo de los hechos y nadie mejor que él para enfocarlos, para enjuiciarlos. En términos muy simples diríamos que la “crónica es la noticia, más el yo”<sup>448</sup>.

Un nuevo rasgo para definir la crónica actual es la mirada, propone Angulo Egea, entendiéndolo que el cronista se toma su tiempo. Hurga en el pasado. Cambia el foco y se ocupa de los márgenes, de las historias de vidas mínimas (que se vuelven máximas), para tratar de comprender, para dar cuenta de los porqués del presente y de los posibles futuros, de los límites y de sus formas. Eso parece significar «mirar» en periodismo narrativo<sup>449</sup>.

Gil González considera a la crónica periodística como una nueva “filosofía periodística”: Es cultura y pensamiento expresado en tipografía. Es la síntesis y mixtura de todos los géneros, ruptura de la división tradicional entre *story* y *comments*. Conjunción de opiniones e interpretaciones y comentarios, ofrece información repensada, visiones sesgadas de las cosas, erudición en la exposición de argumentos<sup>450</sup>.

Gabriela Esquivada, propone otra definición, basándose en lo que es la crónica periodística: el autor llega a un presente que es el futuro de lo sucedido, observa uno o varios hechos, a veces con uno o varios personajes, aplica las reglas de chequeo que exige la ética de su oficio y emplea mejores herramientas narrativas para armar el rompecabezas de una historia desde el punto de vista donde pueda ubicarse<sup>451</sup>. Explica que ese es el concepto clásico de crónica periodística pero hoy en día esto está cambiando, la inclusión de la subjetividad en este tipo de textos:

¿O tampoco se mantiene ya esa certeza? Existen las crónicas de viaje, las crónicas urbanas, las crónicas de guerra, las crónicas del presente que será historia, las crónicas maldecidas por los editores con el epíteto “de color”, y todas ellas importan a la agenda hegemónica de los medios. La única diferencia es que apelan a herramientas de la ficción para trabajar el material que el periodista percibe como realidad. Pero ¿no era eso el periodismo narrativo?<sup>452</sup>

Apuntando que en su opinión la crónica pertenece al campo de la literatura: “es un género literario porque la calidad de la escritura le es consustancial, constituye un elemento definitorio

---

<sup>445</sup> GRILELMO, ÁLEX. *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus, 1998, p. 82.

<sup>446</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 181.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>448</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 292.

<sup>449</sup> ANGULO EGEEA, María, *Crónica y mirada*, op. cit., p. 5.

<sup>450</sup> GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos, “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo”, op. cit.

<sup>451</sup> ESQUIVADA, Gabriela, “Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en busca de un género”, en FALBO, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007, p. 111.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 111.

y se halla en sus orígenes. Los géneros puros lo son cada vez menos”<sup>453</sup>. Quizás la mejor definición de crónica la realiza Chillón:

La crónica contemporánea conserva buena parte de los rasgos que históricamente han caracterizado el género. El periodista informa de un hecho de actualidad narrándolo y, a la vez, comentándolo a discreción. Dado que no está sometido a preceptos compositivos, el cronista ordena los hechos sin trabas ni pautas —partiendo por ejemplo de una anécdota o bien de una digresión personal— y escribe tan libremente como sabe, aplicando una voluntad de estilo que trasciende la mera relación informativa de datos y testimonios. Se puede decir que el estilo de la crónica conjuga agilidad y eficacia periodísticas con elaboración literaria, y que esta libertad expresiva es posible en buena parte gracias al nexo de familiaridad que el cronista establece con el lector —dada la periodicidad con que escribe y la especialización temática que cultiva<sup>454</sup>.

Tras estas definiciones podemos extraer varias conclusiones. Hay tres rasgos que se repiten a lo largo de todas las definiciones, pero con distintos términos. El primero de ellos apunta a que se trata un hecho noticioso, actual, es decir, en la crónica, hay un hecho de actualidad que narra el periodista. O al menos que el periodista considera de actualidad. El segundo rasgo, y el que más se repite, es el “carácter valorativo”, “la interpretación personal”, “desde su punto de vista”, “el comentario personal” o “el enjuiciamiento”. En definitiva, muestran que la crónica es también un texto subjetivo, donde el periodista va a dar su opinión y punto de vista, y esto va a propiciar que los cronistas, los periodistas narrativos, hagan uso de este género porque les permite una mayor libertad, y por tanto propicia el uso de la primera persona en detrimento de la tercera persona del estilo del periodismo convencional.

El uso de esta primera persona se va a acentuar con el tercer rasgo que destacan estos autores: la presencia del periodista en el lugar de los hechos, que refuerza la cualidad presencial de la crónica. El periodista nos va a contar lo que vio porque estaba presente en los hechos, y generalmente, lo va a hacer de forma cronológica.

Aunque hay otros aspectos, no más secundarios, pero sí que no son tratados por muchos autores como son la capacidad de que el cronista tenga que ser un experto y tenga continuidad en el tema o la “mirada” especial del cronista para relatar una historia de forma distinta.

En definitiva, detectamos en las definiciones de estos autores que la crónica posee tres rasgos principales: que narra un hecho de actualidad (en función del criterio del periodista), que lo hace en primera persona, y que el periodista se encuentra en el lugar de los hechos. Estos elementos propician que sea un género abierto y libre para que un periodista se sienta cómodo escribiendo bajo el amparo de la crónica, sin preocuparse por mostrar sus opiniones, valoraciones, enjuiciamientos y mostrando su seguridad al ser testigo de lo que cuenta.

#### 7.5.2.4. Características de la crónica

Como ocurría con el reportaje, la crónica tiene una serie de características que comparte con las herramientas y características generales que hemos detectado en el periodismo narrativo. De ahí que este género sea considerado uno de los principales en el periodismo narrativo español, especialmente en Latinoamérica, donde periodismo narrativo y crónica están tan intrínsecamente asociados que cuando se menciona a uno se está hablando invariablemente del otro.

Veamos que han señalado los principales autores sobre qué características tiene la crónica como género periodístico. Una de las principales es el carácter opinativo de la crónica, así lo

---

<sup>453</sup> *Ibíd.*, p. 113.

<sup>454</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., 121.

ejemplifica Gutiérrez Palacios en su análisis de las crónicas de principios de siglo y localiza estas características:

- Encabezamientos de carácter literario que a veces enmascara el tema central de la crónica
- Descripción del acontecimiento, siguiendo pautas narrativas, dramatizaciones y, según los diferentes autores, elementos líricos o elegíacos, dependiendo del tema.
- Comentario o juicio editorializante que hace referencia a la situación española<sup>455</sup>.

De igual forma, y ya lo refleja arriba Gutiérrez Palacios, la “libertad” de la que goza la crónica es otra de las características más relevantes. Libertad en el sentido de utilizar otros recursos expresivos, otras estructuras que se asocian irremediamente como “componentes de la literatura”, pero a los que ya hemos hecho referencia como una de las asociaciones erróneas más comunes. Yanes Mesa presenta cinco ideas o características que inciden, precisamente, en este concepto de “libertad”. La primera se refiere a que el periodista se desplaza al lugar de los hechos, la segunda es la visión personal del autor, la tercera, es que se trata de un género “fundamentalmente libre”, la cuarta se refiere a los límites éticos del periodismo, el periodista cuenta lo que ha sucedido, pero sin desvirtuar los hechos. Y la quinta: “En resumen, el hecho de firmar la crónica otorga a su autor toda la libertad expresiva en su estilo personal con las limitaciones deontológicas de la veracidad de los hechos narrados”<sup>456</sup>.

La tercera característica, y quizás, la que podríamos considerar que diferencia de forma más clara a la crónica es la presencia del periodista en el lugar de los hechos, “el cronista ha de ser un periodista que vive los hechos que narra”<sup>457</sup>. Este es para Manuel Rodríguez Bernal “el rasgo definitorio por excelencia de la crónica periodística” que permite identificarla de cualquier otro género. También apunta que el cronista tiene que ser un experto, o al menos un habitual en el tema que está tratando, “porque la explicación y la interpretación que ha de ofrecer en su crónica no puede detenerse en los límites de la opinión personal”. Pero sobre todo señala que la crónica tiene que ofrecer una continuidad en el tema, en el autor y en el emplazamiento dentro del medio informativo en el que se inscribe<sup>458</sup>.

La hibridez de la crónica es posiblemente una de las características más señaladas para reflejar la absorción de otros géneros. En esta hibridez se basa la consideración de Villoro de llamar a la crónica “el ornitorrinco de la prosa” explica que de la novela selecciona las herramientas, del reportaje, la verdad y la investigación; del cuento el sentido dramático la estructura; de la entrevista los personajes; del ensayo la argumentación; y de la autobiografía la memoria<sup>459</sup>

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la “voz de prosenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de

---

<sup>455</sup> GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, *República, periodismo y literatura*, op. cit., p. 65-66.

<sup>456</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos*, op. cit., p. 183-184.

<sup>457</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 27.

<sup>458</sup> *Ibíd.*, p. 28-32.

<sup>459</sup> VILLORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, en *Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, Año IX, vol. 6, agosto 2010. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art1040.htm#> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser<sup>460</sup>.

González Gil establece una serie de conceptos, peculiaridades y características que tiene la crónica. La primera es la finalidad que la sociedad le exige a la crónica y que pueden ser: la voluntad de poner en comunicado un mensaje y compartirlo, información por necesidad, darles unos argumentos o entretenimiento. La segunda es la producción, luego está la actualidad, el referente, los receptores y la interpretación<sup>461</sup>. Pero pese a eso considera que la crónica periódica sigue siendo un concepto esquivo y equívoco, que es otro de los argumentos más usados para hablar de la crónica y que se apoya en la hibridez de esta:

Consideramos que todo intento tendente a encerrar a la crónica en unos límites fijos, no sólo sería un error sino también un ataque a su polivalente esencia. Uno de sus rasgos definitorio es precisamente esa polisemia inherente, es decir, la versatilidad que muestra para adaptarse a las diferentes formas de contar un hecho, bien sea histórico, literario o periodístico<sup>462</sup>.

(...)

Con lo que es imposible no estar de acuerdo es con la afirmación: la crónica es género difícil. Con esta breve cala, queda demostrado que la crónica es un género ambiguo, polifónico que lo mismo se esgrime para designar la sección de un periódico, como para referirse a las noticias que envía un corresponsal a la redacción<sup>463</sup>.

Y finalmente, la relación de la crónica con la literatura como nexo de unión es otra de las características de este género que apuntan Gil González: el reportaje es el nexo de unión entre periodismo y literatura, pero pese a eso: “es preferible defender que el nexo de unión entre la literatura y el periodismo es la crónica”<sup>464</sup>. O directamente, autores como Rotker consideran a la crónica como literatura, no hay diferencias para ella:

Esta separación tiene como trasfondo, por un lado, difundidos estereotipos acerca de la “literatura pura”, de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de arte; y, por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las élites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo<sup>465</sup>.

En definitiva, el carácter opinativo, la presencia del periodista en el lugar de los hechos, la libertad, la hibridez y su relación con la literatura son las características principales que se le atribuyen a la crónica. Aunque pese a eso, señalar las características definitorias de la crónica suele ser labor harta complicada, “aplicado a un género específico es un término ambiguo en su posible traslación de unos países a otros”<sup>466</sup>. Pero lo que si se perciben en estas características que destacan del género de la crónica es que comparten aspectos con las características para definir el periodismo narrativo. Hoy en día es más necesaria que nunca la crónica que ante la avalancha de información estas sean engarzadas de una forma coherente para que un lector pueda entenderlas con mayor profundidad<sup>467</sup>.

<sup>460</sup> *Ibid.*

<sup>461</sup> GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos, “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo”, en *Global Media Journal*, vol. 1, nº 1, 2004. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/687/68710103/> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

<sup>462</sup> *Ibid.*

<sup>463</sup> *Ibid.*

<sup>464</sup> *Ibid.*

<sup>465</sup> ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, op. cit., p. 24.

<sup>466</sup> RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, Carmen, “Las crónicas: algunas ideas sobre la credibilidad en el periodismo interpretativo”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 11, 2005, p. 170.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 171.

### 7.5.2.5. La crónica en la teoría de los géneros periodísticos

En la teoría de los géneros periodísticos la crónica no ocupa un lugar fijo. Una de las principales confusiones en torno a este género se debe a la idea predominante en los estudios del periodismo de seguir el modelo de géneros anglosajón que separa hechos de opiniones y que se ha consolidado como el arquetipo del periodismo como hemos explicado en profundidad en el apartado 7.3. Siguiendo este esquema la crónica periodística hispana se encuentra en tierra de nadie ya que es un híbrido entre opiniones y hechos, Bernal Rodríguez explica que:

... la crónica es una malformación, una desviación del modelo arquetípico, una imperfección del periodismo latino, que —ya que no extirpar— hay que enderezar, corregir etc. Para que se aproxime, si es posible, se adapte al modelo anglosajón<sup>468</sup>.

También es de la misma opinión Wangüermet, explicando los problemas a los que se ha enfrentado la crónica desde el punto de vista del diseño debido a esta tajante separación entre hechos y opiniones.

La crónica informativa es un género heredado de la tradición literaria, que ha proliferado en el periodismo latino y cuyas posibilidades —de libertad expresiva y capacidad explicativa y reflexiva— impidieron en nuestro periodismo las difíciles discrepancias en el diseño de los géneros, como ocurrió en el periodismo anglosajón en el que solo existía la distinción entre periodismo de hechos y opiniones<sup>469</sup>.

Gómez Mompert y Enric Marín Osorio consideran que existen tres diferentes tradiciones: la norteamericana, la británica y la latina y sobre esta última también señala la importancia de la crónica:

En cuanto a la tradición latina, con diferencias entre las distintas culturas nacionales se la considera más politizada y literaria que las otras dos, y en la que predomina la crónica interpretada (antes que los simples hechos desnudos) con un estilo más extravertido que el anglosajón y también más analítico y explicativo<sup>470</sup>.

Este uno de los mayores problemas que ha tenido la crónica, pues suponía que este género no tuviera un lugar dentro de esta teoría de los géneros. Así, muchos autores apostaban por quitarle alguna de las características señaladas, como es el comentario personal del autor, para ubicarla dentro de los géneros de un carácter más informativo. Y otros autores apuestan por intensificar este carácter opinativo para ubicarla en el otro extremo.

La clásica división de géneros que se implantó en España con la llegada de las primeras facultades y escuelas de periodismo fue aquella que distinguía entre: a) relato informativo de un hecho (noticia) con todas sus ramificaciones (reportaje, informativo, informe, crónica...) y b) los comentarios personales sobre lo ocurrido, en los que destacaban el artículo, la columna, el reportaje, el perfil, el editorial... Esto no era más que el resultado de la asimilación de la práctica anglosajona que diferenciaba entre *story* y *comments*<sup>471</sup>.

Martínez Albertos ya apuntaba en ese sentido cuando señalaba que la crónica es un género particular y que se trata de un vocablo que no tiene traslación a otros países. “Es un producto literario predominantemente latino, prácticamente desconocido con estas características en el periodismo anglosajón”<sup>472</sup>.

---

<sup>468</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 22.

<sup>469</sup> RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, Carmen, “Las crónicas: algunas ideas sobre la credibilidad en el periodismo interpretativo”, op. cit., p. 178.

<sup>470</sup> GÓMEZ MOMPART, Josep Luís, y MARÍN OTTO, Enric, *Historia del periodismo universal*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 12.

<sup>471</sup> GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos, “La crónica periodística...”, op. cit.

<sup>472</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística*, op. cit., p. 346.

Debido al enfoque anglosajón —de separar hechos de opiniones— a la hora de clasificar los géneros periodísticos, la crónica, ha ido moviéndose del bloque informativo al interpretativo o al bloque opinativo. Recogemos algunas de las principales teorías de los géneros periodísticos y cómo sus autores han clasificado a la crónica.

Martín Vivaldi distinguía cuatro grandes géneros en el periodismo: noticia, reportaje, crónica y artículo. En estos tres últimos reconocía este autor que se dan las mayores cotas de libertad para el periodista, dedicándole un capítulo completo a las relaciones entre periodismo y literatura<sup>473</sup>. Martínez Albertos, clasificó los géneros como: géneros informativos (información y reportaje objetivo), géneros interpretativos (reportaje interpretativo y la crónica) y géneros de opinión (artículo o comentario)<sup>474</sup>. Héctor Borrat, por su parte, propuso la teoría del sistema de textos, y divide los géneros de la siguiente forma: narrativos, descriptivos y argumentativos. Dentro de los primeros agrupa la crónica<sup>475</sup>. Lorenzo Gomis divide los géneros en dos grupos: información y comentarios (al más puro estilo anglosajón) incluyendo la crónica en el primero de ellos<sup>476</sup>. Casasús y Ladevéze, por su parte, proponen cuatro tipos de géneros distintos; los informativos o narrativos, los interpretativos, los argumentativos y los instrumentales. Es en el segundo, los interpretativos, es dónde ubican la crónica<sup>477</sup>. José Francisco Sánchez y Fernando López Pan proponen tres grandes géneros: de reporterismo/noticioso, de autor, y géneros del periodismo especializado, ubicando la crónica dentro del primero, y la crónica especializada dentro del último<sup>478</sup>. Ana Torresi distingue tres grandes modos de expresión: de intencionalidad informativa, intencionalidad de opinión, y de intencionalidad de entretenimiento. Y sitúa la crónica dentro del primer grupo<sup>479</sup>. Yanes Mesa crea cuatro grupos, el periodismo informativo, el periodismo de opinión (que abarca la crónica), el reportaje, y los géneros anexos<sup>480</sup>. Y apunta lo que ya algunos autores hemos visto que no saben cómo definir la crónica si incluirla en el género interpretativo o el informativo o ambos al mismo tiempo, pues siempre permanece la idea de que es un género mixto, o híbrido<sup>481</sup>.

Para finalizar, y no extendernos sobremanera sobre este aspecto, quizás la más innovadora de estas propuestas es la que hacen Albert Chillón y Sebastià Bernal: que dividen en categorías: periodismo informativo convencional (textos descriptivos y narrativos), periodismo interpretativo (textos argumentativos), y periodismo informativo de creación (textos descriptivos y narrativo explicativos más la función estética del lenguaje), que acogería la crónica en el sentido que estamos tratando aquí<sup>482</sup>.

Es decir, lo que podemos ver tras este breve repaso de los principales enfoques de la teoría de los géneros periodísticos es que no hay un consenso sobre dónde ubicarla. Así, para Martínez Albertos o Casasús y Ladevéze se trata de un género interpretativo, para Yanes Mesa se trata de un género de opinión y para Lorenzo Gomis de información.

No hay ningún género en el periodismo que haya sido clasificado en todos los grupos que normalmente se dividen los géneros periodísticos. Esto nos muestra que la crónica, como género híbrido<sup>483</sup>, no tiene una posición clara para la mayoría de los investigadores. Quizás habría que

<sup>473</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, *op. cit.*, pp. 248-249.

<sup>474</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Redacción periodística*, *op. cit.*, p. 269-273.

<sup>475</sup> CASASÚS, Josep María y NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis, *Estilo y géneros periodísticos*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>476</sup> GOMIS, Lorenzo, *Teoría de los géneros periodísticos*, *op. cit.*, p. 111-112.

<sup>477</sup> CASASÚS, Josep María y NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis, *Estilo y géneros periodísticos*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>478</sup> SÁNCHEZ, José Francisco y LÓPEZ PAN, Fernando, "Tipología de géneros periodísticos. Hacia un nuevo paradigma", *op. cit.*, p. 30-35.

<sup>479</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje...*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>480</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>481</sup> YANES MESA, Rafael, "La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 32, 2006. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

<sup>482</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*, *op. cit.*, p. 106-112.

<sup>483</sup> Ya que utilizamos el término híbrido –o mixto–, es la palabra que más se utiliza para definir la crónica, y es lo que en buena parte viene a expresar Juan Villoro cuando la denominó el "ornitorrinco de la prosa" haciendo

buscar una nueva formulación que pueda dar cabida a la crónica en el contexto en el que se está desarrollando.

La crónica se presenta para los periodistas como un género que puede servir para cualquier tipo de enfoque que se le quiera dar a los hechos, y por tanto puede acoger características que para algunos géneros están vedados, como la opinión. Debido a esta libertad, la crónica ha acogido muy diversas estrategias redaccionales y herramientas de otros ámbitos, mayormente usados por la literatura, y de ahí que se le asocie con un género que está a medio camino entre ambos campos o que sea considerada directamente como literatura.

Por tanto, los periodistas que deciden hacer periodismo narrativo, se sienten mucho más cómodos y seguros utilizando la crónica, que les permite adoptar aspectos de cualquier género, es decir la información, la interpretación o la opinión, porque en todos ellos tiene cabida.

#### 7.5.2.6. Tipologías de crónica

Hay una falta de estudios globales al respecto para poder dar una respuesta cercana a como se estructuran estos textos, que estilo y lenguaje usan y principalmente “es imposible encuadrar a todas las clases de crónicas periodísticas en un único modelo estructura y estilístico”<sup>484</sup> pero que no sería descabellado pensar que sería necesario hablar de estructuras y estilos de las crónicas periodísticas pues habría distintos tipos para responder a todas las necesidades. Nuestro objetivo en este apartado es destacar aquellos tipos de crónicas que han clasificado algunos autores que vienen a ser la crónica a la que nos referimos cuando hablamos de periodismo narrativo, pues lo más habitual a la hora de clasificar las crónicas ha sido por temáticas que a nuestro parecer puede cumplir una función meramente clasificatoria pero no responde a todas las realidades que se presentan<sup>485</sup>.

En nuestra opinión, de todas las clasificaciones, quizás la más innovadora y cercana al intento por explicar la crónica dentro del periodismo narrativo se la debemos a Martín Caparrós. Este autor propone la utilización del término: *lacrónica*. Las razones que le han llevado a tomar esta decisión se debe al excesivo uso que se está dando de este término hoy en día a diferencia de cuando él comenzó en diario *Página/30* en 1991. Señala que por aquellos días en Argentina: “nadie hablaba de ‘crónica’ no era una palabra de nuestro repertorio. O sí, pero decía otras cosas. La palabra ‘crónica’ no tenía ningún prestigio en el mundo periodístico argentino”<sup>486</sup>.

Este desprestigio se debía, según explica, a que el único diario de la época que utilizaba ese título era *Crónica* precisamente un tabloide que provocó que se asociara al amarillismo con la crónica en este caso roja<sup>487</sup>. En el escalafón profesional del periodismo argentino el cronista era el chico que acaba de entrar a una redacción y el que se encargaba de las tareas más aburridas y laboriosas. “En la Argentina de 1991 decir que uno hacía crónicas era una especie de chiste, una provocación. O, si acaso, referirse a una tradición casi perdida”<sup>488</sup>. Y explica la asociación de la crónica con el fenómeno del periodismo narrativo, a veces tiende a convergir para denominar al mismo fenómeno.

---

referencia a que se trata de un género extraño, que coge aspectos de otros géneros y cuya identidad no está clara. VILLOORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, *op. cit.*

Es más, Martínez Albertos, le dedicaba en su Manual de Redacción periodística un pequeño capítulo a la crónica y el reportaje interpretativo señalándolos como géneros híbridos: “géneros fronterizos entre la información y la solicitud de opinión”. MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística: lenguaje, op. cit.*, p. 280.

<sup>484</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística, op. cit.*, p. 42.

<sup>485</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital, op. cit.*, p. 303.

<sup>486</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica, op. cit.*, p. 21.

<sup>487</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>488</sup> *Ibíd.*, p. 21-22



En Estados Unidos lo habían definido como nuevo periodismo o periodismo narrativo; a mí me gustaba pensarlo como buen periodismo, el que me seducía. Pero la idea estaba más o menos clara: retomar ciertos procedimientos de otras formas de contar para contar sin ficcionar. Es la máquina que fueron afinando, desde fines de los cincuenta, en distintos lugares de América Latina, Rodolfo Walsh o Gabriel García Márquez o Tomás Eloy Martínez o Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska, es lo que armaron, con mayor capacidad de etiquetarlo, en Estados Unidos Truman Capote o Norman Mailer o Tom Wolfe o Gay Talese. Usaron, sobre todo, las formas de ciertos subgéneros americanos: la novela negra, la novela social de los años 30: mucha acción, mucho diálogo, palabras corrientes, frases cortas, ambientes oscuros. Aunque, por supuesto, cada uno le agregara su toque personal. Pero entonces siempre aparecerá alguien que se preguntará cuál es, en tal caso, la diferencia entre literatura y periodismo<sup>489</sup>.

Parece inevitable cuando hablamos de la crónica que “su respuesta siempre es un fracaso” porque: “nadie sabe quién qué dice cuando dice periodismo, qué cuando literatura. Si se define como periodismo todo lo que se publica en un periódico, está claro que las noticias sobre el último vestido rojo de la actriz no tienen nada que ver con la literatura, pero tampoco, si acaso, tiene que ver con ella una novela de sadomaso soft elegida al azar de un aeropuerto. Si se entiende como literatura el intento de encontrar formas descritas de contar el mundo, *lacrónica* entre en esa lista<sup>490</sup>”.

Martín Caparrós por tanto utiliza para dar respuesta a este género que considera como literatura, el término *lacrónica* y explica aquí sus razones:

Estoy harto de la palabra crónica: me tiene cansadísimo. Se usa demasiado, no se sabe qué dice, se confunde, se enarbola, se babea. Pero de algún modo hay que llamar a todo esto. Pensé que quizá podía usarla dándole un correctivo: poniéndola —habría dicho mi maestra de tercero— en su lugar. O mejor: fuera de su lugar. Volviéndola levemente impertinente. O, por decirlo de otro modo; sin tomarla —sin tomarse— en serio. Llamémosla *lacrónica*<sup>491</sup>

Y la define de la siguiente forma:

Quizá la definición de *lacrónica* que más me gusta es una que no he escuchado todavía: un texto periodístico que se ocupa de lo que no es noticia<sup>492</sup>.

Un aspecto sobre el que hace mucha incidencia Caparrós es la mirada del cronista (rasgo que apuntaba Angulo Egea para definir la crónica) *Lacrónica* es un texto periodístico que intenta mirar de otra manera eso que todos miran o podrían mirar.<sup>493</sup> Y uno de los aspectos o novedades que tiene la crónica en el periodismo es su novedad:

Es un género que hasta ahora nadie había notado mucho: parecía como si no hubiera estado —aunque, con un nombre u otro, solía estar. Pero ahora irrumpe con un nombre, se transforma en un objeto de deseo, ofrece la posibilidad de estudiarla y comentarla— y parece desarrollarse más en América Latina: se postula como un género propio o casi propio<sup>494</sup>.

Pero esta consideración también corre peligro porque ahora el periodista que la práctica se considera un “periodista-plus”<sup>495</sup>. Como hemos señalado se ha venido hablando en algunos

<sup>489</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>490</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>491</sup> *Ibíd.*, p. portada.

<sup>492</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>493</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>494</sup> *Ibíd.*, p. 478.

<sup>495</sup> *Ibíd.*, p. 479.

diarios y por algunos autores de un “boom” de la crónica y por tanto del periodismo narrativo<sup>496</sup>. Caparrós es muy crítico con esta postura:

Ahora tantos hablan de lacrónica, la halagan, la desean, la llaman el nuevo boom y sandeces semejantes. Los diarios y revistas hispanoparlantes —casi todos— siguen sin publicar textos largos, sin darles el espacio necesario para desarrollar un buen relato<sup>497</sup>.

Caparrós también se muestra crítico con la popularización de la palabra crónica, pues siente que este auge por parte de muchos periodistas y algunas revistas, por etiquetar con “cronista” a todo periodista que escribe crónicas, va contra lo que él entiende que es una crónica.

Dicen que son cronistas. Ponen cara de busto de mármol, la barbilla elevada, el ceño levemente fruncido, la mirada perdida en lontananza y dicen sí, porque yo, en la crónica aquella. O incluso dicen no, porque yo, en la crónica esta.<sup>498</sup>

Junto a Caparrós, la también periodista argentina Leila Guerriero advierte sobre la curiosa paradoja que se da sobre este género; siendo el más caro de producir y raro de ver, es por tanto, imposible hablar de un boom:

Pasemos a nuestra segunda mentira o paradoja: el auge de la crónica del que se habla tanto en estos días.

(...)

La crónica es un género que necesita tiempo para producirse, tiempo para escribirse y mucho espacio para publicarse: ninguna crónica que lleva meses de trabajo puede publicarse en media página.

Es raro, entonces, que se hable, como se habla, del auge de la crónica latinoamericana. Principalmente porque pocos medios gráficos, salvo las honrosas excepciones que todos conocemos, están dispuestos a pagarle a un periodista para que ocupe dos o tres meses de su vida investigando y escribiendo sobre un tema. Siguiendo porque los editores suelen funcionar con un combustible que se llama urgencia y con el que la crónica suele no llevarse bien. Y finalmente, y quizás sobre todo, porque pocos medios están dispuestos a dedicarle espacio a un texto largo ya que, se supone —lo dicen los editores, lo vocean los anunciantes, lo repiten todos—, los lectores ya no leen.

Y sin embargo, sin medios donde publicarla, sin medios dispuestos a pagarla y sin editores dispuestos a darles a los periodistas el tiempo necesario para escribirla, se habla hoy de un auge arrasador de la crónica latinoamericana. Después del misterio de la santísima trinidad, éste debe ser el segundo más difícil de resolver<sup>499</sup>.

Quizás la razón de esta situación se deba a un puñado de buenas revistas (que mencionaremos más tarde) y editores. Pero sin lugar a dudas, pese a que como apunta Guerriero, no se pueda quizás hablar de Boom, sí que podemos hablar sin ningún problema de auge:

Pero entre todos los temas de los que se ocupa la crónica latinoamericana actual hay uno del que se ocupa mucho: de sí misma. Transformada en auge, boom, tendencia, ha regresado desde donde fuere que se hubiese ido y ahora reflexionamos y debatimos sobre la crónica al punto que ya casi no hay, en el continente, periodistas de política, periodistas de espectáculo, redactores de necrológicas o críticos de cine: sólo hay cronistas<sup>500</sup>.

Este es quizás también otro de los problemas, que quizás es desde el ámbito académico o de los propios profesionales los que más hablan de este boom. Habría que analizar cómo lo percibe el lector, que le interesa o que no y como comprende lo que está leyendo. Pero compartimos plenamente la propuesta de Guerriero de clasificar esta situación más como como auge que

---

<sup>496</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier “¿El boom de la crónica latinoamericana?”, en *El País. Babelia*, 15 de febrero de 2012. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/02/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].

<sup>497</sup> *Ibíd.*, p. 480.

<sup>498</sup> *Ibíd.*, p. 574.

<sup>499</sup> GUERRIERO, Leila Guerriero, *Zona de obras*, op. cit., posición: 1248-1262.

<sup>500</sup> *Ibíd.*, posición:1441.

como un boom, pues este género no ha llegado plenamente a toda la sociedad y pueda ser considerado un género de peso dentro del periodismo. Pese al papel de estas grandes revistas latinoamericanas sigue siendo un género marginalizado.

Aunque, sin desviarnos más del tema de este apartado, nos parece muy interesante como Caparrós y Guerriero utilizan el concepto “crónica” o “lacrónica” como género, pero referido en el sentido del periodismo narrativo como fenómeno. Por tanto, se produce una asimilación por parte de la crónica como género del fenómeno del periodismo narrativo y el término “crónica” representa todo lo que viene a ser el periodismo narrativo. Con las palabras de estos dos autores queda evidente esta asimilación, pero es especialmente un fenómeno que se da en Latinoamérica, pues como explicaremos ahora, el término crónica difiere ligeramente con España.

Angulo Egea plantea otra tipología para las crónicas y las bautiza como: “crónicas trasgenéricas” para referirse a las crónicas urbanas que detecta en la argentina urbana, a través de su trabajo sobre estas crónicas y cronistas y utiliza esta denominación porque se “nutre del periodismo, pero también de la literatura, de la sociología, etc.”

No se adscriben estrictamente a una disciplina, sino que beben de todas para contar la violencia en las grandes urbes globalizadas. Emplean recursos periodísticos heredados de la nota roja, del suceso, para trascenderlo, para empezar, porque nunca presentan sus casos como cerrados. (...) Recurren también a estrategias literarias. Unas, interesantes, para la construcción de territorios y para la creación de personajes; otras, a evitar, como aquellas que se apoyan en los mecanismos melodramáticos para contar la violencia y que se han arraigado con fuerza en los imaginarios colectivos, gracias sobre todo a la televisión<sup>501</sup>.

La crónica periodístico-literaria es otro de los términos más interesantes utilizados para hablar de este género. Quizás a nuestro parecer lo más cercano que podamos encontrar a esta cuestión es este título que hemos recopilado de la obra de Anadeli Bencomo, a través de las palabras de Carlos Monsiváis para definir la crónica como “La reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas”<sup>502</sup>. Explica Bencomo que lo que hace aquí Monsiváis es remitir da la identidad discursiva de la crónica dejando de lado otras características más generales del género. A esto añade ella su definición:

Podríamos entonces añadir que la crónica periodístico-literaria se presenta como un texto generalmente breve que aborda preferentemente la representación de temas, sucesos y personajes cotidianos, para construir una imagen de la cultura y las prácticas sociales de determinado momento<sup>503</sup>.

En su opinión tras analizar a Monsiváis, Blanco y Poniatowska los tres autores principales de crónicas de las décadas 70, 80 y 90 concluye la crónica escrita por estos periodistas renovó de manera indeleble el ejercicio de la prosa periodística y confirmó la identidad literaria, que es la razón última del género más allá de su realización como género político<sup>504</sup>. También esta autora evidencia el desprestigio que ha tenido siempre el periodismo frente a la literatura pero en este caso a través de la crónica que representa en su opinión el mejor periodismo:

¿quién hace periodismo pudiendo escribir cuentos y novelas? El auge de la narrativa provoca, una vez más, en el medio cultural, la arremetida contra el periodismo, “enemigo de la promesa”. Ante el prestigio de la ficción, la crónica se extravía en la nostalgia profesional, y la despolitización y la censura vetan el acercamiento a huelgas, rebeldías y modos de vida populares vistos sin condescendencia. Y es muy difícil trasladar a la crónica así entendida

<sup>501</sup> ANGULO EGEE, María, “Bajo la piel de la marginalidad Argentina”, *op. cit.*, p. 68.

<sup>502</sup> BENCOMO, Anadeli, *Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodístico-literaria en México*. España: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2002, p. 13.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 198.

los ritmos de la gran ciudad, cuyo cambio vertiginoso cancela opciones narrativas, tratamientos lineales, antiguas emociones<sup>505</sup>.

¿Cuál debería ser entonces el término que deberíamos utilizar? Crónica simplemente, o crónica periodística literaria o *lacrónica* que propone Caparrós. Para poder responder a eso antes debemos profundizar en las confusiones e hibridaciones que se producen en torno al género crónica y reportaje en español, pues sí al problema de distinguir una crónica normal de una crónica periodística narrativa le añadimos que a veces esta última es difícil de distinguir de un reportaje literario o reportaje periodístico literario o reportaje periodístico narrativo, sea el término que sea, el problema ya no se basa en cómo llamar a la crónica o al reportaje dentro del periodismo narrativo. El problema está que esos dos géneros que detectamos dentro de este fenómeno están tan hibridados, han absorbido tanto de otros géneros, y sobre todos entre ellos mismos que quizás habría que plantearse un nuevo género o una nueva terminología para denominar a estos textos.

### 7.5.3. La confusión de la crónica con el reportaje en el ámbito español

Existen dificultades para distinguir entre la crónica y el reportaje en español, cuando hablamos de periodismo narrativo. La diferencia básica en el periodismo español es que en la crónica el periodista está presente en el hecho que narra y hay un aspecto opinativo, y en el reportaje el periodista puede estar ausente y además no debe mostrar su opinión. En este aspecto están claras las diferencias, pero en el periodismo narrativo hay más confusiones. Particularmente, por la influencia Latinoamérica, en la que el término crónica tiene un sentido mucho más amplio que en España y abarca parte de lo que es un reportaje.

Por tanto, distinguir entre crónica y reportaje en español depende mucho de los ojos que lo lean. Y mucho más cuando lo que podemos entender por reportaje puede variar de una cultura periodística a otra. No es lo mismo, un reportaje para el periodismo en español que para el periodismo angloamericano dónde el género crónica no existe y este espacio es ocupado por el reportaje literario.

Diversos autores ya apuntaron los problemas entre estos dos géneros, como Doménico Chiappe, que intenta explicar las diferencias entre ambos, haciendo una comparación entre la crónica y el reportaje con el cuento y la novela.

Entre la crónica y el reportaje (que puede contener crónica) existen diferencias similares a las que hay entre el cuento y la novela (que puede contener cuento). Una de las diferencias entre crónica/cuento y reportaje/novela consiste en que los primeros poseen vida propia y muerte súbita. El reportaje/novela goza de una larga agonía: se compone de múltiples eslabones, dispuestos dentro de un marco aglutinante que garantice la coherencia del devenir de la historia. La crónica/cuento representa la línea recta hacia un final compuesto por todos los elementos que han aparecido en la narración<sup>506</sup>.

O como Acedo Rueda que también señala que existen diferencias a la hora de denominar el reportaje y la crónica entre España y América Latina<sup>507</sup>. Y López Pan y Sánchez apuntan que la crónica en América Latina “ha ido adquiriendo otros significados: se le hace equivaler al reportaje en algunos países y a la columna literaria en otros”<sup>508</sup>. Una de las diferencias fundamentales a juicio de Yanes Mesa entre crónica y reportaje es la capacidad del periodista para estar en el lugar de los hechos, esto diferencia a la crónica del reportaje:

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>506</sup> CHIAPPE, Doménico, *Tan real como la ficción*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>507</sup> ACEDO-RUEDA, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>508</sup> SÁNCHEZ, José Francisco y LÓPEZ PAN, Fernando, “Tipología de géneros periodísticos. Hacia un nuevo paradigma”, *op. cit.*, p. 35.

Es necesario precisar la separación clara entre la crónica y el reportaje. Mientras una crónica la realiza un periodista desde el lugar de los hechos, en el caso del reportaje su autor puede estar ausente. Esta es la diferencia fundamental entre ambos géneros periodísticos. Si se hace una crónica de una sesión parlamentaria, de la guerra de Irak o de un partido de fútbol, la condición *sine qua non* es que el cronista se encuentre en el Parlamento, en el frente de batalla o en el estadio. Sin embargo, puede hacerse un reportaje sobre la Luna sin que el periodista la visite<sup>509</sup>.

¿Pero cómo podemos diferenciar la crónica del reportaje más allá de la presencia del periodista en los hechos o su carácter opinativo? Por ejemplo, Parratt se basa en el papel que tiene el periodista:

En cuanto a la crónica, una de las mayores diferencias reside en que el reportaje cuenta con el hecho como una constante, mientras que en la crónica se parte de unas impresiones, y la vivencia personal del reportaje se contrapone a la reacción personal de la crónica<sup>510</sup>.

Francisco Gutiérrez apunta en el inicio de estas diferencias a la forma en la que nacieron para el periodismo estos géneros:

En cuanto a la crónica y al reportaje, aparecen en el s. XIX; hay que decir que la crónica es sobre todo de influencia francesa, mientras que el reportaje es quizá más de influencia norteamericana. Incluso a finales del XIX y a principios del XX se utiliza el término *reporter* en la literatura y en el periodismo español.

Sin embargo, estas diferencias no son aplicables a la crónica latinoamericana. Parratt apunta unos datos interesantes sobre el origen de la palabra reportaje que vendría a explicar las diferencias de significados que hay entre España y otros países. La propia palabra reportaje fue utilizada por primera vez por Gonzalo Martín Vivaldi, en su obra sobre los géneros periodísticos. Y no lo hizo refiriéndose al término en inglés de *reporting* –que define hoy día la actividad del periodista en busca de información, el acto de “informar acerca de algo, y no para referirse al género periodístico que es lo que entendemos en el ámbito latino – sino el término *report* que es el término en inglés con el que denomina al género periodístico del reportaje como lo entendemos en castellano<sup>511</sup>. Aunque en los últimos años se viene más utilizando el término francés *reportage* para referirse al reportaje en el periodismo anglosajón.

En Latinoamérica (su periodismo ha sido ampliamente influido por las fórmulas francesas y españolas que ampliaremos más adelante cuando tratemos el periodismo narrativo en este continente), sin embargo, en los últimos tiempos la presencia anglosajona es más notable. Ejemplo de ello pueden ser la presencia del perfil, género periodístico que en España apenas tiene presencia, pero que en Latinoamérica tiene una gran presencia por influencia americana. Y, por tanto, en el entorno latinoamericano se perciben confusiones con lo que desde nuestra perspectiva entendemos por el reportaje, utilizan la palabra crónica<sup>512</sup> para denominar a un amplio género de textos que cumplen las características de ambos campos. Durante muchos años ha pervivido este hecho y Parratt apunta que hasta hace poco se comenzó a diferenciar, el reportaje, de la crónica de la entrevista pues utilizan la palabra “crónica” para definir a todos esos géneros. Pero hay autores y medios que prefieren llamar crónicas a sus textos.

Otras razones que explican estas diferencias en España, y que a nuestro juicio es clave para entender esta confusión, se debe a la ausencia de las crónicas en las secciones duras de la prensa española, exceptuando deportes, toros o espectáculos, lo que ha provocado que algunas de sus características se le vayan atribuyendo al reportaje. Así ocurre que a veces algunos textos se publiquen como reportajes en España cuando en realidad son crónicas<sup>513</sup>.

<sup>509</sup> YANES MESA, Rafael, “La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre...”, *op. cit.*

<sup>510</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>513</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, *op. cit.*, p. 422.

González Gil expone las características comunes que tienen estos géneros, aunque en su opinión la crónica es el género más cercano a la literatura.

Es más que evidente que el reportaje comparte no pocas características con la crónica, pero no es menos cierto que este género es una invención genuinamente periodística y por tanto dicha exclusividad impide que sea considerado como instrumento de unión entre el relato de ficción (literario) y el factual (de hechos). De lo que se deduce, que él no puede ser considerado el enlace entre la literatura y el periodismo<sup>514</sup>.

Por lo tanto, esta ambivalencia, ha hecho que en el ámbito latinoamericano la crónica tenga una entidad propia más estable e identificable por autores y lectores. A diferencia de la crónica en España donde a veces una crónica periodística y reportaje se confunden. Para Jaramillo, la crónica latinoamericana actual ha creado su propio universo:

Una extensa red de revistas que circula masivamente y que se edita en diferentes ciudades del continente. Hay una abundante producción de crónicas en forma de libros que pasan rápidamente a figurar en las listas de los más vendidos. Hay autores reconocidos en el mundo de la crónica, hay encuentros de cronistas, hay premios de crónicas<sup>515</sup>.

Entendemos que es prioritario establecer una distinción entre una crónica “habitual”, dentro del periodismo, cuya pretensión es cumplir con su objetivo, y lo que podríamos denominar como una “crónica narrativa” o una “crónica periodístico literaria”, cuyo objetivo además de informar sobre un hecho, utilizará ciertas herramientas narrativas para potenciar ese relato. Este tipo de “crónicas narrativas” suelen tener una mayor extensión, un gran uso de la primera persona, una elección de temas diferentes y un lenguaje muy cuidado. Quizás, lo más sensato sea establecer una división dentro de la crónica como género, o buscar una nueva denominación que designe con más precisión este nuevo fenómeno. Creemos que esto es necesario porque a veces, el término crónica, como lo han usado muchos de los autores citados, suele confundir y se mezcla con el fenómeno del periodismo narrativo<sup>516</sup>.

Es necesario ubicar este tipo de “crónicas narrativas” dentro del periodismo narrativo como fenómeno aglutinador, ya que a veces se utiliza el término crónica a secas para hablar de periodismo narrativo ocasionando errores en su identificación. Jaramillo Aguado cree que los límites entre “crónica” y “periodismo narrativo” son demasiado borrosos para utilizar una definición, a lo que nosotros en principio nos oponemos:

Voy a definir “crónica” y termino transcribiendo una noción de periodismo narrativo y, más allá, una definición de literatura. No es descuido. Creo que estoy definiendo lo mismo. Los límites entre unas y otras distinciones y subdistinciones lexicales son demasiado borrosos<sup>517</sup>

Siguiendo esta misma línea Jorge Carrión en el prólogo de la antología de crónicas *Mejor que la ficción* apunta sobre las confusiones que se producen y señala lo siguiente “A juzgar por la confusión de las palabras que se vinculan con el documental, el testimonio, la crónica, no estamos ante un género, sino ante un debate. Las palabras nos confunden. En España, un reportaje es una crónica, mientras que en algunos lugares de América latina es una entrevista. Perfil. Retrato. Semblanza, Estampa. Cuadro de costumbres. Aguafuerte. Las palabras nos hacen un poco más libres, por eso tantos cronistas han inventado las suyas para definir su trabajo (...) La cró-

---

<sup>514</sup> GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos, “La crónica periodística...”, *op. cit.*

<sup>515</sup> JARAMILLO AGUDELO, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 12.

<sup>516</sup> Hemos analizado esta cuestión ampliamente en: GARCÍA GALINDO, Juan Antonio y CUARTERO NARANJO, Antonio, “La crónica en el periodismo narrativo en español”, en *Famencos*, v.23, n. (2016): Conferência Anual 2016 da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucri.br/ojs/index.php/revistafamencos/article/view/24926> [última fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016]

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 17.

nica como antídoto. Alternativa a los relatos sociales y políticos. Experimento en libertad. Ensayo narrativo. *Faction*. Periodismo narrativo o literario. Ficción verdadera. Relato real. Llámosle: crónica”<sup>518</sup>. Hemos extraído estas palabras de Carrión, porque compartimos la crítica que le hace concretamente sobre este extracto Albert Chillón: “No es cierto que un reportaje sea lo mismo que una crónica en España. Ni que las palabras nos hagan un poco más libres, porque lo que de ellas sabemos es que nos hacen, a secas, sea más libres o esclavos. Ni que la crónica sea antídoto o alternativa a los relatos sociales y políticos, siendo como es un género frecuentado por quienes cultivan tales predios, así en el periodismo convencional como en el más creativo. Ni que sea «ficción verdadera», ya que esa es la definición que cumple aplicar a obras de soberana imaginación como *La divina comedia*, *Frankenstein* o *La peste*. Ni que sea «relato real», ya que todos los relatos son reales por el mero hecho de existir, con independencia de su capacidad para ofrecer verdades, ilusiones o mentiras. No es lícito, en suma, escribir sin responsabilidad o hacer retorcer así, de facto, el pensamiento ya acuñado en un campo de conocimiento dado; un patrimonio del que lector dispone y sobre el que tiene perfecto derecho a ejercer la crítica, siempre que esta sea documentada y rigurosa”<sup>519</sup>.

Compartimos la postura de Chillón porque vemos un error asociar crónica igual a periodismo narrativo. Ya que consideramos que la crónica es un género utilizado por el periodismo narrativo entre otros, como puede ser el reportaje. De ahí que tampoco consideremos el periodismo narrativo como un género, porque utiliza muchos y tampoco un macrogénero, porque es solamente un género distinto y más grande. Y pese a las distintas concepciones del reportaje y la crónica en España, estas tienen unas características que se diferencian claramente. Sin embargo, a veces como presentaremos en nuestro análisis, algunos autores utilizan ambas características creando quizás un tipo híbrido de género, y de ahí que desde un bando u otro utilicen “crónica” o “reportaje” para denominar estos textos.

Aunque no hay unos límites claros para la crónica sí creemos que se puede distinguir fácilmente “la crónica narrativa” como género dentro de lo que hemos denominado periodismo narrativo o periodismo literario, pues este es un fenómeno global como ha mostrado a lo largo de sus congresos y publicaciones la IALJS. El periodismo narrativo hace uso de diversos géneros como puede ser el reportaje literario, la entrevista, la columna o el perfil, además de la crónica.

Pero también es necesario profundizar en otras características que se están detectando en esa nueva generación de cronistas hispanoamericanos cuyos principales exponentes podemos destacar en las antologías de Jorge Carrión *Mejor que ficción* o la de Darío Jaramillo Agudelo *Antología de crónica latinoamericana actual* o en las revistas que hemos mencionado párrafos arriba. Todo este nuevo universo en torno a la crónica necesita una revisión en profundidad para detectar esas características que están haciendo único a este fenómeno. Y más que nada ayudará a clarificar las cuestiones en torno al término “crónica”.

El problema sobre todo viene dado desde la perspectiva española, donde la crónica no tiene un sentido tan amplio como en Latinoamérica y se confunde con el reportaje, pese a que sus límites en el contexto español están claros, diferente es el caso cuando un autor decide utilizar ambos géneros para crear un texto. Desde la perspectiva latinoamericana la crónica se acerca mucho más al periodismo narrativo que en España, y los que se autodenominan cronistas y practican este género lo hacen en el sentido del fenómeno del periodismo Narrativo.

Por tanto, la solución vendría por o bien distinguir una nueva tipología de crónicas y reportajes dentro del periodismo narrativo; crónica narrativa, crónica periodístico literaria, reportaje literario, reportaje novelado. O bien, y es quizás el aspecto que creemos que podría tener más sentido, considerar que esos textos que mezclan ambos géneros son híbridos y por tanto hacen uso de la crónica, el reportaje y otros géneros y técnicas distintas. Esto nos llevaría a buscar una

<sup>518</sup> CARRIÓN, Jorge, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012, p. 29-30.

<sup>519</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., 409.

nueva terminología y ampliar cómo se comporta qué características tiene y como se desarrolla este género híbrido en el periodismo narrativo.

Lo más interesante es que la crónica se ha convertido en un género de prestigio y una forma de obtener reconocimiento en la profesión. Una prueba palpable de ello es el proyecto de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), *Nuevos Cronistas de Indias*<sup>520</sup>, que agrupa a los cronistas más importantes en el ámbito hispanoamericano.

No hay duda, que la influencia de Latinoamérica en la crónica, en el sentido que hemos explicado, está influyendo en España, y puede darse el caso que cada vez se entienda más la crónica en nuestro país desde esta perspectiva. Pero de lo que estamos seguros es que estamos asistiendo a un proceso de transformación en el periodismo en el cual los límites, definiciones e intentos de clasificación cada vez se hacen más difíciles, pero más necesarios que nunca, para entender esta nueva forma de narrar historias.

#### 7.5.4. Otros géneros del periodismo narrativo

En este apartado recopilamos algunos géneros periodísticos que tienen cabida dentro del periodismo narrativo, pero que por el objetivo de esta investigación se quedan fuera de nuestro análisis.

El primero de ellos es la entrevista en la que muchos autores consideran que supone un gran procedimiento para poder aplicar técnicas literarias consiguiendo textos con una gran calidad. Se trata, claro está, de la llamada entrevista de creación.

Es un género periodístico autónomo, con características y estructuras propias. Esta, como género informativo y como producto informativo de creación, es de dos tipos: de declaraciones y de creación<sup>521</sup>.

Es este último tipo de entrevistas es el que nos interesa en esta obra. López Hidalgo señala que podemos definirla como entrevista de creación o entrevista literaria y que se trata “más de una obra artística”<sup>522</sup>. Entre las características de este género se encuentra la objetividad, pero entendiendo esta como “la aceptación implícita por parte del autor de su propia subjetividad como componente del texto”<sup>523</sup> también la descripción y la utilización de un lenguaje metafísico y de alta calidad literaria. Además de eso se encuentra también una estructura más libre y por tanto las posibilidades narrativas que se abren son múltiples.

Montse Quesada en 1984 ya publica en *La entrevista: obra creativa* las cualidades de hibridación entre periodismo y literatura que tiene la entrevista. López Pan señala sobre la obra que:

La profesora catalana describe un género que, a su juicio, es de hecho periodismo literario; sin plantearse específica y directamente qué hace posible un periodismo literario ni entrar de modo directo en qué es periodismo y qué literatura. No obstante, su objetivo de caracterizar la entrevista creativa o literaria como aquella que combina lo informativo con lo estético literario y la intencionalidad literaria con la informativa, le lleva a caracterizar de modo indirecto y en gruesos trazos qué entiende por literatura y qué por información<sup>524</sup>.

En la introducción, Quesada, declara su intención de considerar a la entrevista como parte del periodismo literario: “son muchas las trabas con que topa el periodismo literario en su

---

<sup>520</sup> Véase: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/>

<sup>521</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística*, op. cit., p. 75.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>523</sup> FRATTINI, Eric, et al. *La entrevista: el arte y la ciencia*. Eudema, 1994, p. 19. Citado por: LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística*, op. cit., p. 99.

<sup>524</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario?...”, op. cit., p. 18.



reivindicación de un espacio en la prensa diaria<sup>525</sup>. Apoya estas ideas cuando se refiere al *background*: la “narración sucinta de la biografía personal de los entrevistados”<sup>526</sup> y el empleo de este *background* con otros elementos de la noticia como el tema, el énfasis en el interés humano del personaje, o el enfoque narrativo:

Contribuye a plasmar en letra impresa lo que se ha llamado en otro lugar de este libro ‘intencionalidad literaria’ del periodista-entrevistador, co-presente y compatible con la mera intencionalidad informativa de todo texto periodístico<sup>527</sup>.

El segundo de estos géneros es el artículo y la columna, posiblemente sean los géneros más populares dentro del periodismo narrativo en España y no nos parece adecuado mencionar aquí la gran cantidad de investigaciones y obras que tratan el artículo y la columna, pues gran parte de su base teórica se encuentra ya en el presente trabajo, pero nos remitimos a los principales investigadores en este tema que señalan que es uno de los géneros dónde mejor se hibrida periodismo y literatura<sup>528</sup>.

Sin embargo, sí que nos gustaría aclarar que toda la presente investigación hemos señalado y tratado al periodismo narrativo centrándolo en el reportaje y la crónica, también hemos apuntado que el artículo literario y la columna literaria es otro de sus grandes campos de expansión. Pero debido a que esto se sale de nuestra investigación y se ha abordado con bastante profundidad por autores. Además, investigadores como Gutiérrez Palacios también señalan que el articulismo literario es otro de los géneros del periodismo literario.

Los estudiosos, parecen referirse únicamente al reportaje o a la narración periodística. ¿Qué sucede entonces con las columnas y con los artículos? ¿No son periodismo literario?

(...)

Nuestra afirmación es rotunda: el articulismo literario es periodismo literario<sup>529</sup>.

Por tanto, queremos dejar muy claro que el articulismo literario es uno de los mayores exponentes de lo que denominamos periodismo literario o periodismo narrativo, pero debido a que sus estudios e investigaciones están siendo desarrolladas por otros derroteros, y que la crónica y el reportaje no habían sido tan ampliamente estudiadas por el periodismo narrativo fue una de las razones por las que nos llevaron a estudiarlos con más profundidad. Rodríguez Rodríguez explica la curiosa situación que se produce en España sobre este género:

He reiterado con intencionalidad el sintagma ‘periodismo narrativo’ porque la tradición de periodismo literario en España, sin embargo, se encuentra, desde el siglo XIX, en el articulismo, el ámbito de los géneros de opinión, donde priman las ideas, no los hechos<sup>530</sup>.

La diferencia es que, en América, contando desde América del Norte hasta el sur, el periodismo de opinión siempre ha estado en un segundo plano mientras que en España el columnismo y el articulismo gozan de muy buena salud y del mayor de los prestigios en términos

<sup>525</sup> QUESADA, Monte, *La entrevista: obra creativa*. Barcelona: Mitre, 1984, p. 10.

<sup>526</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>527</sup> *Ibíd.*, p. 182

<sup>528</sup> GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo “La columna personal, género en disputa entre la literatura y el periodismo” en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003. p. 253. O también véase LÓPEZ PAN, Fernando “La columna como paradigma de los géneros periodísticos de autor” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, p. 55-68. O también el artículo de CRUZ SEOANE, María, “Columnistas que aún no se llamaban así” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, p. 23-53. LÓPEZ PAN, Fernando, “El articulista-personaje como estrategia retórica en las columnas personales o literarias”, *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, nº 41, 2011, p. 47-68.

<sup>529</sup> GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, “Acerca del periodismo literario”, *op. cit.*, p. 38.

<sup>530</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Como un cuento. Como una novela...”, *op. cit.*, p. 27.

literarios, periodísticos y de reconocimiento profesional o remunerativos<sup>531</sup>, ya que “el articulismo en España todavía concentra la riqueza del periodismo literario en esta parte del mundo<sup>532</sup>.”

Otro género muy interesante es el perfil. Es un género periodístico que tiene poca práctica en España, aunque está muy asentado en Estados Unidos, y sobre todo en Latinoamérica. Ni siquiera es tratado el perfil como un género periodístico en los manuales de redacción periodística. Para el perfil el autor no necesita conocer necesariamente al personaje, sino que necesita una gran cantidad de datos, a diferencia de la semblanza, con la que se puede confundir a veces, que si necesita que el periodista o autor conozca en profundidad a la persona. El perfil podría definirse como el intento de encontrar la vida y obra del personaje sin interpretación<sup>533</sup>. Pese a eso se mezclan ambos géneros tanto perfil como semblanza, pues además de la enorme recolección de datos se hacen entrevistas en profundidad con el personaje para sacar la mayor parte de la información posible de ese sujeto.

Angulo Egea explica la avalancha de perfiles que recientemente se están publicando, concretamente por parte de Leila Guerriero, que “parece haberse especializado en este género”<sup>534</sup>. Sin duda las obras como *Frutos extraños*<sup>535</sup> y *Plano Americano*<sup>536</sup> son una muestra de los mejores ejemplos de periodismo narrativo a través del perfil, que se está dando en español. Rosana Fuentes comenta que el perfil “es una de las variedades más utilizadas en el mundo anglosajón y latinoamericano” y lo define como:

El transbordador de esencias humanas y hechos objetivos identificado como ‘periodismo literario’ se sirve del perfil para ahondar en el drama de una persona popular a través de sus actos cotidianos o peculiares y de los rasgos más destacados de su carácter<sup>537</sup>.

Guerriero comenta esta curiosa reseña sobre lo que entiende que significa el perfil para un periodista narrativo:

Todos los periodistas latinoamericanos somos expertos en perfiles: en su escritura, en su análisis, en su confección. No nos vamos a la cama sin llevarnos el «Frank Sinatra está resfriado» de Gay Talese y supimos qué cosa era el *The New Yorker* antes de saber que Santa Claus eran los padres<sup>538</sup>.

También hay autores como María Luz Vallejo que ha señalado la crítica literaria como género periodístico, debido a su flexibilidad de formas, se encuentra colindante entre el periodismo y la literatura<sup>539</sup>. Juan José Telléz también habla sobre las grandes oportunidades que ofrece la crítica literaria para el periodismo señala que muchas de ellas se han convertido en excelentes piezas de la literatura:<sup>540</sup>

Los relatos de viajes, muy populares en los últimos años y que se amparan en muchos periódicos y medios de comunicación o son escritos directamente por periodistas se agrupan a

---

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 27-28

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>533</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 407.

<sup>534</sup> ANGULO EGEEA, María, *Crónica y mirada*, op. cit., p. 16.

<sup>535</sup> Véase: GUERRIERO, Leila, *Frutos extraños*. Madrid: Alfaguara, 2011.

<sup>536</sup> Véase: GUERRIERO, Leila, *Plano americano*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

<sup>537</sup> FUENTES FERNÁNDEZ, Rosana, “El sentido de la tragedia en ‘Un hombre’, de Oriana Fallaci”, en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012, p. 215.

<sup>538</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*, op. cit., posición: 2152.

<sup>539</sup> VALLEJO MEJÍA, Mary Luz, *La crítica literaria como género periodístico*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1993, p. 13.

<sup>540</sup> TÉLLEZ, Juan José, “La crítica literaria en la prensa”, en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Alayala, 17, 18 y 19 de octubre 2007, p. 70.

veces bajo los géneros crónica o reportaje. Para Luis Aburquerque nos encontramos con los relatos de viajes con un género ambiguo, que tiene tanto características periodísticas como literarias<sup>541</sup>.

Aunque es un género que se ha venido a denominar “relato de viajes”, no es una postura definida, pues de nuevo nos encontramos ante la disyuntiva de enfrenarnos a un género fronterizo y podemos encontrar distintas definiciones como es la crónica viajera. Podríamos considerar que el relato de viaje se encuentra dentro del periodismo narrativo. Nuestra postura es clara aquí, por supuesto, cumple las características que hemos planteado, y lo que diferencia estos textos son la intencionalidad y temática del autor.

Nuestro objetivo no es analizar estos textos ya que hemos decidido centrarnos en crónicas y reportajes “de largo aliento” aunque como veremos algunos ejemplos que analizamos son en parte crónicas de viajes. Martín Caparrós también muestra sus dudas en cuanto a este tema:

Llevo años discutiendo con gente que dice que escribo “relatos de viaje”. Les contesto que no, que nunca pensé estos textos como “relatos de viaje”. Que nunca quise contar viajes. Que si viajaba a lugares era porque en ellos había historias que me daban la mejor excusa para hacer algo que siempre me gustó, pero que el viaje era el recurso para tratar un problema concreto, no un tema en sí<sup>542</sup>.

Pero él también se muestra confuso sobre sus últimos textos no sabe siquiera como clasificarlos:

Así, *Contra el cambio* es un híbrido distinto, y *El hambre* lo es más todavía: tienen mucho de aquello que llamamos lacrónica pero tienen, al mismo tiempo, mucho de lo que podríamos considerar ensayo: más historia, más números, más opiniones explícitas, más reflexión y más contradicción. Alguna vez quise definir esa manera como una crónica que piensa, un ensayo que cuenta; me sigue faltando una palabra que lo sintetice. A veces pienso en “manifiesto”. A veces no<sup>543</sup>.

En general, el objetivo para leer estos textos de viajes es ligeramente distinto a los objetivos de un lector más convencional:

El lector de este género acude allí en busca de otra cosa distinta. Sabe que el marco general del relato es verdadero, pero es consciente de que la narración allí contenida, no puede sólo del hilo de lo real, sino también del hilo de la imaginación del autor. Lo que principalmente interesa al lector de este tipo de libro es la visión particular del autor por encima del dato concreto, preciso, exacto. Y por eso mismo, el lector no exigirá nunca al autor responsabilidades acerca de lo descrito o contado. El lector no está interesado sólo y exclusivamente en el grado de verdad de lo que allí se nos narra, como podría exigírsele a un historiador o a un periodista o a un biógrafo<sup>544</sup>.

Nadie acude a estos relatos buscando un fiel reflejo de la realidad, por lo que, aunque en de Albuquerque se amparen dentro de la prensa, se encuentra más cerca de la literatura: “lo que hace susceptible a este tipo de textos de ser considerados literarios, en definitiva, es su pertenencia al ámbito del relato”<sup>545</sup>. Este carácter literario de la crónica viajera ya lo señaló Martínez Albertos<sup>546</sup> y en su opinión se mueven más en el ámbito de la literatura.

<sup>541</sup> ALBURQUERQUE, Luis “Periodismo y literatura: el ‘relato de viajes’ como género híbrido a la luz de la pragmática”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.ª del Carmen, MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004, p. 167

<sup>542</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*, op. cit., p. 114.

<sup>543</sup> *Ibíd.*, p. 114.

<sup>544</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>545</sup> *Ibíd.*, p. 176.

<sup>546</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística*, op. cit., p. 359.

Bernal Rodríguez, no está de acuerdo con la terminología “relatos de viajes” y considera que su correcta terminología sería la crónica viajera. La crónica, según este autor, se mueve entre la historia, la literatura y el periodismo. Las define como crónicas “escritas para difundir públicamente noticias de actualidad, son tan antiguas como las más remotas manifestaciones peleo-periodísticas”<sup>547</sup>. El planteamiento de Bernal es que la crónica viajera tiene la suficiente entidad como para considerarse un género periodístico con autonomía propia. Evidentemente señala que no todos los relatos se pueden agrupar bajo la consideración periodísticas, pero hay una serie de variables que abarcan tanto la naturaleza del viaje, el valor informativo del relato, la actitud del cronista y el tratamiento dado al acontecimiento noticioso, y el público al que se destina como para considerarlas periodismo<sup>548</sup>. En definitiva, Bernal cree que la crónica viajera o el llamado relato de viajes, se pueden seleccionar un nutrido grupo de textos polivalentes, que junto sus dimensiones periodísticas abarcan otras dimensiones como la sociológica, etnográfica, literaria o histórica y que esto no merma en absoluto su condición periodística.

Como género periodístico, la crónica de viajes participa de los rasgos estilísticos y estructurales que, en el marco de la libertad inherente al género, caracterizan a la crónica periodística: género híbrido que combina información e interpretación, cronista-testigo, etc. Sin embargo, la crónica de viajes también posee unos rasgos estilísticos estructurales y técnicos peculiares<sup>549</sup>.

Pero para Forneas Fernández la crónica de viajes es un subgénero de la crónica periodística<sup>550</sup>. Y apunta la amplia aceptación que tuvieron las crónicas de viajes en la España del siglo XIX donde escribieron diplomáticos, conquistadores o los militares que recorrieron España como participantes en las diferentes contiendas que tuvieron lugares esa centuria. Otras crónicas de viajes, de la época, fueron encomendadas a viajeros profesionales, generalmente escritores de reconocida fama, que se desplazaban hasta los lugares que atraían con un magnetismo especial el interés de los lectores para suministrar a la prensa, cumplidamente, relatos que satisficieran una insaciable demanda<sup>551</sup>. Pero hoy en día la crónica viajera ha derivado en otro aspecto:

La crónica viajera, en la actualidad, se mueve generalmente en el ámbito de la promoción turística y todo lo que conlleva: colabora, intencionadamente o no, con la creación de una imagen exótica y paradisíaca de ‘nosotros’ y de ‘los otros’. Asimismo, en el terreno de lo cultural, sufre la influencia directa e indirecta de la ideología dominante. Varía de las versiones más comerciales y casi publicitarias, en donde un reportaje se convierte en un “gancho” para promover un destino turístico, hasta el reportaje de denuncia social, ecológica o de divulgación cultural y científica<sup>552</sup>.

Pero para Isabel Soares, los relatos de viajes (o escritura de viajes como la denomina ella) se puede interpretar como periodismo literario, opinión con la que estamos totalmente de acuerdo pues ambos comparten unos objetivos comunes y como veremos en el análisis se llegan a mezclar formando un género híbrido: “this is because when analyzing both literary journalism and travel writing from a theoretical standpoint, we are confronted with hybrid genres, hybrid because they borrow both from each other as well as from other nonfictional and fictional

---

<sup>547</sup> BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística*, op. cit., p. 53.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>550</sup> FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia. ¿Periodismo o Literatura de Viajes?, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 10, 2004, p. 223.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 238.

forms”<sup>553</sup>. Además, a través de la figura de Miguel Sousa Tavares, ha detectado que la visión del periodista y del viajero a través del periodismo literario permite su máxima expresión<sup>554</sup>.

Otro género muy interesante, y de reciente incorporación es el del fotoperiodismo literario. A partir de la consideración del periodismo literario, Rodríguez Rodríguez e Irala Hortal entienden que al igual que algunos autores fusionan periodismo y literatura en sus textos periodísticos, existe un tipo de fotografía que hibrida las características informativo-documentales con los recursos estéticos-visuales, de esta forma se obtiene imágenes que retratan “la condición universal de los seres humanos, de modo que se convierten en testimonios gráficos de un tiempo y de un lugar, pero también en paradigmas del paso del hombre por la historia<sup>555</sup>”.

Las posibilidades y herramientas de la que hace uso el fotoperiodismo literario son las siguientes: independencia para asumir decisiones estéticas, por lo tanto, hay un carácter reflexivo tras su labor y no un mero reporterismo que recoge lo que ocurre. Así “este género utiliza las herramientas del lenguaje fotográfico y busca profundizar en la esencia humana, de la misma forma que el periodista literario usa las palabras y las figuras retóricas, para construir y definir contextos profundos<sup>556</sup>. Y explican las influencias que puede tener el fotoperiodismo literario y sus semejanzas y diferencias con el periodista literario usual:

El fotoperiodista literario crea imágenes donde se combinan la función documental, humanista y retórica, lo cual permite interpretar visualmente un acontecimiento usando una gran variedad de estilos, recurso o formas de expresión persuasivas y simbólicas. Así, el trabajo del foto periodista que construye metáforas con los recursos visuales, y no solo copia de una forma literal e inmóvil la realidad, ha conseguido que Arte y Periodismo dejen de ser mundos irreconciliables<sup>557</sup>.

Finalmente, el último género dónde podríamos hablar de una enorme influencia del periodismo narrativo, se encuentra en el mundo del comic, o comic periodístico<sup>558</sup>. Actualmente, la no ficción y el periodismo cada vez tienen más presencia dentro del mundo del cómic. Son historias secuenciadas a través de unas viñetas, donde el autor aparece reflejado como personaje pero compartiendo el mismo nombre y utilizando la primera persona y en general predominan la crónica y el reportaje como géneros para contar estas historias. Uno de los ejemplos más notables es el de Joe Sacco, con obras tan representativas como *Notas al pie de Gaza*<sup>559</sup>, *Palestina: en la franja de Gaza*, o *Historias de Bosnia*. También son interesantes obras como: *El fotógrafo*, de Emmanuel Guilbert, Didier Lefèvre y Frédéric Lemercier; *Una judía americana perdida en Israel*, de Sarah Glidden; *Pyongyang*, de Guy Delisle o *El negocio de los negocios: El Dinero Invisible*, de Dennis Robert, Yan Lindingre y Laurent Astier. De las que ya hemos hablado anteriormente.

<sup>553</sup> SOARES, Isabel, “South: where travel meets literary journalism”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, 2011.

<sup>554</sup> SOARES, Isabel, “Do Amazonas ao Nordeste: o Brasil sob o Olhar de um Jornalista Literário Português”, en *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia.*, vol. 23, n. Conferência Anual 2016 da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). 2016. Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24664> [última fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016]

<sup>555</sup> RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y IRALA HORTAL, Pilar, “¿Fotoperiodismo literario? Apuntes para una propuesta” en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, p. 208.

<sup>556</sup> IRALA HORTAL, Pilar, “¿Es World Press Photo paradigma del Fotoperiodismo literario?: Claves para su análisis”, en *Actas-II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social-Universidad La Laguna*, 2010, p. 4.

<sup>557</sup> IRALA HORTAL, Pilar, “Fotografiando fantasmas. Drama humano y fotoperiodismo literario”, en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012, p. 123.

<sup>558</sup> PÉREZ PEREIRO, Marta, “El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso. La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística”, en *Jornadas Journalism e Democracia*. Universidad Santiago de Compostela, 2007, pp. 20-29.

<sup>559</sup> Véase: MELERO, Javier, “Footnoes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico”, en *Estudios del Mensaje Periodístico*, vol. 18, nº 2, 2012.

## 7.6. Semejanzas y diferencias del periodismo narrativo con la literatura

Sin duda, uno de los aspectos más polémicos del periodismo narrativo o literario es la controversia en torno a si es literatura o periodismo, ambas cosas o son aspectos distintos y que los diferencia o los asemeja. Nuestra postura, que ya hemos aclarado, es clara en este aspecto. Hablar de las relaciones entre literatura y periodismo para intentar discernir el periodismo narrativo es un planteamiento excesivamente simplista porque las influencias al periodismo no sólo son de la literatura sino de otras muchas materias y géneros. Además, los aspectos “literarios” que parece coger el periodismo de la literatura para escribir este tipo de textos no son patrimonio de esta, sino que son fruto de una larga tradición oral y escrita de la humanidad que el periodismo ahora acoge para dar respuesta a una realidad o simplemente como hemos demostrado a través del planteamiento de Saavedra, utilización de técnicas retóricas para dar una sensación “literaria”.

De nuevo, en este discurso se percibe de fondo un intento por “legitimar” al periodismo a través de la literatura, como si al considerar al periodismo literatura por fin dejara de ser ese “hermano menor” esa “literatura de segunda división” y por fin estuviera considerado en alta estima. Este planteamiento de fondo es un grave error, pues la literatura no es el fin al que acude el periodismo y el periodismo por sí mismo puede alcanzar excelentes cotas de calidad, belleza, claridad y cualquier adjetivo que se le pueda adjudicar a la literatura. Pese a eso, no hay autor de los que ya hemos abordado en capítulos anteriores que no haya abordado esta cuestión debatiendo si es o no es literatura. Recogemos aquí las ideas principales en torno a esta cuestión, pero sin perder de vista la posición en la que nos encontramos sobre este aspecto.

En los primeros capítulos señalamos a autores como Martínez Albertos o Octavio Aguilera que separaban claramente la literatura del periodismo. A estas posturas también se le añade Emy Armañanzas y Javier Díaz Noci consideran que literatura y periodismo son dos mundos perfectamente diferenciados, pues mientras en la primera sólo hay un autor que tiene libertad absoluta en su expresión, en el periodismo se realiza un trabajo colectivo, y esto obliga a unas determinaciones de estilo en cada género. También José R. Vilamor afirma que literatura y periodismo son diferentes, aunque comparten el mismo objetivo, pues no son más que modos diferentes de contar historias de interés humano que sean atractivas para el público<sup>560</sup>.

### 7.6.1. La finalidad estética o informativa

Uno de los primeros aspectos sobre los que se debate es la finalidad última del periodismo y la literatura que al ser distintas supone un argumento irrefutable sobre las diferencias entre ambos campos, pero ¿qué ocurre con el periodismo narrativo? ¿Cuál es su función? Vamos a intentar responderlas.

Para Diezhandino esto es una conversación baldía, pues es evidente que existen estas diferencias ya que “hay buenos y malos escritores, hagan periodismo o literatura”<sup>561</sup>. Y por tanto, la razón de esta explicación baldía se encuentra en que el periodismo tiene como fin último la información:

Lo que diferencia a la narración puramente literaria de la periodística, si hubiera que hablar de estados químicamente puros, es una cuestión de objetivos y estilos: hay un estilo informativo y un estilo literario. El periódico admite ambos por separado, pero también mezcla ambos permanentemente<sup>562</sup>.  
(...)

<sup>560</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos...*, op. cit., p. 227.

<sup>561</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo...*, op. cit., p. 189.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 190.

Si sólo la ficción justifica la literatura, la línea divisoria está clara: la realidad obliga al periodista. Pero periodistas y escritores tendrán siempre el instrumento del lenguaje como denominador común. Y eso no hay quien lo cambie<sup>563</sup>.

Otros autores han utilizado los términos “finalidad interna” o “finalidad externa” para hablar de literatura y periodismo respectivamente diferenciando ambos campos aunque “habrá que admitir la existencia de recursos comunes que sirven a fines diversos”<sup>564</sup>, el discurso informativo tiene una finalidad exterior o instrumental porque debe tener conocimientos de ciertos hechos y comunicarlos a un público y en el discurso literario, la finalidad es interna cuyo objetivo es “ser como debe ser” y “solo se compara consigo mismo”<sup>565</sup>.

Pero estas diferencias basadas en los objetivos que persigue la literatura como entretenimiento intelectual y el periodismo como la búsqueda de lo informativo tampoco se sostiene porque hay multitud de trabajos que se van aproximando a uno y otro lado, hasta converger en un punto común. Hay determinados textos informativos elaborados con multitud de elementos lingüísticos literarios, de la misma forma que también hay escritos periodísticos de creación con un contenido informativo claro que sobre la realidad del momento. Es el periodismo narrativo<sup>566</sup>. Es decir, el periodismo y la literatura tienen fines distintos y buscan realidades distintas, pero en ambas convergen en el periodismo narrativo: “Las diferencias entre ambos se difuminan en el periodismo literario. Son trabajos periodísticos con elementos propios de la literatura, o, dicho de otra forma, escritos literarios con una función informativa”<sup>567</sup>.

Aunque para Antonio López Hidalgo, el periodismo sí que sigue persiguiendo en cierta medida una función estética del lenguaje además de la actualidad. Señala que el periodismo se ha ido separando de la literatura, aunque sí es bien cierto que este sigue persiguiendo una función estética además de la actualidad. El periodista aspira a contar lo que ha sucedido y además aspira “a contarlo bien: con belleza”<sup>568</sup>.

Para Vivaldi la labor del periodista y escritor comprometido con el mundo que lo rodea, un aspecto que los lectores van a demandar años después tanto a periodistas como escritores. No permanecer encerrados “en su torre de marfil” como lo define el propio autor:

Ser periodista, en nuestros días no significa contentarse con la simple comunicación de hechos o sucesos más o menos noticiosos, sin mayores preocupaciones estilísticas. Si el periodista escribe con un sentido mayoritario —a nivel del ferrocarril metropolitano—, sin pensar en la minoría, está rondando con la vulgaridad o el pedestrismo. Se escribe —literaria o periodísticamente— para el hombre. Y el hombre —sujeto receptor de la palabra escrita— necesita, pide, que se le escriba con autenticidad. Y si la literatura hoy es —debe ser un mensaje comprometido, un reflejo fiel del mundo en que se vive, el periodismo— el gran periodismo es, además, de comunicación, revelación, descubrimiento del mundo<sup>569</sup>.

Precisamente este aspecto del periodista comprometido con la sociedad es lo que se refleja en la mayoría de los periodistas narrativos que vamos analizar más adelante, son periodistas-escritores que tienen la necesidad de contar un aspecto del mundo que les rodea que está oculto, cerrado o simplemente es desconocido. Sin lugar a dudas aquí Martín Vivaldi toca una de las cuerdas principales de las razones por las que hoy se sigue escribiendo periodismo narrativo y que al mismo tiempo participa de la finalidad estética e informativa del lenguaje.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>564</sup> HERRERO AGUADO, Carmen, “Recursos de ficción en el periodismo especializado”, *op. cit.*, p. 100.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>566</sup> YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos...*, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>567</sup> YANES MESA, Rafael, “La crónica, un género del periodismo literario equidistante...”, *op. cit.*

<sup>568</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>569</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, *op. cit.*, p. 249.

## 7.6.2. La objetividad y la subjetividad

La objetividad siempre se ha identificado con el periodismo y la subjetividad con la literatura. Así, el periodismo narrativo automáticamente se le pone la etiqueta de ser un periodismo muy subjetivo y por tanto subyace la idea de que no es un periodismo de calidad. Sin embargo, son cada vez más las voces que señalan que esto es una falacia y que el periodismo ha establecido un “mito de la objetividad” para protegerse y respaldarse, y por tanto, tal objetividad no existe, por lo que sus límites con la literatura se acercan y se aproximan aún más cuando hablamos de periodismo narrativo. Este estilo “objetivista” es denominado por Rodríguez Rodríguez como “la retórica objetivista” cuyos objetivos son:

... unos férreos y eficaces patrones de escritura de noticias que pretendía la consecución de un discurso ‘neutral’, alejado de las ideologías, el partidismo político que había caracterizado y estigmatizado a los periódicos decimonónicos.

Es más, esta retórica objetivista ni estaba presente en la prensa del siglo XIX ni se la buscaba, pues era una prensa partidista. Este mito de la objetividad o retórica objetivista en opinión de Seoane nace con las agencias de noticias en mediados del siglo XIX, hecho que se reforzó con la incorporación de la fotografía a comienzos del siglo XX que ayuda a reforzar visualmente lo que se estaba contando<sup>570</sup>. Estas agencias de noticias y periódicos que apuestan por esta nueva visión del periodismo pretendían ser imparciales como conducta deontológica y la independencia como línea editorial y el formato de los diarios imponía: “brevedad, síntesis y como cualidades de unos textos que, además, debían ser devorados por lectores con cada vez menos tiempo para enterarse de lo más importante en pocos minutos<sup>571</sup>”. Greenberg, por ejemplo señala como Estados Unidos es uno de los países donde el ideal de la objetividad ha sido interpretado de forma más estricta<sup>572</sup>.

Por tanto, esto provocó que el estilo periodístico se centrara en la pirámide invertida en orden descendiente y por tanto todo se centraba en el dato y en dar respuesta a las 5W’s. Sin embargo, como veremos a continuación dicha objetividad no existe, de ahí que utilicemos la expresión “mito de la objetividad” o “falacia de la objetividad” porque se dan ciertas circunstancias que provocan que no seamos capaces de ser objetivos incluso en el hecho más simple y claro que podamos encontrar.

El primero de los argumentos que se han usado para desmontar el mito de la objetividad en el periodismo ha sido en el aspecto lingüístico, la utilización de ciertos recursos expresivos y palabras no convierten per se a un discurso en objetivo, ya que en el momento que una persona toca esa realidad automáticamente la convierte en otra cosa y por tanto dejaría de ser objetiva.

Al pasar las acciones a las palabras siempre se produce un cambio, que se haya provocado por la propia subjetividad e intencionalidad, con lo cual se puede decir que nos hallamos ante el tratamiento de un material que es real, pero que de alguna manera deja de serlo en cuanto ha sido reconstruido por el autor<sup>573</sup>.

De esta forma, aunque se quiera entregar un texto plenamente objetivo siempre va a resultar una visión personal de los hechos, Cantavella se pregunta ante esto: “¿Cómo no va a haber ficción, entonces? La hay hasta en la autobiografía<sup>574</sup>. Por tanto, la realidad que vemos en nuestro entorno a través de las palabras nunca es real en un sentido estricto, es una “escritura de la realidad y por tanto, aunque tenga una porción mínima, ya se ha transformado al pasar por el

<sup>570</sup> CRUZ SEOANE, María, “El periodismo como género literario y como tema novelesco”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>571</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Como un cuento. Como una novela...”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>572</sup> GREENBERG, Susan, “Personal experience, turned outward: responses to alienated subjectivity”, *op. cit.*, p. 153.

<sup>573</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción...*, *op. cit.*, p. 97. Es más, algunos escritores como Javier Marías reflejan en una de sus obras que todo aquel que relata mezcla realidad y ficción. MARÍAS, Javier, *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 9-10.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 98.



tamiz del intermediario”<sup>575</sup> y cada vez que este hecho sea observado por otro intermediario cambiará<sup>576</sup>. Además de la transformación que se produce a través de este intermediario, la utilización de distintas técnicas narrativas (el enfoque de la narración, el punto de vista, el personaje” también produce una alteración de esa realidad.

La decisión de elegir una alternativa y no otra influye en la historia, que se somete a la subjetividad del autor; sea consciente o no el autor de su injerencia. Esta influencia se esconde en la metanarración, y su invisibilidad la convierte en arma sumamente efectiva. Afecta al lector común sin que lo note. Para el acercamiento a la imparcialidad, a esa objetividad que un ser humano nunca podrá alcanzar por ser deudor de su cultura, resulta esencial tener conciencia de que cualquier opción, poco importa si tiene buenas o malas intenciones, ya constituye una acción discriminatoria y crucial en el mensaje, sea consciente o no de emitirlo, de lo que escribe<sup>577</sup>.

El periodismo narrativo que hace profusión de ciertas técnicas como es la primera persona, el uso de diálogos, la descripción del personaje o el uso del estilo indirecto libre ha sido siempre “acusado” de ser subjetivo ya que no hacía uso de los recursos objetivistas que presumiblemente hacen un texto objetivo como es la pirámide invertida o las 5W’s. Pero no solamente en el aspecto lingüístico sino también en la misma construcción de la información el periodista escoge las palabras, subraya los enfoques, elige las citas, omite declaraciones, prefiere un titular sobre otro, una fotografía<sup>578</sup> en definitiva:

La retórica objetivista del periodismo convencional, por tanto, como la novela realista que también propugnaba una descripción objetiva (..) se articula bajo el principio de verisimilitud de lo narrado, ello, sin embargo, no es más que una estratagema discursiva que permite al autor, si lo desea, esconder bajo la apariencia de neutralidad una intencionalidad más allá de la ética y la estética.<sup>579</sup>

Aunque otros autores han señalado que considerar la objetividad/subjetividad desde el aspecto lingüístico también es un error. Porque asociamos el estilo informativo o el estilo objetivo con la objetividad, es decir, que el periodismo escriba informativamente no quiere decir necesariamente que signifique que es objetivo. Por tanto, el estilo impersonal, objetivante y tecnicista del periodista no necesariamente es objetivo<sup>580</sup>. Asimismo, este estilo a veces no es el más adecuado para informar sobre determinadas cuestiones, pues configura un texto frío y sin sentimiento.

Pese a esto algunos autores han optado por considerar la objetividad no como una condición del periodismo, sino como un fin, o una virtud<sup>581</sup>, que periodista debe intentar alcanzar. De esta forma lo defiende Brajnovic cuando habla de la objetividad considerándola una tendencia y un empleo o meta, como un *firme intento* del que informa, para ver, comprender y divulgar un acontecimiento y conocer cómo es y cómo se produce en su ambiente y contorno, prescindiendo de las preferencias, intereses y posturas propias<sup>582</sup>. Porque es muy peligrosa la postura de que por la múltiple existencia de realidades diferentes cada vez que el periodista haga acto de pre-

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 99. Un ejemplo audiovisual de este aspecto, y saltando las distancias, lo podemos encontrar en la serie de ficción *The Affair* creado por Showtime, donde relata la relación extramatrimonial de uno de sus protagonistas. Lo curioso del formato es que nos enseña la visión por un lado del marido infiel y por otro de la amante, y podemos observar que, aunque se nos cuentan lo mismo y vemos los mismos hechos estos parecen totalmente distintos al pasar a través del foco de cada uno de los personajes, que lo distorsiona, da importancia a una cosa y a otra no etc.

<sup>576</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo*, op. cit., p. 35.

<sup>577</sup> CHIAPPE, Doménico, *Tan real como la ficción*, op. cit., p. 14.

<sup>578</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Como un cuento. Como una novela...”, op. cit., p. 13

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>580</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario?”, op. cit., p. 25.

<sup>581</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*, op. cit., p. 230.

<sup>582</sup> BRAJNOVIC, Luka, *Deontología periodística*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1978, p. 101.

sencia pueda informar como le plazca, como crea más conveniente o como le convenga a la empresa, al público o a una ideología: “no puede existir un error más grave que éste, no sólo en la labor periodística, sino, en general, en el comportamiento moral del hombre<sup>583</sup>. Y para no caer en este error Brajnovic propone tres aspectos para que el periodista pueda informar teniendo una seguridad sobre esa verdad:

- Una firme, consciente y argumentada aceptación
- El juicio verídico e imparcial
- Saber que el juicio es verídico<sup>584</sup>.

Brajnovic defiende esta objetividad tradicional, la denomina “objetividad fotográfica”, no pueda ser la piedra angular del periodismo porque: “no expresa toda la verdad, sino tan sólo una parte: la más sencilla”<sup>585</sup>. Por tanto, afirma que es “imposible que una información esté desprovista por completo del juicio del informador”<sup>586</sup>.

Además del error que señala Brajnovic que se puede producir en el periodismo al no pretender obtener esta objetividad también existen otros peligros derivados de esta postura. Uno de ellos es que pueden perjudicar la función democrática de fomentar el debate público<sup>587</sup>. El periodismo busca la verdad, se trata de una verdad imperfecta ya que siempre los datos estarán abiertos a la interpretación y además estos conocimientos dados puede ser incompletos o insuficientes. Pero esto no puede negar la posibilidad de que podamos tener acceso seguro a una realidad objetiva y Arroyas señala que: “el éxito de las doctrinas anti-realistas que socavan la confianza en el valor del esfuerzo intelectual por discernir entre lo verdadero y lo falso, renunciando así al ideal de exactitud y objetividad para dar prioridad al ideal de sinceridad, ha tenido como consecuencia un deterioro de la calidad del debate democrático que impulsa el periodismo”<sup>588</sup>.

Esta objetividad no fotográfica de la realidad ha dado paso a que se entienda el discurso objetivo como un acto interpretativo<sup>589</sup>, y por tanto el periodismo se convierte en un método de interpretación de la realidad periódico y la objetividad es un objetivo inalcanzable, pero al que hay que aspirar.

Este sentido de la objetividad como discurso interpretativo es criticado por Chillón que considera que a raíz de esto se ha extendido la idea de que el periodismo se ha convertido en una verdadera construcción de la realidad social<sup>590</sup>. Y para él esto es una falacia y un espejismo del que el periodismo debe despertar ya que existen diversos estilos de comunicación periodística y no existe un estilo inocente y transparente que nos pueda mostrar la realidad tal y como es, sino que existen muy distintas formas de mostrar la realidad<sup>591</sup>.

Al margen de estas disquisiciones, el periodismo narrativo, y sus integrantes se consideran en general subjetivos, en el sentido de que lo que cuenta lo hacen desde su punto de vista, asumiendo que puede ser parcial, deformado y no reflejar toda la realidad. De ahí que consideramos que el periodismo narrativo pese a esta aparente “subjetividad” ejemplifica el mejor modo de

---

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>587</sup> ARROYAS LANGA, Enrique, “La objetividad y la función democrática del periodismo”, en NOGUERA, José Manuel [et al.] *El drama del periodismo: narración e información en la cultura del espectáculo / actas de las conferencias y comunicaciones del XI Congreso de la Sociedad Española de Periodística (SEP)*, Murcia, 24 y 25 de abril de 2009, p. 95.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 97-100.

<sup>589</sup> GIL, Juan, “Herencias literarias para un periodismo diferente”, *op. cit.*

<sup>590</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia...*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 104.

mostrar una realidad diferente<sup>592</sup>. Es más, Susan Greenberg considera que el periodismo literario y otras formas de no ficción creativa conectan de mejor con una visión personal y subjetiva<sup>593</sup>.

Por ejemplo, Gay Talese en una entrevista realizada por Robert Boynton comenta sobre esta cuestión:

No existe esa cosa que llaman ‘el periodismo objetivo’. Tampoco existe la verdad absoluta. Los reporteros pueden encontrar lo que quieren encontrar. Todo reportero va a la batalla con la totalidad de sus cicatrices auestas. Un reportero nunca acierta del todo. Logra lo que es capaz de lograr, lo que quiere lograr<sup>594</sup>.

Martín Caparrós defiende que el periodismo narrativo es esencialmente subjetivo y para ello apuesta por la honestidad del periodista, “yo creo que lo que importa es la honestidad del narrador. Que eso es lo que hay que buscar: ese compromiso que lo lleve a utilizar todos los recursos para transmitir ese lugar, esa situación, ese personaje de la mejor manera posible. Ahí está —si es que tal cosa existe— la verdad<sup>595</sup>. Es decir, para él este compromiso con el lector mantiene el pacto de lectura del periodismo.

‘Voy a contarle una historia y esa historia es cierta, ocurrió y yo me enteré’ [es] el pacto de la no-ficción; y el pacto de la ficción: ‘Voy a contarle una historia, nunca sucedió, pero lo va a entretener, lo va a hacer pensar, descubrir cosas’ [...] Pero la separación en términos estilísticos creo que es falsa<sup>596</sup>.

Porque en su opinión separar la literatura del periodismo en base a los términos estilísticos es falso:

Llevamos siglos creyendo que existen relatos semiautomáticos producidos por ese ingenio fantástico que se llama prensa; convencidos de que la que nos cuenta las historias es esa entidad colectiva y veraz. Para conseguirlo, la Máquina-periodico escribe en tercera persona —ocultando cualquier alusión a la persona— y pretende que lo que cuenta no tiene un punto de vista ni un sujeto que mira: que es “objetivo”<sup>597</sup>.

Como otros autores, critica que se equipare siempre a la objetividad con honestidad y la subjetividad con la trampa. Siempre hay subjetividad, está siempre presente. ¿Y por qué se basa por tanto el periodismo narrativo en la honestidad? Porque en su opinión en el periodismo narrativo y el género que él practica es “es el periodismo que sí dice yo. Que dice existo, estoy, yo no te engaño<sup>598</sup>. Caparrós se muestra contundente en este aspecto la objetividad es “estructuralmente imposible”<sup>599</sup>, todo relato es el relato de una persona, la visión de esta, y no quiere esto decir que la persona que cuenta intente deformar la realidad, sino que no puede contar “toda” esa realidad, sino que tiene que elegir que cuenta. <sup>600</sup> “La objetividad no es mejor o peor, más o menos conveniente; no existe, porque en todo relato hay alguien que decide qué se va a relatar”<sup>601</sup>. Por tanto todo relato periodístico es subjetivo: “Siempre se elige —y siempre se elige— qué historia contar, qué parte de una historia importa contar, se pone en juego una visión

<sup>592</sup> BERNING, Nora, “Narrative Journalism in the Age of the Internet: New Ways to Create Authenticity in Online Literary Reportages”, en *Text praxis. Digitales Journal für Philologie*, no 3, 2011, p.5.

<sup>593</sup> GREENBERG, Susan, “Personal experience, turned outward: responses to alienated subjectivity”, en *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*, nº 62, 2011, p. 151.

<sup>594</sup> BOYNTON, Robert S. “El taller de Gay Talese”, *op. cit.*

<sup>595</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*, *op. cit.*, p. 494.

<sup>596</sup> ESQUIVADA, Gabriela, “Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en busca de un género”, *op. cit.*, p. 111.

<sup>597</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>598</sup> *Ibíd.*, p. 500.

<sup>599</sup> *Ibíd.*, p. 139.

<sup>600</sup> *Ibíd.*, p. 139.

<sup>601</sup> *Ibíd.*, p. 140.

del mundo: una subjetividad”<sup>602</sup>. E incluso cuando esté usando la tercera o segunda persona, todo texto es primera persona al final:

Es casi obvio: todo texto —aunque no lo muestre— está en primera persona. Todo texto dice en primera persona, aunque esté escrito en tercera. Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama, un conjunto de datos. Escribir en primera persona, entonces, es solo una cuestión de decencia: dejarlo claro.<sup>603</sup>

Porque esta subjetividad presente en este sentido en los textos de periodismo narrativo es una “mirada consciente que no puede dejar de ser subjetiva” y se pregunta:

¿Quién si no un individuo puede mirar y ver correlaciones, relaciones causales? ¿Quién si no puede interpretar el sinnúmero de informaciones que recibimos constantemente? Desde el periodismo narrativo, este macrogénero de autor, se asumió hace tiempo esa subjetividad y no solo no se oculta, sino que se reivindica como la única forma honesta de presentar lo real para que deje de ser un desierto y se pueble de figuras y paisajes que lo doten de sentido<sup>604</sup>.

Sobre la honestidad del periodismo, la objetividad y subjetividad también ha reflexionado Leila Guerriero:

El periodismo —literario o no— es lo opuesto a la objetividad. Es una mirada, una visión del mundo, una subjetividad honesta.

(...)

Claro que poner un adjetivo bien puesto no es hacer ficción; hacer una descripción eficaz no es hacer ficción; utilizar el lenguaje para lograr climas y suspenso no es hacer ficción. Eso se llama, desde siempre, escribir bien.

Si se confunde escribir bien con hacer ficción estamos perdidos. Si se confunde ejercer una mirada con hacer ficción estamos perdidos. Y si les decimos a los lectores que, en ocasiones, es lícito agregar un personaje aquí y exagerar un tiroteo allá, también estamos perdidos<sup>605</sup>.

Vivaldi plantea que poner al periodismo como baluarte de la objetividad y a la literatura como la abanderada del subjetivismo son visiones de los hechos bastante conformistas y limitadas, pues el periodismo es algo más que simple comunicación y la literatura no debe conformarse con esos planteamientos<sup>606</sup>. Aborda también la eterna pregunta: ¿En qué se diferencian entonces periodismo y literatura? Para Vivaldi la única diferencia consiste en que la literatura puede pasar de la realidad a la fantasía, yendo más allá o quedándose más cerca del mundo (a elección del escritor), mientras que el periodismo tiene que estar sujeto a la más precisa realidad. Y añade:

No nos dejemos engañar por las fáciles comparaciones; ni admitamos que el periodismo sea un hermano menor de la literatura. El buen Periodismo es también Literatura. Es un nuevo género literario que ha nacido en torno a la noticia, cómo núcleo esencial en torno al a cual giran reportajes, crónicas, artículos, entrevistas, semblanzas y hasta sueltos (...) El periodista – escritor (o el escritor-periodista) presta dignidad literaria a cuantos informes toca con su pluma<sup>607</sup>.

Quizás este sea el párrafo más sugestivo. Pues por un lado está considerando al periodismo un género literario, pregunta que se hacían los académicos que hemos señalado en el primer capítulo, pero por otro lado también considera el aspecto noticioso del periodismo. Éste nace alrededor de la noticia, pero esto no quiere decir, cómo han defendido otros autores como Octavio Aguilera, y añade:

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 140

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>604</sup> ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada*, *op. cit.*, p. 6-7.

<sup>605</sup> GUERRIERO, Leila, “Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del adjetivo perfecto”, *op. cit.*, p. 176.

<sup>606</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p., 249.

La literatura, la creación literaria, es un lujo; el Periodismo es una necesidad (...) El Periodismo no es un arte literario menor; es un arte literario distinto. Y cuando el periodista se llama Larra —en España—, su trabajo es, además de Periodismo, Literatura en el mejor sentido de la palabra<sup>608</sup>.

Y es que considerando a la objetividad como esa medida a la que el periodismo deba aspirar y asumiendo la “subjetividad” que el periodismo narrativo posee, en cierta medida, el periodismo narrativo supone un desafío al paradigma de la objetividad en el periodismo<sup>609</sup>, porque el periodismo narrativo toma la subjetividad como principio organizador. No quiere llegar solamente a contar lo que ha pasado si no que reconoce el yo del autor del periodista, entiende que no existe una verdad universal y es imposible de mantener. Por tanto, estos periodistas quieren reflejar la realidad pero mostrando además las experiencias que ellos han tenido. Organizan los hechos según el filtro de su experiencia personal, juicio moral, conocimientos previos, experiencia, valores, convicciones<sup>610</sup>.

### 7.6.3. El lenguaje periodístico y el lenguaje literario

El lenguaje ha sido otro de los campos de batalla para diferenciar periodismo de literatura. La primera controversia en España nace en 1974, una de las obras clásicas en los estudios de periodismo y Redacción periodística: *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*<sup>611</sup> de José Luis Martínez Albertos, autor para el que el periodismo y la Literatura son actividades totalmente excluyentes. Martínez Albertos nos recuerda que los acercamientos al análisis de los mensajes periodísticos siempre se habían realizado hasta la fecha desde una consideración exclusiva de los textos literarios presentes en dichos mensajes<sup>612</sup>. Este acercamiento al mensaje periodístico, en su opinión, desde esta perspectiva típicamente filológica no es abarcable a todo el contenido que implica una noticia. Así, aparte de los elementos lingüísticos, hay otros como son los encabezamientos, recursos tipográficos, el juego de las fotografías. Es decir, los códigos literarios aquí tienen una importancia secundaria respecto al análisis del lenguaje.

En su opinión, una de las grandes innovaciones en el periodismo y los estudios de Comunicación es el distanciamiento de la alargada sombra que la literatura siempre había tenido sobre este campo. En los años 70, con la implantación oficial de los estudios de periodismo y el inicio de una investigación en esta área más profesional comienza a nacer la disciplina de Redacción periodística y su análisis del mensaje, no basándose sólo en elementos eminentemente lingüísticos sino también para-lingüísticos. Y a la hora de analizar la parte lingüística o los elementos literarios de los mensajes periodísticos sólo se tendrán en cuenta dos aspectos: el estilo y los géneros.

Queremos hacer ver en profundidad los razonamientos de este autor para mostrar cómo llega a la conclusión de la separación de estos dos campos, para ello lo explica de la siguiente forma. Parte de los dos elementos literarios en los mensajes periodísticos: el estilo y los géneros, que ha señalado anteriormente como elementos a tener en cuenta en el periodismo. En el primero de ellos, el estilo, apunta que el lenguaje periodístico es un estilo literario específico sin

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>609</sup> HARBERS, Frank y BROERSMA, Marce, “Between engagement and ironic ambiguity: Mediating subjectivity in narrative journalism”, *op. cit.*, p. 641.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 643.

<sup>611</sup> Es interesante señalar que el germen de este libro nace antes, a finales de 1961 fruto de la inquietud del autor por proporcionar a sus alumnos de Redacción periodística un manual para guiarlos en la asignatura de Redacción periodística que impartía en el Instituto de Periodismo de la Universidad de Navarra. Tras la creación de las primeras Facultades de Ciencias de la Información, Martínez Albertos decide aglutinar esos guiones de clase en una obra más contundente.

<sup>612</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Redacción periodística...*, *op. cit.*, p. 7.

ningún género de dudas. Y que la gran diferencia con el estilo literario es la expectativa que el destinatario se genera del texto periodístico, ya que los textos se escriben para que cualquier persona pueda entender y leer los textos. También señala que la tradición periodística tiene su peso, pero que quizás el factor que menos peso tiene es la personalidad del autor a la hora de escribir estos textos, porque este se ve sometido a los objetivos del periodismo: rapidez, entendimiento y claridad. A continuación de esto añade su postura sobre el ámbito que nos ocupa:

El periodismo, evidentemente, es cosa distinta de la Literatura, y cosa también diferente del lenguaje usual u ordinario, social o profesional, que se oye en las conversaciones normales. La cuestión radica en saber cuáles pueden ser los rasgos de ideación y de expresión que caracterizan a este género casi literario (suma de diferentes géneros, más bien) que calificamos globalmente con el nombre de periodismo. Estos rasgos de ideación, al mismo tiempo que definen positivamente lo que puede entenderse por estilo periodístico, sirven también para excluir por vía negativa a todas aquellas manifestaciones lingüísticas o literarias que no reúnen los caracteres propios de este estilo, aunque en algunos aspectos se le parecen<sup>613</sup>.

Cualquier texto que no reúna las características de estilo del periodismo (inmediatez, claridad, etc.) no es considerado como texto periodístico. ¿Pero qué pasa con textos que pese a reunir estas características, también reúnen otras eminentemente literarias como son una enorme subjetividad del autor o una tradición más basada en la literatura que en el periodismo? El autor no aborda esta dicotomía, pero hay que entender que esta clasificación que hacía aquí en sus inicios facilitó sumamente las cosas a la hora de considerar qué es y qué no es periodismo. Nuestro objetivo es mostrar cómo estas clasificaciones suelen ser parciales y que necesitan una redefinición debido a la gran cantidad de ejemplos de textos periodísticos que se salen de esta rudimentaria clasificación. Pese a que Martínez Albertos se preocupó mucho por diferenciar claramente el lenguaje literario del lenguaje periodístico, las obras que vamos a analizar en esta investigación son el mejor ejemplo dónde se muestra que estas diferencias no son tan claras como se exponen aquí.

Más tarde, Martínez Albertos, en 1983 y luego con una versión ampliada en 1998 publicó *Curso general de Redacción periodística* que supone una ampliación de ese primer libro sobre Redacción Periodística. En ambos casos, sus presupuestos no cambian en absoluto de los explicados.

A estos postulados de Martínez Albertos le siguieron los de su discípulo Octavio Aguilera en 1992. Este autor hace una disquisición sobre esta cuestión siguiendo los parámetros que estableció Martínez Albertos, señalando que ambos campos son totalmente diferentes y que no deben mostrarse juntos. Octavio Aguilera plantea directamente su posición a este respecto:

Yo pertenezco a un grupo, a una tendencia cuya cabeza visible es el profesor Martínez Albertos, que separa claramente la literatura del periodismo, a los escritores de los periodistas<sup>614</sup>.

Y añade más tarde:

No cabe duda de que a medida que se recojan los frutos de nuestras aún jóvenes facultades de Ciencias de la Información, se batirán en retirada concepciones tan románticas como desfasadas. Porque, en efecto, seguir considerando al periodista sólo como un escritor es tanto como mantenerse en el cuadro referencial de los siglos XVIII y XIX<sup>615</sup>.

---

<sup>613</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>614</sup> AGUILERA, Octavio, *La literatura en el periodismo: y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid: Paraninfo, 1992, p. 20.

<sup>615</sup> *Ibíd.*, p. 23.

Aguilera centra sus ideas en dos aspectos, los géneros periodísticos y el lenguaje, puntos que apoyan su tesis sobre la diferencia entre periodismo y literatura. En la cuestión de los géneros señala que se diferencian ambos campos porque el periodismo se ha separado de la literatura gracias a los avances técnicos para centrarse en la noticia, que es su “piedra angular” porque: “periodismo, es su sentido estricto y exacto, equivale a información de actualidad” y por tanto su finalidad es específicamente informativa u orientativa. Respecto al lenguaje —como hizo Martínez Albertos— hace referencia a la cuestión estética y poética del lenguaje para diferenciar el lenguaje literario del periodístico:

El lenguaje periodístico es, pues distinto del lenguaje literario, y se le ha definido como un teleorema estético-noético, mientras que el lenguaje literario lo ha sido como un teleorema estético- poético<sup>616</sup>.

Lo que diferencia aquí Aguilera es que el lenguaje periodístico es un lenguaje mixto entre el lenguaje literario y el común (el que hablamos todos). Es mixto, además, porque consta de una serie de elementos paralingüísticos, pies de fotos, chistes, gráficos, planos... y también no lingüísticos como las fotografías, el color y/o todos los recursos tipográficos y de diseño. Según Aguilera el lenguaje literario busca deliberadamente la belleza: incluso el regusto de la palabra por la palabra misma<sup>617</sup>. Sentenciando poco después:

El periodista, por consiguiente, como persona especializada en la búsqueda elaboración y difusión de la información de actualidad, del periodismo en sentido estricto, maneja este lenguaje periodístico, con lo cual no tiene por qué ser escritor, entendiendo también el vocablo en su sentido estricto<sup>618</sup>.

¿Pero qué pasa con los textos periodísticos que poseen una enorme presencia literaria? ¿O aquellas obras de ficción con lenguaje claro, conciso y directo? Aguilera es tajante en este asunto y en su opinión el hecho de que determinados trabajos en los periódicos tengan una cierta calidad estética no invalida este principio general de que el lenguaje periodístico no es en modo alguno un lenguaje de creación artística<sup>619</sup>.

La propuesta más interesante que hace Octavio Aguilera sobre el periodismo y la literatura se encuentra en las tres líneas de futuro o conclusiones que plantea. Estos tres planteamientos son: siempre existirá una relación entre escritores y periodistas, pues comparten un mismo instrumento de trabajo que es el lenguaje, aunque añadiendo que el uso de este lenguaje presenta amplias diferencias y objetivos en cada uno de estos sectores, cómo hemos destacado líneas más arriba. Asegura que siempre van a existir en el periodismo los escritores dentro del “estilo ameno”<sup>620</sup>. Por último, asegura que los escritores tendrán escuela en el periodismo para mejorar su estilo y sus gustos sobre todo en el plano lingüístico. Aguilera no deja este aspecto aquí, sino que en sus párrafos finales intenta terminar con la discusión de esta forma:

No me parece, en resumen, que hoy día tenga sentido seguir polemizando seriamente sobre la línea de demarcación entre Literatura y Periodismo, ambos con mayúsculas. Si pudo ha-

---

<sup>616</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>617</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>618</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>619</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>620</sup> Aguilera sigue los principios de Dovifat en el que diferencia tres estilos diferentes dentro del lenguaje periodístico: el estilo informativo (propio de las noticias), el estilo de sollicitación de opinión y el estilo ameno (propio de las secciones complementarias del periódico) es decir todo aquello que sin ser periodismo o información de actualidad cabe en los medios de comunicación. Aguilera explica que los dos primeros estilos sí son periodismo, y el tercero el estilo ameno es el que acoge las colaboraciones literarias. AGUILERA, Octavio, *La literatura en el periodismo...*, *op. cit.*, p. 19-20.

blarse, tiempo atrás de periodismo mayor o literatura menor, opino que las dudas están superadas. Son dos cosas distintas que comparten un mismo instrumento de trabajo, el lenguaje<sup>621</sup>.

Sin embargo, por la misma época que Aguilera, en 1989 Lorenzo Gomis publica su *Teoría de los Géneros periodísticos* y también considera que son dos campos diferentes. La primera diferencia que hace Gomis es que el periodismo es una actividad colectiva a diferencia de la literatura que es individual. En según lugar señala que el periodismo habla de hechos reales mientras que la literatura “imita o mimetiza la realidad con acciones imaginarias”<sup>622</sup>. Aunque en obras posteriores como *Teoria dels gèneres periodístics* estas diferencias parecen que se suavizan según la interpretación de López Pan y señala que el reportaje se nutre de la savia literaria y destaca la amplitud de los límites literarios de la crónica<sup>623</sup>.

Con estas declaraciones no podemos estar más en desacuerdo, no queremos hacer aquí una enorme lista de textos y autores que nos dejarían en un mar de dudas ciñéndonos a este postulado, y solo hay que repasar todos los argumentos que hemos dado desde el punto de vista terminológico, genológico o de las características que hace uso el periodismo narrativo. Estos autores basan sus diferencias en unos conceptos de periodismo y literatura simples. Ambos campos son mucho más ricos y complejos de lo que plantean. Pero, es un error considerar que por estas razones ambos campos se funden dando lugar al periodismo narrativo. El fenómeno que estudiamos es eminentemente periodístico, aunque hace uso de herramientas de la literatura como de otros campos. Aunque otros autores consideran que este fenómeno si es un híbrido entre ambos campos. Así lo exponen López Pan y Rodríguez Rodríguez la literatura “abre al escritor unos márgenes vedados al periodista”<sup>624</sup>.

La otra gran piedra angular de Martínez Albertos y Aguilera para diferenciar periodismo y literatura son las prisas que tiene el periodista para publicar y su excesiva relación a la noticia como único medio dónde escribe el periodista. Es evidente que muchos periodistas deben trabajar con prisas, pero no todos los periodistas tienen estas prisas y a veces pueden permitirse abordar una historia casi de la misma manera que un escritor, y es en ese punto, cuando el periodismo narrativo nace. López Pan se pregunta esto mismo ¿Todos los periodistas trabajan con trarreloj?<sup>625</sup>

A la luz de la evolución de los trabajos sobre este tema, sus concepciones de literatura y periodismo son simplistas en todos los aspectos. El escritor es una persona alejada totalmente de la actualidad<sup>626</sup> y que recurre a un lenguaje rico, innovador, desviado etc., para exponer unos hechos ficticios. Y el periodista, a su vez, es visto como un codificador de la realidad que utiliza un lenguaje claro, sencillo y conciso para explicar lo que está ocurriendo a un público lo más generalista posible. La separación entre ambos no es tan fácil y podemos encontrar perfectamente ejemplos de uno y otro lado dónde ambas definiciones se mezclan.

Otra de los supuestos que manejan es centrar toda la labor periodística en los medios de comunicación de masas como soporte diferencial de la literatura, cuando hoy en día (y en esas fechas también y mucho antes) hay una enorme cantidad de textos periodístico-literarios en formato libro o e-book que rompen totalmente las rígidas fronteras que establecen estos autores. López Pan y Rodríguez lo explican de la siguiente forma y de la que compartimos plenamente sobre lo que dicen Martínez Albertos y Aguilera. “Y precisamente esa reducción de las

<sup>621</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>622</sup> GOMIS, Lorenzo, “Gèneres literaris i gèneres periodístics”, en *Periodística*, 1998, p. 135. 129-141.

<sup>623</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario?...”, *op. cit.*, p. 15.

<sup>624</sup> LÓPEZ PAN, Fernando y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Periodismo literario. Una aproximación desde la Periodística”, *op. cit.*, p. 227.

<sup>625</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario?...”, *op. cit.*, p. 16.

<sup>626</sup> LÓPEZ PAN, Fernando y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Periodismo literario. Una aproximación desde la Periodística”, *op. cit.*, p. 227.



nociones a lo más esencial lleva a ambos autores a negar la posibilidad del periodismo literario en los términos en los que aquí lo planteamos<sup>627</sup>.

Añadiendo que estos autores caen en un esencialismo metafísico inadecuado cuando hablan de productos culturales. Es decir, partiendo de la Teoría de la Literatura que explica que es inútil establecer distinciones atemporales, indiferentes al discurrir histórico de la disciplina literaria y señalan que lo mismo se puede decir del periodismo<sup>628</sup>. Establecer unas diferencias tan claras, pero a la vez tan simplistas ha provocado que sus propuestas no sean prácticas ante la enorme cantidad de textos y autores que nos muestran que el periodismo narrativo es una realidad.

Pero sobre todo lo más importante para poder abordar unos estudios sobre estas materias es que se conozcan todos los aspectos que se quieren comparar, y sin poner ejemplos de autores y textos existen desde el mismo siglo XIX. La clave está en que “ni el periodismo es sólo discurso informativo ni la literatura exclusivamente las grandes obras de arte. Hay periodismo más allá de lo informativo y hay literatura más acá de lo artístico<sup>629</sup>”.

López Hidalgo tampoco comparte las opiniones de Aguilera y lo critica duramente cuando señala que “levanta un muro inexistente entre literatura y periodismo” cuando se refiere al periodismo como un género exclusivamente informativo.<sup>630</sup> También es reseñable que estos autores apuntan a la existencia de un estilo informativo y un lenguaje periodístico estandarizado<sup>631</sup>. Y cabe preguntarse, como hace López Pan, qué ocurre con las columnas, entrevistas, crónicas o perfiles. ¿Se ajustan estas al estilo informativo? Es evidente, que el estilo de una noticia de agencia al de una entrevista en el semanal de cualquier periódico dista mucho de poder sentenciar que ambos tienen el mismo estilo periodístico. Y de la misma forma Martínez Albertos y Aguilera hablan de realidades culturales al identificar al periodismo y la literatura. ¿Y no son las realidades culturales mutables? ¿No es demasiado cerrado señalar que son inalterables y que no se pueden mezclar? López Pan es contundente con los que implican las ideas de estos autores:

Estas ideas explican que la RP hegemónica apenas haya incluido las relaciones entre periodismo y literatura en el elenco de cuestiones relevantes. También las mismas ideas, en lógica correspondencia, parecen cerrar cualquier posibilidad al periodismo literario, es decir, a que periodismo y literatura se den en simultáneo en un mismo texto<sup>632</sup>.

Aunque para Manuel Rivas, escritor y periodista, es la “voluntad” de estilo lo que diferencia ambos campos:

Esa especie de jerarquía o clasificación, primero, la desmiente la buena historia de la literatura periodística y, en mi caso desde luego, la práctica. Es decir, la coincidencia está —y ahí tendría sentido hablar de género literario— en el estilo, in el que yo no concibo escribir un artículo, ni un reportaje, que es el género literario con el que más me identifico, lo que en tiempos también se llamó “crónica” y, y aunque ahí hay matices. Lo que los une y lo que les da un carácter literario, y por lo tanto estaríamos hablando de ramas de un mismo árbol, es una voluntad de estilo. Sé que esta expresión pone a la gente un poco nerviosa, pero creo que nos entendemos. Una voluntad de estilo es decir que tiene importancia lo que dices y cómo lo dices. La definición de “estilo” con la que estoy más cómodo, y la que afina más, es la que hizo Aldecoa cuando habla del estilo como una voluntad de precisión. A veces se confunde justamente con lo contrario, tanto en el periodismo como en la literatura. Parece que

<sup>627</sup> *Ibíd.*, p. 227.

<sup>628</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>629</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>630</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística...*, *op. cit.*, pp. 22-27.

<sup>631</sup> El estilo periodístico que muchos de estos manuales promueven no existe, sino que es más una heterogénea y compleja diversidad de géneros y estilos como señala Chillón. CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>632</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario?...”, *op. cit.*, p. 16.

confundimos lo literario, el estilo, con lo retórico y lo grandilocuente. Está claro que no es lo mismo pero conviene decirlo<sup>633</sup>.

No nos gustaría dejar de señalar, a modo de defensa de Martínez Albertos, que su labor y su postulado en los años 70 tenía capital importancia, pues el periodismo estaba buscando su hueco y tenía que reafirmarse y construir una serie de estamentos que le dieran validez como ciencia. Pero tras la publicación del libro ampliado en los años 90 de Albertos y al igual que hace Octavio Aguilera en el año 1992, o Lorenzo Gomis en 1989 ya se había avanzado mucho para seguir defendiendo estos postulados. Esto mismo apunta López Pan cuando señala que quizás este tajante empeño por separar realidades que se muestra híbridas sea un “empeño por señalar campos de estudios propios que salvaguarden la autonomía de una disciplina adolescente”<sup>634</sup>. Y la literatura se ve y se juzga como un lastre del pasado del que hay que desprenderse y esto contribuyó a que se hiciera un esfuerzo por subrayar esa diferencia apostando por un trabajo periodístico centrado en el reporterismo, recolección de datos y la noticia<sup>635</sup>. De esta forma se fragua un periodismo informativo, que López Pan llega a calificar de anti literario cuyo único fin era transmitir una información a través de una rígida estructura —la pirámide invertida, objetividad— etc. Un periodismo que se tambaleó con la aparición del Nuevo Periodismo.

Es más, López Pan apunta en la debilidad que muestran Lorenzo Gomis y Martínez Albertos cuando descienden en los géneros y admiten que las fronteras son difusas. Y advierten que las estrictas categorías trazadas por ellos no son tan nítidas como parecen<sup>636</sup>.

También la actualidad ha sido defendida como “razón de ser del periodismo”<sup>637</sup> esta característica intrínseca del periodismo ha sido utilizada para explicar las diferencias insalvables entre el periodismo y la literatura<sup>638</sup>, y es lo que se asocia con el periodismo la idea de fungibilidad, evanescencia, presentismo<sup>639</sup>, pero pese a esto algunos autores conciben que estamos viviendo hoy en día al último y definitivo encuentro entre periodismo y literatura porque están describiendo un mundo que se desvanece.

Realidad y ficción cada vez se confunde más en este milenio oscurantista que nos toca vivir porque suceden hechos inexplicables inauditos y crueles, en el que, por contraste, prima la banalidad tanto en el periodismo como en la novela. El buen periodismo y la buena literatura tienen en común, además de su historia, un presente que ya no les pertenece. Son construcciones de un mundo que se desvanece a ojos vista: el mundo moderno. Es el tiempo de internet, hipertextos, la realidad virtual, el realismo sucio televisivo. A los dos medios clásicos del conocimiento sólo les queda la palabra; por eso deben aliarse. Están quizá asistiendo a su último y definitivo encuentro<sup>640</sup>.

En nuestra opinión, alejadas de estas teorías apocalípticas, observamos que el periodismo y sobre todo el periodismo narrativo tienen un carácter atemporal que los sitúa en este aspecto a la altura de la literatura. Hoy en día siguen siendo de “actualidad” el relato de Hersey sobre la caída de las bombas de Hiroshima (quizás más de actualidad que nunca tras el accidente de Fukushima) o siguen siendo igual de actuales los relatos de la guerra civil de Chaves Nogales en *A sangre y fuego*.

Otro argumento para hablar de las diferencias entre periodismo y literatura se encuentra en el tiempo. El creador es libre de trabajar cuanto tiempo estime oportuno y el periodista se ve

---

<sup>633</sup> RIVAS, Manuel, “Mesa redonda sobre el artículo como género literario”, en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007, p.184.

<sup>634</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario?...”, *op. cit.*, p. 17.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>637</sup> TUÑÓN, Amparo, “Periodismo y literatura: el último encuentro”, *op. cit.*, p. 57.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>639</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia... op. cit.*, p. 83.

<sup>640</sup> TUÑÓN, Amparo, “Periodismo y literatura: el último encuentro”, *op. cit.*, p. 59-60.

sometido a una dinámica empresarial que le obliga a contar rápidamente lo que sucede<sup>641</sup>. Así para muchos autores que practican estos dos campos la diferencia fundamental se encuentra en esta discrepancia de tiempos, hablan de la mirada rápida<sup>642</sup> o del “trance del periodista”<sup>643</sup> para poder escribir rápido.

Sin lugar a dudas esta cuestión es un aspecto insoldable, el periodismo consta de unos tiempos al que el escritor no se ve sometidos. Pero, por ejemplo, Herrscher apunta que tenemos que dejar de utilizar esa excusa para no escribir buenos textos. “Es nuestro problema. Podemos pasarnos toda la vida, hasta la jubilación, lamentándonos que nunca nos dieron tres meses para preparar una entrevista”<sup>644</sup>.

Sin embargo, son muchos los autores de obras periodístico narrativas, como el caso de los que entrevistamos, que el tiempo que han dispuesto para escribir sus textos es mucho mayor —aunque siempre hay una fecha límite— al final estos plazos están muy alejados de los de la práctica periodística habitual y se inclina más hacia los tiempos con los que un escritor escribe. Además, esa idea de que el escritor dispone de “todo el tiempo del mundo” para escribir sus obras es falsa, el escritor profesional, también está sometido a la dinámica del tiempo, si consigue un contrato o tiene una obra en mente esta siempre estará sometida a una fecha de publicación y muchísimo más si recibe un adelanto —hecho que cada vez se produce menos en España pero que en otros países ocurre con mayor frecuencia—. Por tanto, para el escritor como para el periodista narrativo la cuestión del tiempo no es un aspecto que podamos usar para diferenciar al periodismo y a la literatura, pues estas diferencias han desaparecido.

Pese a eso, nos parece fundamental, en la práctica diaria del periodismo que hay que exigir más tiempo y más medios<sup>645</sup> para que se fomente el periodismo en profundidad, no solo para crear mejores textos sino para crear un mejor periodismo que llegue a mostrar una reconstrucción de la realidad lo más compleja posible, porque “hasta la lectura de un artículo de diario nos puede cambiar la vida para siempre”<sup>646</sup>.

Las diferencias entre ambos campos también fueron tratadas desde la literatura, concretamente desde la lingüística. Uno de los primeros académicos en tratar las relaciones entre el periodismo y la literatura a través del lenguaje fue Fernando Lázaro Carreter en una obra conjunta titulada *Lenguaje en periodismo escrito* editada por la Fundación Juan March. Esta obra es fruto del seminario que se organizó en mayo de 1977 por la Fundación Juan March que encomendó a Lázaro Carreter la organización de dicho seminario titulado “Lenguaje en periodismo escrito” y en la que presentó una ponencia titulada “El lenguaje periodístico, entre el literario, el administrativo y el vulgar” (1977), que más tarde daría título a la obra<sup>647</sup>. Esta obra se ha convertido en una referencia para tratar las diferencias entre periodismo y literatura y es uno de los autores que establece una diferencia clara entre ambas disciplinas basadas en el lenguaje. Carreter abre un capítulo sobre este tema centrandó su texto con el siguiente párrafo que sacamos:

Por supuesto, al hablar del lenguaje literario no me refiero a pomposidades, exornaciones y afeites sobreañadidos al lenguaje, ya felizmente desterrados de la prensa, sino a ciertos recursos que, sin ser esos tan artificiosos, parecen más propios de la literatura que del periódico. Al decir esto, planteo una cuestión tal vez conflictiva, porque estoy oponiendo el escritor al periodista, y ello tal vez produzca disensiones. ¿Cómo?, se dirá; ¿es que un periodista no es un escritor? Evidentemente, sí; al menos, nada impide que lo sea, por cuanto escribir es su oficio, y hacerlo bien su deber. Con la palabra ‘escritor’ me estoy refiriendo

<sup>641</sup> PARRATT, Sonia, “Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera”, *op. cit.*, p. 282.

<sup>642</sup> MOLINA FOIX, Vicente, “Vicente Molina Foix”, *op. cit.*, p. 206.

<sup>643</sup> GONZÁLEZ, Enric, “Javier Cercas y Enric González o la literatura, el periodismo y viceversa”, en *Jot Down*, enero de 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/01/javier-cercas/> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>644</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo... op. cit.*, p. 96.

<sup>645</sup> *Ibíd.*, p. 95-97.

<sup>646</sup> *Ibíd.*, p. 95-97.

<sup>647</sup> *Ibíd.*, p. 19.

aquí al creador literario. (...) Podemos concluir, por ello, que las responsabilidades del periodismo están en las antípodas de la literatura, puesto que son la información, su utilidad inmediata y su verificabilidad”<sup>648</sup>.

Carreter a través del lenguaje diferencia el periodismo de la literatura en la función o finalidad que cumplen. Sin embargo, Bernal y Chillón sobre este mismo párrafo se preguntan:

¿Por qué se niega al periodismo la posibilidad de utilizar “ciertos recursos” por el simple hecho de que “parecen más propios de la literatura que del periódico”? ¿Por qué reservar el calificativo y la noción de escritor al autor de novelas, cuentos, teatro o poemas?<sup>649</sup>

No es su intención hacer una correlación entre el periodista y el creador literario en esta investigación, sin embargo, Chillón y Bernal señalan que la tesis que plantea Carreter tiene sentido si consideramos a los periodistas y a los escritores desde el punto de vista de su valía o calidad profesional, pero en ningún caso tiene sentido “si es utilizada como criterio para establecer la razón de ser “ontológica” del periodismo y de la literatura”<sup>650</sup>.

Para apoyar su tesis, Carreter establece estas diferencias basadas en siete puntos distintos. La primera de ellas se basa en que la necesidad del escritor no es urgente a diferencia que la del periodista. La segunda tesis de Carreter se basa en que el escritor se dirige a un receptor universal mientras que el periodista a través del periódico escribe para un “núcleo fiel y escasamente variable”. La tercera propuesta es sobre el mensaje, en el caso del mensaje literario actúa sin límite de espacio o tiempo y en el caso del periodismo está circunscrito a un espacio temporal concreto. La cuarta tesis apunta a que la literatura no se guía por necesidades utilitarias a diferencia del periodista. La quinta se refiere a la situación del lector frente a una obra literaria que puede coincidir en el tiempo con la publicación de este o hacerlo siglos después, pero en el caso del periodista y sus lectores “viven por fuerza en unas mismas circunstancias de espacio y tiempo. La sexta tesis de Carreter apunta a que el periodista no puede desentenderse del desciframiento de su escrito, ya que prima en ellos el aspecto práctico “ha de esforzarse en eliminar por su parte los que en Teoría de la Comunicación se llaman ruidos, es decir, las perturbaciones en el circuito” y en cambio estas perturbaciones tienen gran valía en la literatura y finalmente el escritor trabaja solo a diferencia del periodista que lo hace en colaboración con otros para confeccionar sus textos<sup>651</sup>.

Además de estas diferencias sus dos argumentos base se dividen en dos puntos. El primero de ellos se refiere al soporte, el periódico versus el libro entre periodista y escritor, cada medio provoca unas diferencias esenciales. Pero esta tesis es fácilmente rebatible cuando se trata de un libro periodístico como los que analizamos, ya que muchas de las diferencias aquí presentadas desaparecen. Para Chillón y Bernal, son tajantes ante estas diferencias de Carreter:

El hecho de que escritores y periodistas trabajen con una materia prima común, la escritura, constituye un factor decisivo que impide una separación tajante entre sus respectivas realidades. No obstante, la formulación de Carreter es, a nuestro parecer, incompleta y parcialmente incierta<sup>652</sup>.

El segundo aspecto dónde centra su tesis Carreter se basa en los rasgos estilísticos del lenguaje como definitorios de la literatura. Según Carreter, debido a las consideraciones de cada uno de ellos. López Pan se sorprende por esto y:

---

<sup>648</sup> CARRETER, Lázaro, “El lenguaje periodístico, entre el literario, el administrativo y el vulgar” en *Lenguaje en periodismo escrito* VV.AA. Madrid; Fundación Juan March, Serie universitaria, 1977, p. 11.

<sup>649</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*, op. cit., p. 46.

<sup>650</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>651</sup> CARRETER, Lázaro, “El lenguaje periodístico...”, op. cit., p. 11-12.

<sup>652</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*, op. cit., p. 47.

... para Lázaro Carreter literarizar un texto es dotarle de ciertos rasgos expresivos que llaman la atención sobre ellos mismos; pero esa cuestión meramente formal no implicaría necesariamente que el texto fuera literario (se resuelve así la aparente paradoja). En definitiva, los rasgos expresivos que llama literarios no literaturizan un texto, si es que un texto puede ser literaturizado ; es decir, si no siéndolo puede llegar a ser literatura.<sup>653</sup>

Estamos de acuerdo con López Pan en esta interpretación, pero a todas luces la vemos muy compleja y nos parece más acertado como el apunta hablar de rasgos, técnicas y recursos expresiones que se encuentran a disposición de cualquier persona, sea escritor o periodista sin importar el origen de esos rasgos<sup>654</sup>. López Pan también apunta que al hablar de literatura, Carreter siempre lo asocia a una obra de arte y por tanto se pregunta si todo texto literario es necesariamente una obra de arte. Sin embargo, al comparar esta literatura con el periodismo se centra solamente en la noticia periodística, dejando al margen la gran cantidad de géneros periodísticos que enriquecen sobremanera el periodismo<sup>655</sup> al igual que ocurría con Martínez Albertos o Aguilera. Y concluye sobre el artículo de Carreter:

En definitiva, Lázaro Carreter afirma que el periodismo de la noticia como género no puede ser literatura, pero sí puede utilizar los recursos que llama literarios. En este sentido, se podría hablar de un periodismo literario entendido como el que usa técnicas expresivas habitualmente más frecuentes en los textos literarios. Pero eso no convertiría ese periodismo en literatura<sup>656</sup>.

Para Bernal y Chillón las diferencias entre periodismo y literatura son de índole más práctica: el periodista realiza su trabajo “creativo” cuando lo hace en el contexto de una estructura industrial sometida a una jerarquía, la segunda es que el periodismo es inmediato, efímero y fungible y la última se basa en “el laconismo expresivo impuesto por los condicionamientos espaciales es uno de los factores de diferenciación más importantes entre la escritura periodística y la literaria<sup>657</sup>. Es decir, para Chillón y Bernal el medio dónde se publican, y los condicionantes de la profesión periodística centran las diferencias. Pero para Chillón y Bernal, estas diferencias están sobre todo en como inciden en la libertad del periodista para hacer frente a sus textos que se ven sometidos por criterios, de tiempo, espaciales, informativos y editoriales.

Pero quizás uno de los autores que marcó una tendencia en el discurso ante el periodismo literario fue Coseriu, que abordó esta problemática desde su visión como lingüista. Coseriu en 1990 afronta esta cuestión entre el periodismo y la literatura, pero no se trata de un extenso trabajo de investigación, sino que responde a una conferencia que ofreció en ese año en la Facultad de Ciencias de la información de la Universidad de Navarra<sup>658</sup>. Como siempre tenemos que destacar, que la interpretación que hace aquí Coseriu sobre este fenómeno lo hace desde su visión como lingüista y de ahí que vaya a señalar diferencias entre ambos fenómenos en función de su perspectiva. Además de eso, el autor no habla de periodismo y literatura, ni lo pretende, sino que compara el discurso informativo y el discurso literario. Para él un mismo texto puede ser idénticos y radicalmente distintos por su finalidad: “el discurso informativo y el discurso literario – que pueden ser incluso materialmente idénticos – son radicalmente distintos por su índole<sup>659</sup>.

---

<sup>653</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario? ...”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>657</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*, *op. cit.*, pp. 47-48

<sup>658</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario? ...”, *op. cit.*, p. 19

<sup>659</sup> COSERIU, Eugenio. *Información y literatura*. 1990, p. 5. Disponible en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7934/1/20091115141715.pdf> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

A raíz de esta finalidad, implica que los discursos literarios e informativos también tienen diferencias en los contenidos, la selección de los hechos, y las valoraciones y juicios. Y unas diferencias secundarias, siempre partiendo de la finalidad como eje de estas diferencias que son, el sujeto, la situación y al público al que se dirigen estos discursos<sup>660</sup>.

Pero como señalábamos, la finalidad del discurso es el eje central para diferenciar ambos campos, así en el discurso informativo la finalidad es “finalidad exterior o instrumental; es decir, debe tener conocimiento de ciertos hechos, y comunicar este conocimiento a alguien”<sup>661</sup> y el discurso literario tiene: “El discurso literario, en cambio, tiene finalidad interna: como dice Kant en la Crítica del juicio, “finalidad sin fin”; es decir, sin ningún fin exterior. La finalidad es “como debe ser”; se presenta como discurso logrado sin que haya término de comparación para ese “deber ser”<sup>662</sup>. Aunque apunta que una obra literaria si puede tener una finalidad instrumental, pero por esto podemos considerarla como obra literaria<sup>663</sup>.

López Pan analiza el texto en profundidad y se hace una serie de preguntas sobre los supuestos que implica el texto de Coseriu y los aspectos a los que se refiere y que tiene una serie de consecuencias. A raíz del texto de Coseriu estas son las 10 preguntas que López Pan le plantea las ideas de Coseriu.

- La primera pregunta es que Coseriu considera que existe una realidad externa y que esta es percibida por el hombre, en la mente del hombre no hay un hecho sino el conocimiento de ese hecho.
- Estos conocimientos sobre el hecho se pueden comunicar a través del lenguaje
- La objetividad que menciona Coseriu la considera categórica de la información, y la entiende cómo comunicar un hecho como tal y que este pueda ser luego comprobado.
- El concepto que parece desprender Coseriu de literatura es como obra de arte universal y parece que en su sentido no entran otras formas expresivas y López Pan se pregunta si sustituye a esta idea la idea de que esta literatura representa un canon literario formado por obras clásicas, de ficción mayoristas y que parece ser que solo las que entran en el cano son literatura. y por tanto: “Y en el caso de que pudiera existir un periodismo literario, ¿sólo merecería el verdadero calificativo de literario si lograrse un hueco entre la alta literatura?”<sup>664</sup>
- Utiliza una serie de dimensiones lingüísticas para comparar literatura y periodismo: El significado, la designación y el sentido.
- Cuando define la literatura como finalidad habla de la relación de un mundo o la creación de una realidad diferente y por tanto se puede tender que se refiere a la ficción en exclusiva. Cualquier obra literaria de ficción siempre hace uso de las referencias externas y por tanto López Pan cree que se puede aplicar criterios de verificación y comprobación tanto para el discurso informativo como literario.
- El sentido que da Coseriu da a la información es en cierta medida simplista. Dejando de lado toda la riqueza y complejidad del periodismo e identificando el periodismo centrado solo en la parte informativa.

---

<sup>660</sup> Fernando López Pan, incluye un exhaustivo y claro cuadros sobre las diferencias que establece Coseriu entre ambos discursos y a ello nos remitimos para quién desee ampliar más información sobre las diferencias que estable el lingüista rumano LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario? ...”, *op. cit.*, p. 23.

Además, Carmen Herrero Aguado realiza también un excelente análisis sobre la finalidad del discurso de Coseriu. HERRERO AGUADO, Carmen, “Recursos de ficción en el periodismo especializado...”, *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>661</sup> COSERIU, Eugenio, Información y literatura, *op. cit.*, p. 6.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>664</sup> LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario? ...”, *op. cit.*, p. 26.

- Coseriu no habla ni compara los recursos literarios de un texto ni habla del lenguaje literario o informativo por tanto desde su visión, la naturaleza literaria de un texto no depende por tanto de una mayor presencia de estos rasgos expresivos, ni de la objetividad del discurso.
- Y finalmente López Pan se pregunta, si la finalidad es el centro del discurso y de ella se derivan los demás rasgos “¿cabría la posibilidad de un género híbrido que combinara información y literatura?”<sup>665</sup>

El problema de los planteamientos de Coseriu es que parten del punto que quiere mostrar “verdades universales” a través de los hechos de actualidad, y pone López Pan como ejemplo de este caso a los nuevos periodistas que para ellos era más importante mostrar esa voluntad por contar una verdad universal que detallar algunos aspectos, aunque esto los llevara a cometer “pequeñas traiciones porque se gana en hondura”<sup>666</sup>. Por tanto, estas traiciones que se producen en el Nuevo periodismo llevan a que:

la finalidad artística que busca la verdad universal se impone con tal fuerza que fácilmente acaba abriendo las puertas a la ficción entendida como fabulación o invención. Así se crean personajes tipo, se inventan diálogos, etc.<sup>667</sup>.

El problema central hasta ahora es que ni Coseriu, ni Lázaro Carreter, ni Aguilera o Martínez Albertos comparan al periodismo en toda su riqueza, sino que comparan el periodismo más habitual (la noticia) con la riqueza de la literatura. Sobre esto mismo López Pan ahonda en la cuestión que nos ocupa y que intentaremos responder en la parte del análisis de esta investigación.

¿qué sucede con algunas variantes de géneros periodísticos como el reportaje o los perfiles?, ¿qué, con las entrevistas creativas de las que hablaba más arriba Quesada? En ellas, también comparecía cierta intemporalidad y una neta dimensión humana. ¿Cabría que a través de esos géneros se abriera paso la literatura? ¿Estaríamos entonces ante pura literatura publicada en los periódicos o ante un macrogénero híbrido que merecería ser bautizado como periodismo literario? ¿O debería llamarse literatura de hechos? ¿O ambas denominaciones expresan dos géneros distintos? Y en ese caso, ¿en función de qué?: ¿del formato en el que se publica (libro o periódicos)?, ¿de la extensión?, ¿de los recursos expresivos que se usan?, ¿de su mayor proximidad temporal al acontecimiento?, ¿del tipo de testimonio (el del propio periodista o el de otras personas)?, ¿del grado de hondura?, ¿de la naturaleza de las fuentes?... ¿Serían el periodismo literario y la literatura de hechos géneros fronterizos dentro de lo fronterizo?<sup>668</sup>

Pese a lo ya explicado son muchos los autores que caen una y otra vez en diferenciar ambas disciplinas en las cuestiones ya planteadas por estos autores <sup>669</sup>. Incluso algunos autores perciben que los aspectos “creativos” del periodismo distraen y molestan al lector<sup>670</sup>. Pero claro hay que tener en cuenta, que si comparamos la literatura con ese periodismo convencional con el que comparan Carreter y Coseriu no es lo mismo evidentemente, pero el periodismo no se trata sólo de la información a secas, es mucho más rico en modalidades, géneros y formas de contar la realidad<sup>671</sup>.

<sup>665</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>666</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>667</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>668</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>669</sup> CRUZ SEOANE, María, “El periodismo como género literario y como tema novelesco”, *op. cit.*, p. 30; SOLER, Antonio, “Antonio Soler” en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, p. 206.

<sup>670</sup> MOLINA FOIX, Vicente, “Vicente Molina Foix” en SOLER, Antonio, “Antonio Soler” en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, pp. 198-199.

<sup>671</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Géneros periodísticos complementarios*, *op. cit.*, p. 13.

Otro de los problemas de esta polémica en torno al lenguaje en ambos campos ha sido la tendencia a asociar al lenguaje estándar, el que usa el periodismo como un lenguaje plano, monosémico y sin ningún tipo de matiz. Y al lenguaje literario lo contrario, un lenguaje rico, variado y lleno de matices. Sin embargo, no podemos entender que los atributos que se le equipara al lenguaje literario sean exclusivos de este, sino que son una característica implícita del lenguaje en sí, y que podemos usar este atributo bien en literatura o en periodismo.<sup>672</sup> Otros autores apuntan a que las diferencias a día de hoy no tienen sentido y estas responde más a “intereses personales y gremiales<sup>673</sup> y la razón de ese sin sentido se encuentran en los testimonios que recoge Vilamor de una gran cantidad de escritores y periodistas sentenciando: “Ninguno de los grandes periodistas y escritores actuales defiende la diferencia ente periodismo y literatura”<sup>674</sup>.

Vivaldi expone sobre esta cuestión su postura y él lo tiene claro, querer asignar al periodista que escribe este tipo de textos características que son propias de la literatura como la “personalidad literaria” refiriéndose a un estilo del autor es un error. Añade que no es su intención poner por encima a la literatura del periodismo o viceversa, que no cree que haya que menospreciar a uno o a otro, cree que:

Son dos modos de hacer paralelos —algunas veces convergentes—, cuya coincidencia fundamental es la de utilizar la palabra como utensilio de trabajo y la frase como vehículo del pensamiento<sup>675</sup>.

Emilio Lledó, durante su participación en el congreso sobre periodismo y literatura organizado por la Fundación Caballero Bonald, señaló algunas ideas interesantes sobre el lenguaje en el periodismo y la literatura. “Porque la literatura y el periodismo son dos formas de lenguaje. Quizá hay una forma que late con el instante<sup>676</sup>”.

En fin, el lenguaje —el de la literatura y la del periodismo— tiene que ver con la identidad de quien lo utiliza, con el quién de quién lo utiliza, con qué dice quien lo utiliza. Pero, al mismo tiempo, con la verdad de quien habla. Esas son las dos perspectivas: la identidad de quien lo utiliza y la realidad, la verdad de lo que habla<sup>677</sup>.

Todo esto nos lleva a preguntarnos por qué siempre se interpreta el periodismo desde una perspectiva meramente informativa y asociándola con la noticia en exclusiva, ya en un periódico o revista están agrupados una enorme cantidad de géneros y diverso estilos y formas del periodismo. Autores como Coseriu o Carreter no tienen en cuenta nunca géneros más complejos como la crónica y el reportaje y que en cierta medida, según nuestra opinión, invalidan alguno de los planteamientos tan rígidos que establecen a la hora de diferenciar el “periodismo” o de la “literatura”.

De fondo, en todos estos argumentos está el intento por considerar sí los recursos usados por el periodismo pueden ser interpretados como literarios y de esta forma el periodismo se convierte en literatura, de nuevo el intento de legitimar estos textos a través de la literatura. Este aspecto podríamos entenderlo en el siglo XIX como hemos explicado en nuestro primer capítulo dónde en ese periodismo incipiente y sin identidad quería legitimar tu posición a través de la literatura que era un ente de prestigio, validez etc. También podemos entender como más tarde Martínez Albertos y compañía quisieron desligar totalmente el periodismo de la literatura para poder darle identidad al periodismo. es decir, son actuaciones que han ido encaminadas a dar sentido a este tipo de textos. Pero llevamos detectando durante muchos años un tipo de

---

<sup>672</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia... op. cit.*, p. 105-107.

<sup>673</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital, op. cit.*, p. 65.

<sup>674</sup> Vilamor recoge una gran cantidad de testimonios de escritores españoles, para más información: VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital, op. cit.*, p. 73.

<sup>675</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos, op. cit.*, p. 248.

<sup>676</sup> LLEDÓ, Emilio, “El lenguaje de la identidad” en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007, p. 20.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 23-25.



periodismo diferente, no es que sea algo completamente distinto o que sea un híbrido entre otras disciplinas, sino que es un periodismo que siempre ha estado presente en la historia del periodismo y que ahora intentamos identificar y que como hemos observado utiliza una serie de recursos, estructuras e incluso finalidad en ciertas medidas distintas a la del periodismo más convencional, pero no diferentes a las raíces u objetivos del periodismo de base.

Por tanto, aunque, ni siquiera estamos conformes con ese apellido que hemos elegido para designar a este fenómeno “periodismo narrativo”, es necesario que dejemos de hablar de los límites de este fenómeno, o incluso debemos desterrar ese carácter híbrido y buscar la identidad y lo que nos ofrece este tipo de periodismo. Pues parece que en cierta medida perdemos de vista el carácter básico de estos textos, están trabajando con hechos reales. Aunque sí, podemos entrar en una amplísima discusión sobre la verificabilidad de estos textos ya que se ha demostrado que el periodismo narrativo a veces puede ser complejo de verificar, sobre todo para un lector normal, que no tiene las herramientas o conocimientos para poder contrastar qué es lo que dice el periodista y por lo tanto tiene que confiar en él. “Even when a writer is transparent enough to allow an expert reader to test for verifiability, many readers may be disinclined or ill-equipped to do so<sup>678</sup>”.

Además, plantear la hibridación de estos textos, es decir utilizar esa palabra hoy en día en cierta manera resulta absurda porque vivimos en una realidad donde todas las realidades culturales están influidas de forma muy amplia por otras. Este periodismo está por supuesto en cierta medida influido por la literatura, pero la literatura también está tremendamente influida por el periodismo, pero además esta a su vez está influida por el cine, el documental, la biografía, el ensayo, la historia. Y todos esos también están influenciados por los otros. Más que intentar buscar los límites exactos de este fenómeno, podemos buscar la identidad que tiene este fenómeno, distinguir que existe y señalar cuáles son a grandes rasgos los aspectos esenciales que hacen a este periodismo como es.

Hay que tener en cuenta que la presente investigación se hace desde el ámbito del periodismo, por tanto, desde esta perspectiva —sin dejar de lado las otras— interpretamos este tipo de textos, y podemos entender perfectamente que investigadores y académicos de otras áreas puedan intentar entender este tipo de periodismo como “literatura de hechos” como menciona López Pan —que a nuestro juicio es un error pues parece que olvidamos que lo que estamos estudiando es periodismo— pero que si la definición de literatura se abre en ciertos sentidos, sí que puede ser interpretada por esta como literatura en su ámbito más global, pero claro de ser así también tendría que ser interpretada como literatura muchas películas, comics, videojuegos, obras de teatro etc.

#### 7.6.4. La realidad y la ficción

Llegados a este punto, se podría pensar que se ha llegado al núcleo donde el periodismo narrativo sí tiene una clara diferencia. El periodismo habla de los hechos, aspectos que han sucedido y que podemos contrastar. En el momento que este periodismo da el salto a la ficción, nos cuenta “una mentira”, ya no es periodismo, y es el límite que jamás podrán rebasar. Este es el argumento que defienden muchos autores, así como que el escritor tiene una libertad absoluta y el periodista no,<sup>679</sup> pero veremos a continuación que esta tajante diferencia a veces se difumina y es

<sup>678</sup> MAGUIRE, Miles, “Richard Critchfield: ‘Genius’ Journalism and the Fallacy of Verification”, en *Literary Journalism Studies*, 2009, vol. 1, nº 2, p. 11.

<sup>679</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje... op. cit.*, p. 80; CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica, op. cit.*, p. 52; TUÑÓN, Amparo, “Periodismo y literatura: el último encuentro”, *op. cit.*, p. 57; SOLER, Antonio, “Antonio Soler” *op. cit.*, p. 207.

<sup>679</sup> MARTÍNEZ –FRESNEDA OSORIO, Humberto, “La comunicación, base de toda creación periodística y literaria” en BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Entre la realidad y la ficción. Perspectivas sobre periodismo y literatura*. Madrid: Fragua, 2011, p. 108-110; CEBRIÁN, José Luis, “Literatura y periodismo” en

difícil separar los hechos de la ficción. Aunque dejando muy claro que no estamos hablando de “inventar hechos” o “crear personajes” sino aspectos secundarios que abren el dilema.

Uno de los aspectos en relación a la realidad y ficción es que entre el público lector siempre se asocia a la literatura con el ámbito de la ficción y periodismo con la realidad (al igual que ocurría con la objetividad y la subjetividad). Pero la literatura también puede reflejar la realidad a través de otros géneros, como puede ser la biografía. “El confinamiento de la literatura al ámbito exclusivo de la ficción es insostenible, por lo que diferenciar entre periodismo y literatura a partir de la contraposición entre realidad y ficción ha dejado de ser eficaz”<sup>680</sup>. Parratt comenta que incluso la ficción entendida como literatura puede reflejar perfectamente la realidad sin que implique que los que no esté contando ocurrió de verdad<sup>681</sup>.

Hay aquí una pequeña matización sobre cómo se puede mostrar más la realidad a través de la ficción que del periodismo, la hace Antonio Soler sobre los hechos versus ficción o la realidad como la denomina él, en cuanto a la verdad. Para él una de las diferencias mayores que encuentra entre el periodismo y literatura es el tratamiento que hacen de la verdad entendida como “la verdad que hay y encierra cada uno de los géneros”<sup>682</sup>. En su opinión él se acerca más a esa verdad cuando está escribiendo una novela que con un artículo periodístico donde a pesar de que intenta ser objetivo siente que se deja muchos flecos y que es en el fondo fragmentario y por tanto subjetivo.

Pero quizás el aspecto más importante que hay que tener presente es el que explica Chillón cuando aborda que la ficción y la realidad no son entes tan fácilmente separables y que existe una enorme cantidad de meandros en ese río y esto se debe a tres razones principalmente:

- Por un lado, los hechos no son cosas, sino que son construcciones realizadas por las acciones y discursos de los sujetos.
- Por otro lado, los hechos no solo son construcciones físicas sino también construcciones realizadas a través de signos y palabras.
- Finalmente, los hechos tienen un carácter narrativo<sup>683</sup>.

Por tanto, estos hechos en principio inamovibles y reales que puede contar el periodismo no lo son tanto si partimos de que son unas construcciones sobre la realidad que nosotros hacemos, al igual que puede hacer un escritor al recrear en una novela la segunda guerra mundial.

Villoro, con su particular ironía, expone también otros puntos de vista sobre como la realidad y la ficción a veces se pueden mezclar:

Que se cuente algo como un relato de ficción no quiere decir que no es comprobable, que no puede ocurrir. Esto nos acerca a la convivencia feliz entre la ficción y la no ficción. No estamos ante un discurso de la mentira, estamos ante un discurso de lo inverificable. Si pensamos así, podemos pensar más generosamente en los estímulos que llegan de la ficción<sup>684</sup>.

Parratt también ve este aspecto limitado, pues se pueden encontrar ejemplos, a cientos, de obras literarias que se basan en hechos reales, como son el caso de narraciones de viajes, memorias o ensayos. La plasmación de hechos que respondan a la más estricta realidad, y por ende la sujeción a la verdad, ya no es necesariamente una característica exclusiva del periodismo, aunque la diferencia está en que mientras que en la literatura se trata de algo opcional y no es un fin en sí mismo, en el primero es de escrupulosa obligatoriedad<sup>685</sup>. Así, podemos detectar los problemas que provoca la literatura testimonial, o las biografías que la literatura acoge en su

---

*Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007, p. 290.*

<sup>680</sup> HERRERO AGUADO, Carmen, “Recursos de ficción en el periodismo especializado”, *op. cit.*, p. 99.

<sup>681</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje... op. cit.*, p. 77.

<sup>682</sup> SOLER, Antonio, “Antonio Soler”, *op. cit.*, p. 209.

<sup>683</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia... op. cit.*, p. 114-116.

<sup>684</sup> VILLORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, *op. cit.*

<sup>685</sup> PARRATT, Sonia, “Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera”, *op. cit.*, p. 281.

seno en cierta medida plantea los mismos problemas que el periodismo, es decir, el lector lee el texto bajo “un pacto de lectura con el autor” en que asume que lo que le está diciendo es real y ocurrió.

Un ejemplo que puede ilustrar este argumento, de cómo el periodismo al igual que la literatura puede ser una construcción de la realidad, se plantea a través de la polémica que protagonizaron sobre este tema Javier Cercas y Arcadi Espada. Todo parte de la publicación de un artículo<sup>686</sup> por parte de del filólogo Francisco Rico en el diario *El País* dónde atacaba a la Ley del Tabaco advirtiendo que él jamás había fumado “ni un solo cigarro” cuando es un conocido fumador, se trataba de una broma, un juego de palabra ya que literalmente él jamás había fumado ni uno solo, sino muchos. A raíz de este artículo Cercas publica en el mismo diario otro artículo titulado “Rico al paredón” donde defiende que en ciertas ocasiones en el periódico puede haber artículos donde “no todo lo que se cuenta responde a la verdad de los hechos”<sup>687</sup> y su tesis se basa en:

Si aceptamos que la historia es, como dice Raymond Carr, un ensayo de comprensión imaginativa del pasado, quizá debamos aceptar también que el periodismo es un ensayo de comprensión imaginativa del presente. La palabra clave es ‘imaginativa’. La ciencia no es una mera acumulación de datos, sino una interpretación de los datos; del mismo modo, el periodismo no es una mera acumulación de hechos sino una interpretación de los hechos. Y toda interpretación exige imaginación”.<sup>688</sup>

El planteamiento de Cercas es sin duda muy interesante, y reafirma nuestra propuesta de que a veces la finalidad entre el periodismo o la literatura se diluyen y depende de la intención del autor, o como todos en cierta medida somos subjetivos ya que no existe esa supuesta objetividad fotográfica. Por lo que acusar al periodismo narrativo de ser excesivamente subjetivo o no ser fiel a la realidad, adquiere un cariz diferente bajo esta perspectiva.

Sin embargo, Arcadi Espada tomó literalmente las frases de Cercas y el sentido de esta idea para crear una mentira sobre el autor. A los pocos días publica un artículo en el diario *El Mundo* donde difunde la falsa noticia de que el escritor de *Soldados de Salamina* había sido detenido en una redada contra una red de prostitución.

El problema, es que Arcadi Espada confunde el hecho de que una realidad puede tener distintas interpretaciones, que esta a veces puede haber ocurrido o no, o haber ocurrido para unas personas y para otras no en función de su interpretación, para crear directamente una mentira y una calumnia contra Cercas, ya que el artículo de Rico y luego el de respuesta de Cercas era en cierta medida una forma humorística de tomar esta cuestión que parece que Arcadi Espada llevó bastante lejos<sup>689</sup>.

Precisamente esta es una de las cuestiones que más se le han criticado al periodismo narrativo, no porque este defienda el uso de la ficción, sino que como hemos explicado líneas arriba, “la realidad” es ese ideal al que hay que aspirar pero que es complejo de reflejar. Sin embargo, muchos escritores como Capote, Wolfe o recientemente Talese han reavivado este de-

<sup>686</sup> RICO, Francisco, “Teoría y realidad de la ley contra el fumador” en *El País*, 11 de enero de 2011. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>687</sup> CERCAS, Javier, “Rico, al paredón”, en *El País*, 13 de febrero de 2011, Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>688</sup> GUTIÉRREZ, Vera, “Arcadi Espada lanza el bulo de que Cercas fue detenido en un prostíbulo”, en *El País*, 16 de febrero de 2011, Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/02/16/cultura/1297810806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/16/cultura/1297810806_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>689</sup> FERNÁNDEZ RECUERO, Ángel L.; HERRERO, Paula; DEL TORO, David, “Fernando Iwasaki: ‘A nuestros alumnos universitarios les tomaría el B2 de español el primer día de clase’”, en *Jot Down*, enero de 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/01/fernando-iwasaki/> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

bate cuando se conoce que pudieron recrear ciertas escenas. Norman Sims señala que es la mayor controversia en torno a la historia del periodismo literario particularmente durante el Nuevo periodismo en los años 60 ha estado envuelto sobre la invención de detalles y puntualiza:

Since 1981, I have been interviewing literary journalists about their craft. Not one of those writers ever said it was all right to make up anything. Accuracy is the foremost requirement for them<sup>690</sup>.

En su otra obra, *Anatomía de un instante* Cercas se mostró renuente a llamarla directamente como novela, aunque para el crítico literario italiano Alfonso Berardinelli se trata claramente de una novela. “Novela que es a su vez crónica, historia, biografía, ensayo moral y periodismo”<sup>691</sup>. Porque Berardinelli señala una interesante explicación de su concepto de novela en relación a realidad y ficción y a la pregunta que se plantea Cercas en su libro ¿Qué es una novela?

La respuesta pueda obtenerse si se piensa en la obra maestra de Cervantes, primera novela moderna, cuyo precepto fundamental reside en el carácter híbrido y mixto en el que parecen mezclarse libremente el resto de géneros, de manera menos noble, más cotidiana y casual. La novela prefigura, por tanto, la democracia. Escritura mixta que prevé un público mixto. (...) Durante el siglo de su triunfo, el XIX, la forma de la novela se fortaleció hasta el punto de perder su maleabilidad, sus oscilaciones entre «narración y digresión». Solo más tarde, con Marcel Proust, Robert Musil, Thomas Mann (y, añadiría, Italo Svevo), y sobre todo con la posmodernidad, la novela ha vuelto a ser lo que había sido desde Cervantes hasta Laurence Sterne y Diderot. Es lo que ha pasado con Milan Kundera, Truman Capote y el New Journalism de Tom Wolfe<sup>692</sup>.

Traemos a colación esta cita del crítico italiano porque muy en la línea de Chillón señala que la novela nunca ha estado centrada en la ficción exclusivamente, sino que es un género mixto, “la novela ha vuelto a ser lo que había sido desde Cervantes” y el autor considera el Nuevo Periodismo como parte de este movimiento que vuelve a sus orígenes la novela.

Recientemente Gay Talese se vio envuelto en una gran polémica causada por la publicación de su último libro *El hotel voyeur*. La historia se remonta a 1980 cuando el periodista norteamericano es contactado por Gerarl Foos que le cuenta que es voyeur y propietario de un hotel donde durante décadas se había dedicado a espiar a sus huéspedes. Gay Talese participó de este hecho y comprobó in situ la situación. El libro abrió un debate sobre la ética del periodismo ya que Talese había sido cómplice del delito al no informar a la policía. Pero la polémica surge a días de la publicación del libro —12 de julio de 2016— Cuando el *Washington Post* demuestra que el voyerista no tuvo en propiedad el motel en las fechas que señalaba Talese. Así, la integridad como periodista de Talese se ve en entredicho. Un día después concede una entrevista al mismo diario, repudia su fuente, y comenta que no tiene ninguna credibilidad<sup>693</sup> y entona un *mea culpa* afirmando que no promocionará el libro. Para días después dar marcha atrás en su declaración y confirmando que todo lo que dice en su libro es real<sup>694</sup>.

---

<sup>690</sup> SIMS, Norman, *True stories*, op. cit., p. 2.

<sup>691</sup> BERARDINELLI, Alfonso, *Leer es un riesgo*. Madrid: Círculo de Tiza, 2016, p. 242.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>693</sup> PARHI, Paul, “Author Gay Talese disavows his latest book amid credibility questions”, en *The Washington Post*, 30 de junio de 2016. Disponible en: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/author-gay-talese-disavows-his-latest-book-amid-credibility-questions/2016/06/30/1fede2b8-3e22-11e6-84e8-1580c7db5275\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/author-gay-talese-disavows-his-latest-book-amid-credibility-questions/2016/06/30/1fede2b8-3e22-11e6-84e8-1580c7db5275_story.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>694</sup> PARHI, Paul, “Talese backtracks on his disavowal of his voyeur book”, en *The Washington Post*, 1 de julio de 2016. Disponible en: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/talese-backtracks-on-his-disavowal-of-his-voyeur-book/2016/07/01/5c0785f0-3fb8-11e6-80bc-d06711fd2125\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/talese-backtracks-on-his-disavowal-of-his-voyeur-book/2016/07/01/5c0785f0-3fb8-11e6-80bc-d06711fd2125_story.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

PARHI, Paul, “Amid new doubts about his book, Gay Talese says factcheckers are wrong”, en *The Washington Post*, 15 de julio de 2016. Disponible en: <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/amid-new-doubts->

También, Martín Caparrós defendía que no importaba contar exactamente cuál es el color de una camiseta en un relato periodístico. El periodista que lo entrevistaba se mostraba sorprendido ante este hecho, que a efectos prácticos supone una ruptura de las normas periodísticas. Caparrós defiende su postura señalando que hay una gradación en la subjetividad del periodista.

Yo creo en las gradaciones. Una cosa es inventar una escena que no existió y, otra, es no dar importancia a si la camiseta es verde o azul. Si tú dices que con esa camiseta prendió fuego, la tiró por la ventana y quemó un coche que estaba abajo, efectivamente, estás invalidando el carácter de no ficción de tu relato. Pero insisto: es más fácil ser fundamentalista y decir «Quiero que sea todo exactamente igual». Y entonces te pones a romperle las pelotas al periodista, llamando a la persona de cuya camiseta se habla para ver si era verde o azul, cuando eso no tiene ninguna relevancia en la historia. A eso me refiero. No creo en la verdad notarial. Creo en la verdad de una manera mucho más esencial<sup>695</sup>.

Quizás una de las polémicas más grandes a este respecto se deba a la obra de Truman Capote *A sangre fría* en la que numerosos autores han manifestado su constancia de que se inventó y falseó ciertos datos, sobre todo referidos a los últimos capítulos. Sin embargo, Cantavella opina que “cuando se examina de cerca tales falseamientos se aprecia que por lo general no se trata sino de retoque insignificantes y ni siquiera es posible asegurar que todos fueran realizados conscientemente por el autor”<sup>696</sup> porque ni el mismo sabía dónde comenzaba y terminaba su actividad como escritor o como periodista. “El escribía, eso era todo. Naturalmente hay una diferencia entre atender asuntos reales o ficticios. Pero quizá no sea tan abismal ni excluyente como parece, especialmente en un autor que muestra un sobresaliente apego a la realidad, incluso en sus obras de no ficción”<sup>697</sup>. Y es que en el libro de Capote la realidad y la ficción se mezclan en todo momento.

Lo que viene a mostrar Caparrós con sus comentarios y Cantavella con la defensa de Capote, es que intentar ceñirse a la “realidad” de forma estricta es una falacia porque cada decisión, cada enfoque, cada adjetivo que se utiliza en un texto es una forma de reconstrucción y de ficción. Pero claro, el cambio de pequeños detalles en una narración para mejorarla o conseguir un cierto objetivo pone de manifiesto un dilema en el periodismo, todos están de acuerdo que este no puede inventar ni recrear nada que no existió. Aunque esos pequeños falseamientos, retoques o matices sí que son aceptados por algunos. Pero para profundizar en este tema abordamos en el siguiente capítulo cuáles son exactamente estos límites que tendría el periodismo narrativo.

## 7.7. Los límites del periodismo narrativo

Cuando hemos explicado los argumentos que se han utilizado para diferenciar periodismo y literatura hemos incurrido en algunas explicaciones sobre los límites del periodismo y por ende del periodismo narrativo a la hora de narrar y hemos mostrado las dificultades para poder interpretar un hecho. De nuevo volvemos a repetir que nos vemos obligados a continuamente anteponer periodismo vs literatura por las polémicas en torno a esta cuestión que nos parecen que puedan ser salvadas si entendemos el periodismo narrativo como un fenómeno que debe buscar su identidad.

[about-his-book-gay-talese-says-factcheckers-are-wrong/2016/07/15/e8e11344-4ab0-11e6-bdb9-701687974517\\_story.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-camisa-martin-caparros-201607290047_noticia.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>695</sup> G. MORA, Jaime, “La camisa de Martín Caparrós”, en *ABC*, 29 de julio de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-camisa-martin-caparros-201607290047\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-camisa-martin-caparros-201607290047_noticia.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].

<sup>696</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción...*, op. cit., p. 22.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 21.

Sin embargo, como ya se intuía en el anterior capítulo hay un aspecto sobre el que el periodismo no debe traspasar y es la ficción, ya no estamos hablando de una recreación o una interpretación, sino sobre la reconstrucción de un hecho ficticio con el conocimiento del periodista. Pero curiosamente la historia del periodismo está llena de ejemplos dónde el periodista incurre en la ficción, o dónde lo que cuenta se confunde como hechos ficticios, pero como veremos, incluso esta máxima inamovible esta línea roja, que efectivamente el periodismo no debe nunca cruzar se ha visto a veces difuminada. Greenberg señala que el periodismo literario se encuentra en una encrucijada al tener que mostrar la realidad, hay un pacto de que lo que se cuenta ha ocurrido, con la belleza<sup>698</sup>. Incluso para algunos autores cada vez es más necesario que el periodista literario o el periodista convencional tengan que luchar por ganar su credibilidad<sup>699</sup>.

Algunos reporteros, sobre todo del siglo XIX apostaban por el uso de la ficción en sus relatos periodísticos:

El aliño estético en determinadas escenas de una historia (mientras no distorsione “la verdad esencial” del hecho), no sólo embellece el texto para disfrute catártico del lector, sino que permite ahondar en la esencia humana de la noticia<sup>700</sup>.

Rodríguez Rodríguez apuesta porque la ficción a veces puede describir mejor la condición humana que el relato objetivo, pero puede el periodismo considerar la ruptura del pacto de lectura con el lector y adentrarse en la ficción ¿Dónde podría ponerse el límite a ello? ¿Cómo sabríamos de romper este pacto de todo lo que se nos está contando es cierto o no? Para responder a esta pregunta explica como a finales del siglo XIX y principios del XX ante la indefinición genérica que distinguía el periodismo la diferencia entre realidad y ficción no estaba tan clara y el uso de la ficción es un hecho constatable en el periodismo de la época:

Los hombres de prensa siempre han recurrido a la ficción literaria para lograr en sus relatos un mayor grado de verdad humana, como bien lo demuestran los textos arquetípicos de escritores como Larra, Mesonero Romanos, Cavia, Fernández Flórez, Pardo Bazán, Azorín o Clarín entre otros.

Saltarse el actual pacto de lectura entre periodista y lector en el que éste está seguro de que lo que se le está contando es un relato de hechos verídicos no estaba condenado de forma ética, ni judicialmente durante el siglo XIX y además tampoco existían un código deontológico de la profesión o unas preceptivas periodísticas claras que ayudaran en esto. Pero no hay que confundir la confluencia de la literatura y el periodismo en la prensa de la época con la publicación de textos literarios, sino que la ficción invadía las columnas de los diarios dedicados a la información<sup>701</sup>.

Es más, dentro de los periódicos y diarios de avisos se llegó a configurar un género periodístico sobre los incendios y el interés era enorme<sup>702</sup>. Uno de los ejemplos más destacados de noticias falsas publicadas como ciertas pertenece a Mariano de Cavia, quién publicó el 25 de noviembre de 1891 en *El liberal* una crónica titulada “La catástrofe de anoche. España está de

---

<sup>698</sup> GREENBERG, Susan, “The ethics of narrative: A return to the source”, en *Journalism*, vol. 15, nº 5, 2014, p. 2.

<sup>699</sup> MITCHELL, Philip, “The ethics of speech and thought representation in literary journalism”, en *Journalism*, vol. 15, nº 5, 2014, p. 554.

<sup>700</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Realidad y ficción en la configuración del periodismo como actividad profesional en España (1891-1912)” en NOGUERA, José Manuel [et al.] *El drama del periodismo: narración e información en la cultura del espectáculo / actas de las conferencias y comunicaciones del XI Congreso de la Sociedad Española de Periodística (SEP)*, Murcia, 24 y 25 de abril de 2009, pp. 444-445.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>702</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Amelia, “Liceu: Crónicas de un incendio. El poder de la palabra impresa en el periodismo del siglo XIX”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen, MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004, p. 55

luto. Incendio en el Museo de Pinturas”<sup>703</sup>. Una crónica ficticia que relataba un incendio en el Museo del Prado con uso magistral de la retórica y el lenguaje. Usa entradillas muy impactantes “Las primeras noticias”, “la jefatura”, “el incendio”, “origen del siniestro”, “el ministro de Fomento, herido”, y “última hora” además de añadir dramatismo con párrafos como estos:

A las dos de la madrugada, cuando ya no nos faltaban para cerrar la presente edición más que las noticias de última hora que suelen recogerse en las oficinas del Gobierno civil, nos telefoneaban desde este centro oficial, las siguientes palabras, siniestras y aterradoras  
— El Museo del Prado está ardiendo<sup>704</sup>.

(...)

Un grito de entusiasta, seguido de violentas imprecaciones, de palabras de lástima, y aun de blasfemias, se escapaban de todos los labios, cuando los curiosos —perdónesenos la impiedad de esta palabra— llegaban al Prado, y veían el monumental edificio trazado por D. Ventura Rodríguez, coronado de llamas, lanzando columnas de humo hacia las nubes, y de cuando en cuando haces de chispas, que semejaban luminosos residuos del espíritu de Velázquez, Murillo, Rafael, Rubens, Tiziano, Goya...<sup>705</sup>

¿Qué pretendía Cavia con esta falsa información? Al día siguiente, 26 de noviembre de 1891 publica otra columna titulada “Porque he incendiado el Museo de Pinturas”<sup>706</sup>, y en él explica que las razones de su falsa crónica sobre el incendio del Museo del Prado:

Mi artículo de ayer, inspirado en lo que aquí está pasando todos los días y en lo que aquí puede pasar a todas horas, no es una “broma”, ni es un “camelo”, ni es una “originalidad”<sup>707</sup>

(...)

El efecto extraordinario que ayer produjo en Madrid esta fantástica relación (...) sirve para demostrar cuán vivo arde en nuestro paciente y sufrido pueblo el amor á sus glorias y a lo bello.<sup>708</sup>

(...)

Y aparte de la emoción que provoca en el ánimo de las gentes la posibilidad de una desdicha como la del incendio del Museo, el temeroso aviso acierta a promover en el ánimo de nuestros gobernantes un sobresalto que es.... Lo que se trataba de demostrar.

El objetivo final de Cavia era señalar el lamentable estado en el que se encontraba el Museo del Prado por esas fechas, provocando una alarma social, para conseguir presionar al Ministro de Fomento. Sus últimas palabras son clarificadoras sobre la intención de su falsa crónica. “Hemos inventado una catástrofe... para evitarla”<sup>709</sup>.

No cabe duda, que consiguió este objetivo, Enrique Pardo, en el estudio preliminar del texto comenta entre los éxitos más relevantes de su carrera profesional el falso artículo del Museo del Prado: “inflamó de indignación a la opinión pública provocando la opción de medidas de seguridad para la conservación del fabuloso conjunto”<sup>710</sup>.

Incluso en los primeros manuales de redacción periodística se atisba este aspecto, “los periodistas tenían plena conciencia de que se mentía a los lectores a sabiendas y con un propósito comercial”. Rodríguez defiende que el uso de la fabulación en este tipo de noticias ha dotado a estos artículos la altura histórico-literaria de artículos de gran calidad. A partir del siglo XX comienzan a publicarse los primeros tratados de periodismo y comienza a despertarse esa conciencia ética por dotar al periodismo de la veracidad en sus informaciones como búsqueda de

<sup>703</sup> DE CAVIA, Mariano, *Antología, estudio preliminar de Enrique Pardo Canalís*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 195-201.

<sup>704</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>705</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>706</sup> *Ibíd.*, pp. 203-209.

<sup>707</sup> *Ibíd.*, p. 205.

<sup>708</sup> *Ibíd.*, p. 206.

<sup>709</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>710</sup> PARDO CANALÍS, Enrique, “Mariano de Cavia, periodista” en DE CAVIA, Mariano, *Antología, estudio preliminar de Enrique Pardo Canalís*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.

un profesional. A partir de los años treinta cuaja esta conciencia ética, esencialmente por la incorporación de patrones de escritura objetivistas importados de Estados Unidos y que décadas después se fue cimentando hasta alcanzar el actual pacto de lectura donde los periodistas “se compromete con el público a que sus relatos reflejen la verdad de los acontecimientos”<sup>711</sup> y esto provoca:

Este pacto blindado exige que el periodista no mienta ni en lo fundamental ni en lo accesorio. Y si bien es verdad que la ficción permite ahondar en la condición humana de una manera que un reportero no podrá jamás (por ejemplo reproducir con absoluta fidelidad el flujo de la conciencia de una persona), también lo es que las historias periodísticas trabajadas con un excepcional reporterismo pueden reflejar las grandes y miserias de hombres y mujeres, como bien lo superan hacer Kapuściński o García Márquez, cuyas historias son un ejemplo de que “la verdad está en los detalles”<sup>712</sup>.

Por ejemplo, la obra de Antonio López Hidalgo *Cuentos que fueron noticia* juega precisamente con la confusión contraria, hechos que aparentemente no parecen creíbles pero que sucedieron. Explica: “No me atrae la idea de encontrar ese puente fantasma que uno o separa la realidad de la ficción, los sueños de la vida; pero me apasiona sumergirme en esos túneles de la incertidumbre que confunde la verdad con la falsificación, los acotamientos con los hechos supuestos, la noticia verídica con la noticia creíble”<sup>713</sup>.

Es más, algunos autores comentan que la novela “no es más que una visión de la realidad disfrazada de ficción”<sup>714</sup>, y constatan esto a través de autores que mezclan realidad y ficción en sus obras y que se ha venido a llamar como hemos explicado autoficción o *faction*.

El caso más conocido es el de Javier Cercas, con obras como *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un Instante* o *El impostor*. Hay muchas más como el libro de Juan José Millas *Dos mujeres en Praga* donde el protagonista es periodista y lleva el mismo nombre que el autor. O el caso de Robert Juan-Cantavella, que a través de un alter ego, Trebor Escargot, da el salto del periodismo a la literatura, utilizando el periodismo para hacer literatura, sobre todo en su obra *El Dorado*<sup>715</sup>. Otro caso de este juego entre ficción y realidad, periodismo y literatura ocurre con la famosísima obra *Gomorra* de Roberto Saviano, porque esta obra no es un relato real ni periodístico por mucho que la estética comercial haya apuntado en este aspecto y también la misma obra induce a este error. El trabajo se encuentra atestado de testimonios, tanto los del propio autor como los que recoge de terceros, por lo que el lector asocia sin reparos esta prosa testimonial a las grandes narrativas facticias que emparentan a las memorias con la crónica y el reportaje. Si a estas descripciones de un pacto literario tan ambiguo le unimos la hábil escritura del autor, la confusión ya está urdida: el lector hará una lectura similar a la que haría con un trabajo periodístico. Invirtiendo la lógica capotiana, hojeará una novela que se lee “como un reportaje”. Sólo si conoce que la obra forma parte de un movimiento literario caracterizado por la fusión de realidad y ficción, surgirá la inquietud: ¿dónde acaba la veracidad y comienza la verosimilitud?<sup>716</sup> Esto queda a criterio del lector, porque no se puede saber si los pasajes donde intervienen personajes

---

<sup>711</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Realidad y ficción en la configuración del periodismo como actividad profesional en España (1891-1912)”, *op. cit.*, pp. 450-452.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>713</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Cuentos que fueron noticia*. Sevilla: Comunicación social, 2002. p. 73.

<sup>714</sup> ROMA, Pepa, *La trastienda del escritor: una vocación o un oficio*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 73.

<sup>715</sup> ANGULO EGEA, María, “De Las Vegas a Marina D’or. O como llegar desde el New Journalism norteamericano de Hunter S. Thompson hasta la nueva narrativa española de Robert Juan-Cantavella”, en *Olivar*, nº 12 (16), 2011, p. 119.

<sup>716</sup> PÉREZ DÍAZ, Pedro Luis, “La construcción de lo verosímil en Gomorra: Claves narrativas de un “relato Real” en *Estudios de Periodística XV. El drama del periodismo: Narración e información en la cultura del espectáculo*. Murcia: UCAM Publicaciones, 2009, pp. 396-397.



testigos son reales, están destilados de vivencias del autor o sin totalmente inventadas. El problema con esta obra es que en ningún momento aclara este aspecto, no dice qué es real que no

717. ¿Es acaso la verdad periodística menos interesante que la literaria? Ni mucho menos, pero Saviano ha sabido comentar hechos reales que nutren los periódicos como pocos periodistas pueden permitirse y ha narrado hechos poco probables con la verosimilitud con la que muy pocos novelistas saben congraciarse. Saviano supo desde el primer momento que el horror de la Camorra era demasiado increíble para una novela al uso y por ello recurrió a la precisión del periodismo<sup>718</sup>.

No podemos olvidar mencionar otro ejemplo igual de interesante, pero a la inversa, una novela explicada y defendida por el autor como tal y al que todos los lectores entienden como periodística. Es el caso de Tomás con la publicación de *La novela de Perón*, una obra de ficción sobre la vida de Perón, sin embargo, pese a que en el mismo título se advertía que se trataba de una novela, el público creyó que estaba ante un documento real, hubo críticos que elogiaron la inmensa capacidad investigadora de Tomás Eloy Martínez. Puede ser que lo que llevo a esta confusión fuera que fue publicada primero como folletín en una revista semanal de noticias, por lo que le daba un plus de veracidad. El autor descubrió fue el efecto de contigüidad:

Descubrí entonces lo que podríamos llamar “efecto de contigüidad”: en un delta donde todas son verdades pasan inadvertidas los pequeños ríos de la ficción. La verdad circula por ósmosis, impregnándolo todo<sup>719</sup>.

El autor ya había escrito anteriormente una biografía autorizada por Perón, pero se dio cuenta que había muchas lagunas a las que Perón no quería adentrarse, y apoyándose en ellas escribió esta novela. Pese a que se hacía evidente en el mismo título que era una novela y que por lo tanto lo que se estaba contando era ficción, el ambiente, los personajes reales, los hechos provocaron esa ósmosis en los que los lectores creyeron que estaban ante un documento real. Añade otro dato más a esta confusión, y es que el lector “quiso creerse”, porque la palabra Perón para un argentino equivale a una proporción de su realidad y no podían imaginarse que se utilizara a Perón como un personaje de ficción de una obra. Muchos autores y críticos debatieron a qué género pertenecía esta obra, el autor lo tiene claro:

Mi libro no es una fábula de no ficción ni una contribución herética al nuevo periodismo, sino lisa y llanamente una novela poblada por personajes históricos, algunos de los cuales están todavía vivos<sup>720</sup>.

Eloy Martínez tiene muy claro que lo que él escribió es una novela y no la escribió con otra intención. Lo curioso del caso es cómo los lectores se negaron a aceptar esto porque ese “envoltorio” de novela tiene dentro a Perón, a Evita y una gran cantidad de componentes reales que han sido tomados y ficcionados. Los lectores son incapaces de separar esta realidad.

En el siguiente párrafo que reproducimos enteramente por su interés, explica detalladamente, las diferencias entre su obra y el nuevo periodismo, además de dar unas claves bastante interesantes su concepto del Nuevo Periodismo:

Examinemos la diferencia: el nuevo periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niega. Puede subrayar algunos acontecimientos nimios por encima de otros acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo (o, si se prefiere, siempre es fiel) ante la realidad. Mientras la historia reordena la realidad y al mismo tiempo reflexiona sobre ella, el nuevo periodismo convierte en drama (o en

---

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>718</sup> *Ibid.*, pp. 407-408.

<sup>719</sup> ELOY MARTÍNEZ, Tomás, “Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes, en *Telar. Revista digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*, 2004, p. 2.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 2.

comedia) las notas a pie de página de la historia. En los textos del nuevo periodismo la realidad se estira, se retuerce, pero jamás se convierte en ficción. Lo que allí se pone en duda no son los hechos sino el modo de narrar los hechos. Ahora bien: yo creo que en ese modo de narrar los hechos, en ese cómo de la realidad, fluyen resplandores de la verdad que se mantienen ocultos cuando los hechos se cuentan a la manera —digamos— las agencias de noticias. Yo creo que, a diferencia del periodismo o de la historia, una novela es una afirmación de libertad plena, y que por lo tanto un novelista puede intentar cualquier malabarismo, cualquier irreverencia con la realidad”<sup>721</sup>.

En otra obra posterior, *Santa Evita*, percibiendo la confusión que provocó la otra novela, construyó esta obra, sobre la vida de Evita, la esposa de Perón, intentado buscar esta misma confusión y lo consiguió. Explica que a diferencia de obras como *A sangre fría*, o *Relato de un naufragó*, en *Santa Evita*:

El procedimiento narrativo es exactamente el inverso: se cuentan hechos ficticios como si fueran reales, empleando algunas técnicas del periodismo. Donde la novela dice: “Yo vi”, “Yo estuve”, “yo revisé tales o cuales fichas”, las frases deben entenderse en el mismo sentido en que se entienden las primeras personas, los yo, de novelas como las de Dickens, Proust, o Kafka, ese yo es un yo de la imaginación, que aparece como testigo ficción para conferir verosimilitud a sucesos que a veces son inverosímiles”<sup>722</sup>.

Su propuesta tuvo tal éxito y se incrustó de tal manera en el colectivo mental argentino como unos hechos reales que el autor tuvo conocimiento de que en Buenos Aires se iba a inaugurar un museo del peronismo, en el cual se iban a tallar grandes lápidas con algunas de las frases de Perón y Evita. Una de estas frases estaba sacada de su obra *La novela de Perón*, una frase irreal y ficticia que el autor se inventó apoyándose en una investigación que nadie comparó y que era falsa y luego, esta misma frase, se usó en la novela *Santa Evita*. La frase en cuestión son unas palabras que Evita le susurra al oído de Perón cuando se conocieron en 1944 en un festival benéfico y dice: “Coronel gracias por existir”. Ante esto el autor publicó un artículo en la prensa explicado estos sucesos y aclarando que aquella frase era ficción. Sin embargo, recibió muchísimas críticas por esto acusándolo de intentar manchar la memoria de Evita.

Forjamos imágenes, esas imágenes son transformadas por el tiempo, y el al final no importa ya si lo que creemos que fue es lo que de veras fue. La tradición no discute si una versión es correcta o no. La acepta o no la acepta”<sup>723</sup>.

Otro de los casos más conocidos de ruptura de esa regla de oro es el de Janet Cooke, una ex periodista de *The Washington Post*. Con su artículo *El mundo de Jimmy* ganó el premio Pulitzer en la categoría de reportaje<sup>724</sup>. El reportaje narra la historia de un niño de ocho años que desde hacía tres era adicto a la heroína, su hogar era frecuentado por drogadictos y su aspiración era convertirse en traficante de drogas. Sin embargo, tres horas más tarde de recibir la autora el galardón, se descubre que tal niño no existía, sino que fue la invención de la autora utilizando los datos que sabía sobre este mundo<sup>725</sup>. Gabriel García Márquez, en una tribuna en *El País* días más tardes, hace una interesantísima reflexión sobre este caso:

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>724</sup> THE NEW YORK TIMES, “Sketches of the new Pulitzer winners”, en *The New York Times*, 14 de abril de 1981. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/04/14/nyregion/sketches-of-the-new-pulitzer-winners.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>725</sup> THE NEW YORK TIMES, “The Pulitzer lie”, en *The New York Times*, 17 de abril de 1981. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/04/17/opinion/the-pulitzer-lie.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]; REINHOLD, Robert, “Washington Post gives up Pulitzer, calling article on addict, 8, fiction”, en *The New York Times*, 16 de abril de 1981. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/04/16/nyregion/washington-post-gives-up-pulitzer-calling-article-on-addict-8-fiction.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

La audacia de Janet Cooke, una vez más, plantea también las preguntas de siempre sobre las diferencias entre el periodismo y la literatura, que tanto los periodistas como los literatos llevamos siempre dormidas, pero siempre a punto de despertar en el corazón. Argumentando que era injusto que no le hayan dado el Pulitzer, pero también lo es que no le den el nobel de literatura<sup>726</sup>.

Y aclara quizás uno de los aspectos claves de este asunto:

Lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas a las criaturas más fantásticas<sup>727</sup>.

García Márquez opina que el periodismo no puede hacer uso de esa ficción. Aunque aquí el nobel colombiano está defendiendo el valor del relato en sí, concluyendo:

Pues no habría sido justo que te dieran el Premio Pulitzer de periodismo, pero en cambio sería una injusticia mayor que no le dieran el de literatura<sup>728</sup>

Albert Chillón explica que la autora supo condensar en Jimmy y en su circunstancia individuos y hechos auténticos con los que trabó conocimiento a lo largo de meses de investigación. Y por parte de la periodista Leila Guerriero se muestra contundente: “Yo, con perdón, creo que esas son explicaciones para periodistas”<sup>729</sup>.

Sin embargo este no es el único caso de que un periodista mediante su conocimiento de varios personajes cree un personaje arquetípico, John Hersey autor de la célebre obra *Hiroshima*, una de las obras periodísticas narrativas más paradigmáticas utilizó esta técnica en un reportaje titulado *Joe está en casa* relata las dificultades de un soldado norteamericano para reincorporarse a la vida civil después de haber participado en la Segunda Guerra mundial. Sin embargo de nuevo aquí Hersey viola la regla de la veracidad, pues este personaje no existe sino que es un compendio de varios personajes que entrevistó. Es un personaje tipo que representa perfectamente lo que está relatando el autor, aunque es totalmente ficticio. En una nota que incluye antes de este texto explica sus razones por las que utilizó este “personaje tipo”. Y explica que lo que cuenta y dice ese personaje es totalmente real, no hay nada inventado pero son historias de personas diferentes y define su proceso como una “canibalización”. Por lo que no dio lugar a que el lector pudiera confundirse. Chillón, en su última obra se decantaba al opinar sobre este espinoso tema para el periodismo:

A mi entender la calidad de estas obras debe ser juzgada no apelando a las estrictas imposiciones de la ortodoxia periodística vigente —empeñada en alimentar, por medio del culto indiscriminado a la veracidad, el engañoso mito profesional de la objetividad—, sino a un ambición cognoscitiva y estética más arriesgada y valiosa, que trata de destilar un conocimiento verdadero de la realidad social mediante las convenciones de representación acuñadas por la narrativa y de imaginación. Los tipos verosímiles construidos por Cooke, Amat-Piniella y Hersey no son mentiras, sino representaciones que condensan en una sola figura rasgos, detalles, y anécdotas observados en muchos individuos particulares. Y al cabo, si no merecen la calificación de verídicos, sí que les pertenece, sin asomo de duda, la de verdaderos<sup>730</sup>.

En la opinión de Roma, todos estos ejemplos se deben a transformaciones en el mercado por la búsqueda de un nuevo público.

<sup>726</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “¿Quién cree a Janet Cooke?”, en *El País*, 29 de abril de 1981. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>727</sup> *Ibíd.*

<sup>728</sup> *Ibíd.*

<sup>729</sup> GUERRIERO, Leila, “Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del adjetivo perfecto”, *op. cit.*, p. 178.

<sup>730</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo... op. cit.*, p. 301.

Thomas Mann, el último de los escritores en el viejo sentido de la palabra, utilizaba la novela para acumular sentencias filosóficas sobre la vida. Pero la función de la novela parece estar cambiando; se ha convertido en una versión más del periodismo; leemos novelas para tener información sobre áreas de la vida que no conocemos. —Nigeria, Sudáfrica, el ejército americano, un pueblo minero... —. Leemos para saber qué pasa. Solo una de cada cien novelas tiene lo que una novela ha de tener esa cualidad filosófica”. Seguramente no es ajeno a ello la presión del mercado y la aspiración a aganar lectores nuevos<sup>731</sup>.

Pero no nos parece que porque algunos escritores utilicen sus novelas para contar hechos verídicos debamos llamarlas periodismo, aunque sus límites se cruzan y se establecen bastante cerca. Hay otros autores que hablan del pacto de lectura que ya hemos mencionado para hablar de este límite, pues con el periodismo ocurre algo muy parecido que con las autobiografías que son obras literarias que tienen un compromiso con la verdad, pero que a fin de cuentas es la versión de un persona, y resulta imposible de verificar si es real o invención hechas de las cosas que cuenta, además de que una autobiografía aparece en el mercado y en formato libro por un tiempo más prolongado que la de la prensa<sup>732</sup>.

Pese a todas las nuevas corrientes que se están dando en la literatura, si buscamos las opiniones de los periodistas narrativos sobre esta cuestión, son claros a este respecto, y explican que el límite del periodismo se encuentra en que tienen que “ser fieles a los hechos”. Porque cuando el lector está leyendo una obra de periodismo narrativo, el autor tiene un compromiso con el lector de verisimilitud<sup>733</sup>. A veces se ha entendido que este pacto ha sido una forma de maniatar al autor, pero no es tal, sino un compromiso de intentar llegar a esa verdad pues “el periodista que afirme emprender el oficio como un viaje, largo o veloz, hacia la verdad se descubrirá como un ingenuo o un impostor. La verdad no es asequible. Existe, pero es inhumana, incomprendible<sup>734</sup>”.

Chiappe apunta un aspecto muy importante, la búsqueda por una escritura de calidad, unos textos bien escritos no tienen que entrar en conflicto con esta búsqueda de la verosimilitud, parece que son antagónicas y nada más lejos de la realidad. Y es claro ante este pacto de lectura establecido en el periodismo:

Se está dando un desembarco de la intimidad en los medios, en el periodismo literario. No como refugio o como claudicación. Lo subjetivo, muchas veces codificado por lo emocional, se entiende como un testimonio, como una experiencia de vida y, por lo tanto, como verdad, como realidad. Una mentira en este terreno es imperdonable. No se puede romper el pacto de lectura<sup>735</sup>.

Leila Guerreiro con su habitual claridad explica que “todos los recursos de la ficción que puede usar, hay uno que al periodismo narrativo le está vedado. Y ese recurso es el recurso de inventar<sup>736</sup>. Alfonso Armada también señala esta limitación en la ficción del periodismo literario o narrativo y para ello pone el ejemplo del *The New Yorker*.

El *The New Yorker* sigue siendo el mejor ejemplo de periodismo de largo aliento, también llamado periodismo narrativo, y que sabe recurrir a todos los ingredientes de la literatura, salvo la ficción lo cual no obsta para que en cada número incluya un cuento y algún poema) para que el relato del mudo sea más rico y atrayente. A esa supuesta nueva corriente, que es vieja, se le llama literatura o novela de no ficción. (...) Conviene distinguir, y la raya roja es la ficción<sup>737</sup>.

---

<sup>731</sup> ROMA, Pepa, *La trastienda del escritor: una vocación o un oficio*, op. cit., pp. 223-224.

<sup>732</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje...* op. cit., p. 78.

<sup>733</sup> CHIAPPE, Doménico, *Tan real como la ficción...* op. cit., pp. 10-11.

<sup>734</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>735</sup> ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada*, op. cit., p. 16.

<sup>736</sup> GUERRIERO, Leila, “Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del adjetivo perfecto”, op. cit., p. 174.

<sup>737</sup> ARMADA, Alfonso, “De qué hablamos cuando hablamos de periodismo”, op. cit., p. 269.

Juan Villoro ha situado como pocos los límites donde se encuentra el periodismo narrativo a través de la crónica y explica que “no se puede tergiversar la verdad” aunque el cronista puede hacer uso de técnicas narrativas para hacer esta reconstrucción, aunque implique que sea subjetiva y su estructura pueda recordar a un relato de ficción. “Pero, en ningún momento, debe novelizar la realidad; para eso es muy fácil dedicarse a la novela” y advierte que es fundamental que el “lector sepa el grado de aproximación a la verdad para que pueda ponderarla”<sup>738</sup>.

La cuestión queda que a veces el periodismo y la literatura se confunden intencionadamente por algunos autores buscando cierto efecto, pero esto no es más que una técnica concreta que decide utilizar un escritor o periodista para conseguir más fuerza en su relato. Todos los periodistas narrativos y autores son contundentes ante el límite que tiene el periodismo, no puede inventar o falsear una realidad. El dilema queda en esos pequeños falseamientos o retoques que afirman hacer autores como Capote o Caparrós, sí podemos seguir considerándolos como periodismo.

## 7.8. Peligros y problemas a los que se enfrenta el periodismo narrativo

Sin duda, tras todo lo explicado nos parece muy importante señalar una serie de retos o “peligros” a los que se enfrenta el periodismo narrativo de cara al futuro.

El primero de ellos es la indefinición que sigue pesando sobre el periodismo narrativo, aunque como hemos explicado tenemos bastante claro que es un fenómeno concreto y que podemos identificar, la etiqueta sobre el mismo todavía no es definitiva, además de eso las hibridaciones que provoca entre la crónica, el reportaje, el ensayo, los testimonios plantean que quizás haya que buscar una denominación para tanto el fenómeno como para algunos de sus géneros. Aunque lo que sí está claro es que hay que dejar ya por terminada la polémica sobre si es literatura<sup>739</sup> o no como ya hemos reflejado.

El segundo de ellos y es un aspecto del que se ha hablado bastante últimamente, se refiere a esa especie de “boom del periodismo narrativo”. A día de hoy no podemos hablar de tal caso porque realmente no han dado el salto a los medios generalistas y por tanto no los lee mucha gente y las revistas en papel u online donde se publican estas obras siguen siendo minoritarias y si hablamos de los libros, ocurre lo mismo. Aunque como veremos en nuestro análisis sí que estamos detectando una normalización y consolidación que lo está alejando de esa marginalidad. Villoro comenta que se trata de una “inflación intelectual del género de la crónica”<sup>740</sup> y que hay que tener cuidado porque sigue siendo un género que tiene muchas dificultades para que sea ejercido y su mayor miedo es que esto “se convierta en algo que se habla académicamente pero que no se ejerza, como una corriente que solo sirve para ser enseñada. Los medios que realmente se alimentan de textos le tienen una enorme desconfianza a la crónica, porque les requiere un mayor esfuerzo en tiempo, dinero y espacio. No hay un solo editor que no elogie la crónica por razones de prestigio social, pero luego no las publican”<sup>741</sup>. Guerriero también apunta en este sentido y teme que se esté convirtiendo en una moda. “El mayor de los peligros mentados fue que el género, cuya naturaleza es marginal, se volviera un género de moda. La palabra «crisis» no fue, en absoluto, el centro de la discusión”<sup>742</sup>.

Otro de los peligros a los que tienen que hacer frente el periodismo narrativo es comenzar a tratar temas diferentes y dejar de ahondar tanto en las temáticas más duras y habituales en este fenómeno como es la violencia, guerras, mafia, etc. Hay otras temáticas en el periodismo

<sup>738</sup> VILLORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, *op. cit.*

<sup>739</sup> LÓPEZ CÁCERES, Alejandro José, “Los siete pecados del periodismo literario”, en *Revista Poligramas*, n° 18. Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Cali, segundo semestre del 2002, pp. 13-14

<sup>740</sup> VILLORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, *op. cit.*

<sup>741</sup> *Ibid.*,

<sup>742</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras.*, *op. cit.*, posición: 911

narrativo que son menos tratadas, sobre todo sí tienen que ver con temas culturales, tecnología, medio ambiente o ciencia. Aunque como veremos, sobre esto último, en nuestro análisis tenemos un ejemplo de la ruptura de esta tendencia. Sobre esta cuestión comenta la autora argentina Leila Guerriero:

Me pidieron que hablara, aquí, de la conexión entre los géneros periodísticos narrativos y la información cultural. Eso, traducido, quiere decir que debería preguntarme acerca de la pertinencia de emplear recursos tales como la recreación de escenas, el uso del suspenso o el flujo de conciencia para escribir sobre el último Premio Planeta, las virtudes del Kindle o la muerte de un escritor. O, puesto de otro modo, que debería preguntarme si la calidad y el empeño que ponemos a la hora de escribir sobre aquellos temas que podrían clasificarse como culturales son la misma calidad y el mismo empeño que ponemos a la hora de escribir sobre los ovnis, las FARC, Ciudad Juárez o los migrantes que nunca llegan a su tierra prometedora<sup>743</sup>.

Porque precisamente este es uno de los problemas más graves que Guerriero entre otros autores señalan, como el periodismo narrativo se puede convertir en una especie de periodismo freak. Angulo Egea, también utiliza este término para referirse al peligro al que se enfrenta este fenómeno, lo denomina el “frikismo” del periodismo narrativo. Y esto se debe a que el periodismo narrativo ha puesto el foco en lo marginal<sup>744</sup>, en el reverso del mundo y esto tiene un peligro porque esta búsqueda de personajes singulares puede llevar a este formato a la intrascendencia, porque buscar un personaje especial, extremo, sin otra mayor trascendencia convierte al personaje en cliché y lo encorseta<sup>745</sup>. Y Guerriero lo amplía de esta forma:

Lo que quiero decir es que, quizás, el periodismo cultural pueda definirse por cierta temática pero que, como todo periodismo, debería tener la intención, modesta y desmesurada, de mostrarle al lector un universo desconocido. Y que, como todo periodismo, no debería estar hecho para cambiar el mundo pero tampoco para producir indiferencia<sup>746</sup>.

(...)

Y, sin embargo, tendemos a pensar que los géneros narrativos son más adecuados para contar la atrocidad que el cine, los muertos vivos que las artes plásticas. Todos parecemos estar de acuerdo en que se puede escribir una gran pieza de periodismo narrativo sobre Ciudad Juárez, pero no tan seguros acerca de la pertinencia de utilizar esas mismas técnicas en un ensayo crítico. Y, sin embargo, hay quienes lo hicieron<sup>747</sup>.

Y su postura es que precisamente no debe importar para un periodista el género o sección donde va a escribir ese texto, sino qué tiene que decir sobre lo que está escribiendo. “Si bien es verdad que un periodista debe informar sobre lo que el piano dijo, la diferencia entre un texto anodino y un texto superior reside en la capacidad de ese periodista para entender cuándo es momento de abrir el cuadro y enfocar, además del piano, los calcetines del pianista<sup>748</sup>”. Y más tarde ahonda en esta cuestión, en que quizás, se está ofreciendo solo una cara de la realidad en ese enfoque por mostrar las noticias más duras.

... es probable que tanto a periodistas como a editores nos dé un poco de vergüenza y culpa poner el foco en historias amables, precisamente porque nos sentimos más en deuda con los desnutridos, los marginados, etcétera, y porque, en el fondo, estamos convencidos de que, después de todo, aquéllos son temas menores, aptos más bien para periodistas ñoños que escriben artículos repletos de moralejas o insoportables historias de superación humana.

(...)

---

<sup>743</sup> *Ibíd.*, posición: 1861

<sup>744</sup> ANGULO EGEEA, María, *Crónica y mirada*, *op. cit.*, p. 14

<sup>745</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>746</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*, *op. cit.*, posición: 1889.

<sup>747</sup> *Ibíd.*, posición: 2001.

<sup>748</sup> *Ibíd.*, posición: 1917

Es probable, entonces, que la crónica latinoamericana no esté contando la realidad completa, sino siempre el mismo lado B: el costado que es tragedia. La negra desnuda de *National Geographic*. Y si no hay ahí una mentira, hay, probablemente, una omisión<sup>749</sup>.

Y recomienda encarecidamente que comiencen a observarse otros fenómenos de la realidad la música, la literatura, la ciencia, los descubrimientos científicos con la mirada que tiene ese cronista actual. “Y no digo artículos livianos: digo crónicas. Y no digo artículos laudatorios y complacientes: digo crónicas. Y no digo artículos pusilánimes en los que señoras de varios quilates muestran su colección de cuadros sin que nadie les pregunte por sus impuestos: digo crónicas. Digo mirar con carácter, digo contar un mundo, digo tratar de entender<sup>750</sup>”. En este sentido la autora apunta a que la crónica es el mejor género y el que mejor refleja esta realidad, pero quizás lo que no contempla Guerrero es que el periodismo narrativo presenta la mejor plataforma para tratar temas de gran complejidad o de gran dolor, de ahí que tantos autores hagan uso de él. Por supuesto, es necesario que comience a tratar otras temáticas y abrirá un campo interesantísimo, pero ese aspecto, el abordaje de temas duros seguirá siendo uno de sus temas centrales y esto seguirá representando en cierta medida un peligro para el fenómeno.

López Cáceres tiene un interesante artículo sobre esta cuestión y señala “siete pecados” en los que incurre el periodismo narrativo. Algunos de ellos ya lo hemos reflejado a lo largo de este estado de la cuestión y marco teórico por lo que no lo vamos a repetir, pero sí hay algunos interesantes. El autor señala, apuntando el carácter esnobista que tienen muchos de sus autores y textos sobre todo refiriéndose al Nuevo Periodismo. Señala como ya hemos analizado, que el Nuevo Periodismo no era nuevo en sí<sup>751</sup> y que muchas de las herramientas ya habían sido utilizadas antes. Pero como ya hemos comentado, este argumento no invalida el fenómeno del Nuevo Periodismo, como hemos mostrado sus técnicas no fueron novedosas por ser la primera vez que se usaban, pero sí que consiguieron una entidad, una visibilidad y especialmente mostró la posibilidad de hacer un periodismo diferente. También apunta como otro de estos pecados a las prácticas fraudulentas de algunos de los autores, y que hemos señalado en sus límites basándose en el pacto de lectura, este autor lo denomina “contrato inviolable”<sup>752</sup> lo que Rodríguez Rodríguez lo define como:

Podríamos denominar este contrato como constatabilidad y definirlo en términos de un respeto por el lector en el sentido de que los datos con los cuales se elabora el texto son verídicos. Dicho de otra manera, este concepto podríamos plantearlo como una especie de restricción factual, lo que viene a significar, en nuestro caso, que en periodismo literario el autor no se permite licencias imaginativas ni en el desarrollo de los personajes ni en el de los hechos<sup>753</sup>.

La cuestión ha sido desarrollada ampliamente en el capítulo anterior, pero es cierto que es un peligro con el que tiene que lidiar el periodismo narrativo. Es una posibilidad que existe, la tendencia de algún autor por inventarse una escena, detalle o incluso un personaje y por lo que hay que ser honestos con el lector. Otro peligro que apunta este autor es la condición contracultural del periodismo narrativo. Las implicaciones según el autor que provocan esto es que, en situaciones de crisis “las esferas de poder”, “enfilan toda la artillería contra este género rebelde —¿peligroso? — y tratan de liquidarlo con ráfagas de exclusión y maledicencia”<sup>754</sup>. Creemos que en este sentido el periodismo narrativo todavía está a salvo de esas “esferas de poder”, es un fenómeno que ha sido siempre marginal y que ahora parece consolidar su identidad.

<sup>749</sup> *Ibid.*, posición: 1322-1330

<sup>750</sup> *Ibid.*, posición: 1376

<sup>751</sup> LÓPEZ CÁCERES, Alejandro José, “Los siete pecados del periodismo literario”, *op. cit.*, p. 16

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>754</sup> *Ibid.*, p.18.

Pero uno de los peligros a los que sí se enfrenta el periodismo narrativo es los dobles sentidos y confusiones en torno al término crónica y reportaje que ya hemos señalado y como a un lado y a otro del atlántico el término crónica tiene distintas interpretaciones y además de eso como señalábamos, el fenómeno del periodismo narrativo se tiende a confundir con uno de sus géneros, la crónica. En este caso, como veremos en nuestro análisis y en las hipótesis que nos planteábamos, esta confusión creemos que es producida más por una hibridación de estos géneros que por una comprensión distinta. Pues en general los autores e investigadores distinguen fácilmente ambos géneros. Roberto Herrscher ya apuntaba sobre esta cuestión en su texto *Periodismo narrativo* al tratar el género en los libros de periodismo narrativo. “Son libros periodísticos, que cada uno a su manera ha ido creando los géneros extraños, híbridos, que forman el corpus del periodismo narrativo”<sup>755</sup>.

Otro peligro muy interesante y que pocas veces se ha contemplado es el aura romántica que tiene el periodismo narrativo. Se observa como es una especie de periodismo para una “élite” y que la máxima aspiración de un periodista es escribir bajo este fenómeno. Sin embargo, al igual que ocurre con el periodista de guerra, el periodismo narrativo exige una cantidad enorme de tiempo, dinero y recursos que muy pocos periodistas pueden permitirse o están dispuestos a invertir para un tipo de obras que económicamente ni siquiera le den muchos rendimientos<sup>756</sup>. De ahí que en este caso, esta visión deformada sobre las implicaciones de este periodismo también se presenten como un peligro. De nuevo recurrimos a Leila Guerriero, porque ejemplifica como pocos esta situación:

Piensen, recuerden, traten: ¿cómo era su vida en 1995, en 1996, en 1997, si es que tenían más de 18 años? ¿Habían oído hablar de Ryszard Kapuściński, de John McPhee, de Juan Villoro, de Gay Talese, de Alberto Salcedo Ramos, de Susan Orleans? ¿Habían escuchado las palabras “periodismo narrativo”? (...)

Y sé que no quería ser periodista narrativa ni nuevo periodista ni periodista literaria, ni cronista: yo quería ser periodista: alguien que cuenta historias reales y que hace lo posible por contarlas bien.

Pero ahora, parece, todos queremos ser periodistas narrativos, como si ser periodistas narrativos fuera una instancia superior, superadora, algo mejor y más grande que ser periodistas a secas. El efecto colateral es que, en nombre del periodismo narrativo, se publican textos que dicen ser lo que no son y se pretende lo que nunca serán<sup>757</sup>.

Un aspecto más secundario de la labor de los periodistas narrativos, pero no menos importante es la relación de estos autores con la lectura en general, pues es de vital importancia para un periodista en general, pero mucho más par aun periodista narrativo, leer. Y cuando nos referimos a leer lo hacemos en el sentido más amplio. Y este es un aspecto que no sólo nosotros advertimos. Leila Guerriero lo hace con estas palabras:

<sup>755</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo...*, *op. cit.*, 89.

<sup>756</sup> Norman Sims apuntaba que el libro siempre había sido el formato habitual de los periodistas literarios, pero detectaba un cambio en la tendencia por el riesgo financiero que provoca a un autor estos textos. “The upward way for literary journalists has always been to write books. It’s still true, but even that refuge has changed. Books were once fertile ground where literary journalists with some experience could get a \$300.000 advance, as Joe Nocera did, and work for three or four years on a project. But now book advances have fallen to the point – more like \$40.000 for an experienced writer-where the money no longer supports a two-or three year project. Thus the financial risk of a literary journalism book has shifted from the publishers to the writers, and especially so for younger writers. It may nevertheless be easier now to publish a book of literary journalism than a commercial magazine article, if the writer is willing to bear the burden of financial risk”. Y señalaba que quizás el gran cambio que está por venir se encuentra en Internet. “Even if that happens, the larger challenge will be finding an economic model for literary journalism on the Internet” SIMS, Norman “The Evolutionary Future of American and International Literary Journalism”, en *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011, p. 87-88.

<sup>757</sup> GUERRIERO, Leila, “Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del adjetivo perfecto”, *op. cit.*, pp. 182-183.



Los buenos textos de periodismo narrativo abrevan en otros buenos textos de periodismo narrativo pero también, y sobre todo, en la literatura de ficción, en el comic, en el cine, en la foto, en la poesía. Un periodista puede aprender más acerca de cómo generar intriga leyendo una novela de John Irving que en cualquier manual de periodismo; un periodista puede aprender más acerca de cómo crear diversas voces mirando la película “El Nuevo mundo” de Terrence Malick, que en cualquier manual de periodismo<sup>758</sup>.

Y manifiesta la importancia que tiene para ella la literatura:

Yo siempre sospeché que los buenos cronistas tienen nutridas bibliotecas de ficción y que van más seguido al cine que a talleres de escritura. Que no aprendieron a describir personajes en una clase de la universidad, sino leyendo a John Irving. Que no saben narrar con exquisita parquedad por haber participado en un taller de producción de mensajes, sino porque se conocen hasta el solfeo la prosa de Lorrie Moore. Que son rigurosos con la información, pero creativos en sus textos, no porque hayan estudiado Metodología de la Investigación, ni Planificación de Procesos Comunicacionales, sino porque saben quién es John Steinbeck<sup>759</sup>.

Pero apunta que el fenómeno no se da al contrario, aunque augura que quizás eso cambie pronto. “Claro que, si vamos a ser sinceros, no suele haber, en los grandes escritores de ficción, ecos de cronistas majestuosos. Pero hay que ser pacientes. Porque tiempos vendrán en que eso también suceda<sup>760</sup>”. Pero Guerriero va más allá en sus planteamientos y plantea la necesidad de que los estudiantes de periodismo estudien y lean Literatura, para mejorar su instrumento de trabajo, el lenguaje.

Porque muchos periodistas (al menos de los que hacen periodismo escrito: quizás los periodistas de televisión lean muchísimo) no leen. O leen el diario, las revistas, los libros de periodismo de investigación. Pero no novelas, pero no cuentos, pero no poesía. Y ese malentendido (que es posible escribir buen periodismo leyendo sólo periodismo) ha logrado traficarse con éxito y aceptarse como natural, al punto que casi ningún programa de estudios de la carrera incluye un plan de lecturas de ficción o de poesía (y, a decir verdad, tampoco un plan de análisis de otros lenguajes narrativos –de ficción o no ficción como el cómic, el cine, el documental, la música, la dramaturgia, la pintura o la fotografía, cuando es tan evidente que ningún oficio creativo es endogámico:

(...)

Muy por el contrario, los planes de estudio suelen incluir el análisis de la obra de autores de no ficción, como Truman Capote, Rodolfo Walsh, Martín Caparrós, Ryszard Kapuściński, asumiendo que ellos han construido su obra nutriéndose sólo de lecturas del periódico, las revistas y los libros de investigación. La mala noticia –¿de verdad hay que decirlo, no es tan obvio?– es que no se llega a escribir como ellos leyendo sólo el periódico, las revistas, los libros de investigación. Claro que tampoco se llega a escribir como ellos sólo leyendo cuentos, novelas o poesía, pero por algo se empieza y no está mal empezar por la parte inexcusable del asunto. Leer ficción, entre otras cosas, adiestra el oído, desarrolla el sentido del ritmo, ayuda a encontrar un estilo propio, produce humildad y omnipotencia –y, por tanto, ganas de escribir–, y un etcétera largo en el que no es menor el hecho de que fortalece el buen gusto y sirve para no creer que uno ha inventado el paraguas cuando el paraguas lo han inventado otros cien años ha.

(...)

no parece buena idea creer que, para ser periodista, con leer periodismo es suficiente.

(...)

Querer escribir y no querer leer no sólo es un contrasentido. Querer escribir y no querer leer es una aberración. Es, sin salvar ninguna distancia, como ser periodista y no tener curiosidad<sup>761</sup>.

<sup>758</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*, op. cit., posición:173.

<sup>759</sup> *Ibid.*, posición: 756.

<sup>760</sup> *Ibid.*, posición: 763.

<sup>761</sup> *Ibid.*, posición: 1033-1040

Martín Caparrós también habla sobre esta cuestión en su obra *lacrónica* y explica que no entiende a un periodista que no lea: “No se puede escribir sin haber leído demasiado; no se puede pensar —entender, organizar, hablar— sin haber leído demasiado<sup>762</sup>”. E incluso cuando analizamos las biografías de grandes periodistas narrativos como García Márquez o Ryszard Kapuściński.

Si revisamos la biografía de cada uno de los periodistas que han destacado escribiendo relatos periodísticos, no necesariamente de los que acabaron haciéndose escritores, nos encontraremos con que todos han tenido y tienen especial preferencia por la literatura<sup>763</sup>.

Pero incluso autores que analizan las debilidades que tiene la actual Teoría de los géneros periodísticos señalan que para poder superar estas debilidades se debe impulsar a los estudiantes de periodismo la creatividad con el lenguaje. “De obligado estudio en cualquier curso de Redacción y Lenguaje son —debían ser— las obras periodísticas de Eduardo Galeano, García Márquez, Muñoz Molina, Horacio Verbitsky, Maruja Torres, Miguel Bonasso, Kapuściński, Alberto Moravia y Oriana Fallaci entre tantos y tantos otros que, con el legado de sus producciones, han aliviado la orfandad crítica que padece la enseñanza con calidad de los haceres profesionales<sup>764</sup>”.

Creemos que debe de romperse la susceptibilidad del periodismo por todo aquello que venga de la literatura y viceversa. En la formación de los periodistas narrativos es fundamental la lectura, y especialmente de los relatos de ficción, pues a fin de cuentas están usando las mismas técnicas en mayor o menor grado. Aunque no con ello se quiera decir que el periodismo narrativo se deba asemejar a la Literatura o que esta sea a lo que tiene que aspirar. Ya hemos explicado todo esto con detalle anteriormente. Pero en el aprendizaje de estilos, lenguajes, tonos etc, es decir la parte más estilística, la Literatura tiene mucho que aportar al periodismo narrativo y un rechazo por parte de esto por no querer relacionarse con esta disciplina puede ser un gran peligro para este fenómeno.

La financiación es otro de los grandes problemas y peligros para la supervivencia del periodismo narrativo, se trata de un periodismo muy caro y cada vez son menos las oportunidades que se presentan para estos autores en los diversos medios.

Aunque en la profesión no se cuestiona un resurgimiento de la narrativa periodística en español (un nuevo boom para algunos), nunca fue más complicado que hoy publicar crónicas, reportajes y perfiles literarios en la prensa tradicional. Bien sostiene el escritor Juan Villoro que la crónica tiene más prestigio que antes y «ha triunfado como ideología, pero no como oportunidad de trabajo en los periódicos» (2012). Proliferan congresos, libros y críticas favorables sobre la vigencia del género, pero la definición de Caparrós sobre crónica la sitúa en su contexto real: «Eso que nuestros periódicos hacen cada vez menos» (2007). Con la eclosión de internet y de no caben las grandes historias: aquellas en las que los periodistas narrativos construyen un atlas de la anatomía humana con los pequeños y extraordinarios detalles que el periodismo ordinario desecha. O las novelas de la realidad que reescriben el mundo para mirarnos y conocernos mejor. El mercado experimenta un cambio de tendencia o paradigma, con unos hábitos de consumo que se decantan cada día más por las ediciones online, las tabletas y los e-books<sup>765</sup>.

Quizás la oportunidad esté en Internet, pero ese aspecto lo analizaremos en nuestra parte IV para intentar responder si el periodismo narrativo español está utilizando estos nuevos formatos como el e-book para producir periodismo narrativo.

Aunque hay ciertos problemas, por un lado, el problema de la gratuidad en los contenidos sigue estando presente, y afecta sobremedida al periodismo narrativo, recientemente hemos

---

<sup>762</sup> CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*, *op. cit.*, p. 17

<sup>763</sup> CASTILLO HILARIO, Mario, “Literatura para periodistas”, *op. cit.*

<sup>764</sup> RODRÍGUEZ BETANCOUR, Miriam, “Géneros periodísticos: para arropar su hibridez”, *op. cit.*, p. 325.

<sup>765</sup> ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada*, *op. cit.*, p. 74.

desarrollado una investigación donde analizamos a las principales revistas periodístico narrativas hispanoamericanas. Díaz Nosty ya señalaba en 2011 que Internet ha cambiado las expectativas de la industria periodística para bien y para mal. “Ha abierto un soporte de comunicación muy versátil, que elimina las fases más costosas del proceso de producción, al mismo tiempo que aporta visibilidad global al medio y lo dota de una virtud esencial: la actualización continua. Pero también, en Internet, se descubren soluciones que reducen las ventajas de la prensa como vehículo de publicidad. Rotas las ataduras espacio-temporales en la transmisión de la información periodística, las ediciones digitales ganan en capacidad de comunicación, pero pierden en volumen de ingresos”<sup>766</sup>.

En esa investigación detectamos que Internet ha ofrecido nuevas herramientas para que el periodismo narrativo encuentre nuevas vías de difusión y presentación de contenidos y esto se observa en la emergencia de todo tipo de revistas, editoriales etc. Especialmente en Latinoamérica, y en menor medida en España. Pero pese a estas ventajas y esta eclosión, el problema económico para rentabilizar los contenidos sigue presente, hay varias estrategias, como ofrecer todo gratis y sustentarse con publicidad, u ofrecer los contenidos más tarde, dando ventaja a los contenidos en papel, o directamente cerrando la revista y cobrando por suscripciones. La mayoría de las revistas apuesta por un modelo mixto entre digital y papel<sup>767</sup>.

Por otro lado, Dolors Palau apunta que debido a una falta de voluntad y de la escasez de recursos los medios digitales no hacen uso de este formato<sup>768</sup>. Aunque destaca la gran ventaja que si obtiene el periodismo narrativo/literario en Internet es el espacio, el gran problema al que se ha enfrentado siempre este tipo de periodismo. Y como señala la autora en el otro lado está siempre el coste que este tipo de iniciativas suponen para un medio<sup>769</sup>.

## 7.9. El periodismo narrativo consolida su identidad como fenómeno periodístico

A lo largo de la segunda parte de esta investigación que abarca el estado de la cuestión y el marco teórico hemos mostrado como se ha desarrollado los estudios en torno al periodismo narrativo o literario y hemos constatado la enorme presencia que tiene la literatura como punto de partida para analizar este fenómeno. Sobre todo, cuando se aborda el periodismo narrativo se tiende a comparar con la literatura, a intentar legitimar a través de ella, o buscar donde están exactamente los límites entre ambos campos.

Pero como hemos mostrado a lo largo de estas páginas, debemos avanzar en este sentido y dejar de buscar dónde están los límites de este fenómeno cuando está demostrado que la literatura no es la antagonista o protagonista (dependiendo desde dónde analicemos este fenómeno) de esta cuestión, sino que es una más en el intrincado juego de absorciones, hibridaciones e influencias que tiene la escritura hoy en día.

A lo largo de estudio hemos denominado al periodismo narrativo como un fenómeno periodístico, Wolfe se han referido a este como un género, Sims y Hartsock lo consideran una forma, para Rodríguez Rodríguez y López Pan es un macrogénero, y John S. Bak<sup>770</sup>, apuesta por considerarlo como una disciplina o interdisciplina. Pero nosotros creemos que lo más sensato

<sup>766</sup> DÍAZ NOSTY, Bernardo, “La crisis en la industria de la prensa. Vida más allá del papel”, en *Los nuevos escenarios de la prensa*, 2011, vol. 86, p. 55.

<sup>767</sup> GARCÍA GALINDO, Juan Antonio; CUARTERO NARANJO, Antonio, “Le journalisme narratif en espagnol dans la société de l’information”. *Communication. Information médias théories pratiques*, 2015, vol. 33, no 2. Disponible en: <http://communication.revues.org/5823> [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]

<sup>768</sup> PALAU SAMPÍO, Dolors, “El reportaje literario en Internet”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>770</sup> BAK, John. S., “Introduction”, *op. cit.*, p.18.

sería considerar al periodismo narrativo como un fenómeno periodístico. Si seguimos considerando al periodismo narrativo como un género lo ubicamos automáticamente como parte de una subcategoría del periodismo o de la literatura, produciendo confusiones con los propios géneros del periodismo narrativo como la crónica y el reportaje literario. Quizás el término más interesante sea considerar al periodismo narrativo o literario como una disciplina, pero creemos que todavía está muy lejos de tener tanta entidad para ser considerado de tal forma, y la producción en general de este periodismo no es tan amplia para que podamos hablar de disciplina.

A raíz de esto podremos desarrollar las investigaciones sobre periodismo narrativo para seguir consolidando su identidad<sup>771</sup>, para buscar nuevas metodologías y comenzar a crear un entramado teórico que nos ayude a profundizar en este fenómeno. En cierta medida ya lo está consiguiendo mediante aspectos palpables como las nuevas editoriales creadas específicamente para este menester: eCíceros, Libros del K.O. o en cierta medida Círculo de Tiza o revistas especializadas en periodismo narrativo, *fronterad*, *Gatopardo*, *El Malpensante* o *Anfibia*. Es decir, este fenómeno ha traspasado la barrera de la investigación académica para ser una realidad palpable para periodistas, escritores, editores y lectores. Aunque John S. Bak ya advertía que aceptar el periodismo literario como un formato global no es suficiente, es necesario ejercitar la sensibilidad cultural para acompañar esta “interdisciplina” e ir más allá<sup>772</sup>.

Esta identidad no debe ser buscada a través de la comparación exclusiva del periodismo narrativo con la literatura u otras áreas o con la recurrente pregunta de qué es exactamente esto. Creemos que el periodismo narrativo es un fenómeno periodístico que utiliza técnicas narrativas, literarias, sociológicas, testimoniales, biográficas para crear unos textos que cuentan hechos de la realidad, pero sin abandonar un intento estético por el lenguaje.

Pero no debemos confundir, como ha ocurrido muchas veces, con un periodismo que busca solamente lo estético, un lenguaje bello. Es decir, un texto periodístico con una escritura y estilo “bello” no es por sí periodismo narrativo, la estética del lenguaje juega en el periodismo narrativo un importante papel pero no es la característica definitiva que hace que un texto se englobe bajo este término. No se trata de una moda o una tendencia, hemos mostrado como es un fenómeno desde los inicios del periodismo moderno. Se trata de uno de los mejores exponentes del periodismo ¿Por qué? Porque cuenta con tres rasgos básicos para que un buen periodismo se pueda desarrollar: tiempo, espacio<sup>773</sup>, y libertad. Las demás características, rasgos, géneros y otros aspectos que identifican a este fenómeno vienen en cierta medida afectados por estas premisas, que como mostraremos en el análisis a veces suponen un gran beneficio y otras una desventaja.

Tampoco hay que recurrir a la constante apología por señalar a los periodistas narrativos como escritores (en el sentido de escritores de ficción) son escritores en el sentido más amplio del término, como lo son cualquier periodista, pero lo que queremos demostrar en los siguientes apartados es que otro tipo de periodismo es posible.

Ese ‘boom’ que a veces se ha utilizado para hablar de este fenómeno tampoco es verosímil, no es algo masivo que esté llegando la sociedad, pero está dejando de ser marginal, aunque cada vez con más trascendencia, pequeña, pero visible. El periodismo tradicional con la aparición de Internet ha visto reducido su capacidad para mostrar la realidad ante la competencia de otros canales, la reducción y simplificación de sus textos y el desvío hacía el info-entretenimiento. La

<sup>771</sup> John S. Bak también apuntaba a que deberíamos parar de preocuparnos por la legitimación de la industria editorial o la academia por el periodismo literario porque si se continúa estudiando la historia y la práctica del periodismo literario se conseguirá esa legitimación. BAK, John S., “Towards a definition of International Literary Journalism” en *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, November 2011, 7, Myriam Boucharenc, David Martens & Laurence van Nuijs (eds.), “Croisées de la fiction. Journalisme et littérature”, 137.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>773</sup> Nicholas Lemann, añade que el Periodismo literario también necesita detrás además de dinero unas fuertes instituciones. LEMANN, Nicholas, “The Journalism in Literary Journalism”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 7, nº2, 2015, p. 57.

realidad se está haciendo tan compleja, que es necesario un periodismo que sea capaz de mostrar una realidad diferente, sí subjetiva, pero que sea capaz de iluminar esos callejones oscuros.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# PARTE III: PERSPECTIVA HISTÓRICA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 8. UNA REVISIÓN HISTÓRICA DEL PERIODISMO NARRATIVO

---

### 8.1. Las confluencias históricas entre periodismo y literatura para entender el predominio de la perspectiva literaria

*El periodismo y la literatura son como la rama y el tronco que no pueden vivir por separado*  
José Antonio Acosta Montoro

La cita que abre este capítulo de Acosta Montoro, y de la que ya hemos hablado, se ha convertido en una referencia común —y hasta en cierto modo manida— cuando se trata las relaciones entre el periodismo y la literatura, no hay artículo u obra que trate sobre este tema que no aborde la cita de este académico que en 1973 publicó en dos tomos, *Periodismo y Literatura*, una de las obras clásicas sobre este fenómeno y que permitió el avance del estudio de esta disciplina. Esta cita evidencia en gran medida la razón del enorme predominio que ha tenido el enfoque literario para analizar el periodismo narrativo, contemplando sólo este fenómeno bajo la disciplina literaria. Como ya hemos venido reflexionando y argumentando a lo largo de la parte II de esta investigación, en nuestra opinión, el periodismo narrativo debe comenzar a buscar su identidad al margen de cuáles son sus fronteras o si se puede considerar literatura o un género de esta y ahondar en su condición periodística. Pues una de las razones por las que siempre se aborda el periodismo narrativo desde una perspectiva puramente literaria se debe a la confusión entre el fenómeno periodístico “periodismo narrativo” y las relaciones que ha tenido el periodismo con la literatura. El periodismo narrativo son textos periodísticos con una carga literaria, ensayística, testimonial, etc., que consigue un efecto en el lector. Y las relaciones entre el periodismo y la literatura son unas intrincadas y profundas conexiones entre ambas disciplinas. A veces, parece que fruto de la relación del periodismo y la literatura nació el periodismo narrativo o literario. A nuestro parecer esto es un error, o simplificación de la situación. El periodismo narrativo nace bajo el paraguas del periodismo cuando a un profesional de la información se le dan: tiempo,

libertad y espacio. Los textos nacidos bajo estas cuatro premisas tienen muchas veces ese “regusto literario” debido a la utilización de ciertas técnicas que ya hemos explicado y de ahí que se le asocie como un hijo de estas relaciones.

Sin embargo, pese a que opinamos que el periodismo narrativo es un fenómeno eminentemente periodístico y la influencia que muchos autores le suponen de la literatura no es tan predominante, no quiere decir esto que podamos obviar las intrincadas, diversas y profundas relaciones que ha tenido el periodismo y la literatura a lo largo de la historia del primero. Por ello vamos a señalar estas relaciones para mostrar por qué se hace esta asociación.

Las relaciones entre periodismo y literatura van a explicar, como reflejaba la cita de Acosta Montoro, el excesivo predominio de la perspectiva literaria para estudiar este fenómeno. Existen razones de peso por lo que estas relaciones se han producido, no es una consecuencia de la mera casualidad, sino que responden a una serie de necesidades y situaciones específicas.

En estos tres capítulos que vamos a desarrollar a continuación nos centraremos en mostrar cuáles son estos argumentos. En el primer capítulo responderemos a las confluencias históricas de estas fuertes conexiones, en el segundo capítulo mostraremos como el periodismo y el periodismo narrativo también ha influido en la literatura y finalmente señalaremos las diversas influencias que también recibe el periodismo narrativo de otras disciplinas en el tercer capítulo.

### 8.1.1. La presencia de la literatura en el periodismo

Al final de la Edad Media<sup>1</sup> e inicios de la Edad Moderna aparecen en escena dos figuras que van a aglutinar el papel del periodista y escritor al mismo tiempo. La primera de estas figuras es el mercader de noticias, los primeros profesionales de la comunicación. Al mismo tiempo que surge en la Edad Moderna este personaje, nace la segunda figura, y que la novela picaresca española ha retratado en numerosas ocasiones. El trovador, pregonero, buhonero y ciertos personajes similares que utilizaban una literatura popular; historias que se recitaban en alto de forma exagerada, haciendo uso de la fantasía y de un lenguaje agresivo. Este tipo de personajes recitaba los hechos e historias primero oralmente y luego por escrito en pliegos sueltos que vendían, de ahí la denominación de literatura de cordel.

Los pliegos sueltos eran verdaderos textos literarios, históricos —literarios o periodísticos— literarios— que fueron pregonados por truhanes y mendigos en las ferias y los mercados. Podríamos hablar, sin temor a equivocarnos de periodismo literario<sup>2</sup>.

Especialmente relevante en esta realidad de la literatura popular es la figura del ciego muy unida a la del escritor, que no tenía reconocimiento por su trabajo, cosa que no comienza a cambiar hasta el siglo XVII. Ambos personajes estaban muy unidos pues cuando el ciego tenía noticia de un hecho que podría ser de gusto del público contrataba a un escritor que le escribiese el relato para que él lo pudiera recitar. Evidentemente, era el ciego el que se consideraba como autor y productor de estas narraciones. El ciego generalmente solía presentar los hechos como verídicos y de gran actualidad, pero las historias llegan a repetirse de una zona a otra y de un

---

<sup>1</sup> Juan Villoro incluso va más allá cuando habla de la presencia de la mezcla entre literatura y “no ficción” se puede rastrear desde la Biblia. “A partir de los mismos evangelios podemos encontrar distintas estrategias para abordar y narrar un hecho. Mateo toma como fuentes a varias historias populares, Marcos entrevista a San Pedro, Lucas es un médico que hace un trabajo erudito de reconstrucción de los hechos”. VILLORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, en *Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, Año IX, vol. 6, agosto 2010. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art1040.htm#> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

<sup>2</sup> REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XX*. Madrid: Fragua, 2011, p. 9.

país a otro<sup>3</sup>. Con estos dos ejemplos, vemos como en esa prehistoria del periodismo, la literatura era parte indivisible, y ambos campos confluían naturalmente.

Las gacetas del siglo XVII marcan el inicio del periodismo en España, siguiendo el modelo europeo, pero es en el siglo XVIII cuando adquiere su madurez coincidiendo con la época de la Ilustración<sup>4</sup>. Para Francisco Gutiérrez Carbajo las influencias del gacetillero durante el del siglo de oro español son fundamentales para entender estas relaciones.

Es más, el periodismo, por lo menos en España y en Inglaterra, aparece asociado a la literatura. Andrés Almansa de Mendoza, que fue el primer periodista, o el primer gacetillero, en la época de Felipe IV, es un gran autor literario, amigo de Góngora y de Quevedo, y ya dice las características que tiene que tener un artículo periodístico: tiene que ser precios, sintético y conciso, esas características de las que hablaría Larra dos siglos después. Y, cuando he ido estudiando la relación entre periodismo y literatura, me he dado cuenta de que, sobre todo ya en el siglo XIX, era normal que los escritores escribiesen, e incluso se iniciaran, en los periódicos<sup>5</sup>.

Antes de comenzar a hablar de la relación de la prensa y la literatura en el siglo XVII y XVIII debemos de nuevo señalar que el concepto de literatura era entendido como todo lo que abarcaba la literatura (aspecto del que hemos hablado ampliamente en el capítulo 5.1.), no como el concepto moderno de textos de ficción. Por tanto, dentro de cualquier periódico la sección de literatura abarcaba una enorme cantidad de temas relacionados con la cultura en general, no con el sentido moderno de literatura que hoy entendemos. Sin embargo, pese a este sentido de literatura, muchos periódicos dedicaron mucho espacio a lo que hoy entendemos como textos estrictamente literarios. Palomo, clarifica muy bien lo que supuso la aparición del periodismo en la literatura:

La nueva situación propicia nuevos criterios y nuevos medios. El lenguaje literario se encuentra con un espacio, el periódico, con un público sensibilizado por la actualidad y con una realidad histórica a la que es preciso adaptarse para sobrevivir. Los géneros literarios sufren fuertes transformaciones con este motivo. El periodismo recoge el relevo histórico que le cede la literatura, pero, indudablemente, no puedo comenzar de cero. Al principio son los mismos escritores literarios los que se ocupan de confeccionar las columnas de los periódicos. Aquí se produce la primera fisura, que se corresponde también con la que sufre el ser humano después de la traumática liberación romántica, y con la que tendrá que lidiar siempre el periodismo: la rapidez puntual de la noticia frente a la necesidad de reposo, de panorámicas semanales, quincenales o mensuales que requiere la investigación en profundidad del sentido que lleva la noticia según se trabaja en los artículos de fondo, crónicas y reportajes. Lo mismo les ocurre a los lectores del periódico. Por un lado, se siente arrastrados por el interés febricitante y las urgencias vitales de los acontecimientos. Pero también necesitan del conocimiento tranquilizador del contexto referencial en que todo ello se produce y se orienta para controlar y superar sus alcances y consecuencias humanas<sup>6</sup>.

En realidad, en todo el siglo XVIII tiene una gran importancia las relaciones entre periodismo y literatura porque confluyen diversos factores que refuerzan esto. Por un lado, surge el periódico como instrumento cultural de manos de la Ilustración, además se empieza a utilizar los vocablos literatura y periodista, se consolida la figura del hombre de letras, se profesionaliza el oficio de escritor, nace la moderna noción de público, y se concibe el periódico como fuente

<sup>3</sup> DE PRADO CLAVELL, Sara Núñez, "La fábrica de sueños y sus artesanos", en BARRERA DEL BARRIO, Carlos (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo: evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Fragua, 1999. p. 16-19.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ ARANDA, José J., BARRERA DEL BARRIO, Carlos, *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, D.L. 1992, p. 60.

<sup>5</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, "Mesa redonda: 'Los escritores en los periódicos'", en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007. p. 109

<sup>6</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 233.

de ingresos para los autores de la época, además de ser un trampolín para el éxito y el periódico también se convierte en el medio para conocer qué es lo que estaba ocurriendo fuera<sup>7</sup>.

Seoane explica que, desde sus comienzos, los periódicos, han acogido en sus páginas a la literatura: poemas, relatos breves, novelas, largos ensayos literarios o filosóficos en forma seriada, el folletín ha visto la luz por primera vez en los periódicos antes de aparecer en formato libro<sup>8</sup>. Para Félix Rebollo “en su nacimiento, el periodismo fue el mundo de la literatura, se mire como se mire”<sup>9</sup>.

Realmente esto es así, ¿podemos afirmar que el papel de la literatura en el periodismo fue tan amplio? Puede que investigadores de la rama de la comunicación no opinen esto mismo sobre la importancia de la literatura en la prensa, argumentando que este papel no fue tan importante. Lo que está claro es que, los investigadores de la rama de las humanidades apenas han dedicado esfuerzo a esta cuestión, y los investigadores de la rama de la comunicación han cortado por lo sano en cualquier influencia de la literatura. Nosotros, ante de emitir un juicio sobre este aspecto vamos a profundizar aún más sobre de qué forma estuvo presente la literatura en la prensa y sí lo que afirma Félix Rebollo está en lo cierto.

La superstición de las páginas encuadernadas, el considerar al libro, como único soporte literario, ha hecho que, por lo menos hasta época reciente, las historias de la literatura no se hayan ocupado de la prensa, pese a que en periódicos y revistas se han gestado todos los movimientos literarios contemporáneos, y han visto por primera vez la luz muchas obras antes de convertirse en libro. En el contexto del periódico cobran su pleno sentido<sup>10</sup>.

Gil, también señala esta absurda lucha por separar ambas entidades,

Periodismo y Literatura son dos actividades que caminan paralelas, cogidas de la mano, como en un matrimonio obscuro e interesado, y que por ello están condenadas a entenderse<sup>11</sup>.

Esta situación no se desarrolló de igual forma en todos los países. El desarrollo periodístico y literario tanto en el mundo anglo-americano y francés distan del español en sus inicios. Así en el ámbito anglo-americano según Parratt, el terreno literario y periodísticos crecieron independientes porque la literatura no logró imponer sus valores y normas a los periodistas. Tan solo existían la figura del crítico literario centrado exclusivamente en su ámbito<sup>12</sup>. En Francia, la situación también es diferente, aunque con más semejanzas al caso español que en el ámbito inglés y americano:

En Francia, por el contrario, aunque el éxito como periodista no era suficiente para alcanzar el reconocimiento social, muchos jóvenes veían en él un primer paso hacia una carrera brillante. La elite literaria estuvo tradicionalmente muy vinculada al periodismo y hasta el fin del segundo imperio ocupaba posiciones dominantes en el mundo de la prensa, lo que explica la importancia que tenían los valores literarios para los periodistas franceses; prueba de ello es que el mayor honor para ellos era ser nombrado miembro de la Academia Francesa y los pocos que lo conseguían siempre

---

<sup>7</sup> RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, “Literatos y periodistas: el origen de un matrimonio de conveniencia” en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, pp.57-58.

<sup>8</sup> CRUZ SEOANE, María, “Columnistas que aún no se llamaban así” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, p. 28.

<sup>9</sup> REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XXI*, op. cit., p.10.

<sup>10</sup> CRUZ SEOANE, María, “La literatura en el periódico y el periódico en la literatura”, en NOORTWIJK, Annelies van y HAASTRECHT, Anke van, *Periodismo y literatura*. Foro hispánico, 12. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, p. 18

<sup>11</sup> GIL, Juan, “Herencias literarias para un periodismo diferente” en *Razón y palabra*, N° 31, 2003. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n31/jgil.html#jg> [última fecha de consulta: 14 de enero 2016].

<sup>12</sup> PARRATT, Sonia, “Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 12, 2006, p. 277.

firmaban sus textos con la mención “de l’Académie française”<sup>13</sup>.

Muchos periódicos durante el siglo XVIII nacen y mueren con una gran rapidez, pero la mayoría de ellos destaca por la gran presencia de la literatura en sus páginas. Así nos encontramos con ejemplos como *Diario de los literarios de España* nacido en 1737, creado por un grupo de intelectuales que pretendían desarrollar todas las ramas de las artes, la ciencia y la literatura. Se le ha denominado a veces a este tipo de prensa los periódicos “sabios”. Este diario se convirtió en uno de los baluartes de la promoción de la cultura en la primera mitad del siglo XVIII. El propósito de estos autores era emitir juicios ecuanímenes sobre las obras que se publicaban en España de prácticamente todas las ramas del saber<sup>14</sup>. Este periódico fue el primero de la Ilustración española y fue creado a imitación del *Journal des Savants*<sup>15</sup>. Este tipo de diarios eran imitaciones de lo que se hacía en Francia. Pese al título del diario no había mucha crítica literaria, pero sí una gran cantidad de textos mostrando sus opiniones sobre una gran variedad de temas. Este diario contribuyó enormemente a generalizar una gran cantidad de autores y obras diferentes. En definitiva, se trataba de un periódico de crítica literaria ahondando en la erudición y la crítica. Aunque como hemos comentado, eran diarios de vida corta, en 1742 no pudo continuar más su publicación.

En *Diario de los Literatos* no encontramos lo que hoy en día entendemos por literatura en el sentido de creación ficticia, aunque sí que se insertaba ciertas composiciones poéticas<sup>16</sup>. Pero no se puede hablar de una relación directa entre prensa y literatura hasta que aparece este periódico, en opinión de Palomo<sup>17</sup>. Este diario fue de los primeros que propagaron las nuevas ideas y gustos literarios y sus artículos sirvieron a generaciones posteriores<sup>18</sup>. Inaugura una prensa de tendencia “ilustrada” en la que los temas literarios ocupan un puesto destacado. Desde el cierre de este diario, no dejan de publicarse periódicos en los que la creación literaria relega a un lugar secundario el resto de los temas. El objetivo de estas publicaciones era informar a los lectores sobre las obras nuevas de autores extranjeros y españoles, y en ocasiones, publicar algunos extractos.

Más tarde entre 1750 y 1770 aparecen una serie de publicaciones cuyo principal objetivo es la literatura en sus múltiples vertientes<sup>19</sup>: divulgación, crítica, información etc. Son los llamados periódicos literarios. Los periódicos más importantes donde conviven periodismo y literatura son a grandes rasgos los siguientes: *El Mercurio literario* (1739-1740), *Correo Literario de la Europa* (1781-1782 y 1786-1787), *Memorial literario* (1784-1808), *El Regañón general* (1803-1808). Aunque en estos la inclusión de textos literarios no era de forma continua ni en gran cantidad, pero más tarde llegarán una serie de proyectos periodísticos que si apuestan por la inclusión continua de textos de creación literaria. Estos son: *Cajón de sastre literato o percha de maulero erudito, con muchos retales buenos, mejores, medianos, útiles, graciosos y honestos para evitar las funestas consecuencias del ocio* (1760-1761) de Mariano de Nipho, *Novelero de los estrados* (1764), también de Nipho, *Bufón de la Corte* (1767), *Semanario erudito* (1787-1791), de Antonio Valladares de Sotomayor, *Gabinete de lectura española* (1787-1788 y 1793) de Isidoro Bosarte o *Tertulia de la aldea* (1768 y 1775-1776) de Mariano de Nipho<sup>20</sup>, también.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 277.

<sup>14</sup> SÁIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España*. Vol. 1, Los orígenes. El siglo XVIII. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 106-111.

<sup>15</sup> GUILLAMET I LLOVERAS, Jaume, “Gaceteros, diaristas literarios y diaristas informativos en la prensa catalana del siglo XVIII”, en BARRERA DEL BARRIO, Carlos, *Del gacetero al profesional del periodismo: evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Fragua, 1999, p. 22.

<sup>16</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>18</sup> REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XX*, *op. cit.*, p.13

<sup>19</sup> SÁIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España*. Vol. 1, *op. cit.*, p. 128.

<sup>20</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, *op. cit.*, p. 31-32.

La historia del periodismo español es tremendamente amplia y extensa en ejemplos, estos son algunos de los más importantes que reflejan la importancia de la literatura en la prensa de esa época. No podemos hablar ahí de periodismo narrativo o literario de forma generalizada, existían buenos ejemplos, pero no todo lo podemos considerar así. Sí que podemos mostrar la relevancia y presencia que tenía la obra literaria en el periódico. Prácticamente podríamos hablar de una tendencia de informaciones sobre cultura, crítica literaria y periodismo cultural<sup>21</sup>

El siglo XIX tiene como protagonista el periodismo, debido a la libertad de imprenta y el nacimiento de la prensa política en 1808, que va a iniciar en España una nueva era en la que la prensa tiene una importancia incomparable<sup>22</sup>. El eje de este periodismo correrá en torno a la opinión y la información. El periódico se convertirá en un arma de combate político, será una extensión de los distintos poderes y grupos de interés que luchan por imponerse o hacer oír sus ideas<sup>23</sup>. La difusión de la literatura a través del libro era minoritaria, por lo que la prensa actuó como el canal de difusión de toda la cultura, así incluso en la poesía culta, la prensa era el canal más importante. Esta tendencia continuará en el siglo XX, y la prensa seguirá siendo el motor de difusión de la literatura<sup>24</sup>. A mitad del siglo XIX comenzó a forjarse un periódico como lo conocemos hoy en día, es decir un periódico más informativo y no partidista, con una primera página, secciones y una gran cantidad de información<sup>25</sup>.

Es en estas fechas, fruto de esta evolución y sobre todo una mayor dependencia del público lector es cuando los periódicos comienzan a incluir dos aspectos muy relevantes, por un lado, la publicidad y por otro lado una presencia avasalladora del folletín-novela, fundamental para atraer a los lectores<sup>26</sup>. Esta edad de oro del folletín<sup>27</sup> en prensa tendrá una estrecha relación con las novelas por entregas.

De esta forma el periódico se consolida desde el siglo XVIII hasta principios del XX como vehículo fundamental para la difusión de la cultura. En el primer tercio del siglo XX es donde más se percibe la contribución que realizan los escritores a la prensa. Esta era un soporte mucho más accesible para publicar, que el de un libro y permitía una salida a una gran cantidad de escritores, además de un medio económico para poder vivir. Porque desde el siglo XIX la prensa periódica se convirtió en el medio de transmisión de los textos literarios<sup>28</sup>.

Pero quizás la confluencia más importante en las relaciones entre el periodismo y la literatura fue la participación de prácticamente todos los escritores ilustres del siglo XIX y XX en la prensa, en el siguiente apartado vamos a explicar las razones de esto.

### 8.1.2. Las colaboraciones de escritores en la prensa

La presencia de grandes escritores en la prensa española es un hecho irrefutable y una constante hasta hoy en día. Pero ¿por qué se produce esto? ¿Por qué nuestros principales escritores del

---

Posiblemente la figura de Nipho sea una de las más curiosas del siglo XVIII pues su actitud hiperactiva lo llevó a fundar más de veinte periódicos, nada más nacer lo vendía y volvía a empezar. CHIVELET, Mercedes, *Historia de la prensa cotidiana en España*. Madrid: Acento editorial, 2001, p. 19

<sup>21</sup> O literatura periodística como hemos explicado en el capítulo 7.2.5. de la fundamentación de la investigación

<sup>22</sup> SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. Vol. II. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>24</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*. Madrid: Huerga & Fierro, 1998, p. 13.

<sup>25</sup> SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. Vol. II, op. cit.*, p. 175.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>27</sup> SEOANE, María Cruz, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*. Valencia: Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1977, p. 275.

<sup>28</sup> ROMERO TOBAR, Leonardo, "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XX", *op. cit.*, p. 95

siglo XVIII, XIX y XX han participado tan activamente en la prensa? Francisco Morales se plantea estos mismos interrogantes:

¿Qué lleva a un narrador o a un poeta – los dramaturgos son los menos, el caso de Gala puede ser simbólico – a escribir en un periódico artículos de opinión? ¿Manifestar una inquietud política o social? ¿ampliar sus parvos emolumentos? ¿Estar en el candelero de la actualidad para no ser fagocitado por el empuje del mercado y las novedades territoriales? ¿Sentirse un poco más narciso? ¿Caer en la extraña contaminación de la sentencia? ¿Ser centro de un discurso? ¿Crear un estado de opinión?<sup>29</sup>

La respuesta se encuentra en un conjunto de aspectos sociales y económicos que han llevado a los escritores a trabajar como periodistas y articulistas en prensa o como escritores publicando parte de sus obras.

En el subconsciente de los escritores casi siempre se ha contemplado al periodismo, al menos desde inicios del siglo XX como “sub-literatura” por falta de estilo, por la poca exigencia en el campo estético. Pero a la vez en el campo periodístico se ha mirado al escritor con cierta frialdad por su elitismo en el campo de las letras<sup>30</sup>. Así, los oficios de poeta, novelista, cuentista etc... han gozado tradicionalmente de mayor prestigio que el de periodista. Es común pensar que cuando a una persona se le llama escritor es que ha publicado un libro, preferiblemente de ficción. Pero la fuerte presencia de escritores literarios en los medios de comunicación, ya sea como articulistas, tertulianos ha llevado a que se confundan si son escritores o periodistas, porque los primeros se identifican como los segundos y viceversa<sup>31</sup>. Acosta Montoro, es de la misma opinión, el concepto del periodista y escritor se fusionan en estos siglos:

Le ha llegado el turno al periodista. Pero ¿por dónde empezar? ¿Por el sentido de periodista que proporciona el siglo XVIII? ¿Por el concepto de periodista que emana del siglo XIX? ¿O por el periodista del siglo XX? Hablar del periodista según las referencias de los siglos XVIII y XIX es reducir el trabajo a reafirmar una y otra vez que el periodista es un escritor. Por eso conviene iniciar el análisis a través de los textos que se refieren al periodista profesional de hoy, porque de la síntesis pueden salir bifurcaciones interesantes para la perfecta visión de un hombre dedicado plenamente a una profesión, vocacional además, y porque del estudio de las principales y más significativas figuras de la literatura que escribieron en los periódicos saldrá la completa visión de ese espécimen, a veces tan resbaladizo como la piel de la anguila, que es la síntesis profesional que ha de dar en periodista-escritor, matizada por un ordenamiento técnico y por la adecuación a las características fundamentales del medio de comunicación<sup>32</sup>.

Una de las primeras razones que han hecho que se de esta colaboración entre escritores y periodistas es que desde el siglo XVIII la prensa ha sido el vehículo fundamental para la difusión de la cultura, e incluso María Dolores Sáiz y María Cruz Seoane explican, que nunca tanto como en el primer tercio del siglo XX los escritores han contribuido tanto como los periodistas a llenar las páginas de los periódicos:

El periodismo español de estos años – deficiente por el lado de la información, sobre todo si se le compara con el del ámbito anglosajón o germánico- brilla a extraordinaria altura en el aspecto intelectual y literario, porque se nutre en gran medida de las plumas de escritores e intelectuales, en una época excepcional de la cultura española<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> MORALES LOMAS, Francisco, *Periodismo y Literatura en Málaga*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Fundación Unicaja, 2006, p. 12.

<sup>30</sup> REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XX*, op. cit., p. 46.

<sup>31</sup> NOORTWIJK Annelies van y HAASTRECHT, Anke van, *Periodismo y literatura*. Foro hispánico, 12. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, p. 7.

<sup>32</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, Vol. 1. Madrid: Guadarrama, 1973, p. 66.

<sup>33</sup> SEOANE, María Cruz y SÁIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España*. Vol.3, *El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1998, p. 62.

Cruz Seoane va a un más allá y explica como muchos escritores en el siglo XIX que colaboraron en la prensa, fueron incluso periodistas en sentido estricto<sup>34</sup>. Bécquer formó parte de la redacción de varios periódicos, en los que, además de publicar obras literarias, desempeñaba toda clase de funciones. Como se ha dicho, el poeta más auténtico de su siglo pudo parecer, para los lectores de 1860, simplemente un periodista. Otros ejemplos son Campoamor, Valera, Galdós, Clarín y otros tantos<sup>35</sup>. En las páginas de los periódicos podemos contemplar los primeros pasos de escritores que luego pasaron con letras grandes a la historia, presenciar los encuentros de quienes más tarde formaron una generación o un grupo literario, como es el caso de los autores de la generación del 98 en las páginas de *El País*, *El Progreso* y *El Globo*.

Luis Carandel, explica que la generación del 98 y la generación del 14 se les puede denominar la generación de “escritores de periódicos” por su relación con la prensa<sup>36</sup>. Y Francisco Ayala comenta que desde que existe la prensa periódica raro es el escritor que no ha participado de una forma u otra en esta. Recuerda que de joven trabajó como periodista durante unos pocos meses en la redacción de *El Debate*<sup>37</sup>. Estos escritores se agruparon bajo la llamada Edad de Plata de la cultura española, que agrupó a tres grandes generaciones, la del 98, la del 14 y la del 27. Tanto la primera, pero especialmente, la segunda fueron escritores predominantemente ensayistas, explica Seoane, y gran parte del origen de sus ensayos se encuentra en sus artículos de periódicos. “Prácticamente todos los escritores, grandes, medianos y pequeños de esa época colaboraron muy asiduamente en los periódicos”<sup>38</sup>.

La segunda razón que lleva a la participación de tantos escritores es un aspecto puramente económico. “Era el modo de iniciarse en el ejercicio literario, al tiempo de buscarse ‘unas peras’”<sup>39</sup>. La prensa pagaba relativamente bien por estas colaboraciones, por lo que los periódicos se convertían en el mejor medio de subsistencia para los escritores. Rebollo expone que los literatos al inicio del siglo XX sintieron que el periodismo no solo era un medio para comunicarse con sus lectores sino también una forma de ganarse la vida rápida. En su opinión, fueron ellos los que elevaron al periodismo a las cotas más altas de precisión, rigor y estilo<sup>40</sup>. “Sin embargo, lo que estuvo hermanado a finales de siglo y en la primera mitad del siglo XX, hoy día parece muy lejos de ese maridaje<sup>41</sup>”. En opinión de este autor estas colaboraciones ya no se producen en la prensa diaria, aunque discrepamos enormemente, pues prácticamente todo periódico impreso o digital tiene entre sus columnistas a reconocidos escritores<sup>42</sup>. Esto no quiere decir que

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 61-62.

<sup>35</sup> Félix Rebollo ofrece lista de los principales autores que bebieron de las fuentes periodísticas, que suele coincidir con los nombres que dan otros académicos sobre el tema: Pío Baroja, Miguel de Unamuno que contribuyó con amplias colaboraciones, Azorín, quizás uno de los escritores que más ha escrito en prensa; los hermanos Machado, Valle Inclán, Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas, Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Francisco Ayala, Antonio Gala, Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, García Montero, Manuel Cientel, Francisco Umbra, Javier Marías o David Trueba. REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XX*, *op. cit.*, p. 24. Juan Gil apunta y añade más escritores a este sentido. GIL, Juan, “Herencias literarias para un periodismo diferente”, *op. cit.*

<sup>36</sup> CARANDEL, Luis, “El periodismo, género literario”, en NOORTWIJK Annelies van y HAASTRECHT, Anke van, *Periodismo y literatura. Foro hispánico*, 12. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997, p. 16.

<sup>37</sup> AYALA, Francisco, *La retórica del periodismo*. Discurso leído el día 25 de noviembre de 1984 en el acto de su recepción pública por el excelentísimo señor Don Francisco Ayala García-Duarte y contestación del excelentísimo señor Don Rafael Lapasa Melgar. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1984, p.11

<sup>38</sup> CRUZ SEOANE, María, “Columnistas que aún no se llamaban así” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, p. 33.

<sup>39</sup> CANTOS CASENAVE, Marieta, “Escritores y reporteros: los artículos periodísticos de Fernando Quiñones y Juan José Téllez”, en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, p. 323.

<sup>40</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>42</sup> Tan solo por poner un ejemplo de los principales escritores españoles es hispanoamericanos que publican en la prensa española: Mario Vargas Llosa (*El País*), Arturo Pérez Revverte (*XL Semanal-ABC*), Javier Marías (*El País*),



todos estos escritores estén publicando y haciendo periodismo narrativo en el sentido que hemos desarrollado, algunos lo están haciendo, pero a través de la columna. Ana Belén Martín, reafirma esta idea asegurando que muchos periodistas utilizaron la prensa como motivo de subsistencia y añade la importancia de la publicidad y relevancia que le da la prensa a estos autores, incluso aquellos con un gran reconocimiento:

Si pensamos en escritores que incluso cuentan en su haber con un premio Nobel, intuiremos que además del ingreso extra que supone la actividad en periódicos también hay otra serie de intereses que les llevan a colaborar en ellos. Es evidente que la prensa, uno más de los medios de comunicación de masas, procura una publicidad notoria que a todos los escritores beneficia, por ello hay una convivencia en este negocio que mantiene al lector al corriente de la actividad del autor y que le anuncia sus próximas publicaciones<sup>43</sup>.

Seoane ejemplifica como a un escritor le salía rentable participar en la prensa. Sí un escritor colocaba 25 o 30 artículos al mes que se pagaban entre cinco o diez duros, y esto le permitía vivir con decoro de su trabajo, esto a inicios del siglo XX. Unamuno fue uno de los escritores más prolíficos a la hora de presentar artículos, llegó a escribir entre siete y nueve artículos por semana colaborando regularmente en al menos 15 diarios y revistas de gran circulación, de Madrid, de provincias, argentinos o de ideologías afines u opuestas<sup>44</sup>.

Aunque para Pilar Celma las motivaciones de los escritores para participar en la prensa están divididas en dos grupos: aquellos que participan en periódicos o revistas de gran circulación por motivos económicos o de prestigio profesional, y a aquellos escritores que se aplican en la creación de revistas o periódicos donde la implicación es mucho mayor. En este caso sus actitudes son mucho más espontáneas, comprometidas o combativas<sup>45</sup>.

Incluso Julio Camba en 1943 comentaba en su usual tono jocoso y humorístico el acceso al periodismo como puente para saltar a otras profesiones.

No hace todavía muchos años había una cantidad de jóvenes que entraban en el periodismo sin más objeto ni propósito que el de pasarse de él a la política y llegar a ser diputados, gobernadores, subsecretarios, ministros o jefes de Gobierno. Era un gravísimo error táctico. A un jefe de Gobierno no le ayuda nada el hecho de haber sido periodista y a un periodista, en cambio, le ayuda una enormidad el de haber sido jefe de Gobierno<sup>46</sup>.

O González Ruano que señala como las colaboraciones en prensa era una forma de sobrevivir:

A nosotros, generación universitaria, no nos gustaba la miseria. Y por eso nos dedicamos a la colaboración. Por primera vez, o mejor, desde luego, que en generaciones anteriores, la literatura entró en el periódico por necesidad económica, pero sin querer renunciar a sus derechos y a sus esperanzas. Este es el secreto de una espléndida generación de cronistas, que es una auténtica generación de escritores “en periódicos”<sup>47</sup>.

---

Vicente Verdú (*El País*), Juan José Millas (*El País* y *Cadena SER*), Antonio Muñoz Molina (*Babelia- El País*), Juan Manuel de Prada (*XL Semanal-ABC*), Carmen Posadas (*XL Semanal-ABC*), Javier Cercas (*El País* y *El País Semanal*), Elvira Lindo (*El País*), Almudena Grandes (*El País*), Eduardo Mendoza (*El País*), Rosa Montero (*El País*), Manuel Rivas (*El País*), Fernando Savater (*El País*) y un largo etc.

<sup>43</sup> MARTÍN SEVILLANO, “Escritores en periódicos, dentro y fuera de la literatura”, en *Antagonía. Cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo*. Fundación Luis Goytisolo, 1996, p. 39

<sup>44</sup> SEOANE, María Cruz, “El periodismo como género literario y como tema novelesco” en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, p. 29.

<sup>45</sup> CELMA, Pilar, “El intelectual en la prensa: del modernismo a la postmodernidad”, en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, p. 37.

<sup>46</sup> CAMBA, Julio, *Maneras de ser periodista: Consejos de escritura para el estudiante o el veterano redactor*. Madrid, Editorial del K.O. 2013, posición: 783.

<sup>47</sup> GONZÁLEZ RUIZ, Nicolas, *Enciclopedia del periodismo*. Noguera, Barcelona, 1966, citado por DIEZHANDINO, María Pilar, DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo: el “arte de escribir” un texto periodístico, algunas nociones válidas para periodistas*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994, p. 182.

Estas circunstancias provocaron un cambio tremendo en la forma en la que se concebía al escritor, según explica Barrientos:

Los escritores públicos de finales del siglo XVIII dieron un paso decisivo en este sentido al adaptar el periódico como forma literaria, pues forzaban a replantear el papel de la literatura y del escritor desde presupuestos distintos a los de la tradición. Y el nombre mismo, “escritor público”, ya indica ese cambio de perspectivas: la actividad del escritor se hace cosa pública, es decir, dirigida a un lector y con una intencionalidad. Rasgos todos estos inexistentes antes<sup>48</sup>.

Esta nueva denominación, “escritor público”, respondía a una nueva forma de referirse al literato, que era el que escribía en periódicos y ganaba dinero de la venta de sus textos.

Será, por lo tanto, recriminado por aquellos que no necesitan esa “ayuda” para vivir y siguen dedicándose a la literatura como actividad secundaria. Los periodistas, los novelistas, aquellos que intentaron ganar su vida con la práctica literaria recibieron la crítica propia de quien intentaba innovar porque, en este caso, había comprendido los nuevos derroteros hacia la “industrialización de la cultura” que se iniciaba en España<sup>49</sup>.

Estos cambios tardarán muchos años en ser aceptados y el cambio de paradigma para que un escritor se considere en pleno derecho por colaborar en la prensa será largo. Pero en el siglo XVIII y XIX era considerado un sacrilegio y la peor ofensa a la República de las Letras, que un literato se dedicase a publicar en la prensa con el fin de ganar dinero. Es decir, con el fin de rentabilizar sus escritos:

Una de las grandes batallas en este siglo será que pasen a la literatura, y se acepten, criterios mercantiles, que se acepte la mentalidad de que a los objetos culturales también se le puede crear un mercado. En este bando se encontraban aquellos que intenten no vivir del clientelismo, de la prebenda y de las ayudas ministeriales, aquellos que no deseen (o no solo) trabajar como criados del rey en una real academia<sup>50</sup>.

En definitiva, el gran cambio se produce cuando al escritor se le da la posibilidad de conseguir ganancias económicas adaptando su producción artística a las demandas sociales, a una literatura más popular o el teatro, y esto era algo totalmente nuevo.<sup>51</sup> Sin duda la prensa fue el pilar por el que estos hombres de letras pudieron ver su oficio recompensando monetariamente.

Pero además de las razones económicas que impulsaban a un escritor a colaborar en prensa también estaba el deseo de darse a conocer. La prensa era un espacio mucho más amplio que el reducido círculo de los libros, y era una nueva plataforma para que el público pudiese leer sus textos. Esta razón y el impulso económico son las dos causas principales que llevan a los escritores al periódico<sup>52</sup>:

Para el escritor que no sea rico por la familia, como es el caso de la inmensa mayoría, la colaboración periodística es una fuente de ingresos complementaria o imprescindible, según que tengan otra actividad profesional, o viva exclusivamente de la pluma. Unamuno, que estaba en el primer caso decía que aunque él y sus hijos no comían de ello, sí que cenaban. Gómez de la Serna que era sólo escritor, sabía por experiencia que “el literato aquí, por mucho que trabaje, tiene que cubrir sus gatos de primero de mes con el sueldo periodístico, y después sufragar cada semana con los artículos de las revistas acogedoras y salvadoras<sup>53</sup>.”

---

<sup>48</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor”, en *Estudios de historia social*, vol. 1, no 52-53, 1990, p. 39.

<sup>49</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia, 2006, p. 84.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 84.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 242.

<sup>52</sup> SEOANE, María Cruz, “La literatura en el periódico y el periódico en la literatura”, *op. cit.*, p. 18-20.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 19

Barrientos muestra, que ya a finales del siglo XVIII muchos escritores comenzaron a frecuentar el periodismo por sus grandes posibilidades educativas y utilitarias, y por supuesto pecuniarias gracias al gran auge que tiene la prensa en los años ochenta de ese siglo tras la llegada al poder de Carlos III dónde la prensa adquiere más peso en la sociedad<sup>54</sup>. Es más, Barrientos manifiesta la enorme cantidad de periódicos que se producían en esa época, y no era por razones culturales o morales. “¿Por qué había tantos periódicos entonces? Porque, independientemente de su utilidad pública, eran un medio para ganar dinero, no mucho pero sí lo suficiente para sobrevivir<sup>55</sup>”.

Es más, los escritores públicos y con más renombre podían ganar bastante dinero con sus periódicos. Nipho o Cristóbal Cladera son los ejemplos más claros de este tipo de figuras públicas. Pero lo interesante aquí, explica Barrientos, es que gracias a la aparición de la prensa periódica, se instituye la profesión del escritor, pues muchos de estos personajes, mitad periodistas y escritores, y mitad otra profesión, por fin podían dedicarse al oficio de escribir (sea ficción o periodismo) y poder vivir de ello<sup>56</sup>. En cierta medida, este gran auge de la prensa y su estabilización produjo la profesionalización del escritor, y por tanto, se produjo un cambio en el papel de este en la sociedad<sup>57</sup>.

Acosta Montoro ya señaló el atraso que parecía tener España en esa época para que sus escritores pudieran sobrevivir.

Quizá porque en pocos la literatura ha estado ligada a la burguesía y el escritor haya sentido un destino de escribir y cantar por una parte, y de cobrar algo por ello, si era posible, como en España.

Si el mundo necesitara que sus escritores se convirtieran en trabajadores que se ganan día a día el precio de su esfuerzo, España se encontraba en las zonas más subdesarrolladas, más angustiosamente necesitadas de esta transformación<sup>58</sup>.

Los periódicos eran un sostén económico mucho más estable, incluso para escritores consagrados y con premios Nobel en su haber. Al autor le sirve esta plataforma como una conexión directa con el lector para que esté al corriente de lo que el autor escribe y puede anunciarle sus próximas publicaciones<sup>59</sup>. Pues el circuito editorial de los siglos XVIII y XIX era muy pequeño, ya que estaba circunscrito a la Iglesia, la Monarquía y el Estado. El gran desarrollo de la prensa durante el siglo XIX va a cambiar este aspecto, logrando por un lado una forma de publicar para los autores y por otro lado una forma de ganar dinero de sus textos por parte de los escritores<sup>60</sup>.

Incluso para la prensa, la participación de los escritores en sus páginas era un aspecto muy provechoso. La prensa se veía beneficiada de esta simbiosis. Al inicio de siglo XX los periódicos tenían unas tiradas limitadas y publicidad insuficiente por lo que las colaboraciones literarias les resultaba mucho más baratas que cualquier investigación informativa<sup>61</sup>. Es más, para Seoane el ámbito natural de los escritores es más el periódico que los libros.

Puede afirmarse sin exageración que el ámbito natural de escritor es el periódico más que el libro. El auge del ensayo —es decir, del artículo— sobre otros géneros en las generaciones del 98 y del 14 se debe a que prácticamente todos sus escritores fueron periodistas o escribieron asiduamente en los periódicos. En cuanto a la del 27, además de poetas, dio, sobre

<sup>54</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor”, *op. cit.*, p. 30.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>57</sup> AYALA, Francisco, *La retórica del periodismo...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>58</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Cinco escritores periodistas*. Guipúzcoa, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1973, p. 71.

<sup>59</sup> MARTÍN SEVILLANO, “Escritores en periódicos, dentro y fuera de la literatura”, *op. cit.*, p. 39.

<sup>60</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “La clasificación del periodismo en las preceptivas retóricas y literarias del XIX español. Entre el desdén y la perplejidad”, en *Textual & Visual Media*, 2, 2009, p. 236.

<sup>61</sup> SEOANE, María Cruz, “La literatura en el periódico y el periódico en la literatura”, *op. cit.*, p. 20.

todo, articulistas. Los escritores jóvenes, que aún no tienen un ‘nombre’, hallaban fácil acogida en periódicos menores (había un número de cabeceras muy superior al actual). Esos pequeños periódicos les pegaban poco o nada, pero les daban la satisfacción de ver su nombre en letra impresa. Los que triunfaban pasaban luego a la ‘gran prensa’. A principios de siglo publicar en El Imparcial, después de ABC o El Sol supone ya la consagración.<sup>62</sup>

Naturalmente, el periódico se convirtió durante el inicio de la prensa (siglo XVIII y XIX) y durante el inicio del siglo XX en una plataforma fundamental para desarrollar la carrera de un escritor.

Sin embargo, a raíz de esta amplia participación, se le ha achacado al periodismo que con las prisas de publicar no se llegue a tiempo de encontrar la palabra justa. A diferencia de cuando un escritor está inmerso en la escritura de una obra literaria, dónde no hay fechas de entregas<sup>63</sup>. Seoane opina que tiene bastante peso el argumento de que el periódico le hacía un flaco favor a la literatura y a estos escritores llevándoles a la improvisación y la superficialidad en detrimento de enfocar sus esfuerzos en obras más profundas y ricas. ¿Es esto realmente así? Como ya hemos señalado, este “estigma” que arrastra el periodismo como una escritura hecha de forma rápida, apresurada y sin prestar mucha atención a la palabra no se da en todo el periodismo, o quizás sería más correcto decir que se puede escribir un periodismo dónde la fecha de entrega no sea para hoy. Es más, en el siglo XVIII ya había opiniones en contra de aquellos escritores que escribían en la prensa en contra de la idea del escritor “aristocrático”, un personaje elitista y entregado a su arte por amor a ellos, sin dinero de por medio<sup>64</sup>.

Es posible que el argumento de Seoane aplicado en ese momento histórico y a esos escritores sea correcto. Estos escritores tenían que entregar sus artículos en un plazo de tiempo determinado y es posible que si hubieran dedicado ese tiempo en una obra de más calado esta podría ser mucho mejor, y esto es algo que sigue ocurriendo hoy en día. Pero en definitiva no es esa la historia de una gran parte de los artistas de nuestra historia ¿Qué pintor del siglo XV, XVI o XVII tenían la libertad absoluta para pintar lo que quisiera? ¿Qué artista ha dispuesto de un colchón económico suficiente para tardar años en publicar su obra? También hay que tener en cuenta que muchos de los periodistas que trabajaban durante el siglo XVIII y XIX en la prensa no tenían una preparación suficiente por lo que se reafirmaba este estigma en contra ellos.

A medida que avance el siglo encontraremos que la función del periodista se afianza más hasta “triunfar” en el siglo XIX con la época romántica. Hemos visto hasta ahora una serie de documentos que reflejaban el rechazo hacia esa nueva clase de escritores. Sin embargo, la opinión contraria, la favorable, irá cobrando cuerpo<sup>65</sup>.

Pero hay más razones, el escritor que participaba en la prensa con artículos o crónicas podía ver más tarde estas publicadas en formato libro. Así, el periódico también se convertía en un soporte para publicar sus obras. Pues las tiradas de los libros, sobre todo de ensayo, eran muy bajas, por lo que los autores no podían mantenerse con estas publicaciones y acudían a la prensa. Se tiende a pensar que el periódico es un medio efímero, dónde lo que se ha contado hoy mañana no se recuerda. María Cruz Seoane no se muestra muy segura de esta premisa, y añade un aspecto muy importante. Son muchos los escritores que colaboran en la prensa y luego recogen sus colaboraciones en formato libro, a veces es mucho más fácil encontrar alguno de estos escritores en la prensa mediante las hemerotecas (ahora la mayoría digitalizadas y de acceso gratuito) que buscar un libro que en muchas ocasiones puede estar descatalogado, explica. Prácticamente todas las obras de Ortega y Gasset, entre los años 1918 y 1931 se publicaron en

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>63</sup> Ya hemos explicado en el capítulo 7 las razones por las que se le achaca esto al periodismo y que no todos los periodistas se ven inmersos en estas prisas. SEOANE, María Cruz, “La literatura en el periódico y el periódico en la literatura”, *op. cit.*, p. 23

<sup>64</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor”, *op. cit.*, p. 32

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 34.

*El Sol: España invertebrada, La deshumanización del arte, La rebelión de las masas*<sup>66</sup>, etc. En periódicos y revistas se publicaron novelas de Blasco Ibáñez, Baroja y Ramón Gómez de la Serna. Dramas y largos ensayos de Unamuno. Poemas y prosas de Machado. Lo más sustancial del teatro y la novela de Valle Inclán<sup>67</sup>.

Todavía hay algunos aspectos menos relevantes, pero no menos significativos por los que los escritores accedían a la prensa, como el deseo de ocupar un puesto en la organización política de la sociedad. Para lograr este puesto la forma de lograrlo era entrar en un periódico para conseguir los contactos necesarios para buscar el apoyo de algún político y conseguir algún cargo oficial, o en el caso de los poetas ver su obra publicada. Así gran cantidad de personas y escritores se acercaban a la prensa para poder escalar socialmente.

La historia del periodismo del siglo XIX es paralela a la historia de la literatura o, aún mejor, de los literatos y de su peripecia socio-política. Un hecho característico de la segunda mitad del siglo XIX —escribí en otro lugar— fue que los poetas (los escritores en general) aspiran a ocupar un puesto en la organización política de la sociedad. El camino solía consistir en entrar a formar parte de la redacción de un periódico. Después, gracias a los contactos que allí se establecían y a la defensa de algún político, el joven poeta obtenía un cargo oficial y acababa, en los casos más destacados por convertirse un hombre público. El prestigio social que adquirió la poesía — y los periódicos añadido ahora — hizo que los poetas — y los periodistas — importantes fuesen llamados a puestos de responsabilidad administrativa o que los políticos se atrevieran a publicar su obra poética<sup>68</sup>.

Acosta Montoro apunta otra razón más, que ninguno de los autores antes citados ha explicado y es la necesidad que tenía el escritor de comunicarse rápidamente con la sociedad debido a los vaivenes históricos que se producían en ese momento.

El escritor “nuevo” se movió zarandeado por la necesidad de unirse estrechamente a su época y supo que de una manera tanto o más poderosa había de comunicarse con los demás lo más rápidamente y claramente posible. Sintió, palpable, como nunca, el periodismo como necesidad<sup>69</sup>.

A la vez que va cobrando forma esta opinión favorable de los escritores que participan en la prensa también lo hará la opinión y defensa de la función del periodista, Barrientos lo tiene claro en este aspecto y ensalza la importante labor que hizo la prensa en el siglo XVIII y XIX:

El periodista fue mucho más: fue el hombre del progreso, el difusor de la modernidad incluso cuando criticaba la introducción de nuevas modas, nuevas costumbres, nuevas corrientes. Los periodistas hicieron progresar a España introduciendo modelos que habían triunfado en Europa ( de cuyos periódicos se servían como fuente y dando la opción a muchos de expresar sus opiniones<sup>70</sup>.

Y a continuación sentencia:

En definitiva, los periodistas de la segunda mitad del siglo XVIII ven en el periódico un medio para ganar dinero, medio que contribuyó a su vez a profesionalizar su actividad, pero también el instrumento para acercarse a la sociedad y hablar al público sobre el presente. El periódico, como la novela, era un género nuevo, sin convenciones, lo que permitía escribir sobre el presente sin estar atado a reglas ni normas<sup>71</sup>.

<sup>66</sup> Señala por ejemplo el caso de Ortega y Gasset y *La rebelión de las masas* que se publicó por entero en las páginas del diario *El Sol*. El lenguaje claro y conciso de Ortega encajaba perfectamente en una obra periodística. TUÑÓN, Amparo, “Periodismo y literatura: el último encuentro” en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, p. 54.

<sup>67</sup> SEOANE, María Cruz, “La literatura en el periódico y el periódico en la literatura”, *op. cit.*, p. 30.

<sup>68</sup> URRUTIA, Jorge, *La verdad convenida: literatura y comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997 p. 65.

<sup>69</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Cinco escritores periodistas...*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 38.

En los últimos treinta años, ambas figuras se han visto reforzadas. Los escritores han conseguido la protección de derechos de autor y la creación de una gran industria editorial que los ha abastecido, en cierto modo, de una plataforma dónde trabajar como profesionales. Y por otro lado, los periodistas, desde que en 1976 apareciera la primera promoción de licenciados en comunicación en la Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense ha establecido una profesionalización seria a través de una carrera universitaria.

También a inicios del siglo XX, se produce un hecho importante que aumentaba aún más la unión entre el periodismo y la literatura, el nacimiento de una nueva figura en el panorama de la República de las Letras<sup>72</sup>, la del crítico, que tendrá un papel fundamental en la historia de la prensa y que nace de la unión de ambas disciplinas<sup>73</sup>.

Se da la situación de cómo muchos escritores comienzan a abrirse camino a través del periodismo, máxima que estableció Tom Wolfe con aquella frase de “el periodismo era el motel donde pasar la noche camino del destino: la Gran Novela”<sup>74</sup>. Son muchos los ejemplos conocidos como es el caso de Ernest Hemingway o nuestro caso patrio con Arturo Pérez-Reverte, Rosa Montero, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres<sup>75</sup>, o Francisco Umbral. Estos autores, además de representar a una generación de escritores, tienen maravillosos textos en la prensa fruto de su labor periodístico literaria. Para ellos la profesión periodística ha estado íntimamente ligada a su profesión como escritores<sup>76</sup>. Hoy en día la prensa sigue siendo una de las fuentes principales de ganar dinero de los escritores, un ejemplo de ello es el caso de Juan José Millás<sup>77</sup>.

Para Diezhandino el periodismo es una escuela de escritores tanto periodística como literaria, y no entiende que se puede llegar a expresar el periodismo como una jaula donde este no pueda abordar la literatura<sup>78</sup>. Es más, vaticinaba con bastante acierto a finales del pasado siglo, que el estilo periodístico comenzaba a cobrar peso en la ficción literaria<sup>79</sup>, aspectos que ya están ocurriendo con fenómenos como la *autoficción* y la *postficción* y añadía:

Entre la ficción mayor o menor de la literatura y las formas narrativas que proporciona el periodismo, se entrecruza toda una gama de posibilidades de las que escritores –literatos y escritores-periodistas se están beneficiando. Entre el deseo de comunicar algo y la obligación de informar sobre algo hay una variante de posibilidades al alcance de quienes sepan aprovecharlas<sup>80</sup>.

<sup>72</sup> Durante el siglo XVII la expresión República de las letras era de uso corriente y la Academia Española la definió como “colección de hombres sabios y eruditos”. La República de las Letras, por tanto, acogía a cuentos practicaban alguna ciencia o materia del árbol del conocimiento y a quienes daban a conocer los resultados de las investigaciones. En este sentido, el término hombre de letras, además de ser sinónimo de escritor, englobaba a cuantos tenían algún contacto con ellas, ya fueran autores o no. ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, op. cit., p. 19.

<sup>73</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor”, op. cit., p. 38.

<sup>74</sup> WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, op. cit., p. 17-18.

<sup>75</sup> Resulta curioso que hoy en día siga presente esta idea, así lo demuestra, M<sup>a</sup> Ángeles Pastor que ha analizado las motivaciones que llevan a los actuales alumnos a iniciar los estudios en periodismo y curiosamente una de las primeras razones que reflejan es que les “gustaba escribir” y algunos encuestados señalan (como ya hizo en los 70 Tom Wolfe) que el periodismo es una ventana de entrada al mundo literario. El 83% de estos estudiantes perciben el periodismo como una profesión vinculada al mundo literario y a la cultura. Sus periodistas de referencia (un 33% de los casos) es Arturo Pérez-Reverte, que por edad de los encuestados no lo han conocido en su etapa como periodista, sino como escritor. Esto evidencia que a día de hoy incluso para los estudiantes de periodismo, la literatura y la profesión periodística tienen grandes nexos de unión. PASTOR, M<sup>a</sup> Ángeles, “Quiero ser periodista: tras las motivaciones de la profesión periodística”, en *Comunicar*, n<sup>o</sup> 34, vol. XVII, 2010, p. 192.

<sup>76</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje: antecedentes actualidad y perspectivas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 64.

<sup>77</sup> ROMA, Pepa, *La trastienda del escritor: una vocación o un oficio*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, pp. 277-278.

<sup>78</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo...*, op. cit., pp.197-200

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 201.

Esta influencia del estilo periodístico lo apunta también Seoane en las columnas periodísticas, como algo “inevitablemente contagioso”, y por tanto, “constituyen ese híbrido entre periodismo y literatura que, según la común opinión, caracteriza a nuestras actuales columnas.”<sup>81</sup>.

Pero este proceso de colaboraciones de los escritores en la prensa no se produce en otros países de forma parecida. A diferencia de España, en el ámbito angloamericano, la prensa creció más al margen de la literatura porque “los escritores fueron incapaces de imponer sus valores literarios y sus normas a los periodistas”<sup>82</sup> y los escritores y novelistas solo trabajaban como críticos literarios. En cambio, en Francia el fenómeno es muy parecido al español, las figuras literarias estuvieron muy vinculadas al periodismo y ocuparon posiciones muy dominantes en el mundo de la prensa. Además de que se percibía, muy parecido a lo que ocurría en España, que iniciar carrera en el periodismo era una opción muy buena para una carrera brillante. Es más, géneros como la noticia y la información no alcanzaron la importancia que tenía en el periodismo angloamericano

Las prácticas discursivas que tenían un carácter demasiado periodístico eran criticadas por los escritores establecidos, quienes denunciaban la ‘americanización’ del periodismo francés y luchaban por mantenerlo más literario, discursivo y opinativo<sup>83</sup>.

En Argentina, por ejemplo, también se producía una situación muy parecida a la española como atestigua Susana Rotker:

Los corresponsales fijos de ‘La nación’ eran básicamente los grandes escritores del mundo hispanoamericano; los más destacados, incluso por la extensión del espacio gráfico que se les otorgaba, eran José Martí y Emilio Castelar<sup>84</sup>.

En definitiva, los escritores no solo participaron aisladamente en la prensa con partes de sus obras y artículos, sino que se implicaron en el periódico y fueron parte activa de este como periodistas. Para los escritores fue un incentivo económico para poder subsistir que coincidió con un periodismo falto de contenidos. Además, el lenguaje específico y las técnicas narrativas de los escritores enriquecieron a la prensa y los propios periodistas<sup>85</sup>. Por tanto, ante la pregunta que nos hacíamos al inicio del capítulo, ¿Podemos afirmar que el papel de la literatura en el periodismo fue tan amplio? La respuesta es sí, el papel que ha tenido la literatura en el periodismo es irrefutable. Pero precisamente, toda esta situación social, económica y periodística que fraguaron las estrechas relaciones entre el periodismo y la literatura, y la presencia de tantos escritores en la prensa provocó que muchos investigadores analizaran las obras que publicaban allí sólo desde esa perspectiva. Como consecuencia de esto se ha producido una deformación en los estudios sobre periodismo narrativo, sobredimensionando el papel de la literatura, y condicionando el estudio del periodismo narrativo al estudio de la comparación de estas dos disciplinas y a la investigación de tan sólo el género más predominante de esta relación, la columna o artículo. Así se han quedado fuera del análisis géneros periodísticos como el reportaje y la crónica que tienen un papel tan relevante en este fenómeno.

<sup>81</sup> SEOANE, María Cruz, “Columnistas que aún no se llamaban así” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008, p. 28.

<sup>82</sup> PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje*, op. cit. p. 60.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>84</sup> ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005, p. 97.

<sup>85</sup> BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Editorial Maitre, 1985, p. 45.

### 8.1.3. Las razones de la baja estima del periodismo y de los periodistas

Tanto en la parte II de la investigación como en párrafos arriba se ha evidenciado la baja estima que tenían los periodistas, y el periodismo en general, durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX, pese a que muchos escritores como hemos señalado participaran tan activamente en la prensa incluso como periodistas. La consideración que tenían los literatos sobre los periodistas era bastante reprochable, Jorge Rodríguez lo explica de esta forma:

La élite intelectual del siglo XVIII consideró al periodismo un ente corruptor del espíritu y de la mente, pues, al ser ejercido por escritores de escasa preparación cultural según el barómetro de la época, propagaba «toda clase de errores»<sup>86</sup>.

El escritor veía al periodista como una mano de obra menos cualificada<sup>87</sup>. Seoane explica que tras realizar una investigación sobre las obras literarias de esa época para buscar aquellas en las que apareciera reflejada el mundo de la prensa o los periodistas concluye que en todas ellas predomina una visión muy negativa de los periódicos y periodistas. Estos son definidos como seres mediocres, muertos de hambre, corruptos que se venden a quién pague más<sup>88</sup>.

Aspectos como estos eran fomentados por obras de enseñanza sobre la escritura que descartaban estudiar las obras periodísticas como modelos a seguir, pues los autores de estos manuales actuaban como guardianes de una literatura canónica<sup>89</sup>. El periodismo era considerado como escritos con urgencia y superficiales por lo que no encajaban en la visión de la “literatura” que tenían estas personas<sup>90</sup>.

El acortamiento del significado de la palabra “literatura” es fruto, también, del intento de la élite culta del siglo XIX por diferenciarse del periodismo. Así, a finales del siglo XIX e inicios del XX el vocablo de “literatura” se fue acortando hasta lo que hoy en día entendemos. Este grupo de intelectuales, que se dedicaban a la escritura con una funcionalidad estética, querían acotar su ámbito y diferenciarlos de esa nueva casta de “escritores” en los periódicos, los periodistas. Su objetivo era diferenciar los textos con una finalidad artística de los que tenían otras finalidades. Esta nueva casta de escritores y periodistas que se dedican a escribir estos otros textos eran considerados oportunistas, poco cultos y buscando siempre beneficios económicos. En definitiva, se entendía la literatura como una manifestación del arte y la cultura y el periodismo “de la bastardía e ignorancia”<sup>91</sup>. Sin duda es significativo, que parte de las razones de lo que hoy entendemos por periodismo y literatura parta de la intención de uno un grupo de intelectuales que querían diferenciarse de los periodistas y escritores que participaban en la prensa y que en un inicio estaban unidos.

En este sentido, son conocidas las quejas de los ‘sabios de verdad’ contra los que opinaban en la prensa, no tanto por la aparente ignorancia de los que en ella escribían, sino porque los conocimientos salían de su campo tradicional de control y circulación y separaba el público<sup>92</sup>.

Muchos escritores que se dedican a este nuevo género, no considerado en las poéticas, lo practicaban a menudo bajo anonimato o seudónimo<sup>93</sup> para evitar en parte este desprestigio.

<sup>86</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “La clasificación del periodismo en las preceptivas retóricas y literarias del XIX español. Entre el desdén y la perplejidad”, en *Textual & Visual Media*, 2, 2009, p. 236.

<sup>87</sup> VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*. Madrid: Editorial Universitas, 2000, p. 65.

<sup>88</sup> SEOANE, María Cruz, “El periodismo como género literario y como tema novelesco”, *op. cit.*, p. 31.

<sup>89</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “La clasificación del periodismo en las preceptivas retóricas y literarias del XIX español. Entre el desdén y la perplejidad”, *op. cit.*, p. 236.

<sup>90</sup> Véase capítulo 5.4 de esta investigación para más información.

<sup>91</sup> RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “El origen de los estudios modernos sobre Periodismo y Literatura en España: el aporte fundacional de la Gaceta de la Prensa Española (1942-1972)” en *Comunicar* Vol. XXIII, Nº 2, 2010, p. 204-205.

<sup>92</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 236.



Pero la línea que separaba estos escritores públicos, que participaban en la prensa, de los escritores de la academia a veces no era tan nítida. Hay autores que se encuentran entre las dos aguas:

Quien practica la literatura con una intención erudita o artística e intenta adaptarse a las normas de calidad que se supone debe tener una obra para figurar entre los históricos ejemplos del Parnaso, pero a la vez se sirve del periódico para publicar otro tipo de textos o llegar a más lectores<sup>94</sup>.

No solamente los periodistas y escritores que participaban en la prensa se veían menospreciados, los mismos periódicos tenían serias dificultades para poner en práctica su función. El peso de la tradición en España era muy fuerte, y el periódico se tuvo que abrir camino esquivando rechazos y resistencias y afrontando problemas de financiación y censura.<sup>95</sup>

El desprecio al periodista o escritor en periódicos era notorio y tajante, según Fernández del Moral llevo a hacer algunas manifestaciones tan radicales como la que hizo Balzac de los periodistas: “la subespecie del hombre de letras” y señala que esta opinión en la prensa también fue grande sobre todo en su aversión a cualquier aspecto de la literatura<sup>96</sup>. Para los “Hombres de Letras” del siglo XVIII, el periodismo era una nueva modalidad literaria que personifica la vulgaridad, y a la vez, cada vez a lo largo de ese siglo fue creciendo la popularidad e influencia de los periódicos y por lo tanto mayor fue el recelo y desprecio de estas personas cultas<sup>97</sup>. Esta vulgaridad en la prensa se transmitía a través de faltas ortográficas o ideas que creían dañinas para la salud mental del pueblo según estos hombres de letras.

De esta forma comenzaba a fraguarse un enfrentamiento entre la noción de literato, que se entendía como un ser sabio, erudito y docto y la del escritor de periódicos<sup>98</sup> que publicaba cualquier cosa sin la preparación intelectual suficiente y motivado además por ese espíritu lucrativo<sup>99</sup>. Estas dos críticas, la poca preparación y el carácter comercial de los periodistas, perseguirán a la profesión periodística durante mucho tiempo. Aunque sí que hubo algunas figuras que intentaron reivindicar la gran labor que estaba haciendo esta prensa periódica en la formación del pueblo:

A pesar de las innumerables críticas que cosechó determinado tipo de prensa y de los intentos de varios escritores de periódico por rescatar su imagen y revalorizar su oficio, ya será muy tarde: el estigma de la mediocridad relacionada con la prensa periódica pasará a la historia. En parte porque cundieron las publicaciones dadas a la superficialidad; publicaciones que, por lo demás tuvieron gran éxito ante el público<sup>100</sup>.

En resumen, los literatos (es decir los hombres doctos de la Ilustración) tuvieron un desdén manifiesto hacia los hombres de la prensa y la base de esta polémica se basaba en aquellos que defendieron el estatus literario del periodismo, y por otro quienes consideraban que ese oficio

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>95</sup> URZAINQUI, Inmaculada, “Un nuevo instrumento cultural: La prensa periódica”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, LÓPEZ, François e URZAINQUI Inmaculada, *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1995, pp. 126-129.

<sup>96</sup> FERNÁNDEZ DEL MORAL, Javier “Prologo”, en GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, *República, periodismo y literatura. La cuestión política en el periodismo literario durante la Segunda República española*. Madrid: Tecnos, 2005.

<sup>97</sup> RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, “Literatos y periodistas: el origen de un matrimonio de conveniencia” en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010, p.60

<sup>98</sup> También hay que señalar que coexistieron dos tipos de prensa, aquella que era ejercida con un afán cultura que se identifica por intelectuales, religiosos, abogados, militares o pensadores con el propósito explícito de la Ilustración y luego una prensa con un carácter divulgativo – no bien vista por las anteriores figuras- porque no había “literatos” que pudieran asegurar la calidad de sus contenidos. RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, “Literatos y periodistas: el origen de un matrimonio de conveniencia”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 66.

debía proscribirse de la “República de las Letras”<sup>101</sup>. Incluso este desdén de los escritores se encuentra en su mismo subconsciente:

En el subconsciente de los escritores, desde una atalaya muy amplia, casi siempre han contemplado el periodismo, al menos en la segunda mitad del siglo XX, como sub-literatura, por falta de estilo, por la poca exigencia en el campo estético. Pero, también en el campo periodístico se ha mirado al escritor con una cierta frialdad por su elitismo en el campo de las letras.<sup>102</sup>

Estas críticas del mundo de las letras hacia el periodismo ha pervivido hasta hoy en día. Y este desprecio se hace sobre todo patente en el periodismo narrativo que se encuentra más cercano al mundo literario por las herramientas de las que hace uso:

Para los Escritores que hablan de sí mismos en mayúsculas, el que escribe sobre la realidad, con palabras que dijo gente de verdad y descripciones de lugares que existen, es un segundón. Un aspirante a novelista que no da la talla. Un reportero con aspiraciones. Un plumilla que carece de un mundo interior y una imaginación que le permitan inventar historias, y debe limitarse a contar lo que ve<sup>103</sup>

Pero incluso, Herrscher, refleja que dentro de la profesión periodística existe un desprecio hacia el periodismo narrativo basado en una concepción de periodistas frikis:

... los Periodistas con la P grande de Poder suelen ver desde su atalaya a los que cuentan historias reales en vez de dar primicias o de pontificar. Los ven con condescendencia como jóvenes principiantes o —peor— viejos patéticos que siguen gastándose las suelas de los zapatos y sudando por las calles a una edad en que deberían estar apoltronados en despachos con aire acondicionado.

En los medios tradicionales, los periodistas narrativos son como los payasos del circo: dan el toque de color, la emoción, la cercanía con los pobres y las víctimas, mientras los Periodistas entrevistan a los mandamases, anuncian catástrofes o ejercen de cuarto (o tercero, o segundo) Poder<sup>104</sup>.

(...)

Espero que tarden mucho en darse cuenta de lo valiosos, útiles y necesarios que somos, porque a la sombra de nuestro anonimato los mejores de entre nosotros fueron construyendo un rico, variado, imprescindible ‘corpus’ que perdurará décadas y siglos, mientras varios de los poderosos Periodistas y muchos de los canonizadores de la Literatura terminan en el oscuro túnel del olvido<sup>105</sup>.

También Juan Villoro manifiesta como a día de hoy sigue perviviendo esta baja estima del periodismo:

Se pensaría que Hemingway o García Márquez hicieron trabajo de albañilería como periodistas para ser luego grandes arquitectos como novelistas. Esta definición es falsa. Puede haber un periodismo tan interesante como una novela o superior. Depende de quién lo ejerza y cómo lo haga. Sin embargo, no dejará de pasarnos que si vamos a un festival como periodistas nos ponen en un hotel de tres estrellas en la periferia y si vamos como escritores en uno de cinco estrellas en el centro y nos llamen: maestro<sup>106</sup>.

Hay un aspecto importante en relación a esto del que todavía no hemos hecho referencia, pero del que si se ha podido deducir a lo largo de la lectura de esta investigación. La creencia de

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>102</sup> REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XXI*, op. cit., p. 46.

<sup>103</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p.34.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>106</sup> VILLORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, op. cit.

que la ambición secreta del periodista es ser escritor y mucho más cuando se trata de un periodista narrativo:

La literatura es la ambición secreta de muchos periodistas. Tiene su lógica. Todo periodista es escritor en el sentido de que trabaja con el lenguaje, con el día a día cuenta lo que pasa, historias al fin y al cabo, para lo que ha de ser un atento observador del acontecer humano, de las situaciones más llamativas y extremas, lo que no deja de tener importantes similitudes con el quehacer de un novelista. Así que nada de extraño tiene que en cada periodista haya un escritor en ciernes

(..)

En algunos casos se trata de algo vocacional. Hay quienes se han hecho periodistas precisamente porque les gustaba escribir y porque desde la adolescencia habían ya destacado escribiendo breves relatos que obtuvieron éxito y composiciones varias. En esos casos, es la inclinación literaria la que les conduce al periodismo, y desde éste continúan su camino hacia donde siempre quisieron ir<sup>107</sup>.

Nos parece muy relevante el tema que saca aquí Félix Santos sobre esta peculiar relación de vocaciones entre los periodistas y los escritores. Aunque también señala que el fenómeno se da a la inversa, de escritores que se dedican al periodismo. A raíz de nuestra investigación, vamos a constatar como este precepto es falso, un periodista, y mucho más un periodista narrativo no escribe periodismo porque no sea capaz de escribir ficción, ni porque quiera llegar a ser escritor de ficción, existen algunos casos, pero no en la mayoría de nuestros entrevistados. Diezhandino comparte nuestra opinión: “ni la influencia del periodismo desmerece la labor literaria de un escritor de renombre, ni la de literatura pone en peligro la vocación exclusivamente periodística de tantos profesionales<sup>108</sup>.”

El problema es que existen muchas obras periodísticas que trascienden y se “enhebran plenamente en la literatura”<sup>109</sup>, la más conocida es *A sangre fría* por poner un ejemplo. Pero esto también ocurre de forma contraria, hay textos literarios que están atentos a los acontecimientos que ocurren y que se sirven “de apoyo al periodismo como herramienta de aprendizaje”<sup>110</sup>. Por ejemplo, Rebollo señala que el *Poema de Mío Cid* es un reportaje realista. Porque aparecen los lugares y hombres y que tienen como objetivo contarnos las hazañas del Cid. Es más, Rebollo explica que si nos remontamos aún más *La Odisea* y *La Ilíada* son reportajes periodísticos o crónicas de igual forma que Ramón J. Sender citado por Rebollo señala que:

Viendo las cosas despacio, periodismo literario es ‘La Ilíada’ de Homero, y lo es ‘El Quijote’ que nos muestra mejor que ningún tratado histórico el proceso de desintegración de la superestructura del feudalismo europeo.<sup>111</sup>

Es más, muchos escritores se han servido de la literatura para otros fines como transmitir conocimiento y hoy en día es considerado como literatura pura y dura:

Podríamos mencionar asimismo (y sorprendernos ante) muchas obras y frases y versos y dichos que hora son mostrados como modelos literarios cuando sus funciones y objetivos se relacionaban más con el conocimiento, político, filosófico, histórico, sociológico y hasta económico. La literatura universal se ha alimentado a través de todos los conductos posibles, con todos los elementos que, aun sin quererlo, han ensanchando sus expresiones y sus procedimientos<sup>112</sup>.

Así, los rasgos que se han aplicado para describir al periodista y al escritor se han transmitido a sus textos, de forma que cuando un texto periodístico es creativo se le acusa de subjetivo,

<sup>107</sup> SANTOS, Félix, *Periodistas*. Barcelona, Planeta, 1995 citado por LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística: entre la información y la creatividad*. Madrid: Libertarias-Prodhufo, 1997, p. 116.

<sup>108</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo... op. cit.*, p. 184.

<sup>109</sup> REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XXI, op. cit.* p.11

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>111</sup> Ramón J. Sender citado por REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XXI, op. cit.* p.11

<sup>112</sup> DALLAL, Alberto, *Periodismo y literatura*. México: Ediciones Gernika, 1988, p. 31.

complicado y que realiza una comunicación poco eficaz, y cuando una novela está escrita de forma sencilla, y directa se le acusa de ser periodística y no poseer esos valores estéticos<sup>113</sup>.

#### 8.1.4. El importante papel de las revistas literarias y culturales en el desarrollo de las relaciones entre periodismo y literatura

No se puede obviar el papel que tuvieron las revistas literarias y culturales en el desarrollo de las relaciones entre el periodismo y la literatura. El periodismo cultural ha servido de engarce entre periodismo y literatura y también de espacio donde poder publicarlo. Muchas revistas han sido el sostén de los movimientos literarios y sobre todo han contribuido a su difusión<sup>114</sup>. Las revistas literarias y culturales del siglo XIX y principios del XX son la mejor fuente para conocer las polémicas, éxitos y fracasos de las publicaciones, y datos técnicos de muchas obras.

En el auge de estas revistas influyó la consolidación de la generación del 98, del 15 y del 17, que tuvieron un importante papel en la creación, difusión y participación de las revistas literarias y culturales. Estas revistas animaron a los autores de esta generación en la publicación de sus escritos, y como ocurría en la prensa, a través de estas colaboraron muchos autores que luego publicarían en formato libro estas participaciones<sup>115</sup>. María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz van más allá y señalan que sin tener en cuentas las revistas literarias no se puede construirse una historia de la literatura<sup>116</sup>.

La calidad de estas publicaciones fue muy elevada, pero se veían empañadas por su enorme precariedad, eran bastante efímeras, y no sobrepasaban muchos números de vida. Por citar algunas de las principales; *La España Moderna* fundada en 1889, *La Lectura*, *Nuestro Tiempo*, *Revista Contemporánea*, *Alma Española*; creación de los autores del 98 y que mejor expresaba su espíritu. Por supuesto también hay que señalar a la *Revista de Occidente* la publicación que fundó en 1923 Ortega y Gasset. O la *Gaceta Literaria* que reunió a la mayoría de los escritores de la generación del 27<sup>117</sup>.

Estas publicaciones eran un batiburrillo de periodismo cultural<sup>118</sup>, prensa literaria (literatura publicada en prensa) y diversos géneros como el ensayo. Todo se mezclaba.

Las propias publicaciones responden a esa confusión al publicar, junto a trabajos de creación o crítica literaria, otros relacionados con temas científicos o filosóficos, pero – sobre todo- sociales y políticos<sup>119</sup>.

Según Palomo las revistas eran la mejor plataforma para la literatura que los diarios:

Las relaciones entre la literatura y las revistas son más cercanas y estables que las del periodismo diario, que está mucho más condicionadas por el curso rápido y en detalle de la actualidad<sup>120</sup>.

(...)

<sup>113</sup> CASTILLO HILARIO, Mario, "Literatura para periodistas", en *Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, Año IV, vol. 2, septiembre 2002. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art392.htm#> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

<sup>114</sup> REBOLLO, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XXI*, op. cit. p.117.

<sup>115</sup> SEOANE, María Cruz y SÁIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España. Vol.3*, op. cit., pp. 302-303.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 306.

<sup>118</sup> Aquí ofrecemos una visión más clarificadora: "prensa cultural podríamos definirla como aquella que favorece el cultivo de las facultades intelectuales del hombre desde sus múltiples aspectos, tales como el literario, científico, filosófico, artístico, político etc. La prensa literaria durante mucho tiempo englobada como una más dentro de esta otra general. Aún hoy en día es muy difícil separarlas. Es por ello que yo mismo utilizo a veces indistintamente cultural y literaria cuando en la primera de ambas hay muchos elementos (aunque no son todos) de la segunda". MOLINA, Cesar Antonio, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Endymion, 1990, p. 21.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>120</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, op. cit., p. 170.

En la concurrencia que literatura y periodismo establecen dentro del espacio semiótico de la revista, la literatura encuentra un lugar más acogedor que el inquieto y estrecho diario para el desarrollo de sus posibilidades, y el periodismo conduce a la creación literaria o al estudio crítico por unos caminos de compromiso y ciencia histórica, teniendo a la actualidad como estímulo, materia y modelo expresivo, que difícilmente podría alcanzar en el medio solitario libro<sup>121</sup>.

En estas revistas tendrá un papel fundamental la incipiente crítica literaria, que contribuirá a la producción de numerosas obras y autores.

La prensa literaria ha servido de engarce entre el periodismo y la literatura; es más, la revista ha sido el sostén, muchas veces, de los movimientos literarios, y, sobre todo, ha contribuido a su difusión<sup>122</sup>.

Aunque la crítica literaria, comenzó a tener gran éxito gracias a la prensa del dieciocho que a través de reseñas, estudios críticos y polémicas obtuvo gran repercusión<sup>123</sup>. Y a su vez esta crítica dio a conocer distintos tipos de tendencias literarias especialmente provenientes de otros países europeos como Italia, Francia o Inglaterra y que conectaba profundamente con el espíritu de la ilustración de formar al pueblo. Además, el germen de muchos diarios es precisamente la publicación de críticas literarias.<sup>124</sup> La opinión también tendrá un papel relevante, muy unida a la figura del crítico

El periodismo y la literatura se mantiene estrechamente unidos por el puente del periodismo de opinión y gracias al espacio que estas publicaciones conceden a las colaboraciones literarias de autores consagrados o diletantes. Por otra parte, el periodismo será el recurso crematístico de muchos escritores jóvenes y también el trampolín de críticos y periodistas fascinados por la creación literaria<sup>125</sup>.

Un ejemplo destacado de revista literaria o suplemento literario que aunó literatura y periodismo es *Los lunes*, que apareció en 1874, como suplemento de *El Imparcial*, dirigido por Isidoro Fernández Flórez "Fernanflor". *Los lunes* marcan una inflexión decisiva en las relaciones entre periodismo y literatura porque este suplemento consideraba a la literatura como "un producto capaz de atraer nuevos lectores en la cada vez más fuerte prensa diaria"<sup>126</sup>. No era un suplemento misceláneo que mezclaba la literatura con otras parcelas o la inclusión de folletines. Este suplemento vislumbró el potencial de este tipo de textos literarios, lo que produjo una demanda de los lectores por contenidos similares.

En todo momento, mientras hablábamos de estas relaciones entre periodismo y literatura, sólo en algunos casos podríamos hablar de periodismo narrativo. Es decir, no todos los ejemplos, casos y situaciones llevaron a que se produjera un fenómeno como el del periodismo narrativo. Es más, en la mayoría de los casos tendríamos que hablar de literatura periodística, literatura publicada en la prensa. En definitiva, estas revistas evidencian cómo el periodismo se convirtió en el soporte y campo de desarrollo de la literatura.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>122</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*, op. cit., p. 141.

<sup>123</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, op. cit., p. 24.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>126</sup> PALENQUE, Marta, "Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900", en DÍAZ LARIOS, Luis F., y MIRALLES, Enrique., (eds.), *Del romanticismo al realismo*: (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996): Actas del I Coloquio / Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_131.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_131.html) [última consulta: 1 de diciembre de 2015]

## 8.2. Las influencias que tuvo el periodismo en la literatura

Se ha utilizado en numerosas ocasiones el argumento de la influencia que tiene la literatura en el periodismo para explicar el periodismo narrativo. En la parte II de esta investigación hemos mostrado las razones que nos llevan a pensar que esto no es así, y que el papel de la literatura en este fenómeno, aunque relevante no es exclusivo, ni único ni tiene tanta relevancia. Pero pocas veces se ha mostrado que el periodismo también ha tenido una enorme influencia en la literatura, es decir, damos por supuesto que la literatura influye en el periodismo y esto no ha ocurrido sólo en esta dirección:

Convienes añadir de entrada, no obstante (sobre el nuevo periodismo y las relaciones periodismo y literatura) dos matices relevantes. El primero es que esa corriente de influencias jamás ha avanzado en sentido único: no es ya sólo que el periodismo haya recibido abundante savia nutricia de la prosa ficticia, sino que esta, a su vez, ha enriquecido sus pertrechos expresivos y su misma inventio —su mirada, sus modos de ideación y figuración de temas, motivos y argumentos— abrevando a su vez de a que, en un incesante toma y daca de transfusiones y través que aún no ha sido debidamente comprendido ni por la filología académica ni por la nutrida cohorte de estudiosos que de unos decenios a esta parte vienen afanándose en pro de desentrañar los arcanos de la comunicación y el periodismo<sup>127</sup>.

Las razones de la influencia de la literatura se han evidenciado en el anterior capítulo, la literatura históricamente ha tenido unas fuertes relaciones en el nacimiento del periodismo y su desarrollo, y esto unido al “regusto literario” que desprenden muchos textos periodístico narrativos refuerzan estos argumentos. En este capítulo, pretendemos mostrar la otra cara de esta realidad, y es que el periodismo ha tenido un fuerte influjo también en la literatura. A este respecto las investigadoras en la figura de Manuel Chaves Nogales que Pilar Bellido y Maribel Cintas también señalan que esa corriente de influencias entre periodismo y literatura no ha avanzado en un sentido único de la misma forma que el periodismo ha recibido abundante savia de la prosa ficticia, la literatura se ha pertrechado de nuevas formas de dicción, temas, motivos y argumentos. Señalan que se trata de un continuo toma y daca de transfusiones y trasvases y que a día de hoy todavía no ha sido debidamente comprendidos<sup>128</sup>.

Utilizar, machaconamente, el argumento de las “fuertes” relaciones de la literatura en el periodismo, obvia por completo que el periodismo ha influenciado de forma notable en la literatura.

### 8.2.1. La influencia de la prensa en el despertar del interés por la ficción

La primera gran influencia que tiene el periodismo en la literatura es el auge y éxito que tienen muchas obras narrativas gracias a que fueron publicadas por primera vez en la prensa. Estas obras tuvieron una gran acogida por parte del público y una gran difusión. La prensa facilitaba el vínculo de la literatura con los demás aspectos de la vida, las ideas, la política, y la sociedad<sup>129</sup>. Otro dato importante es que el libro, como ente físico, era algo escaso y minoritario, eran pocos los libros que se publicaban. Así que, con la irrupción de la prensa, la literatura va intentar capturar al público por esa vía. Además, como ya hemos señalado, la prensa al inicio del siglo XX y

<sup>127</sup> CHILLÓN, Lluís Albert, “Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno”, en *Trípodos*. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna., nº 19, 2006. Disponible en: <http://www.fcpo-lit.unr.edu.ar/programa/2008/07/23/las-escrituras-facticias-y-su-influjo-en-el-periodismo-moderno-albert-chillon/> [última consulta: 1 de diciembre de 2015]

<sup>128</sup> BELLIDO, Pilar y CINTAS, Maribel, (coord.), *El periodista comprometido: Manuel Chaves Nogales, una aproximación*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2009, p. 21.

<sup>129</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España, op. cit.*, p. 24.

finales del XIX era un negocio saneado gracias a los avances tecnológicos en su producción, el aumento de su capacidad informativa y la creciente demanda de orientación política<sup>130</sup>

Estos textos narrativos fueron publicados sobre todo a través de géneros como la novela por entregas, que tuvo su razón de ser en la prensa y que sirvió para darle popularidad y difusión a estos textos. Este hecho sirvió también de estímulo a muchos autores, que nunca habían pensado en escribir, ya que la publicación de estas novelas por entregas en la prensa eran una excelente plataforma de difusión y éxito para los incipientes escritores noveles.

La publicación de novelas y ensayos fraccionados dentro de la prensa era algo común, y más tarde se publicaban como libros. Esto popularizó el género de las novelas por entregas y el folletín. Es decir, los diarios impresos popularizaron la lectura de las novelas. Gran parte de las grandes novelas realistas de Charles Dickens, Víctor Hugo y Balzac fueron publicadas como folletines por la nueva prensa popular<sup>131</sup>.

El folletín es quizás de lo que más éxito tuvo por su gran maleabilidad ya que “folletín” bien de la palabra francesa *feuilleton*<sup>132</sup> con la que se designa una porción de texto que se incorpora en la banda inferior de algunas hojas de periódico y que se distribuye de manera seriada principalmente novelas y cuentos, aunque también todo tipo de contenidos<sup>133</sup>.

Generalmente tanto la novela por entregas como el folletín provocaban que el texto se troceaba al ritmo de publicación del periódico y en muchos casos, sobre todo en la novela, se iban escribiendo a la vez que iban publicándose. Es más, las grandes novelas españolas del siglo XIX se publicaron en los folletines de periódico como por ejemplo *La Gaviota* de Fernán Caballero que publicó *El Heraldo*, *El sombrero de tres picos* de Alarcón, publicada por *Revista Europea*, *Doña perfecta* de Galdós en *Revista España* o la segunda edición de *La Regenta* de Clarín en *La publicidad*.

El folletín era la parte del periódico destinada substancialmente a las mujeres y muy posiblemente sería la única parte del periódico que ellas leerían, apunta Seoane. El éxito de esta fórmula y muchas de las ideas morales que mostraba estos textos provocó que en 1852 la ley de imprenta de Bravo Murillo censurara las novelas de folletín. Pese a esta prohibición, el folletín siguió hasta entrado el siglo XX ocupando la parte baja o varias páginas del periódico. El objetivo del folletín era mantener la atención del lector para que comprara el diario los días posteriores para continuar leyendo la historia, por lo que usaban muchos un estilo y estructura narrativa que se ha venido a denominar “folletinescos”, es decir estructuras narrativas en la que se deja al lector en suspense por saber lo que va a pasar. Este estilo influyó muchísimo en los grandes autores decimonónicos como por ejemplo Galdós. Evidentemente, estos textos literarios provocaron la publicación de escritos con una calidad pésima, pero también se publicaron novelas de importantes autores como *La Gaviota*, *La familia de Alvareda* y *Lágrimas* de Fernán Caballero<sup>134</sup>.

El género folletinesco se inicia en el siglo XVIII tímidamente, pero es en el siglo XIX dónde va a tener más importancia. El folletín en general incluía cuentos y novelas breves, en la mayor parte traducidas del francés. *El correo de Madrid* (1786) y el *Semanario económico* de Zaragoza (1799) fueron las principales publicaciones del siglo XVIII en la publicación del folletín aunque

<sup>130</sup> MAINER, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1986, p. 60.

<sup>131</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 92.

<sup>132</sup> El origen del término se remonta al 19 de febrero de 1800 cuando el periódico parisino *Journal des Débats* adjuntó a su edición de ese día un pequeño cuadernillo que contenía noticias y críticas de conciertos, óperas y obras teatrales. Tuvo tan buena acogida que comenzó a imprimirse en primera plana, pero relegada a la franja inferior. Con el paso del tiempo la idea fue copiada por otros diarios y pronto esta sección abarcó todo tipo de géneros. UZCANGA MEINECKE, Francisco, *La eternidad de un día. Clásicos del periodismo literario alemán (1823-1934)*. Barcelona: Acatilado, 2016, p. 9.

<sup>133</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, op. cit., p. 144.

<sup>134</sup> SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España*. Vol. II, op. cit., p. 179-180.

en el primero de ellos se pueden recoger declaraciones moralizantes como esta: “el daño producido en la castidad de las jóvenes doncellas por la afición creciente a las novelas”<sup>135</sup>.

Dentro de este auge de novelas por entregas y folletines en los periódicos se percibe en el siglo XVIII un aumento de personas que se querían dedicar al mundo de las letras y ser escritores. Esto se produce por dos razones, por un lado la libertad del individuo y por tanto su capacidad para expresar su opinión, y por otro lado, como ya ha señalado Seoane, la aparición de un medio de expresión como el periodismo que permitía dar voz a esa libertad.<sup>136</sup>

La novela por entrega en España tuvo una gran difusión, y sin duda algunos proyectos llaman la atención por su peculiaridad, como por ejemplo el diario que lanzó a la calle Blasco Ibáñez con *La Novela Ilustrada*, en 1905. Un periódico que pretendía combinar la fórmula de la prensa diaria en todo lo que se refiere a la producción y distribución, pero con un contenido únicamente literario, conformando por 23 páginas coleccionables de una novela que se iba publicando por partes. Aunque fue un fracaso económico, el proyecto cerró en 1909, sí que fue un resultado llamativo por su planteamiento de socializar la literatura<sup>137</sup>. También hay que señalar un aspecto interesante, muchas de las novelas escritas desde el siglo XVII hasta el siglo XX, por no decir hasta nuestros días, parten de un hecho verídico, fueron noticia antes que novela<sup>138</sup>.

Chillón explica que en Francia y Reino Unido, la consolidación y ascenso del género novelesco está estrechamente relacionado con la eclosión de las primeras formas de periodismo popular en las décadas de 1830 y 1840. En opinión de Arnold Hauser la conexión de la literatura con la nueva prensa diaria produjo “un efecto tan revolucionario como la aplicación del vapor a los usos industriales; toda la producción literaria cambia su carácter”<sup>139</sup>. Y siguiendo esa metáfora para María Cruz Seoane la difusión del periodismo produjo un cambio en la literatura tan importante como el que supuso la escritura y la imprenta, y ello no sólo por su función de popularización, sino también porque el periódico viene a ser lugar de producción de la literatura<sup>140</sup>.

Parte de esta difusión es gracias a la traducción de obras que publican muchos periódicos y que permiten a la escena española conocer estas nuevas tendencias que tendrán una influencia decisiva en los escritores de su generación<sup>141</sup>.

En definitiva, la prensa se convierte en un vehículo comunicativo mucho más rápido que el libro, vehículo hasta ahora utilizado para la difusión de las ideas. Y por tanto la Ilustración acogió con los brazos abiertos todos estos nuevos diarios que hacían cumplir los objetivos de este movimiento<sup>142</sup>.

Otra de las influencias que tuvo el periodismo en la literatura además de publicar las obras en sus páginas era dar información bibliográfica sobre la publicación de estos libros. De esta forma el periódico aglutinaba los libros publicados de la época. El primero en hacer esto fue

<sup>135</sup> AGUILAR PIÑAL, Francisco, “Ilustración y periodismo”, en *Estudios de historia social. Periodismo e ilustración en España*, vol. 1, nº 52-53, 1990, pp. 9-10.

<sup>136</sup> ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, op. cit., p. 235.

<sup>137</sup> LAGUNA PLATERO, Antonio, “Vivir de la imaginación: Vicente Blasco Ibáñez”, en BARRERA, Carlos, (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Ed. Fragua/Asociación de Historiadores de la Comunicación, 1999, pp. 300-305.

<sup>138</sup> LLOVET, Jordi, “Prólogo”, en CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2015, p.16

<sup>139</sup> Citado por: CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo*, op. cit., pp. 90-91.

<sup>140</sup> SEOANE, María Cruz, “La literatura en el periódico y el periódico en la literatura”, op. cit., p. 8.

<sup>141</sup> Se tradujeron las novelas de Marmontel, escritor y dramaturgo francés en *el Noveler de los estrados* (1764), se trataba de un periódico semanal centrado en temas de poesía desarrollado por María José de Nipho o también fragmentos del *Emilio* de Rousseau publicados en *El Censor*. PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, op. cit., p. 25.

<sup>142</sup> Una interesante muestra de este interés por la velocidad en la difusión de las ideas fue el *Correo Literario de la Europa*, en la que Escartín intento ofrecer a España todas las novedades literarias que se publicaban en los periódicos de París con una diferencia temporal de seis meses. En el periódico incluían la fecha de publicación de París y Madrid para que se pudiera comparar. Aunque el proyecto no duro mucho tiempo. PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, op. cit., p. 25.



Nipho, que en su *Diario extranjero* (1763), ponía al alcance del lector un breve catálogo de lo más importante publicado en Europa sobre materias científicas. Esta difusión también se extendió a otras obras como el ensayo divulgativo de los principales adelantos de la época.

Nunca se apreciará bastante esta labor informativa que, de no ser por la prensa periódica, difícilmente llegaría a conocimiento de la sociedad española, que hasta entonces había tenido que conformarse con las referencias ofrecidas por los libreros. Sin esta sección de información bibliográfica, mantenida en los periódicos a lo largo del siglo, la ilustración española posiblemente hubiera sido más precaria y tardía.<sup>143</sup>

Toda esta situación va a provocar en el siglo XIX el auge de la prosa de ficción en sus diversas manifestaciones (novela, cuento o relato breve) que a lo largo del siglo XVIII no tenía gran consideración. Este desprestigio se iniciaba por un lado en que en los tratados de preceptivas literarias no se contemplara ni aparecía en los esquemas de las poéticas. No tenía unas normas claras por tanto y además se veía como un peligro para las buenas costumbres, pues se la consideraba como un vehículo donde se estaba infiltrado en la sociedad española una serie de ideas que no gustaban a una parte más clasista de la sociedad. Las razones de esta consideración se pueden resumir en los siguientes cuatro puntos:

- a) Al carecer de reglas racionales a las que ajustarse, las novelas son monstruosas, deformes, donde todo está mezclado y aglutinado. Por tanto, su lectura solo puede llevar a la corrupción del gusto
- b) Al componerse bajo el signo de la irracionalidad, no discriminan correctamente la verdad y la ficción, y estimulan peligrosamente el deseo y la imaginación del lector hacia hechos imposibles.
- c) Muchas veces las novelas presentan situaciones o hechos imposibles desde el punto de visto moral, y esto constituye un peligro próximo para la moralidad de las costumbres
- d) Dado que los lectores de novelas son, en su mayor parte, jóvenes y mujeres, este riesgo se acrecienta por causa de su inexperiencia e impresionabilidad<sup>144</sup>.

Pero sobre todo lo que va a fortalecer el auge de la novela es el desarrollo de un gran público gracias a la expansión editorial de los periódicos. Pero no solamente la mayor cantidad de periódicos consiguió más público, sino que esto iba parejo a: los progresos en la alfabetización de las masas populares de la población, una censura mucho menos restrictiva, la introducción de nuevas técnicas de impresión que abarataron el precio de los periódicos y su capacidad para imprimir más ejemplares en menos tiempo.

Gracias a este gran auge del periódico la publicación y lectura de novelas vive uno de sus mejores momentos, aunque la mayoría de las obras eran traducciones y esto se debe:

La narrativa española es prácticamente inexistente desde comienzos de siglo. La crisis de la novela española, como se ha indicado, era antigua y venía padeciéndose desde finales del siglo XVII, cuando la novela barroca se introduce en caminos de extravagancia. Más tarde, el utilitarismo del siglo XVIII no puede aprobar ningún género literario que no sea puramente didáctico. La situación de un país, vigilado por la censura política que previene o castiga la publicación de libros heterodoxos, es campo abonado para la difusión clandestina de obras de toda índole, traducidas e impresas en Francia<sup>145</sup>.

Aunque en muchos periódicos la actitud predominante hacia la novela era de rechazo, ya a finales del siglo XVII algunos diarios como *Correo Literario de la Europa* dedicaba la misma atención a la novela que al teatro. Además de esto la aparición de anuncios, reseñas y fragmentos en la prensa contribuyó a facilitar el terreno para la aceptación de este nuevo género. Es más, la

<sup>143</sup> AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Ilustración y periodismo", *op. cit.*, p. 11.

<sup>144</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España...*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

aparición de estos fragmentos aumentaba las lecturas en grupos o públicas, arraigando aún más la costumbre dieciochesca de las tertulias de sobremesa donde se leía en alto estos relatos.

Quizás Nipho fue uno de los que mejor supo detectar lo que demandaban sus lectores, y comprendió la importancia de las tertulias y reuniones dónde se leía el periódico en voz alta, y comprendió que debía buscar un nuevo perfil de lectores, el de la mujer como lectora. De ahí que inicia una serie de publicaciones como *Novelero de los estrados y tertulias* y *diario universal de las bagaletas* en 1764 donde comenzó a dar a conocer la novela extranjera a través de traducciones. Más tarde en 1768 inicia *Tertulia de la aldea y miscelánea curiosa de sucesos notables, aventuras divertidas y chistes graciosos, para entretenerse las noches del invierno y del verano* con un objetivo más educativo y moralizador, donde llega a incluir sobre todo obras clásicas del Siglo de Oro español<sup>146</sup>.

Huelga decir que, en el caso de la poesía, al estar incluida en las preceptiva como una rama de la literatura de pleno derecho sí tuvo bastante aparición en los periódicos, incluso en los de carácter general<sup>147</sup>. El cuento también le debe mucho a la prensa, Rodríguez Escudero, señala que la prensa ha sido uno de los factores determinantes para la conformación y pervivencia del cuento. Incluso, el cuento y la columna se llegan a relacionar en la prensa, y un ejemplo actual es Manuel Vicent<sup>148</sup>.

Pero no podemos hablar solo de las aportaciones que hizo el periódico en la literatura sino también a la cultura en general. Según Inmaculada Urzainqui, la prensa supuso un nuevo cauce de expresión enteramente distinto, y una vía muy fácil para difundir masivamente una información. La cultura de las que más se benefició de la prensa, pues antes se hallaba atada al libro como único medio de difusión. Además, la prensa era un medio mucho más rápido y proporcionó un circuito de comunicación basto y confortable dónde personas que antes no tenían un “foro” donde poder comunicarse ahora sí lo tenían<sup>149</sup>.

Las páginas de estos diarios han servido para reflejar aspectos concretos de las polémicas de esos días, concretamente en el siglo XIX, en cuestión literaria. Uno de los ejemplos que ilustra este debate es la de Mariano José de Larra que a través de sus colaboraciones en *El Duende Satírico del día* en 1828 y *El pobrecito hablador* mostró perfectamente estos debates literarios<sup>150</sup>. También en estas páginas se han producido movimientos como el costumbrismo<sup>151</sup> romántico, que a través de artículos en prensa desarrolló sus preceptos y mejores ejemplos. Pocos movimientos literarios han estado tan unidos al periodismo como este género<sup>152</sup>. Según Palomo “una lista de autores de cuadros de costumbres sería hacer la nómina del periodismo literario español del siglo XIX”<sup>153</sup> El máximo exponente del costumbrismo fue Mariano José de Larra.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, pp. 23-37.

<sup>147</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>148</sup> RODRÍGUEZ ESCUDERO, Inmaculada, “El género cuento en el periódico: las columnas semanales de Manuel Vicent”, en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, pp. 304-306.

<sup>149</sup> URZAINQUI, Inmaculada, “Un nuevo instrumento cultural: La prensa periódica”, *op. cit.*, pp. 126-129.

<sup>150</sup> Otras revistas literarias importantes de la época dónde tuvieron lugar estos debates fueron *El artista* en 1935, *El Museo Universal* en 1857, o *Revista Contemporánea* (1875 -1907). Cesar Antonio Molina, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>151</sup> Chillón habla de costumbrismo periodístico-literario y señala como máximos representantes a Charles Dickens, Mark Twain o Mariano José de Larra y lo considera como un nuevo género de la literatura debido a las transformaciones que produjo la industria periodística a inicios del siglo XX. CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación.*, *op. cit.*, p. 82. Pero para Forneas Fernández existe un costumbrismo romántico y luego un articulismo costumbrista. FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia, “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”, en *Estudios del mensaje periodístico*, vol. 11, 2005, p. 295.

<sup>152</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España...*, *op. cit.*, p. 99

<sup>153</sup> *Ibíd.*, p. 124.

Otros movimientos literarios tuvieron también su germen y estuvieron unidos al periodismo, por ejemplo, el modernismo publicó su manifiesto capital en *El Mercurio de América* en 1898<sup>154</sup>.

Todo esto ha provocado que la prensa durante los siglos XVIII, XIX y XX se convierta en la mejor fuente para la investigación de la literatura<sup>155</sup>, otra de las razones por las que se haya tratado con tanta profusión las relaciones entre periodismo y literatura por parte de esta última.

### 8.2.2. La influencia del periodismo en la novela actual

La industria periodística y los medios de comunicación, por tanto, han transformado las pautas de producción, consumo y valoración de la literatura hoy en día. La prensa ha roto en parte ese canon sobre qué es y que no es literatura, y hoy en día la literatura se entiende como un producto más de consumo que con el concepto que hemos manejado en esta investigación. Así, cada día es más difícil concebir esta literatura, y establecer un canon ya que los medios de comunicación tienden a mostrar una literatura diferente en cuanto a cualidades y gustos.

En el texto que coordina Palomo establece dos formas de abordar la influencia que ha ejercido el periodismo en la literatura. Por un lado, desde una perspectiva puramente teórica donde se intenta dilucidar donde están las fronteras del relato literario, “puesto que han aparecido formas narrativas de ficción cercanas al periodismo”<sup>156</sup>, y buscar cuando estamos ante la presencia de literatura o de periodismo. La segunda forma sería desde una perspectiva mucho más pragmática y se intentaría analizar las modalidades narrativas actuales que tienen mucho que ver con el periodismo. En nuestra opinión ambas formas de abordar el problema tanto desde esta perspectiva pragmática como teórica vuelven a centrarse en buscar diferencias y semejanzas, límites o que tiene cada cuál del otro, y que a nuestro modo de ver siguen siendo abordajes a este problema limitados.

De todos los géneros literarios, quizás el que más ha influido el periodismo sea en la novela. En la parte II hemos explicado la novela reportaje o reportaje novelado que autores como Chillón han analizado. Sin embargo, con estos términos se produce una curiosa confusión o debate, así para el periodismo las obras que hacen uso del reportaje y la novela son “reportajes novelados”, con la palabra reportaje al inicio. Para la literatura se hace uso del término novela reportaje, que entienden como relatos donde se utilizan hechos reales para construir una ficción se hace uso de técnicas del periodismo que la novela incorpora como es la reconstrucción del hecho basándose en los relatos oficiales, entrevistas con los protagonistas de los hechos o la experiencia personal del escritor en el lugar de los hechos<sup>157</sup>. El problema se produce cuando se designa a obras como *A sangre fría* con ambas etiquetas dependiendo si se aborda desde un área u otra. Así, esta obra desde la perspectiva periodística se trata de uno de los mejores ejemplos de periodismo literario o narrativo, (es decir reportaje novelado) pese a que como hemos mencionado se sabe que Capote reconstruyó algunas escenas. Pero desde el ámbito de la literatura se considera “una novela, género de ficción, escrita aprovechando las técnicas del reportaje y basado en un hecho real” o más concretamente una novela reportaje<sup>158</sup>. Y algunos autores como en la obra que coordina Palomo equiparan esta obra con la de *Galíndez*<sup>159</sup> de Manuel Vázquez Montalbán cuando a nuestro parecer esta obra si que es enteramente ficción, pues reconstruye de forma totalmente ficcional el secuestro y asesinato de Galíndez en 1956 a través de una protagonista ficticia. Es decir, los hechos son a grandes rasgos ciertos, pero como

<sup>154</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*, op. cit., p. 15.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>156</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, op. cit., p. 453.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 453.

fue el secuestro, como lo torturaron o qué dijo Galíndez es todo fruto de la imaginación de Vázquez Montalbán. No son equiparables ambas obras bajo la etiqueta de novela reportaje, pues el texto de Capote es periodismo pese a las polémicas escenas, pero *Galíndez* es una ficción que parece un reportaje. Sería el mismo caso de *Santa Evita* del que ya hemos hablado.

Ya en el siglo XVIII y XIX se dan ciertos experimentos que mezclan reportajes y novelas como *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe. Relato de cómo la ciudad de Londres se enfrentó a una epidemia de peste en 1665<sup>160</sup>. Defoe hace gala de un enorme rigor histórico, llevando a veces un ritmo monótono para conseguir esa precisión.

Otro ejemplo de estas primeras influencias entre novela y reportaje la podemos encontrar también en un *El Misterio de Marie Roget* (1843) de Edgar Allan Poe, que nace de una noticia de prensa donde señalan el asesinato de esta mujer al que el propio autor conocía y que motivan al autor a intentar “humanizar”<sup>161</sup> a esta mujer para conocer qué ocurrió. O también podemos señalar *Memorias de una casa muerta* de Fiodor Dostoievski, un relato minucioso de su estancia en prisión por motivo de su arresto en 1849 por motivos políticos y sentenciado a muerte, aunque minutos antes de la ejecución es indultado<sup>162</sup>.

Otros autores, como el laureado novelista estadounidense Jonathan Franzen señalan la decadencia de la novela en post de los nuevos modos de comunicación. En un artículo titulado “¿Para qué molestarse?” Publicado primero en *Harper’s* y más tarde agrupado en el libro *Cómo estar solo* (*How to be alone*) en 2002, habla de la decadencia de la novela social como medio primordial de instrucción social en favor de otros medios como la televisión, la radio o la fotografía o los medios de comunicación que son los que hoy en día instruyen a la sociedad y a este respecto señala: “El periodismo impreso, asimismo, al estilo de *A sangre fría*<sup>163</sup>, se ha convertido en una alternativa creativa viable de la novela”.<sup>164</sup>

Quizás, uno de los debates más interesantes sobre la influencia del periodismo en la novela lo han llevado a cabo Javier Cercas en una entrevista que le hace Enric González. Cercas es uno de los mejores ejemplos de la hibridez entre ambos campos en sus obras como *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante* o *El impostor* y señala que la literatura “Puede hacerlo, o quizás debe” aprender algo del periodismo:

Por otra parte, es evidente, aunque algunos no quieran aceptarlo, que gran parte de la mejor prosa que se ha escrito en España en los tres últimos siglos se ha publicado en los periódicos ¿Tres siglos?

Y porque antes no había periódicos. En el siglo XVII la mejor prosa, o de las mejores (junto con la de Moratín), es la que escribe Luis Cañuelo en *El Censor*. Larra es para mí el mayor prosista del XIX. Ortega y Gasset publicó *La rebelión de las masas* en el diario *El Sol*, y quizá era básicamente, ya que no un periodista, sí por lo menos un escritor de periódicos. Unamuno o Azorín publicaron en periódicos gran parte de su obra... Mira, antes de escribir en la prensa yo era un tío que estaba en su casa y en la universidad, un escritor básicamente libresco; y en cierto modo lo sigo siendo, porque la literatura siempre es, en lo esencial, un diálogo con la literatura (y por eso la palabra metaliteratura es redundante: toda literatura es metaliteratura, igual que toda ficción es autoficción). Pero la literatura, o al menos la gran literatura, es también un diálogo con la vida, con la realidad, y lo cierto es que eso de salir a la calle y preguntarle a la gente tal cosa y tal otra, ir con tu libretita y tomar notas para poder escribir luego de lo real e inmediato, me pareció extraordinario. Del periodismo la novela puede aprender muchas cosas. ¿En qué sentido lo digo? Mira, yo veo la novela como una especie de monstruo omnívoro, una bestia que se lo come todo. Así la concibió Cervantes. Esa es la gran virtud de la novela. Que en ella entra todo, que vale todo, que lo devora todo. Y que, por eso, es un género infinitamente versátil, infinitamente maleable, permanentemente cambiante.

<sup>160</sup> MORA DO CAMPO, María del Mar, “Primeros coqueteos entre reportaje y novela: Daniel Defoe, Edgar Allan Poe y Fiodor Dostoievski”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 8, 2002, p. 223

<sup>161</sup> *Ibíd.*, p. 225.

<sup>162</sup> *Ibíd.*, p. 228.

<sup>163</sup> Un ejemplo más de cómo incluso Franzen considera periodismo la obra de Capote.

<sup>164</sup> FRANZEN, Jonathan, *Como estar solo*. Madrid: Seix Barrial, 2003, p.78.

Bueno, en realidad ni siquiera era un género serio cuando Cervantes lo crea. De hecho, él ni siquiera llama novela al Quijote —las novelas eran otra cosa: eran, digamos, las Novelas ejemplares, lo que hoy llamamos nouvelle— Cervantes, en el Quijote, no tiene ni puta idea de lo que está haciendo. Ni puta idea. Él lo llama «Estoria», o «épica en prosa», pero no sabe lo que está haciendo, y en parte quizá por eso el Quijote es un milagro: la primera parte es genial, pero la segunda parece escrita por Dios, está escrita en estado de trance permanente. En fin: lo que hace Cervantes en el Quijote es meter dentro del libro todo lo que encuentra a su alrededor, cocinar un gran cocido con todas las formas literarias de su tiempo. Y esa es la primera característica del género: que en él cabe todo, que encarna la libertad total. El problema es que los españoles no le hicimos ni puñetero caso a Cervantes, al menos en ningún sentido importante. Quienes aprendieron la lección del Quijote fueron los ingleses y los franceses, sobre todo los ingleses. Y así la novela moderna se convirtió, a imitación del Quijote, en un monstruo que devoraba los géneros que había a su alrededor. La historia con Balzac, la poesía con Flaubert, el ensayo y la filosofía con los alemanes de principios del XX... Y, por supuesto, también asimila el periodismo, la realidad inmediata que el periodismo está en principio encargado de narrar. Por ejemplo, *Anatomía de un instante* se ha entendido como un libro de periodismo, como una crónica de un hecho ocurrido no hace tres días sino hace treinta años, para la cual he leído todos los libros disponibles, he hablado con mucha gente y he construido un relato ceñido a la realidad.<sup>165</sup>

Aquí Cercas lo que está mostrando es su posición respecto a su consideración de la novela, con una visión mucho más abierta, por lo que él entiende que la novela siempre ha sido un género omnívoro que ha vivido y sobrevivido de todo aquello que estaba a su alrededor. Su acercamiento al periodismo, no es una postura o elección, sino algo natural, ya que ejerció de ese trabajo y le encantaba. Defiende que *Anatomía de un instante* es una novela, aunque a nuestro parecer podría catalogarse perfectamente como periodismo narrativo aunque el texto se mueve entre la crónica, el reportaje y el ensayo.

La mecánica de *Anatomía* es muy periodística.

En parte sí. No hay invención, no hay fantasía, entre otras razones porque llegué a la conclusión de que ya ha habido bastante fantasía y bastante invención en el 23 de febrero, que viene a ser nuestro asesinato de Kennedy, como para añadirle un poco más. Debía contar la realidad, ¿no? Pero la forma y la estructura pertenecen a la novela. Cuando se publicó *Anatomía de un instante* no quise que se mencionase la palabra «novela». Ahora sí la reivindico como novela. En aquel momento, si se hubiera hablado de novela, la gente habría entendido que en el libro había ficción<sup>166</sup>.

En el sentido de la novela como género omnívoro, que puede albergar una enorme cantidad de géneros, Cercas se atreve a decir que *Anatomía de un instante* es una novela. Pero al inicio de su publicación no podía hacer estas afirmaciones, pues los lectores iban a pensar exclusivamente que se trataba de ficción, ya que la palabra novela y ficción están totalmente entrelazadas en el imaginario colectivo como ya hemos reflejado. Profundiza aún más en esta cuestión, ya que Cercas parte de la definición de novela como ese género que busca responder una serie de preguntas:

Hay un personaje central, que es *Adolfo Suárez*, pero es un personaje real, no un personaje ficticio, como ocurre en muchas novelas históricas. No, ahí todos los personajes y los hechos son absolutamente reales. Los elementos formales —o muchos de los elementos formales— son de novela, pero *Anatomía* no deja de ser por ello periodismo, no deja de ser historia, no deja de ser crónica y ensayo, no deja de ser otras cosas. ¿El resultado? Pues probablemente hay que llamarlo novela —una novela muy poco convencional, una novela que no quiere saber nada con las normas de la novella del XIX y del XX, con las de la novela decimonónica y antidecimonónica—, porque la novela es precisamente el género que más y mejor ha mez-

<sup>165</sup> GONZALEZ, Enric, "Javier Cercas y Enric González o la literatura, el periodismo o viceversa", en *Jot Down*, enero de 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/01/javier-cercas/> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>166</sup> *Ibíd.*

clado los géneros. Además, hay otra razón por la que quizá hay que llamar novela a Anatomía. No sé si estarás de acuerdo conmigo, pero yo creo que lo que define a los géneros literarios son las preguntas que se hacen y las respuestas que se dan. Entiendo que un historiador, o un periodista, o un ensayista, no se harían la pregunta que está en el corazón de Anatomía. Se habrían preguntado, por ejemplo, quién era Adolfo Suárez, y entonces habrían hecho una biografía de Suárez; o qué fueron la Transición o el 23 de febrero, y entonces habrían hecho una crónica o un ensayo sobre el 23 de febrero o sobre la Transición. En cambio, la pregunta central de Anatomía es totalmente novelesca. La pregunta es: ¿por qué Adolfo Suárez se quedó sentado en su escaño de presidente el 23 de febrero de 1981, cuando los golpistas entraron disparando en el Congreso, en vez de arrojarlo al suelo como todo el mundo? Esa no es la pregunta de un historiador, ni de un periodista, ni de un ensayista. Es una pregunta novelesca, porque es una pregunta moral.

(...)

¿por qué el soldado republicano salva a Sánchez Mazas?, se pregunta al principio la novela; y al final se responde: no lo sabemos, ni siquiera sabemos del todo si Miralles es el soldado que buscamos; la respuesta a la pregunta, de nuevo, es la propia búsqueda de una respuesta, el propio libro. En fin, todo esto es algo que solo he descubierto al terminar *Las leyes de la frontera*, donde todo esto, que siempre estaba ahí, ha cristalizado de golpe, pero creo que es así.

(...)

La novela es el género de las preguntas, no el género de las respuestas. Pero estábamos con el periodismo y con que la no ficción tiene unas posibilidades extraordinarias. Hay gente que está trabajando en una línea parecida.

(...)

En fin, yo no diría que lo que hace esta gente, o lo que he hecho yo en algunos libros, tenga que ver con el periodismo stricto sensu —de hecho, yo no soy un periodista, sería abusivo considerarme uno de vosotros porque escriba mis dos articulitos cada mes—, pero tiene que ver con la no ficción, o con la tensión entre la ficción y la no ficción, que es, me parece evidente, uno de los vectores más fecundos de la narrativa en lo que va de siglo.

Sin entrar en el debate que puede abrir Cercas sobre cómo considerar sus obras, evidencia que el influjo del periodismo y muchas de sus herramientas ya es palpable en la literatura, y que ese trasvase en una sola dirección que siempre se ha apuntado, confluye en ambos sentidos. Las nuevas experimentaciones en la novela beben profundamente del periodismo, como ha señalado Cercas, y aunque él siga haciendo uso del término novela (que desde una amplia perspectiva se puede considerar también) evidencian que el periodismo está fuertemente arraigado en la literatura actualmente.

### 8.2.3. La influencia del periodismo en el estilo literario

El estilo periodístico ha llevado a la literatura por nuevos caminos y no es una influencia reciente, sino que podemos observarla a través de numerosos autores. Se trata a fin de cuentas de cómo el escritor ha participado en unas reglas establecidas por el periodismo que lo lleva a hacer un trabajo de campo para captar la realidad cotidiana o en ámbitos que no le son ajenos o desconocidos para él<sup>167</sup>. De esta forma podemos encontrar, como Balzac hablaba con personas de diferentes clases sociales, buscaba datos en los archivos e informaciones recientes para poder describir con exactitud la atmósfera y sus personajes y que luego revestía con “los ingredientes propios de la ficción”<sup>168</sup>. Esta práctica también fue utilizada por Stendhal al recoger el argumento de *Rojo y Negro* de una noticia de *La Gaceta de los Tribunales*. Estos datos sirvieron al

---

<sup>167</sup> BUSUTIL, Guillermo, “La realidad de la ficción” en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007, p. 217.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 217.

autor para recrear con esa base una historia ficticia que pudiera reflejar de alguna forma la realidad que se percibía tras esas informaciones<sup>169</sup>. Octavio Aguilera también señala la influencia que ha tenido el periodismo, como estilo, para la escritura de muchos escritores:

El arte de la novela muy a menudo se sustenta en el duro aprendizaje periodístico, con la básica labor de síntesis. No hace falta recordar a escritores (ahí están, sólo por poner dos ilustres ejemplos, Miguel Delibes y Gabriel García Márquez) cuya condición de novelistas se apoya en su condición de reporteros. El reporterismo —el periodismo informativo en general— ha sido su escuela de narradores<sup>170</sup>.

Busutil añade otros ejemplos de autores consagrados que con obras de ficción que han hecho uso del trabajo de campo:

Recordemos a Jack London y sus experiencias como marino, buscador de oro o reportero; o a Jack Kerouac y su 'road movie' vital convertido en la crónica literaria de una generación norteamericana y que simboliza un modo rebelde de vivir. Por otra parte, encontraríamos a Vargas Llosa con 'La ciudad y los perros', que es un reportaje de investigación, al igual que 'El paraíso en la otra esquina', a John Dos Passos, Hemingway o Steinbeck, autores de novelas donde aplicaron las técnicas del periodismo para crear un relato novelado sobre la guerra civil española y otros hechos históricos<sup>171</sup>.

Hay numerosos ejemplos de obras que se construyen con técnicas derivadas del "estilo periodístico". Por ejemplo: *El accidente* de Alfonso Zapater, o *Jardín de las delicias* de Francisco Ayala que utiliza una noticia, presuntamente, auténtica para denunciar a la sociedad. Y por supuesto, muchas noticias han servido como germen de numerosas obras, todas esas novelas "basadas en hechos reales", esa coletilla que casi se ha convertido en una excusa, atrae a un numeroso público. Obras como *El honor perdido de Katharina Blum* del Premio Nobel alemán Heinrich Böll se basan en hechos reales para denunciar los efectos que puede tener la prensa sensacionalista en la realidad. Hay ciertas obras de ficción que tienen estructura de reportaje así por ejemplo podemos encontrar *Pachín González* del autor José María Pereda publicada en 1896 es un reportaje novelado sobre el terrible accidente del vapor Cabo Machichaco en el puerto de Santander en 1893<sup>172</sup> que explotó con un cargamento de dinamita en su interior.

Otra de las relaciones o técnicas que utilizan algunos escritores es intentar captar aquellos detalles, de las personas lugares o acontecimientos para mostrar "el envés de la realidad"<sup>173</sup>. Por ejemplo, el caso del narrador francés Pierre Jourde que fue denunciado por los habitantes del pueblo francés de Lussaud por motivo de la publicación de la novela *Pays Perdu*<sup>174</sup>. El autor francés pasó su adolescencia veraniega en ese pueblo, y en la obra narra las intimidades de los vecinos, cambió los nombres, pero estos se vieron reflejados en la novela. El autor siempre mantuvo que su obra era una invención literaria. Otro de los casos más conocidos es la novela de Grace Metalious *Peyton Place*<sup>175</sup>, que cuenta los secretos íntimos de una pequeña localidad de Nueva Inglaterra.

También se dan otros recursos en la ficción como la ficción documentada en la realidad. Es decir, aunque el autor esté documentando un periodo o unas personas muy concretas para con

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>170</sup> AGUILERA, Octavio, *El proceso creativo*. Madrid: Fragua, 1997, p. 23.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>172</sup> ROMERO TOBAR, Leonardo, "Los géneros literarios en el periodismo del traspaso de siglos" en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003. p.172.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>174</sup> ROBERT-DIARD, Pascale, "Le village violé et l'écrivain", en *Le Monde*, 22 de junio de 2007. Disponible en: <http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2007/06/22/le-village-viole-et-lecrivain/> [última fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016]

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

esos datos crear una ficción. O casos como el que protagoniza Borges o Unamuno dónde se retratan así mismos en sus obras. La ficción de la identidad se le ha denominado a este tipo de prácticas.

Pero finalmente dónde más relaciones se establecen son aquellas en las que se utiliza la ficción para explicar la realidad. Podemos citar como los casos más famosos a Defoe con su *Robinson Crusoe* historia que ideó a partir de una noticia publicada en la prensa. O también el de Elena Poniatowska que cubrió en 1959 en México la huelga ferroviaria y que luego utilizó para escribir *El tren pasa primero*<sup>176</sup>.

O también hay muchos casos donde grandes autores de la literatura han tenido inspiración en la historia real:

‘Los crímenes de la calle Morgue’ (1841) de E. Alan Poe o ‘El misterio de Marie Roget’ (1845), fundamentadas en hechos reales, según declaraciones del autor, son interesantes antecedentes de la simbiosis periodismo-literatura. ‘Germinal’ (1885) de Zola, recoge un material esencialmente periodístico y construye una intriga novelesca enmarcada en una exhaustiva documentación, al igual que Venté, cuya fuente directa es el controvertido «Affaire Dreyfus». J. Hersey con ‘Hiroshima’ (1946) es el primero que establece un sólido antecedente de las novelas reportaje que proliferan en los años 50, 60 y 70<sup>177</sup>.

Por ejemplo, Federico García Lorca se basó en una crónica de sucesos para escribir *Bodas de sangre*, o la novela de Camilo José Cela *El asesinato del perdedor* también se inspira en un hecho real aparecido en la prensa. “Un joven de 20 años es acusado en un bar y es enviado a la cárcel por un juez. Sale y es juzgado. A los pocos días se ahorca”<sup>178</sup>. Incluso García Márquez explica en el prólogo de su obra *Del amor y otros demonios* que esta obra también se inspira en un hecho real. Señala López Hidalgo que “el periodismo y la literatura no siempre se nutren de las mismas fuentes. Pero una cosa es cierta: tanto el periodista como el escritor necesitan de una historia que contar. El género condiciona el estilo y la estructura del texto. Pero el tema también convoca al género. En caso contrario, lo han dicho muchos otros escritores: cuando hay nada que contar, la actitud más honrada es el silencio. Está claro pues: el contenido no sólo condiciona la forma, incluso la somete”<sup>179</sup>.

Diezhandino ya señalaba en el año 1994 algunas características que percibe en el periodismo habitual influenciadas por la literatura:

Son habituales en el periodismo actual los recursos literarios: el narrador omnisciente, la organización lineal o circular, las elipsis y retrospectivas... los distintos tipos de relatos: centrados unos en la trama argumental; otros, en la fuerza del personaje, el carácter, la personalidad; otros, en el termado de una escena fija, el drama del instante<sup>180</sup>.

Castillo Hilario apunta también dos características que toma los periodistas de la literatura y los literarios del periodismo. Del primer caso apunta a la utilización de la técnica de contar un problema social, un hecho periodístico a partir de una experiencia individual. Y del segundo caso es la utilización de oraciones cortas para facilitar la comprensión y la lectura

Aunque en numerosas ocasiones se ha señalado de forma peyorativa a novelas que hacen uso de frases cortas, o estructuras periodísticas como de poca calidad, manteniendo todavía viva esa baja estima que ha tenido siempre el periodismo frente a la literatura. Pero a través de los

---

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p. 221.

<sup>177</sup> GARCÍA DE LEÓN, Encarnación, “Literatura periodística o periodismo literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998. Editorial Castalia, 2000, p. 335.

<sup>178</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *El periodista en su soledad. De cómo la precariedad en el trabajo condiciona la ética y la independencia del profesional y otras respuestas sin pregunta*. Sevilla: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, 2005, p. 137

<sup>179</sup> *Ibíd.*, p. 138.

<sup>180</sup> DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo, op. cit.*, p. 201.



ejemplos que hemos mostrado se evidencia que sí queremos hablar de influencias entre periodismo y literatura, estos influjos han tenido efecto en ambas direcciones.

### 8.3. Influencias de otras disciplinas en el periodismo narrativo

Una de las disciplinas más destacadas que podemos señalar como influencias del periodismo, o el periodismo narrativo —al margen de la omnipresente literatura— es la retórica. La retórica como campo del conocimiento transversal que ocupa la literatura, el periodismo, la publicidad, la educación, la ciencia política se centra en el lenguaje buscando una finalidad persuasiva y estética por lo que en lo que respecta al fenómeno del periodismo narrativo su papel es relevante. Aunque quizás dónde más se pueda buscar el efecto entre retórica y periodismo sea en el género del articulismo o la columna personal, pues la escasez de espacio y la capacidad para exponer opiniones y argumentos llevan a hacer gran uso de la retórica, por lo que se establece una prolífica relación: periodismo-retórica-literatura.

Uno de los autores que señaló la importancia de la retórica en el periodismo fue Francisco Ayala que en su discurso de ingreso a la RAE en 1984 lo dedicó a “La retórica del periodismo”. En su opinión el periodismo es una “pieza esencial de la sociedad burguesa, con las instituciones políticas de la democracia liberal”<sup>181</sup> y la retórica del periodismo supone: “un género nuevo, desarrollado en el seno de la sociedad burguesa para servir a la formación de opinión pública”<sup>182</sup>. Aunque las similitudes entre este nuevo género, la retórica del periodismo, y la retórica tradicional son muy estrechas, Ayala explica que no hay una identificación total. ¿En qué aspectos del periodismo Ayala explica que la retórica tiene un papel relevante? En primer lugar, a través de la noticia el periodista hace uso de la retórica para mantener la atención del lector<sup>183</sup>, en segundo lugar, según Ayala, el periodista a través de la retórica pretende que el lector se forme una opinión sobre lo que le está contando que “a él le conviene fomentar”<sup>184</sup>. Las herramientas de la retórica que hace uso el periodista para conseguir esto son ocultar lo que es perjudicial para la causa que defiende mediante el titular, la posición de la información en el periódico etc, o concentrar la información principal al inicio de la información, o seguir una información durante varias sesiones para aumentar lo que al periodista le interesa mostrar. En definitiva, según Ayala se hace uso de estos recursos retóricos para que el periodista forme la opinión de sus lectores<sup>185</sup>. Pero para Ayala esto es un uso “malo” de la retórica, pese a que esta tenga un gran efecto en los lectores.

De buena retórica, digo; pues lo que suele entenderse por retórica en el mal sentido de la palabra (que corrientemente predomina) es la fosilización de todos los recursos empleados para dar eficacia al discurso, convirtiéndolos al mecanizarlos en fórmulas de automática aplicación. Y éste sería otro aspecto de la retórica del periodismo, el de la mala retórica: esos comodines, esas frases hechas, muchas veces de carácter eufemístico, otras hinchadas en ridículas hipérboles, que tanto se prestan al fácil remedo y a la burla<sup>186</sup>.

(...)

Lo que antes se tenía por práctica abusiva y vergonzante, sólo eficaz a condición de disimulada, ha llegado a convertirse en método inobjetable de control social, admitido, reconocido y legitimado, con técnicas de refinamiento sumo que son enseñadas, incluso, en escuelas oficiales de adiestramiento profesional. Es evidente que dichas técnicas no son ya las de la persuasión dirigida a constituir convicciones racionales,

<sup>181</sup> AYALA, Francisco, *La retórica del periodismo...*, op. cit., p. 12

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 31.

sino que procuran influir en la conducta apelando a factores psicológicos de tipo elemental, sobre todo, emotivos<sup>187</sup>.

Tiene motivos Ayala para señalar esta mala utilización de la retórica por parte del periodismo, pero sólo se centra en la noticia como ejemplo de la utilización de esta disciplina. Algunos autores como López Pan o León Gross han analizado la columna desde esta disciplina, pero sería muy interesante analizar la retórica en el reportaje y la crónica a través del periodismo narrativo, pues creemos que hay un gran campo de estudio en este aspecto.

Algunos otros autores manifiestan que los medios de comunicación han sido los propulsores de un nuevo poder a esta disciplina: “ha ampliado sus poderes de manera casi incontrolable gracias a la ayuda que le proporcionan los diferentes medios de comunicación”<sup>188</sup>. Y otros apuntan que la retórica es el puente entre literatura y periodismo, pues esta lleva al Periodismo y a la Literatura a un territorio común.

... O sea, si no toda retórica es literatura, toda literatura es retórica y, como la retórica se concreta en el periodismo, éste y la literatura tienen también un nervio en común: de ahí también se deduce lo fácil que resulta el nacimiento de géneros híbridos como los que acabo de mencionar y dejar de lado hace un momento y, desde luego, la necesidad de integrar el discurso del periodismo entre los que componen el objeto de esa ampliación de los estudios filológicos que debe ser, bien entendido, el ‘estudio cultural’<sup>189</sup>.

Posiblemente la retórica sea una de las disciplinas que influyen en la construcción del periodismo narrativo, pero de la misma forma lo han sido el ensayo, los relatos testimoniales, o los relatos de viajes. Estos aspectos no se han abordado desde el ámbito académico, y nosotros, desde nuestra humilde posición nos desborda la capacidad de mostrar estas relaciones, pero no podemos dejar de señalar que existen y que son un futuro campo de estudio para el periodismo narrativo.

---

<sup>187</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>188</sup> HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen, MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), “Prólogo”, en *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004, p. 11.

<sup>189</sup> GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, “Literatura y periodismo, géneros en la frontera”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen, MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004, p. 164.

## CAPÍTULO 9. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO ESTADOUNIDENSE

---

Es muy posible que Estados Unidos tenga a los autores más conocidos mundialmente que han practicado el periodismo narrativo —Hemingway, Capote, Wolfe o Mailer— pero a su vez tiene otros grandes autores, al nivel de estos, mucho menos conocidos como Orlean, Talese o Conover.

En este capítulo pretendemos mostrar de forma breve los principales autores periodístico narrativos norteamericanos, con el objetivo de señalar los principales hitos en su carrera pero también para poder entender la influencia que estos autores y sus obras han ejercido sobre los periodistas que analizamos. No pretendemos hacer una recopilación de todos los autores pues desborda el propósito de esta investigación, sino reseñar las principales referencias de los periodistas que analizamos.

En Estados Unidos también se detecta el periodismo narrativo a finales del siglo XIX, así lo señala John C. Hartsock y curiosamente señala que se trata de un fenómeno o “form” como lo denomina el autor que ha sido ignorada, etiquetada erróneamente y leída incorrectamente<sup>1</sup>. El autor explica que el periodismo narrativo moderno surgió tras el periodo de la Guerra Civil norteamericana:

That said, I fine-tune Conmarks not so much the first period of American literary journalism as the first period of *modern* narrative literary journalism in the United States. To do so anticipates the criticism, and a justifiable one, that there has long existed some form of narrative literary journalism<sup>2</sup>.

Hay tres factores que convergen para que se de el periodismo narrativo durante esta época. En primer lugar la adopción de técnicas comúnmente asociadas a la ficción realista y de la que ya hemos señalado en varias ocasiones. Estas técnicas son el diálogo, la construcción por escenas, los detalles concretos o la muestra de actividad. Sobre todo se percibe una influencia de la novela realista en este incipiente periodismo narrativo. En segundo factor que propicia esta convergencia es que este fenómeno fue practicado principalmente por periodistas profesionales. Y

---

<sup>1</sup> HARTSOCK, John C., *A history of American Literary Journalism. The emergence of a modern narrative form*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2000, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22

el tercer factor y quizás el más importante, explica Hartsock, "there was a new and vigorous critical awareness that the form as practiced could be "literary"<sup>3</sup>. Pero también como explica el autor norteamericano, la utilización de técnicas literarias en el periodismo no fue algo nuevo de finales del siglo XIX y señala que autores como Mark Twain en *Life on the Mississippi* y *Innocents Abroad*, Henry David Thoreau en *Cape Cod* o Baldwin Longstreet en *Georgia Scences* utilizaron ya en el siglo XIX técnicas literarias para aplicarlas al periodismo. Pero especialmente destacan Stephen Crane (1871-1900) y Lafcadio Hearn (1850-1904).

Pero quizás, uno de los autores más famosos y relevantes sea Ernest Hemingway (1899-1961). Hemingway concentró toda su producción literaria y periodística entre las décadas de los años 20 y 50. En 1953 ganó el premio Pulitzer por *El viejo y el mar*<sup>4</sup>, y un año después recibió de la Academia sueca el Premio Nobel de Literatura. Aunque, lo que nos interesa de Hemingway es su faceta periodística, muy relacionada con esa imagen de aventurero que proyectó durante su carrera. Ya que se trata de un autor, y como veremos es algo muy habitual que vivió entre ficción y no ficción:

He lived all his life with his own 'mano a mano' between nonfiction and fiction, primarily believing that fiction was supreme. He told George Plimpton that "you make something through your invention that is not a representation but a whole new thing truer than anything true and alive, and you make it alive, and if you make it well enough, you give it immortality."

Como ya hemos mencionado Hemingway es uno de los mejores ejemplos que demuestran como las supuestas herramientas que "descubrió" Wolfe en el Nuevo Periodismo ya eran usadas mucho antes. Por ejemplo, en la obra *Las verdes colinas de África* (*The Green hills of África*) ya hace uso de diálogos, construcción de escenas o monólogos interiores, y también supuso una muestra de cómo el ego del escritor y el punto de vista del periodista es más importante que el propio tema en sí, este aspecto influyó más tarde en escritores como Hunter S. Thompson o Norman Mailer<sup>5</sup>.

Una de las principales obras es *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*) (1940), que aunque es una novela, refiere su participación como corresponsal de guerra en la Guerra Civil Española y muchos de los hechos que se refieren en ellas así como una larga lista de personajes son reales. Esta obra estuvo censurada en España durante el Franquismo pero, a partir de 1953, con la firma del tratado entre España y Estados Unidos, Hemingway vuelve a España, y sus visitas son cubiertas por la prensa de la época sin que esta tuviera problemas con la censura<sup>6</sup>.

Fruto de estas visitas, Hemingway publica una de sus últimas obras en lo que se refiere al periodismo narrativo *El verano sangriento*, que relata las corridas de los toreros Ordoñez y Dominguín durante el verano de 1959. Este texto fue publicado de forma seriada primero en la revista *Life* en 1960, que además tenía una edición española. Esto supuso la consideración de Hemingway como "símbolo de la cultura norteamericana que estaba efectuando cambios en España, tanto a través de la literatura como de sus turistas"<sup>7</sup>. En formato libro fue publicada póstumamente, en 1980 debido por un lado a la poca acogida que tuvo el artículo y a su suicidio un año después, en 1961. También publicó una obra anterior a esta, fruto de su interés por los toros, y todo lo que conlleva el concepto de la muerte en el toreo, se trata de *Muerte en la tarde* (*Death in the afternoon*)<sup>8</sup> que versa sobre la ceremonia y tradiciones de las corridas de toros en España,

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>4</sup> Hemingway era prácticamente desconocido en España hasta la publicación de esta obra debido a la censura, pero tras esta obra y su posterior visita a España, comenzó a abrirse camino en nuestro país el estudio por su obra.

<sup>5</sup> *Ibíd.*

<sup>6</sup> LAPRADE, Douglas Edward, *Censura y recepción de Hemingway en España*. Universitat de València, 2005, p. 67.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>8</sup> BAKER, Carlos, *Hemingway, the writer as artist*. Princeton University Press, 1972, p. 149.

aunque tiene un carácter más ensayístico<sup>9</sup>. Se publicó en 1923 pero a España no llegaría hasta 1966. El origen de esta obra es su participación en las fiestas de San Fermín en Pamplona en 1923.

*París es una fiesta (A Moveable Feast)* publicada póstumamente en 1964 también es una interesante obra que recoge la experiencia del autor en París durante los años 20.

Hemingway ejemplarizó todo aquello que un escritor y periodista podía aspirar, consiguió los premios más importantes, participó como corresponsal de guerra en conflictos tan relevantes como la segunda guerra mundial o la guerra civil española y publicó obras en los dos campos, tanto en ficción como en no ficción.

Otro de los periodistas que ha supuesto un punto y aparte en el periodismo narrativo o literario estadounidense es John Hersey (1914-1993) que con *Hiroshima* provocó un verdadero impacto en la sociedad y en los lectores de su tiempo. Hersey era un periodista que trabajaba para el *The New Yorker* cuando publicó en 1946 *Hiroshima* dentro de la revista. El texto narra la visión de seis japoneses supervivientes al lanzamiento de la bomba nuclear en Hiroshima por Estados Unidos en 1945 durante la II Guerra Mundial. Hersey visitó un año después del lanzamiento de la bomba la ciudad japonesa durante seis semanas y reunió una serie de testimonios de los supervivientes. El texto resultante, de 120 páginas, fue publicado íntegramente por la revista *The New Yorker*. Un hecho inédito en la historia de la revista que ocupó el número completo con el relato de Hersey y que nunca más ha vuelto a ocurrir. Más adelante la editorial inglesa Penguin adquirió los derechos de publicación<sup>10</sup>.

*Hiroshima* se convirtió en un hito periodístico y literario pues mostró a la sociedad estadounidense las terribles secuelas del lanzamiento de la bomba nuclear. Por decisión del gobierno estadounidense tras el ataque nuclear no se difundieron fotografías de los hechos y por tanto, el relato de Hersey mostró a la sociedad norteamericana el tremendo impacto del lanzamiento de una bomba nuclear. Es más, se considera que de alguna forma el libro burló la censura que impuso EE. UU. sobre el impacto de las bombas y mostró el horror de las 14.000 personas que murieron ese día<sup>11</sup>.

Hersey cuenta la experiencia de seis supervivientes desde las 8.15, momento en el que cayó la bomba, siguiendo el estilo sobrio que imprime la revista *The New Yorker*, y precisamente este estilo frío, austero y claro aumentó el alcance del relato. “La escritura de *Hiroshima* es adusta, ajena a cualquier aspaviento estilístico de una sobriedad ejemplar”<sup>12</sup>. Exponemos aquí el inicio de la obra para que pueda apreciarse este impacto:

Exactamente a las ocho y quince minutos de la mañana, hora japonesa, el 6 de agosto de 1945, en el momento en que la bomba atómica relampagueó sobre Hiroshima, la señorita Toshiko Sasaki, empleada del departamento de personal de la Fábrica Oriental de Estaño, acababa de ocupar su puesto en la oficina de planta y estaba girando la cabeza para hablar con la chica del escritorio vecino. En ese mismo instante, el doctor Masakazu Fujii se acomodaba con las piernas cruzadas para leer el *Asahi* de Osaka en el porche de su hospital privado, suspendido sobre uno de los siete ríos del delta que divide Hiroshima; la señora Hatsuyo Nakamura, viuda de un sastre, estaba de pie junto a la ventana de su cocina observando a un vecino derribar su casa porque obstruía el carril cortafuego; el padre Wilhelm Kleinsorge, sacerdote alemán de la Compañía de Jesús, estaba recostado —en ropa interior y sobre un catre, en el último piso de los tres que

<sup>9</sup> Algunos autores señalan que esta obra supone un retorno del autor a sus inicios como escritor de no ficción. WEBER, Ronald, “Hemingway’s Permanent Records”, en SIMS, Norman (ed.), *Literary Journalism in the Twentieth Century*. Estados Unidos, Illinois: Medill School of Journalism, Northwestern University Press, 1992, p. 21.

<sup>10</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 197.

<sup>11</sup> BBC, “Como el reportaje de un periodista sobre Hiroshima burló la censura y reveló el verdadero horror de la bomba atómica”, en *BBC Mundo*, 27 de agosto de 2016. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-37187286> [última fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016]

<sup>12</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo... op. cit.*, p. 199,

tenía la misión de su orden—, leyendo una revista jesuita, *Stimmen der Zeit*; el doctor Terufumi Sasaki, un joven miembro del personal quirúrgico del moderno hospital de la Cruz Roja, caminaba por uno de los corredores del hospital, llevando en la mano una muestra de sangre para un test de Wassermann, y el reverendo Kiyoshi Tanimoto, pastor de la Iglesia Metodista de Hiroshima, se había detenido frente a la casa de un hombre rico en Koi, suburbio occidental de la ciudad, y se preparaba para descargar una carretilla llena de cosas que había evacuado por miedo al bombardeo de los B-29 que, según suponían todos, pronto sufriría Hiroshima<sup>13</sup>.

El inicio del libro es un fogonazo de escenas de los seis personajes, así Hersey nos va mostrando la historia de cada uno de ellos, que pensaron, sintieron e hicieron en esos momentos, fruto de una extensa entrevista e inmersión con estos supervivientes.

Fue tal el impacto que causó la publicación de este texto en 1946 que es considerado uno de los mejores textos periodístico literarios. Desde ese año el texto en formato libro no ha estado fuera de imprenta nunca<sup>14</sup>. En Inglaterra, debido al racionamiento de papel el libro fue locutado por la *BBC*, *Radio Times*, y en Japón estuvo censurada hasta 1949<sup>15</sup>.

La bomba atómica transforma al país donde cae y al país que la arroja. En su aparente simplicidad, Hiroshima mostró para siempre las infinitas posibilidades del periodismo narrativo para contar con precisión y arte los principales dramas de nuestro tiempo<sup>16</sup>.

Sin embargo, pese a que esta es una de las obras más famosas de Hersey, este autor tiene una prolífica producción de obras periodística narrativas como: *El incidente del motel Algiers* (*The Algiers Motel Incident*) donde el autor se muestra mucho más subjetivo que en Hiroshima. También destaca el trabajo de *Joe ya está en casa* (*Joe is home now*), que relata la vida de un soldado norteamericano para incorporarse a la vida civil, pero como ya hemos explicado, rebasó la línea roja del periodismo y este personaje, Joe, es la reconstrucción de un personaje arquetípico a raíz de varios individuos que realmente existieron. Pero además de su obra periodística, también destacó como novelista. En 1945 ganó el Pulitzer por su obra *Una campana para Adano*, y en 1950 publicó *La pared*, que es considerada la primera novela sobre el Holocausto<sup>17</sup>.

En definitiva, la influencia de Hersey sobre el periodismo narrativo y los autores que lo precedieron es innegable:

Autores de reportajes novelados y novelas-reportaje como Lillian Ross, Truman Capote, Norman Mailer y Gay Talese han reconocido en diversas ocasiones la influencia que el autor de Hiroshima ejerció sobre ellos: de un lado, por la fidelidad impecable a los relatos recabados, y de otro, por la lograda conjunción entre el 'deph reporting' (indagación en profundidad) cultivado por el escritor y los recursos de escritura de estirpe novelística con que configuró su obra capital<sup>18</sup>.

Pero pese a esta influencia de Hersey y la utilización de técnicas del Nuevo Periodismo antes que este, se mostró muy crítico con este fenómeno cuando apareció. En un ensayo escrito en 1980 dentro de la colección de periodismo *Matar al mensajero* editada por Tom Goldstein criticó duramente a Wolfe, Mailer y Capote<sup>19</sup>.

---

<sup>13</sup> HERSEY, John, *Hiroshima*. Barcelona: Debolsillo, 2009, p. 4.

<sup>14</sup> Los profesores de periodismo de Estados Unidos con encuestados periódicamente y una y otra vez se obtiene a *Hiroshima* como el mejor libro de periodismo narrativo. HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p. 238.

<sup>15</sup> BBC, "Como el reportaje de un periodista sobre Hiroshima buró la censura y reveló el verdadero horror de la bomba atómica", *op. cit.*

<sup>16</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo... op. cit.*, p. 242.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 245.

<sup>18</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo... op. cit.*, p. 202.

<sup>19</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo... op. cit.*, p. 244.

Posiblemente otra de las personalidades más relevantes del periodismo narrativo estadounidense sea Truman Capote (1924-1984). Capote vivió una infancia dura, fruto de una familia disfuncional, con problemas en su juventud para aceptar su homosexualidad. De todas estas experiencias comenzó a escribir muy joven. El éxito le llega muy pronto, con tan solo 23 años gracias a la publicación de algunos de sus relatos en *The Atlantic Montly*. Más tarde publica la novela *Desayuno en Tiffany's* que lo consagrará como una de las figuras literarias de la época.

Capote ya se había sentido atraído antes de publicar *A sangre fría* por utilizar hechos reales en sus escritos. Un ejemplo de ello es *Se oyen las musas* (*The Muses are heard*), un reportaje de viajes en el que noveló su viaje por la Unión Soviética<sup>20</sup>. O también su práctica más periodística en el *The New Yorker*, su más célebre pieza es la entrevista al actor Marlon Brando, *El duque en sus dominios* (*The Duke in his domains*)<sup>21</sup>.

Pero es posible afirmar sin equivocarnos que la vida de Capote cambia tras la publicación de *A sangre fría*. Hemos mencionado en numerosas ocasiones esta obra como paradigma periodístico narrativo y una de las obras más famosas y ejemplares de este fenómeno. La obra relata el asesinato de la familia Clutter en Kansas en 1959 a manos de Dick Hickock y Perry Smith. Capote descubre la noticia en un pequeño recorte de prensa e inicia a modo de experimento literario seguir aquel suceso hasta sus últimas consecuencias. Así Capote sigue el caso desde el descubrimiento de los asesinatos, la captura de los asesinos, su estancia en prisión, el juicio y la ejecución. Está relatada en estilo indirecto libre creando un relato omnisciente que realza la crueldad y frialdad de los hechos.

La obra de Capote se lee, tal como él había querido, "exactamente igual que una novela", pero no porque se limite a adoptar algunos de los ingredientes que constituyen la epidermis de este género, sino porque es, de principio a fin, una verdadera novela de hondo aliento artístico. Y sin embargo, 'In Cold Blood' da cuenta de hechos rigurosamente auténticos, hasta el punto de que deviene un reportaje impresionante, un hito indiscutible en la historia de este género<sup>22</sup>.

La escritura del libro fue muy dura y exigente para Capote, desde el día 16 de noviembre de 1959 que abrió el ejemplar de *The New York Times* con la noticia de la familia Clutter asesinada hasta su publicación en 1960 pasan seis años. Capote viajó muchas veces a la ciudad donde se cometió el asesinato, Holcomb, donde entrevistó a vecinos, amigos, policías, tenderos y todas aquellas personas que le pudieran dar información sobre la familia<sup>23</sup>. Aunque el hecho más significativo es que el escritor intimó con los dos asesinos, especialmente con Perry Smith mientras estaban en la cárcel. La relación con Smith fue especialmente intensa<sup>24</sup>.

Capote no eligió el tema porque este tuviera algo especial, sino que con esa elección intentaba hacer algo diferente, escribir una novela pero con hechos reales, así lo explica:

No escogí ese tema porque me interesara mucho. Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que

<sup>20</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia... op. cit.*, p. 283.

<sup>21</sup> CAPOTE, Truman, "The Duke in his domains", *The New Yorker*, 9 de noviembre de 1957. Disponible en: <http://www.newyorker.com/magazine/1957/11/09/the-duke-in-his-domain> [última fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016]

<sup>22</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, op. cit., p. 209.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>24</sup> Se ha debatido mucho, incluso en las películas que se han realizado sobre Capote y su obra, sobre esta relación. Herrscher señala: "Aunque llamar 'entrevistas' a lo que Capote mantuvo con Dick y Perry –sobre todo con Perry– es como llamar 'disfraz' al año que pasó Günter Wallraff de turco. La relación que terminó entablando el escritor con el asesino fue mucho más profunda, continua y ambigua que la que el bueno de Lawrence Grobel entabló con Al Pacino. Por la enrevesada psicología de Capote y sobre todo por la desesperada situación de Perry. Cientos de investigadores de la literatura, del periodismo narrativo y hasta de la psicología, analizaron durante años esa relación. Perry era hablador, fanfarrón, estaba herido y muerto de miedo, se sentía solo y necesitaba desesperadamente un amigo". HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo... op. cit.*, p. 251.

cada palabra de él fuese rigurosamente cierta. Ya había escrito un libro parecido que se titulaba 'Se oyen las musas'. Era una narración breve sobre Rusia; en él todo era real y se leía como una novela corta, pero quería hacerlo a gran escala. Hice un par de intentos fallidos con temas que resultaron carecer de elementos suficientes para hacer lo que pretendía y finalmente me dediqué a aquel crimen oscuro en aquella parte remota de Kansas porque me dio la impresión de que, si lo seguía de principio a fin, me proporcionaría los ingredientes necesarios para llevar a cabo lo que sería una hazaña técnica. Era un experimento literario cuyo tema elegí no porque me atrajera especialmente, que no era el caso, sino porque convenía a mis propósitos literarios<sup>25</sup>.

El texto fue publicado de forma seriada en cuatro entregas en la revista *The New Yorker*<sup>26</sup>, por William Shawn su editor (el mismo que editó años antes *Hiroshima*) y en poco tiempo alcanzó un enorme éxito, y en 1966 se publicó en forma de libro. Aunque en numerosas ocasiones se le ha atribuido a Capote la invención de la etiqueta *non-fiction novel* (novela de no ficción) para describir a su obra, él nunca se atribuyó esa invención, aunque sí bautizó a su obra como tal:

El experimento a un tiempo periodístico y literario que Capote había iniciado a tientas tuvo éxito, y el libro demostró que la novela de no ficción o novela-reportaje podía conjugar el rigor documental propio del reportaje de investigación con las exigencias artísticas de la novela realistas

El libro confirmó también lo que Capote había sospechado y proclamado muchas veces sin probarlo: que una narración acerca de hechos auténticos, meticulosamente obtenidos, seleccionados y contrastados, podía alcanzar un valor literario comparable al de la ficción novelística pura<sup>27</sup>.

El libro se convirtió en un best-seller<sup>28</sup> y Capote se aupó como uno de los mejores escritores de su generación. "Ésta es la novela de un asesinato atroz, y lo que hace Truman Capote es meterlos en la cabeza de los asesinos"<sup>29</sup>. Pero este enorme éxito tuvo sus consecuencias para el autor, pues tras publicar *A sangre fría* no volvió a publicar ninguna obra más, dejando de lado las colaboraciones, guiones o cuentos que realizó hasta su muerte.

El siguiente autor que tenemos que destacar es al inigualable Tom Wolfe (1931-), que ha supuesto en los estudios de periodismo narrativo y en la historia de este toda una revolución. Wolfe estudia literatura y periodismo en la Universidad de Washington and Lee y comienza a trabajar muy pronto como periodista para diarios como *The Washington Post* o el *New York Herald*. En 1965 publica su primera obra de no ficción *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (*El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*) y a estas le siguen tres más<sup>30</sup> hasta que en 1973 inspirado por un reportaje de Gay Talese construye la antología *El Nuevo Periodismo* que lo convierte en uno de los periodistas y escritores más célebres de la época, y una verdadera revolución literaria y cultural.

Algunos autores como Roberto Herrscher consideran esta obra como "un panfleto- antología"<sup>31</sup>. Y Boynton que lo considera un excelente vendedor. Independientemente de la personalidad que destilaba Wolfe, la antología que publica con los autores que él consideró como nuevos

---

<sup>25</sup> GROBEL, Lawrence, *Conversaciones íntimas con Truman Capote*. Barcelona: Anagrama, 1986, p. 112-113.

<sup>26</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, op. cit. p. 210.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>28</sup> Sims señala que *The New York Times* calcula que Capote pudo ganar en 1965 2 millones de dólares por las ventas del libro. SIMS, Norman, *True stories...* op. cit., p. 237.

<sup>29</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo...* op. cit., p. 252.

<sup>30</sup> Estas obras son por orden cronológico: *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), *The Pump House Gang* (1968), *Radical Chic & Mau-Mauing the Flak Catchers* (1970). Precisamente esta primera obra *Acid test* fue todo un reto para Wolfe pues se propuso documentar y representar a Ken Kesey y Merry Band, un grupo californiano de consumidores de ácido, con su propia lengua, acentos, tonos y expresiones. JACOBS, Michael, "Confronting the (Un)Reality of Pranksterdom: Tom Wolfe and 'The electric Kool-Aid Acid Test'", en *Literary Journalism Studies*, vol.7, nº 2, 2015, p. 134.

<sup>31</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo...* op. cit., p. 245



periodistas mostró al mundo que había otra forma de hacer periodismo. Sus predicciones sobre la muerte de la novela, o la relación de este tipo de periodismo con la novela realista no son correctas, pero Wolfe lo que intentaba era defender aquel concepto y aquello que él había bautizado como Nuevo Periodismo.

Curiosamente, como ya hemos reflejado en el capítulo del Nuevo Periodismo, es Wolfe quién tiene un estilo más diferente a todos sus contemporáneos. Una de las principales características de las obras de periodismo narrativo de Wolfe es que explotó en profundidad las posibilidades de la omnisciencia.

Las novelas-reportaje de Wolfe combinaban el rigor documental con una discutida pero eficaz “técnica conjetural”, por medio de la cual infería la psicología de los personajes a partir de sus palabras y comportamiento<sup>32</sup>.

Este estilo hiperbólico, manierista y desbordante de Wolfe le supusieron numerosas críticas<sup>33</sup>, pero sobre todo la publicación de *El Nuevo Periodismo* fue recibida con numerosos ataques:

En cuanto Wolfe codificó esta nueva tendencia periodística con el nombre de Nuevo Periodismo en una antología coeditada con E.W. Johnson en el año 1973, los críticos saltaron de sus sillas para tumbarlo<sup>34</sup>.

Sin embargo, como demuestra en esta obra Wolfe, uno de sus objetivos era dar el salto a la ficción, como hizo años después y del que nunca se ha vuelto a bajar. Publicó algunas obras periodísticas narrativas en los años 80 como *En nuestro tiempo (In our time)* en 1980 o *La década púrpura (The purple decades)* en 1982. Pero su reconocimiento como escritor, y lo que siempre había buscado le llegó con la publicación de *La hoguera de las vanidades (The bonfire of the vanities)*<sup>35</sup> en 1987 y ha seguido publicando ficción hasta hoy día.

Muy unidos por sus polémicas y por su carácter a Wolfe y Capote, y como una de las figuras principales del Nuevo Periodismo está Norman Mailer (1923-2007), un *enfant terrible* de las letras norteamericanas. Mailer consiguió muy joven un gran éxito con la novela *Los desnudos y los muertos (The Naked and the Dead)* en 1948 dónde narra su experiencia en el frente del pacífico durante la II Guerra Mundial<sup>36</sup>. Pero sus obras más relevantes como periodismo narrativo y que le supusieron dos premios Pulitzer son *Los ejércitos de la noche (The armies of the night)* en 1968 y años más tarde, en 1979, consiguió su segundo premio con *La canción del verdugo (The Executioner's Song)*.

Posiblemente *Los ejércitos de la noche*, sea la obra más interesante de Mailer, pues en ella es protagonista en la historia. Chillón la define como “reportaje novelado participante”<sup>37</sup>. Esta obra narra la marcha sobre el Pentágono del 21 de octubre de 1967 en contra de la guerra de Vietnam. El texto está dividido en dos grandes capítulos. El primero de ellos titulado “La historia como una novela: la escalinata del pentágono” nos muestra a través de la visión del autor en primera persona los cuatro días de manifestación con un aire de crónica personal. En la segunda parte titulada “La novela como historia: la batalla del pentágono” el tono es más frío, desaparece la primera persona para dar paso a la tercera persona omnisciente. Así comienza esta segunda parte para que pueda apreciarse la innovación en la escritura de este texto:

<sup>32</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, op. cit., p. 269.

<sup>33</sup> WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido. Una historia del nuevo periodismo*. Madrid: Libros del K.O., 2013, posición: 102.

<sup>34</sup> *Ibid.*, posición: 136.

<sup>35</sup> Curiosamente esta obra parece un reportaje periodístico, pero en realidad es una novela, pues los personajes y diálogos son fruto de la mente de Wolfe.

<sup>36</sup> SIMS, Norman, *True stories. A century of Literary Journalism*. Evaston, Illinois: Northwestern University Press, 2007, p. 225.

<sup>37</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, op. cit., p. 272.

El novelista está pasando el testigo al historiador con una sonrisa feliz. Ha sido más rápido de lo que pudiera pensarse. Como artesano en ejercicio, como artista medianamente diestro, no carece de cierta astucia. Ha llegado a la conclusión de que si el horizonte ha de verse desde el bosque, lo mejor es construir una torre<sup>38</sup>.

Lo interesante de este extracto, y de la obra, es que Mailer señala que hacer un reportaje es un dilema filosófico y para solventar este dilema ofrece su propia visión, pensamientos y acciones<sup>39</sup> como la forma más honesta y real de conseguirlo.

*La canción del verdugo (The Executioner's Song)*, su segunda obra, pese a que es un excelente ejemplo de periodismo narrativo, ha quedado siempre un poco a la sombra de *A sangre fría*, pues aborda un tema muy parecido al del texto de Capote. En este texto Mailer reconstruye con enorme detalle todo el proceso judicial de un asesino, Gary Gilmore<sup>40</sup>. El problema es que tiene muchas semejanzas con *A sangre fría* tanto en la temática como en el uso de una omnisciencia neutral para dar esa sensación de frialdad.

Contemporáneo a Wolfe, Capote y Mailer, también nos gustaría destacar a Gay Talese (1932-), que bajo nuestra opinión es uno de los mejores periodistas narrativos. Ya hemos señalado como Talese se muestra sorprendido que Wolfe lo incluyera en su antología y no considera su obra bajo ninguna etiqueta excepto el periodismo. “No, todo eso son tonterías. Tom Wolfe, de un modo halagüeño, me etiquetó como un “nuevo periodista, lo cual en realidad nunca me gustó. El problema es que cuando escribes no ficción tienes que situarte en una categoría o, de otro modo, Barnes & Noble no sabe en qué estante poner tus libros”<sup>41</sup>.

Para Boynton, Talese representa una tradición paralela dentro del Nuevo Periodismo por lo que su legado es doble:

En primer lugar, él es el reportero infatigable cuyos libros y artículos son el producto de una extensa investigación. Puede pasar años con sus personajes, tratando de convertirse en su compañero, de “viajar a través del tiempo con ellos hasta ver lo que ellos ven”. Para Talese, la exactitud es la meta principal. En segundo lugar, él es el poeta de los lugares comunes, el escritor que demostró que se puede escribir excelente no ficción literaria sobre lo “normal y corriente” —ya fuera sobre personas corrientes que se encuentran en circunstancias extraordinarias o sobre las vidas corrientes de personas extraordinarias<sup>42</sup>.

Talese es de los pocos autores aquí nombrados que sólo tiene obras de no ficción y periodismo, nunca ha escrito ficción, ni lo ha pretendido. Proviene de unos orígenes humildes, sus padres eran de origen italiano, su padre trabajó como sastre y su madre como ama de casa. Talese explica que el origen de su amor por el periodismo lo desarrolló en la sastrería de su padre, siendo testigo de todas las conversaciones que se desarrollaban en aquel local<sup>43</sup>.

Talese comienza muy pronto a ejercer el periodismo<sup>44</sup> como “chico de la fotocopiadora” en *The New York Times* y poco después como periodista de plantilla, donde se especializó en retratar a la ciudad y los distintos personajes que vivía en ella<sup>45</sup>. Durante ese tiempo el autor se dedica a deportes en los primeros diez años y a publicar distintos perfiles para revistas como *Esquire*. En esta revista publica en 1966, *Frank Sinatra has a cold*<sup>46</sup> (*Fran Sinatra está resfriado*), uno de

<sup>38</sup> MAILER, Norman, *Los ejércitos de la noche*. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 253.

<sup>39</sup> SIMS, Norman, *True stories...*, op. cit., p. 229.

<sup>40</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, op. cit., p. 272.

<sup>41</sup> BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo. Conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción*. Barcelona: Periodismo Activo 6, p. 357.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 355.

<sup>43</sup> En parte como memorias o como autobiografía, Talese ha mostrado su vida a través de su obra *Vida de un escritor*. Véase: TALESE, Gay, *Vida de un escritor*. Madrid: Punto de Lectura, 2013.

<sup>44</sup> BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo...* op. cit., p. 356.

<sup>45</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo...* op. cit., p. 164.

<sup>46</sup> TALESE, Gay, “Frank Sinatra has a cold”, en *Esquire*, 14 de mayo de 2016. Disponible en: <http://www.esquire.com/news-politics/a638/frank-sinatra-has-a-cold-gay-talese/> [última fecha de consulta: 23 de septiembre de 2016]

los perfiles más famosos del periodismo narrativo y del periodismo en general. La riqueza y profundidad de este perfil radica en que Talese no habla o entrevista a Sinatra en ningún momento, sino que reconstruye su figura a través de todas las personas que se relacionan con él, configurando un calidoscopio sobre Sinatra que nos lo muestra en gran profundidad.

El impacto de este perfil evidencia la riqueza y la otra mirada que puede otorgar el periodismo narrativo. Leila Guerriero sobre la obra lo explica así:

Miles de periodistas le hacen entrevistas a Frank Sinatra, pero un día un señor llamado Gay Talese escribe, sin cruzar con él una palabra, un perfil llamado «Frank Sinatra está resfriado» que deviene, con el tiempo, en el perfil de todos los perfiles<sup>47</sup>.

Y añade además lo que ha supuesto para los nuevos periodistas narrativos latinoamericanos este perfil de Talese:

Todos los periodistas latinoamericanos somos expertos en perfiles: en su escritura, en su análisis, en su confección. No nos vamos a la cama sin llevarnos el «Frank Sinatra está resfriado» de Gay Talese y supimos qué cosa era el *The New Yorker* antes de saber que Santa Claus eran los padres<sup>48</sup>.

Pero posiblemente, la obra cumbre de Talese sea *Honor thy father (Honrarás a tu padre)* publicada en 1971. Talese consiguió la confianza y el acceso de Bill Bonanno, el hijo de Joe Bonanno que era el jefe de una de las cinco familias que dominan el crimen organizado en la ciudad de Nueva York. El texto, contado desde la perspectiva de Bill refleja una época turbulenta del crimen organizado donde el padre de Bill, se secuestra a sí mismo para evitar por un lado el acoso de las otras familias mafiosas, y por otro lado el llamamiento de la justicia para que testificara en un juicio.

Talese consiguió con esta obra uno de los mejores ejemplos de ‘reportaje de saturación’ jamás escritos: intimó con los Bonanno durante dos años, observó su vida cotidiana, consultó diversos testimonios y archivos. La obra sorprende por la destreza con que el periodista fue capaz de enlazar armoniosamente tantos cabos sueltos<sup>49</sup>.

Diez años después de esta obra, publica un reportaje-ensayo sobre las conductas sexuales de los norteamericanos que se convierte en un éxito de ventas, se trata de *Thy Neighbour's Wife* (La mujer de tu prójimo). Años más tarde rastrea sus orígenes italianos y retrata el periplo de millones de inmigrantes italianos que se asentaron en Estados Unidos, en *Unto the sons (Los hijos)* y también ha publicado algunas obras que recopilan sus perfiles y reportajes de los años 60 y 70 como *The Gay Talese Reader: Portraits and Encounters* (Retratos y encuentros), en 2003. Hoy sigue estando de actualidad tras la publicación de *The Voyeur's Hotel* que como hemos explicado en el apartado II de esta investigación ha estado envuelto en una gran polémica por la fiabilidad de la fuente con la que trabajó Talese.

Tras el Nuevo Periodismo, y siguiendo la estela de estos autores, el periodismo narrativo ha estado más vivo que nunca en Estados Unidos. Una de sus figuras más relevantes y que nos gustaría destacar por la enorme influencia que ha tenido es Susan Orleans (1955-) actualmente periodista del *The New Yorker*. Desde joven, tras estudiar literatura en la Universidad su objetivo fue trabajar y escribir aquellos textos que leía en *The New Yorker*<sup>50</sup>. De su amplia producción como escritora de periodismo narrativo destaca *The Orchid Thief (El ladrón de orquídeas)* en 1998, que retrata al personaje de John Laroche un coleccionista de orquídeas y floricultor. En un primer momento Orlean publicó un texto en *The New Yorker* bajo el título de “Orchid Fever”<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, 2016, posición: 470.

<sup>48</sup> *Ibid.*, posición: 2150.

<sup>49</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, op. cit., p. 254.

<sup>50</sup> BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo...* op. cit., p. 276.

<sup>51</sup> ORLEAN, Susan, “Orchid Fever”, *The New Yorker*, 23 de enero de 1995. Disponible en: <http://www.newyorker.com/magazine/1995/01/23/orchid-fever> [última fecha de consulta: 23 de septiembre de 2016]

Luego amplió su investigación que dio fruto a la obra. *El ladrón de orquídeas* se hizo famosa por su adaptación a la pantalla en *Adaptation* dirigida por Spike Jonze y protagonizada por Meryl Streep y Nicolas Cage. Tiene varias obras que recopilan sus reportajes, libros de viajes y perfiles: *The Bullfighter Checks Her Makeup: My Encounters with Extraordinary People* (2001) y *My Kind of Place: Travel Stories from a Woman Who's Been Everywhere* (2004). Esta autora destaca por reflejar personas ordinarias que bajo la mirada de Orlean consigue algo extraordinario. “Si se examina de cerca, una vida común resulta exquisita y excepcional, de alguna manera logra ser a la vez heroica y sencilla”, escribe Orlean en la introducción de *The Bullfighter Checks Her Makeup*. Uno de los perfiles más interesantes es el que escribió sobre un niño normal y corriente de diez años para la *Esquire* con el sugerente título de *The American Man at Age Ten*<sup>52</sup>.

En la misma estela de Orlean nos gustaría destacar a Ted Conover (1958-) que ha centrado gran parte de su producción en la frontera estadounidense con México y en las personas que están fuera del sistema. La obra de Conover se caracteriza por mezclar el uso de la primera persona con la observación participante<sup>53</sup> (fruto de su formación como antropólogo), así lo demuestra *Rolling Nowhere: Riding the Rails with America's Hoboes* (1984) que relata la vida de los vagabundos en la que el mismo convivió con ellos como tal durante meses<sup>54</sup>.

Tras esta obra aborda la inmigración ilegal a través de la figura del coyote, *Coyotes: A Journey Across Borders with America's Illegal Migrants* (1987). Su trabajo sobre todo destaca por la inmersión total que realiza en sus trabajos, en este libro, pasó un año viviendo con estos personajes que trasladan a los inmigrantes de forma irregular. Pero en otra de sus obras más destacadas Conover decide conocer el sistema carcelario estadounidense y para ello, a modo de periodista gonzo, aplica y consigue una plaza como oficial penitenciario donde trabaja todo un año<sup>55</sup>. El resultado es *Newjack: Guarding Sing Sing* (2000) con el que logra quedar finalista del Premio Pulitzer de ese año y gana el premio a la mejor obra de no ficción en el *National Book Critics Circle Award*. El libro refleja el mundo carcelario desde esa privilegiada vista.

El último de los autores que nos gustaría destacar es a Charles Bowden (1945-2014), que ha centrado también sus obras en el problema de la inmigración, las drogas, el narcotráfico y en zonas como Ciudad Juárez. Desde los años 80 estuvo fascinado por la frontera y una de sus obras más emblemáticas es *Ciudad Juárez y los nuevos campos de exterminio de la economía global* (*Murder City: Ciudad Juarez and the Global Economy's New Killing Fields*) en 2010. Esta obra la publicó pocos años antes de fallecer, y transcurre durante todo el año 2008 y 2009.

Hay algo viejo, de aliento clásico, en ‘Ciudad del crimen’. Tal vez eso es lo moderno: al buscar entre los cronistas o periodistas literarios norteamericanos actuales, uno de los hilos que se perciben es el desarrollo en la depuración, la sofisticación de la prosa, el diálogo, con los nuevos novelistas y cuentistas y con la poesía, hasta llegar a un punto casi experimental (...)

Bowden representa el camino inverso: de vuelta a lo que hace grande a la literatura, el fulgor del verbo, el construir mundos reales solo con palabras. Nada menos que con palabras<sup>56</sup>.

También es destacable Blue Desert en 1986 centradas en la frontera, como: Juárez: laboratorio de nuestro futuro (Juárez: The Laboratory of our Future) en 1998, Una sombra en la ciudad: confesiones de un narcoguerrero encubierto (El Sicario: The Autobiography of a Mexican

<sup>52</sup> ORLEAN, Susan, “The American Man at Age Ten”, en SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995, p. 99.

<sup>53</sup> SIMS, Norman, “The Art of Literary Journalism”, en SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995, p. 13.

<sup>54</sup> BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo... op. cit.*, p. 39.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>56</sup> HERRSCHER, Roberto, “Peligrosos Acercamientos al otro en el nuevo nuevo periodismo norteamericano: Charles Bowden, Ted Conover, Adrian Nicole Leblanc y Susan Orlean”, en ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid: Libros del K.O., 2014, p. 50.

Assassin) en 2011. Nandorfy ha definido el trabajo de Bowden como un caleidoscopio que “undulating between the microscopic and the cosmic, the intimately subjective and the most expansively communitarian. He desires nothing short of communion with the biotic universo”<sup>57</sup>.

Sin duda, nos dejamos a muchos autores norteamericanos muy importantes, pero no es el objetivo de esta investigación desarrollar todas las personalidades más relevantes del periodismo narrativo norteamericano. Hemos destacado en este apartado las principales figuras que han supuesto una influencia para los autores que analizamos. Pero pese a ello no podemos dejar de destacar las figuras de Joan Didion, que tiene un excelente reportaje novelado sobre la mafia *Miami* (1987)<sup>58</sup> o sobre su experiencia en el Salvador, *Salvador* (1983) y que fue una presencia femenina en el Nuevo Periodismo junto con otras escritoras y periodistas como Sara Davidson o Susan Sontag<sup>59</sup>. Tampoco hemos mencionado a Hunt S. Thompson que se convirtió en un autor de éxito gracias a sus crónicas y reportajes gonzos como *Miedo y asco en las vegas* (*Fear and Loathing in Las Vegas*) publicada en 1971. O a Michael Herr (1940-2016) y su famosa *Dispatches* (*Despachos de guerra*) en 1977. Relevantes también son las figuras de Lillian Ross que destaca sobre sus perfiles como *El único matador o Retrato de Hemingway*<sup>60</sup>. O figuras más recientes como Joseph Mitchell, Joseph Nocera, Mark Kramer, Tracy Kidder, John McPhee, Jonathan Harr...

---

<sup>57</sup> NANDORFY, Martha “Charles Bowden’s Anarcho-Biotic Poetics”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 6, nº2, Fall, 2014, p. 24.

<sup>58</sup> CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo...*, op. cit., p. 288.

<sup>59</sup> GARCÍA ROJO, Leticia, “La emotiva asepsia narrativa de Joan Didion”, en ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid: Libros del K.O., 2014, p. 146.

<sup>60</sup> ROSS, Lillian, “Hoy do you like it now, gentlemen?”, en *The New Yorker*, 13 de mayo de 1950. Disponible en: <http://www.newyorker.com/magazine/1950/05/13/how-do-you-like-it-now-gentlemen> [última fecha de consulta: 23 de septiembre de 2016]



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 10. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO EUROPEO

---

Posiblemente si tuviéramos que mencionar el primer indicio de periodismo narrativo o literario en un texto, el primer caso de este fenómeno,<sup>1</sup> sea Daniel Defoe (1659-1731) y su *Diario de un año de la peste*. Además de ser una de las principales figuras de la literatura por su conocida novela *Robinson Crusoe* tiene un papel muy destacado como periodista. Este autor es clave en la historia del periodismo narrativo por la publicación del primer ejemplo periodístico narrativo del que tenemos constancia en 1722: *Diario del año de la peste (A Journal of the plague year)* se trata de un reportaje novelado que relata cómo la ciudad de Londres se enfrentó a la epidemia de peste que asoló la ciudad en 1665.

Defoe fue un periodista muy influyente en su época, “desde las páginas de su periódico semanal *Review*, que urdió prácticamente en solitario entre 1704 y 1713, Defoe escribió panfletos, polémicas y ensayos sobre política, religión, comercio, moral y costumbres”<sup>2</sup>. Para Yagoda y Kerrane Defoe construyó su carrera como escritor entre la zona de la ficción y lo real<sup>3</sup>.

¿Por qué consideramos esta obra como periodística situándose tan atrás en el tiempo? Especialmente, porque todas las fuentes de las que hace uso son periodísticas, acude a informes oficiales, entrevista a una enorme cantidad de supervivientes, utiliza recortes de prensa de la época, se incluyen algunos documentos como ordenanzas del Lord Mayor<sup>4</sup>. “La exactitud de los datos ofrecidos evidencia este objetivo puesto que, en múltiples ocasiones, el relato se convierte en un mero informe, sacrifica el ritmo narrativo en favor de una mayor profundidad en la información, lo que no sería justificable en una novela”<sup>5</sup>. Aunque es muy preciso en la narración de algunas escenas esto no quiere decir que el autor no haya incluido algunas recreaciones propias

---

<sup>1</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2015, p. 155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>3</sup> YAGODA, Ben y KERRANE, Kevin, *The art of fact. A historical anthology of literary journalism*. Estados Unidos (Nueva York): Touchstone, 1997. p. 23.

<sup>4</sup> DEFOE, Daniel, *Diario del año de la peste*. Barcelona: Fontana, 1997, p. 18.

<sup>5</sup> MORA DO CAMPO, María del Mar, “Primeros coqueteos entre reportaje y novela: Daniel Defoe, Edgar Allan Poe y Fiodor Dostoievski”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 8, 2002, p. 224.

y se nota que muchas veces el autor colorea algunas de las escenas. Sobre esto mismo apunta Acosta Montoro. “No falta en el reportaje de Defoe el uso de diversas formas narrativas, como compete a todo trabajo periodístico que busca la máxima comprensión”<sup>6</sup>.

Otra de las estrategias interesantes que utiliza el autor es la inclusión de diversas anécdotas protagonizadas por personas identificadas y que nos cuentan su relato de supervivencia y cómo vivieron la epidemia.

Un vecino de mi conocimiento, con el propósito de que un tendero de Whitecross Street o de las inmediaciones, le facilitara algún dinero, envió a su aprendiz, un muchacho de unos dieciocho años, para que tratara de conseguirle crédito. El muchacho llegó hasta la puerta, la encontró cerrada y golpeó con fuerza. Le pareció que alguien le respondía desde el interior, pero no estaba, muy seguro. Esperó unos momentos y golpeó por segunda vez, y luego por tercera. Alguien bajó entonces por la escalera. Por fin el dueño de casa llegó a la puerta; estaba en calzoncillos y llevaba una chaquetilla de franela amarilla, un par de pantuflas sin medias, un bonete blanco en la cabeza y, como dijo el muchacho, « ¡la muerte en el rostro! ».<sup>7</sup>

Defoe utiliza además el estilo directo a través de diálogos, digresiones, pero sobre todo la más interesante de todas, la primera persona.

Entonces comencé a considerar seriamente mi propio caso y cómo dispondría de mi persona; es decir, si decidiría permanecer en Londres o cerrar mi casa y volar, como tantos de mis vecinos habían hecho. He anotado este asunto tan, detalladamente, porque tal vez mi historia pueda resultar útil a quienes vengan detrás de mí, si alguna vez se vieran sometidos a la misma angustia y a la misma opción; por esta razón deseo que esta narración sea, más que una historia de mis actos, una guía para los de aquellos a quienes muy poco puede importar lo que fue de mí<sup>8</sup>.

Algunos autores consideran que se trata de la herramienta más polémica del autor<sup>9</sup> pero en nuestra opinión es lo que permite un mayor acercamiento a la historia pues se presenta como narrador y testigo de todo lo narrado. Nos va relatando lo que oye, piensa y siente durante esta epidemia. El problema de base siguiendo los estándares periodísticos es que como se deduce en las fechas que se publicó el libro, cuando ocurrió la peste el autor tendría cinco años de edad, por lo que literalmente ese narrador protagonista es un personaje inventado que incluye el autor en la historia a través de toda la información que recaba. Por lo que: “el Diario del año de la peste sirvió a Defoe como acercamiento a las técnicas narrativas, como puente entre el periodismo y la novela de aventuras a la que se dedicaría a partir de entonces”<sup>10</sup>. Para Chillón esta obra supone “el esfuerzo del escritor por conjugar la exigencia de rigor informativo con la de construir un relato novelado en el que los datos, las cifras, los testimonios, los ambientes, y los personajes adquieren relieve, volumen y densidad. *Diario del año de la peste* no es un mero informe repleto de datos, sino un intento de captar, mediante las en aquel entonces incipientes convenciones del realismo novelístico y periodístico, el valor humano de los hechos relatados”<sup>11</sup>.

Sin embargo, para autores norteamericanos como Harstcock *Diario del año de la peste* ocupa una posición ambigua en la evolución moderna del periodismo narrativo literario. Explica que “his ambiguity arises from his indifference to boundaries between fiction and nonfiction”<sup>12</sup>. Pero el problema al que apunta Harstcock, es la diferencia de años que ya hemos apuntado, y en su opinión estaríamos hablando técnicamente de ficción. Pero pese a eso sigue siendo un ejemplo

---

<sup>6</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, Vol. 2. Madrid: Guadarrama, 1973, p. 69.

<sup>7</sup> DEFOE, Daniel, *Diario del año de la peste...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 6.

<sup>9</sup> MORA DO CAMPO, María del Mar, “Primeros coqueteos entre reportaje y novela...”, *op. cit.*, 224.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 225.

<sup>11</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia.*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>12</sup> HARTSOCK, John C., *A history of American Literary Journalism. The emergence of a modern narrative form*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2000, p. 114



que se acerca en opinión de Harstsock al periodismo narrativo literario pues revela las profundas fronteras que hay entre la ficción y la no ficción, argumento con el que también estamos de acuerdo.

No podemos dejar de mencionar otra de las obras relevantes del autor como es *The Storm*, un texto de la terrible devastación de una tormenta a lo largo de la costa sur de Inglaterra y de la que Defoe da cuenta<sup>13</sup>.

Otro de los autores más relevantes en la historia del periodismo narrativo o literario es, el también inglés, George Orwell (1903-1950), cuyo nombre real es Eric Blair<sup>14</sup>, que fue un escritor y periodista británico. Su participación en la Guerra Civil Española lo marcó profundamente durante toda su vida y fruto de esta experiencia publicó *Homenaje a Cataluña*. Sus obras periodísticas más destacadas y de las que nos interesa hablar son: *El camino de Wigan Pier* publicada en 1937 y *Homenaje a Cataluña* publicada un año después en 1938.

*El camino de Wigan Pier* nace a comienzos de 1936 por un encargo que recibe el autor para escribir sobre la pobreza de la clase obrera del norte de Inglaterra. La obra retrata el panorama social de los obreros a través de su trabajo en las minas de cobre, las viviendas y el desarrollo de la conciencia política<sup>15</sup>. Se aprecia la profundización del autor en el tema que investiga a través de la convivencia con una gran cantidad de personas o las consultas sobre los informes laborales de las minas o los registros de salud pública. Este texto contiene un alto componente político fruto de la toma de conciencia del autor de las desigualdades de clase, y que lo llevó a tomar conciencia en sus convicciones sociales, llevándolo meses después a tomar una decisión radical, participar en la Guerra Civil Española. Tras su experiencia en el conflicto publica *Homenaje a Cataluña* que narra su experiencia en las milicias del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista). En el libro describe su lucha en el frente de Aragón y sobre todo mostrará la persecución política que sufrirán él y sus compañeros del POUM por parte de los partidarios comunistas del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña) por lo que se verá obligado a huir de España. En esta obra el autor nos muestra el terror político y la huida clandestina de España de él y los miembros del POUM. Esto que contaba Orwell fue excesivamente incómodo<sup>16</sup> para su editor, Gollancz, así como muchos intelectuales ingleses del momento que apoyaban al Partido Comunista. Gollancz no publicó el texto y este salió a la calle de forma clandestina además de ser duramente censurada<sup>17</sup>. *Homenaje a Cataluña* no apareció en España hasta 30 años después y también fue censurada en 1970 por el régimen de Franco. Es más, hasta el año 2003 siguió publicándose esta edición censurada en español<sup>18</sup>.

Herrscher define el estilo del autor como “el método de Orwell consiste en sufrir en nombre del lector. Mejor dicho, en el lugar del lector. Al mostrarnos lo que pasa a su alrededor como un periodista y al mismo tiempo meternos en su cabeza y confiarnos sus pensamientos, aunque se sienta avergonzado de ellos, logra una combinación asombrosa y muy original de periodismo y literatura testimonial”<sup>19</sup>.

Pero quizás, el autor periodístico narrativo o literario más famoso y que más influencia ha tenido a nivel global<sup>20</sup> y en los autores que analizamos, es el escritor y periodista polaco Ryszard

<sup>13</sup> YAGODA, Ben y KERRANE, Kevin, *The art of fact.*, op. cit., p. 23.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 245.

<sup>15</sup> TUSELL, Javier, “Orwell: un intelectual en una época difícil”, en *Cuenta y Razón*, vol. 17, 1984, p. 50.

<sup>16</sup> BERGA, Miguel, “Prologo. Orwell y sus editores: apuntes para una historia políticamente sintomática”, en *Homenaje a Cataluña*. Barcelona: Debate, 2011.

<sup>17</sup> ALEMANY, Luis, “Juicio a ‘Homenaje en Cataluña’” en *El Mundo*, 6 de mayo de 2013. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/06/cultura/1367830992.html> [última fecha de consulta: 5 de octubre de 2016].

<sup>18</sup> BERGA, Miguel, “Prologo.”, op. cit.

<sup>19</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p.198.

<sup>20</sup> SOENKE, Zehle, “Ryszard Kapuściński and the borders of documentarism: Towards Exposure without assumption”, en S. BAK y REYNOLDS, Bill, (ed.), *Literary Journalism Across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2011, p. 289.

Kapuściński (1932-2007). Se formó como historiador, estudios que realizó en la Universidad de Varsovia. Durante toda su vida compaginó su trabajo como periodista con su actividad literaria y de profesor. En 1958 es designado por la Agencia de Prensa polaca para ser su único corresponsal extranjero. Esto lo llevó a viajar por todo el mundo reportando guerras, golpes de estado y revoluciones hasta el año 1980<sup>21</sup>. Esta parte de su vida será fundamental para desarrollar su visión, estilo y convertirlo en lo que fue.

En *los cinco sentidos del periodista* explica lo que supuso en su carrera y en su vida este trabajo y la influencia que tenía para el escribir periodismo narrativo o “Nuevo periodismo” como lo denomina él.

Escribir para una agencia de noticias es un trabajo duro, de gran tensión y nerviosismo, paudado por entregas al jefe, que pide noticias cortas por aquello de los costos, el tiempo y la competencia. Se hace un periodismo forma y pobre, de no más de ochocientas palabras. Una tortura. Pero se puede tolerar si uno recoge para sí un nicho independiente, un espacio para escribir aquello que excita la propia voluntad y ambición. En ese otro taller, las cosas se dicen en otro lenguaje, se enfocan bajo otra mirada, se componen según otros criterios.

Así generé dos ámbitos separados: en uno escribía las páginas que me permitían ganarme el pan, un trabajo que en ocasiones puede resultar poco atractivo, muy mecánico; en el otro, me dediqué a aquello que desde mi punto de vista lo merecía. En África, en Asia, en América Latina, con esa realidad tan rica, tan colorida, creí que valía la pena contar esa vida tan diferente a la europea; como eso no cabía en los cables de la agencia de prensa, mientras mis colegas se iban al bar a tomar whisky yo me encerraba a elaborar notas que luego se convertirían en libros.

(...)

La diferencia está en las técnicas: para informar en un despacho de agencia sobre la actividad de un ministro no hace falta poner en juego nuestra imaginación o nuestros conocimientos de filosofía, pero hacer Nuevo Periodismo, sí<sup>22</sup>.

(...)

Pero cada vez que regresaba de mis viajes tenía la impresión de que lo que había escrito en esas noticias era muy superficial, muy pobre, muy limitado. Para reflejar todo lo que yo sentía, vivía, y experimentaba tuve que buscar otros medios de expresión, y así fue como comencé a elaborar mis reportajes. La profunda insatisfacción ante lo que había hecho en la urgencia del trabajo de corresponsal me lanzó a buscar un método mejor para narrar, un modo de superar la expresividad del lenguaje de la agencia de noticias<sup>23</sup>.

(...)

Personalmente, mi búsqueda se orienta a otros campos, aquellos en los cuales se utilizan las técnicas de la expresión literaria en combinación con otros géneros, un nuevo tipo de literatura que se encuentra en desarrollo y que es difícil fijar con una etiqueta. Pero que se puede someter a otra clasificación, un criterio para mí más útil y valioso: no si es o no una novela, sino si es un libro bueno o un libro malo<sup>24</sup>.

Así comenzaron a nacer, a la par que hacía su trabajo como corresponsal, sus obras que publicó en formato libro y que se han convertido hoy en los principales pilares del periodismo narrativo. Entre las más destacadas se encuentra *Ébano* (1998) una colección de historias cortas sobre África a través de sus conflictos civiles, centrada en los años sesenta de y que muestra como el continente iba ganando poco a poco su independencia política. *El Emperador* (1978) también es otra de sus obras más destacadas que retrata los últimos años del emperador de Etiopía Haile Selassie. Estas son sus principales obras sobre África, pero igual de importantes también son *El Sha* (1982) sobre la época del Shah Mohamed Reza Pahlevi en Irán retratando los años anteriores a la revolución islámica de Irán de 1979 o también *El imperio* (1993), la obra en la que retrata la URSS llevándonos por sus recuerdos de infancia hasta el recorrido por sus

---

<sup>21</sup> YAGODA, Ben y KERRANE, Kevin, *The art of fact.*, op. cit., p. 507.

<sup>22</sup> KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista: (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2013, pp. 45-46.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 74.

diferentes repúblicas. Y quizás los libros que más han influido en el pensamiento y forma de proceder del periodista sea *Los cínicos no sirven para este oficio* (2002) y *Los cinco sentidos del periodista* (2003) y por supuesto *Viajes de Heródoto* (2004), una obra en la que establece un paralelismo entre los viajes del griego Heródoto y sus viajes como reportero internacional. Esta obra “se transforma así en un triple recorrido. Kapuściński recorría África y Asia buscando noticias para su agencia PAP; a la vez se adentraba en el horror y la maravilla y descubría toda la vida y la muerte que no se puede contar en un cable de agencia, y para hacerlo, se sumergía en la lectura de Heródoto, que para él fue el primer reportero de la historia”<sup>25</sup>. Es más autores como Horodecka apuntan el juego de espejos que establece el autor con la figura de Heródoto que le sirve para crear una especie de hermano gemelo<sup>26</sup> con el que establece un diálogo a su altura.

¿Pero por qué es tan relevante este autor y ha tenido tanta incidencia sus obras en la generación actual de p periodistas narrativos españoles? Chillón lo explica con estas palabras:

Kapuściński practicó un tipo de periodismo literario inclasificable —diferente tanto del *new Journalism* como de los nuevos periodismos europeos—, que conjuga en una simbiosis inédita las técnicas documentales propias del periodismo de investigación, el ejercicio de observación característico de la crónica y la búsqueda de una especie de verdad poética que trasciende, mediante procedimientos de fabulación más próximos a la leyenda, el apólogo y el cuento que a la novela realista, las limitaciones inherentes al simple verismo documental<sup>27</sup>.

Kapuściński concebía en su escritura a un escritor tremendamente polifacético, así nos explicaba la situación como un especialista en política internacional, pero además como ensayista, pero también como periodista de calle que nos ofrecía su visión en primera persona y como historiador contextualizando los hechos. Kapuściński siempre se ha alejado de proporcionar al lector muchos datos, no señala cifras ni estadísticas, ni incluso fecha en el tiempo, sino que busca crear un discurso más anacrónico con la historia para mostrar una visión del relato totalmente novedosa. “No es ya la verdad histórica lo que persigue, sino una verdad poética esencial destinada a través de la fabulación”<sup>28</sup>.

Sin embargo, este estilo no surgió de las propias cualidades del autor, sino que son parte de la larga tradición de la “escuela polaca de reportaje” de la que Kapuściński bebió profundamente<sup>29</sup>. Esta “escuela”<sup>30</sup> fue en parte fruto de la censura comunista que proveyó a los escritores durante años una práctica en juegos literarios para añadir significados universales en pequeños detalles en un texto. Esta escuela tiene una larga tradición tanto en Polonia como en otros países como Rusia. Concretamente se trata de un movimiento llamado literatura faktu o de hechos<sup>31</sup> y que durante el periodo comunista tuvo mucho auge a través del reportaje literario. “En Polonia

<sup>25</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo*, op. cit., p. 104.

<sup>26</sup> HORODECKA, Magdalena, “The Hermeneutic Relation between Reporter and Ancient Historian in Ryszard Kapuściński's Travels with Herodotus”, en *Literary Journalism Studies*, vol. 7, nº 2, 2015, p. 129.

<sup>27</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., p. 377.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>29</sup> GREENBERG, Susan, “Kapuściński and Beyond: The Polish School of Reportage”, en KEEBLE, Richard Lane y Tulloch, John, *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. Nueva York: Peter Land, 2012, p. 123

<sup>30</sup> Actualmente hay figuras muy relevantes como es Wojciech Jagielski y para estos, el libro sigue siendo la principal plataforma para publicar sus trabajos. “Según muchos de los periodistas que pertenecen a esta corriente, muchos también discípulos o admiradores de Kapuściński, el foro actual para el reportaje literario son los libros. El proceso de recolección de datos, los viajes, el coste que implica conseguir un traductor y hacer el tipo de trabajo de campo que desarrolló Kapuściński, se ha tornado una misión casi imposible para creadores modernos de reportaje. Tal vez por esta razón amerita más que nunca intentar salvar este género tan enriquecedor y necesario en el mundo globalizante en el que vivimos. PLATT, Sarah V., “La obra de Ryszard Kapuściński y la escuela polaca del reportaje” en *Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna, diciembre 2012, p. 13.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 2.

existe una larga tradición reporteril que se originó en el siglo XVIII, aunque el trabajo periodístico como corriente independiente se fundó en el siglo XX durante el periodo de entreguerras. Dichos reportajes se consideraban un género híbrido porque combinaban memorias, narraciones y crónicas populares, propiciando así una amalgama del registro de la realidad con técnicas literarias<sup>32</sup>. Por lo que la tradición periodística y literatura de este tipo de textos ofreció al autor polaco la mejor escuela para llevar a cabo sus escritos fuera del frío estilo objetivista de las agencias de noticia.

Wiktoroska ha realizado uno de los trabajos más profundos en su tesis doctoral sobre Kapuściński y considera el género de sus obras como “reportaje integrador” ya que los otros términos como *non fiction creative writing*, periodismo narrativo, periodismo literario o Nuevo Periodismo no llegan a definir exactamente el contenido de la obra del autor<sup>33</sup> en su opinión.

Herrscher, por ejemplo, señala las influencias mutuas que tuvieron Kapuściński y Gabriel García Márquez en sus respectivos textos. “Por años sus obras dialogaron cruzando fronteras e idiomas. En *El Emperador*, hay lecciones aprendidas de *El otoño del patriarca*, y en *Noticia de un secuestro* se ven las noches pasadas, como dice el inventor de Macondo, «descosiendo los libros de Kapuściński para ver cómo estaban hechos»<sup>34</sup>.

Para terminar no podemos dejar de mostrar la polémica en la que se vio envuelto el autor tras su fallecimiento con la publicación de una biografía de su compañero del diario *Gazeta Wyborcza*, Artur Domoslawsky<sup>35</sup> que publicó en 2010 una biografía del autor polaco con el título *Kapucinski non-fiction* (2010). En este texto, Domoslawsky ponía en entredicho la veracidad de algunas de las informaciones que aparecía en algunos de sus libros, mostrando como en algunos casos concretos, mintió, inventó y adornó algunos fragmentos<sup>36</sup>. Estas declaraciones en el texto provocaron un enorme debate<sup>37</sup> en torno a la figura del autor —sobre todo en Polonia, pero también en todo el orbe hispanoamericano— y concretamente en torno a los límites entre la ficción y no ficción. El debate se centraba si era legítimo que el autor rebasase ese pacto con el lector e incluyera algunos datos ficticios. Los de un bando apuntaban que sobrepasar la línea era una traición al lector y a lo que se contaba, frente a los que apuntaban que modificar ciertos detalles no invalidaba la veracidad del autor<sup>38</sup>. La cuestión sobre este debate que la biografía de Kapuściński puso sobre la mesa no es tanto si se puede sobrepasar esta línea, —que puede hacerse en circunstancias concretas—, sino avisar al lector que se ha sobrepasado. Si establecemos una obra como de no ficción, periodística, establecemos un pacto con el lector en el que presentamos todos los datos como reales. Sí incluimos algún hecho ficticio o que sólo se puede suponer, hay que indicarlo, pues de no ser así el lector lo entenderá todo como real. No hay nada criticable en incluir este aviso, ese detalle, ese apunte de que se ha modificado ciertos aspectos para mejorar o suavizar la trama. El problema estriba cuando no se avisa.

Saltamos al sur de Europa para comentar ahora el papel que jugó Oriana Fallaci (1929-2006) en el periodismo narrativo europeo. Fallaci fue una escritora, periodista y activista italiana que consiguió numerosos logros a lo largo de su vida. Fue un personaje muy controvertido

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 13

<sup>33</sup> WIKTOROWSKA, Aleksandra, *Ryszard Kapuściński: vision integradora de un reportero. Clasificación, construcción y recepción de su obra*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2013-2014, pp. 323-324.

<sup>34</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo*, op. cit., p. 103.

<sup>35</sup> VILLANUEVA CHANG, Julio, “¿Nos dijo Kapuściński toda la verdad?»”, en *El País*, 3 de marzo de 2010. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/03/03/cultura/1267570801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/03/cultura/1267570801_850215.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]

<sup>36</sup> SALAZAR, Diego, “Kapuściński según Domoslawski. El debate debe continuar”, en *fronterad*, 20 de enero de 2011. Disponible en: <http://www.fronterad.com/?q=kapuscinski-segun-domoslawski-debate-debe-continuar> [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016].

<sup>37</sup> GARTON ASH, Timothy, “La polémica creatividad de Kapuściński” en *El País*, 12 de marzo de 2010. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/03/12/opinion/1268348412\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/12/opinion/1268348412_850215.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]

<sup>38</sup> ARMADA, Alfonso, “De qué hablamos cuando hablamos de periodismo” en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012, pp. 269-270.

y polémico. Su faceta de periodista es quizás la más conocida pues llegó a ser la primera mujer italiana corresponsal de guerra. Sus piezas más relevantes se centraron en el género de la entrevista entre las que destacó como una de las mejores autoras en llevar a lo más alto este género. Uno de los mejores ejemplos de estas entrevistas literarias o narrativas lo vemos en *Los antipáticos* (1964), pero especialmente en *Entrevista con la historia* (1979). Aunque también practicó otros géneros como el reportaje en *Nada y así sea* publicada en 1969.

La autora acuñó un término para definir sus escritos el *romanzo-vérité*, que puede traducirse como “novela-verdad” para definir algunas de sus obras como *Un hombre* (1979), su retrato sobre la figura del poeta y líder de la resistencia al régimen militar griego, Alekos Panagoulis. Se trata de una obra narrada en segunda persona y con una estructura llena de elipsis y prolepsis.

También fue una excelente reportera de guerra en Vietnam. “Su denuncia de las atrocidades del ejército norteamericano hizo mucho por dar vuelta la opinión pública europea hacia esa supuesta guerra por la democracia y contra el comunismo. Fue de los muy pocos periodistas que convivieron con ambos bandos y entrevistaron a los soldados norteamericanos, a sus aliados vietnamitas y a los resistentes del Vietcong”<sup>39</sup>.

Las entrevistas de Fallaci, bien aquellas que se centran en personajes políticos o de personalidad, según Chillón “consiste en retratar analíticamente al entrevistado —sin presentarse a contemporizaciones ni componendas fáciles con él, tan frecuentes en periodismo— y en someterlo a continuación a un impecable y a menudo implacable interrogatorio, apoyado en una documentación exhaustiva y en un sentido casi innato para improvisar la pregunta adecuada en el momento oportuno”<sup>40</sup>. Así, Fallaci solía enfrentarse a sus entrevistados con una agresividad impensable para cualquier periodista, aspecto que la aupó como una de las mejores entrevistadoras.

Finalmente, nuestro último autor destacado proviene también de su relación entre periodismo y literatura. Dos años consecutivos lleva la academia sueca sorprendiéndonos a todos, sí con este año se desencadenó un debate sin igual con la concesión del Premio Nobel a Bob Dylan, no menos relevante fue lo que provocó la concesión del Nobel a Svetlana Aleksievich (1948) en el 2015, la primera periodista que recibe el Premio Nobel por su obra periodística. Era un hecho sin precedentes, ya que la Academia Sueca ponía en lo más alto al periodismo narrativo o literario. Y nos demostraba a través de la figura de la escritora bielorrusa que se puede hacer literatura sin escribir ficción. Hartsok define este hecho como: “a validation for scholars of a narrative literary Journalism”<sup>41</sup>.

En la lista de premiados por el nobel hay muchos periodistas como es el caso de Hemingway o García Márquez, pero esta es la primera vez que la academia ofrece el premio a un autor por su obra periodística estrictamente. “Si nos acercamos a sus narraciones, no encontramos ficción, poesía o literatura dramática, los géneros usualmente valorados como literatura, sino unos relatos casi siempre en primera persona de millares de desconocidos ciudadanos rusos y de las antiguas repúblicas soviéticas, gente común que explica sus propias vidas, emociones, experiencias e ideas”<sup>42</sup>.

Ella ha llamado a sus escritos novela oral o novela coral, porque la presencia de la autora en el texto es nula, no está en su narrativa, sino que son voces de personas que nos van contando un hecho produciendo un relato sin duda de un carácter muy poderoso. Es una especie de primera persona oculta, ya que la autora es la que selecciona el relato y lo “construye”.

<sup>39</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo*, op. cit., p. 139.

<sup>40</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia...*, op. cit., p. 390.

<sup>41</sup> AUCOIN, James, “Literary Journalism and the Aesthetics of Experience”, en *Literary Journalism Studies*, fall 2015, p. 38.

<sup>42</sup> BASSETS, Lluís, “Réquiem soviético”, en *El País*, 10 de diciembre de 2015. Disponible en: [http://cultura.el-pais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488135\\_696945.html](http://cultura.el-pais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488135_696945.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]

La Academia Sueca destacó de la autora: sus escritos polifónicos, un monumento al sufrimiento y al coraje en nuestro tiempo<sup>43</sup>. Lo más relevante de Aleksievich, y lo que han destacado de su obra, y provocado que la mirada de la academia sueca se centre en ella es la reconstrucción del testimonio de su país tras la caída de la Unión Soviética. Se dio a conocer como autora con *La guerra no tiene rostro de mujer* (1985). Esta obra sufrió una fuerte censura, y pese a que se terminó de escribir en 1983 no se publicó hasta 1985 coincidiendo con las reformas de la perestroika. Es una autora que se ha centrado en el drama a través de obras como *Los chicos de cinc* (1989), sobre la guerra en Afganistán entrevistando a las madres que perdieron a sus hijos en la contienda. En 1993 publica *Cautivados por la muerte* sobre los suicidios de quienes no habían podido sobrevivir al fin de la idea socialista del comunismo tras la caída de la URSS. Y en 1997 publica, posiblemente su obra más reconocida, *Voces de Chernóbil* un desgarrador testimonio sobre supervivientes, liquidadores y bomberos de la catástrofe nuclear de Chernóbil. Especialmente impresionante es la primera parte de la obra, en la que haciendo uso de su técnica habitual de dejar hablar a los personajes, la mujer de un bombero muerto que acudió en los primeros instantes de la catástrofe nos narra la confusión, desconocimiento y terrible drama que vivieron los habitantes de Chernóbil. Otro de los detalles más impactantes que presenta el texto es que nadie había preparado a la población ni física ni psicológicamente para un accidente nuclear, si estaban preparados para una guerra nuclear, dónde todo quedaría arrasado, pero el accidente no provoca ningún desperfecto, no se nota absolutamente ninguna diferencia entre el antes y después, pues la radiación es incolora, no se ve, ni se oye ni se toca. A esto le unimos una población sumida en la propaganda y en gran parte analfabeta, y no entendían porque de pronto no podían comer sus patatas o beber su leche. Pero ni ellos, ni el estado que contradijeron las recomendaciones de los científicos. No se creían toda aquella jerga de la que hablaban los científicos sobre protegerse. Es más, incluso muchos científicos no creyeron lo que estaba pasando o le quitaron importancia.

Su última obra publicada en 2015 es *El fin del homo sovieticus* una obra que intenta recomponer los testimonios de todos los bandos sobre la caída de la URSS.

Algunos autores opinan que la concesión del nobel de esta autora es la revancha definitiva para considerar al periodismo como literatura<sup>44</sup> aunque en nuestra opinión sería más sensato señalar que el Nobel otorga al periodismo no la categoría de literatura sino la categoría de un relato de gran calidad. De todas formas, la noticia abrió de nuevo el debate sobre las cuestiones que ya hemos tratado tan ampliamente en el estado de la cuestión.

Somos conscientes que nos dejamos una gran cantidad de autores fuera de esta pequeña revisión. Pero como ya hemos señalado nuestro interés es mostrar los principales autores para nuestro análisis. Así autores de la talla del alemán Günter Wallraff se escapan de este análisis, el italiano Leonardo Sciascia o incluso autores más controvertidos como Roberto Saviano. Y también hay otros autores más desconocidos internacionalmente, pero de gran importancia en sus países como son por ejemplo Esa Kero, un periodista finlandés que escribió un reportaje, "Bangkok", sobre la prostitución y marcó un hito en el periodismo literario finlandés<sup>45</sup>. O periodistas

<sup>43</sup> BONET, Pilar, "La bielorrusa Svetlana Alexievich premio Nobel de Literatura", en *El País*, 9 de octubre de 2015. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444297840\\_159906.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444297840_159906.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]

<sup>44</sup> MANRIQUE SABOGAL, Winston, "El periodismo como literatura", en *El País*, 10 de diciembre de 2015. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488114\\_834844.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488114_834844.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]

<sup>45</sup> LASSILA-MERISALO, Maria, "Exploring the Reality Boundary of Esa Kero", en *Literary Journalism Studies*, vol 2, nº 1, spring 2010, pp. 39-40.

portugueses de la talla de Eça de Queirós<sup>46</sup> durante el siglo XIX o como Luis Fernández<sup>47</sup> en la actualidad.

---

<sup>46</sup> SOARES, Isabel, "Literary Journalism's Magnetic Pull: Britain's 'New' Journalism and the Portuguese at the Fin-de-Siècle" BAK, John. S., y REYNOLDS, Bill, *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011, pp. 118-120.

<sup>47</sup> TRINDADE, Alice, "Angola - território e identidade. Crónicas de Luís Fernando" en *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia*, v.23, n. (2016): Conferência Anual 2016 da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24636> [última fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016]



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 11. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO ESPAÑOL

---

La nómina de autores españoles que podemos considerar con un pie entre periodismo y la literatura es tan extensa que nos vemos en la obligación de seleccionar a los más relevantes en función de las influencias que están ejerciendo en nuestros autores analizados. Por lo tanto, partiendo desde este punto de vista, posiblemente Larra sea uno de los periodistas más reconocidos por su contribución a la Literatura y al Periodismo. Mariano José de Larra (1809-1837) fue periodista, escritor y político y uno de los referentes del Romanticismo español. En esta investigación nos interesa su faceta más periodística pues destacó como un perfecto articulista. Con una prosa clara y de gran fuerza atacó en sus textos al carlismo y el absolutismo, ser burlaba y ponía en evidencia a la sociedad y sobre todo a través de la sátira señala los grandes males de España que identificaba con la ignorancia, el atraso, la falta de cultura y de educación.

Larra editó el periódico *El Duende Satírico del Día* (1828) y tanto en este periódico como en toda su labor cultivó el artículo costumbrista, pero es en *El pobrecito hablador* (1832) donde Larra se hace el escritor que conocemos<sup>1</sup>. Además, durante su trayectoria firmó con diversos seudónimos: “Andrés Niporesas”, “El Bachiller Juan Pérez Munguía” y “Fígaro”<sup>2</sup>.

La lectura de los artículos de Larra nos proporciona sobradamente las razones de esa supervivencia. Su habilidad para penetrar en los entresijos de aquella España llega a tal extremo que sólo el barniz de la ironía logra suavizar lo descarnado de la imagen que nos transmite<sup>3</sup>.

La figura de Larra pronto se hizo conocida y se convirtió en una voz de referencia de su tiempo, pues era un autor que no tenía contemplaciones con nadie, ni consigo mismo y aportaba una visión de la realidad española alejada de posturas antagónicas<sup>4</sup>. Es más autores como Cesar

---

<sup>1</sup> DE LARRA, Mariano José. *Artículos de costumbres*. Edaf, 1997, p. 26.

<sup>2</sup> FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia, “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”, en *Estudios del mensaje periodístico*, vol. 11, 2005, p. 297

<sup>3</sup> DE LARRA, Mariano José. *Artículos de costumbres*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 34.

Antonio Molina apunta que la figura de Mariano José de Larra “ejemplifican a la perfección el estar a caballo entre el periodismo y la literatura”<sup>5</sup>. La obra y los artículos de Larra con el paso del tiempo no solamente se convirtieron en el mejor reflejo de la sociedad de su tiempo, sino que comenzó a observarse en sus textos las hibridaciones que podía acontecer entre el periodismo, la literatura, el ensayo, etc. Pues el autor, como hemos visto sucintamente en su obra se movió a caballo entre estos campos con total soltura.

La literatura, la creación literaria, es un lujo; el Periodismo es una necesidad (...) El Periodismo no es un arte literario menor; es un arte literario distinto. Y cuando el periodista se llama Larra —en España—, su trabajo es, además de Periodismo, Literatura en el mejor sentido de la palabra<sup>6</sup>.

La influencia de este autor en los periodistas narrativos o literarios españoles ha sido patente<sup>7</sup>. Y se ha convertido en una referencia periodística para muchos:

Creo que pocos escritores-periodistas españoles tienen la vigencia de Mariano José de Larra. Sus palabras resuenan en nuestros oídos y abren nuevas esperanzas a caminos que puedan abrirse por la labor de sus continuadores<sup>8</sup>.

Así como uno de los principales argumentos para señalar que muchas de las técnicas que aplicaron los nuevos periodistas americanos ya eran practicadas por Larra en el siglo XIX. “Su aguda conciencia, su capacidad de análisis y la profundidad de su crítica le han conferido la rara cualidad de hablar en presente a los lectores de todas las épocas”<sup>9</sup>. Concretamente su artículo “Yo soy redactor” es uno de los mejores ejemplos para hablar de la dualidad entre el periodismo y la literatura.

Pero posiblemente, Chaves Nogales sea el padre del periodismo narrativo español para los autores contemporáneos. Una figura desconocida hasta hace pocos años, y que ha sido rescatada y convertida su obra casi en *best-seller* gracias a la labor que han realizado la editorial Libros de Asteroide por reflotar su obra y la investigadora Isabel Cintas<sup>10</sup> por ubicar al autor en su tiempo y en su importancia en el periodismo español.

Manuel Chaves Nogales (1897-1944) nació en Sevilla, en una familia de clase media. Su interés por el periodismo ya comenzó desde casa, pues su padre Manuel Chaves Rey fue periodista del periódico *El Liberal*. Sus inicios en la profesión comienzan a ganar fuerza con su incorporación al *El Heraldo*. Por ejemplo, en 1927 gana uno de los premios más importantes de periodismo español de la época, el Mariano de Cavia, por un reportaje que publicó en 1928 sobre la primera mujer que cruzó en solitario el océano Atlántico en un avión Junker.

Entre el año 1927 y 1937 tiene lugar el apogeo profesional del autor. Colaboró en medios como *Estampa*, o *La Gaceta Literaria* además de en el periódico *El Heraldo* para el cuál realizó diversos viajes por todo el mundo.

---

<sup>5</sup> MOLINA, Cesar Antonio, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Endymion, 1990, p. 33.

<sup>6</sup> MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo:(Análisis diferencial)*. Madrid: Paraninfo, 1987, p. 251.

<sup>7</sup> Chillón y Bernal en las entrevistas que realizan a autores como Maruja Torres, Francisco Umbra, y un largo etcétera hacían patente esto último. “Resulta significativo comprobar la encendida admiración que la mayoría de los periodistas de El País<sup>7</sup> entrevistados confiesan a Larra, sólo comparable al distanciamiento que declaran hacia Tom Wolfe y compañía”. BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Editorial Maitre, 1985, p. 50.

<sup>8</sup> ACOSTA MONTORO, José, *Cinco escritores periodistas*. Barcelona: Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa San Sebastián, 1973, p.66.

<sup>9</sup> REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997, p.16.

<sup>10</sup> Primero, en el ámbito académico, con la investigación de María Isabel Cintas, quien se ha encargado de editar y recopilar su *Obra narrativa completa* y su *Obra periodística* acaba de publicar su biografía, *Chaves Nogales. El oficio de contar*, con las que ganó en 2011 el Premio de Biografía Antonio Domínguez

Al estallar la Guerra Civil se postuló del lado republicano y cuando el gobierno de la república abandonó Madrid lo hizo el también asentándose primero en París donde siguió trabajando. En 1940 con la invasión alemana de Francia, huye a Londres, dónde murió cuatro años más tarde, en 1944, de cáncer de estómago con 44 años.

Pero el impacto de los textos de Chaves Nogales, más que sus participaciones en la prensa, son las obras que escribió y que salieron como libros o como una recopilación de ellos. “Su obra periodística —dónde aúna inmersión, precisión y creatividad— es, sin miedo a equivocarnos, una de las más ricas y luminosas del siglo XX”<sup>11</sup>. López Hidalgo directamente señala como uno de los principales antecedentes del Nuevo Periodismo en España y también así lo considera Pérez Álvarez, sin duda fue un adelantado a su tiempo en la utilización de los recursos del periodismo y la literatura. Pérez Álvarez en su análisis *Del autor y el Nuevo Periodismo* así lo asevera:

Chaves Nogales utilizó técnicas propias del Nuevo Periodismo 50 años antes de su nacimiento, pues los textos que elaboró incluían habitualmente las características estilísticas de ese movimiento (relato construido por escenas, registro de diálogos en su totalidad, punto de vista en tercera persona, selección de detalles significativos)<sup>12</sup>.

En 1935 publicó una biografía, perfil, reportaje sobre el torero Juan Belmonte titulada *Juan Belmonte, matador de toros, su vida y sus hazañas*. En la obra utiliza recursos muy innovadores, como hacer hablar a Juan Belmonte en primera persona, consiguiendo un relato potente y audaz. Es decir, usó la técnica del narrador-protagonista —aunque hay distintas denominaciones para esta técnica—. Para ello entrevistó a Juan Belmonte en profundidad, para conseguir ese punto de vista, como si el texto estuviera relatado en primera persona por el propio Belmonte quien nos cuenta su vida. Una técnica literaria aplicada al periodismo que refleja una forma distinta de enfrentar un relato. Gonzalo Saavedra ha llamado a esta técnica la narrativización del discurso de una fuente dónde el narrador puede dar cuenta de estados de conciencia –sentimientos, pensamientos, percepciones– tal como ocurre en las novelas que presentan una situación narrativa comúnmente llamada omnisciente<sup>13</sup>. Al igual que más tarde harían algunos de los nuevos periodistas como el mismo Wolfe, o incluso otros autores como Gabriel García Márquez con *Relato de un naufrago*<sup>14</sup>.

Otras de sus obras más significativas es *El maestro Juan Martínez estaba allí*. Esta obra fue publicada en 1934 y se trata de un extenso reportaje sobre la gira del artista flamenco Juan Martínez por Turquía cuando estalló la Segunda Guerra Mundial y por Rusia cuando tuvo lugar la revolución bolchevique en octubre de 1917. Lo curioso del libro es la visión que ofrece este peculiar protagonista de la cultura, de los sucesos y de los países que va visitando, el periodista Manuel Chaves retrata con suma maestría. Al igual que en otras obras y siguiendo la línea de este tipo de género el relato se cuenta en primera persona por el maestro Juan Martínez. Es más como explica Cintas estas obras las ubica tanto ella en su investigación como el autor como reportajes, o híbridos de reportaje folletín. “Los grandes reportajes (*Lo que ha quedado del imperio de los zares, El maestro Juan Martínez que estaba allí y Juan Belmonte, matador de toros; su vida y sus hazañas*) considerados por el propio autor y por sus contemporáneos como híbridos de reportaje y folletín, van más allá de la mera información y pasan a ocupar un lugar destacado en

<sup>11</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, y FERNÁNDEZ BARRERO, M<sup>a</sup> Ángeles, *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. Salamanca: Comunicación social, 2013, p. 73.

<sup>12</sup> PÉREZ ÁLVAREZ, Álvaro, “Manuel Chaves Nogales y el Nuevo Periodismo”, en *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 2013. Disponible en: <http://ambitoscomunicacion.com/2013/manuel-chaves-nogales-y-el-nuevo-periodismo/> [última fecha de consulta: 26 de octubre de 2016]

<sup>13</sup> Hemos tratado esta cuestión en el apartado 7.4.8. SAAVEDRA, Gonzalo, “Narradores que saben más: La narrativización del discurso y el efecto omnisciente en no ficción periodística”, en *Cuadernos de información*, N<sup>o</sup>14, 2001, p.63. Disponible en: <http://cuadernos.uc.cl/uc/index.php/CDI/article/view/182> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

<sup>14</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción: cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*. Oviedo: Septem Ediciones, 2002, p. 45.

el campo de la narrativa, llenando además un hueco en el lugar ejemplarizante de la ficción”<sup>15</sup>. Juan Cantavella describe al autor con las siguientes palabras:

Era un periodista brillante y concienzudo que no se limitó a escribir para los rotativos, sino que fue más allá, porque es consciente de que todo lo que recoge no cabe en las cuatro o cinco cuartillas de una crónica y necesitaba explayarse en los libros ante lectores más sosegados y reflexivos<sup>16</sup>.

Pero posiblemente, su obra más significativa, por su reconocimiento y por su calidad es *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España* publicado en 1937 durante la Guerra Civil Española, se trata de una serie de reportajes sobre el conflicto que desentrañan, en esos momentos los puntos clave de la guerra civil. Muy pocas figuras han podido observar con tal claridad lo que estaba pasando en ese momento. María Isabel Cintas lo tiene claro al señalar que el autor es “uno de los mejores periodistas españoles del siglo XX, uno de los pocos que pasó de la literatura al periodismo”<sup>17</sup>. Es más, la autora señala la relevancia del autor como cronista, razón por la cual sus obras están teniendo tanta influencia en los autores que analizamos.

La crónica de temas fundamentalmente políticos, a veces sociales, es por tanto el género más cultivado, no en balde como he dicho a lo largo de la introducción, Chaves fue, ante todo y sobre todo, un cronista de su tiempo que dejó cabal información de los acontecimientos, percibidos por él como un todo interconectado<sup>18</sup>.

Pero no solamente cultivó la crónica, sino que el reportaje, según Cintas, supuso el acercamiento más extremo a la literatura por parte del autor. “Se pude escribir con maestría literaria sin salirse del campo de la buena y cumplida información”<sup>19</sup>. Incluso Andrés Trapiello que prologa *El Maestro Juan Martínez estaba allí* señala las enormes dificultades para señalar el género de este texto. “Sea El Maestro Juan Martínez una novela, se aun reportaje o una crónica novelada, lo que lo define como libro es algo que la crítica literaria denomina con la palabra indecidibilidad, es decir aquello sobre lo que resulta imposible decidir si se trata de una cosa o de otra, si estamos ante una novela o ante un relato de hechos verídicos<sup>20</sup>.

Julio Camba (1882-1962) es otra de las figuras más representativas del periodismo literario o narrativo español. Como todos los autores de nuestro siglo XIX y XX español compatibilizó tanto su labor como escritor y como periodista. Como profesional comienza trabajando en periódicos como *El diario de Pontevedra* o *El Porvenir Obrero* y más tarde se inicia en diarios relevantes a nivel nacional como *El País*. Su labor como corresponsal comienza en *La correspondencia de España* y *El mundo*. Finalmente, en 1913 colaborará en *ABC* hasta su muerte.

Camba ha sido un referente por su exageración humorística<sup>21</sup> y tono irónico y satírico, concretamente en sus artículos. En un inicio abordó temas políticos, pero luego dio paso a temas más cosmopolitas y referidos a España.

Para Manuel Vicent, fue una de las figuras más relevantes del panorama periodístico y literario de mitad del siglo XX.

Julio Camba fue un cosmopolita literario, un corresponsal de lujo en Berlín, en París, en Londres, en Nueva York, en Roma, en Lisboa, en Estambul, y las percepciones que obtenía de primera mano de los países que visitaba y de las gentes que se cruzaban en su vida siempre

---

<sup>15</sup> CINTAS CHILLÉN, María Isabel “Introducción” en CHAVES NOGALES, Manuel, *Obra periodística*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deporte, 2001, p. CLXXV.

<sup>16</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción...*, op. cit., p. 71.

<sup>17</sup> CINTAS CHILLÉN, María Isabel “Introducción” op. cit., p. XVII.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. CLXXI

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. CLXXXIII.

<sup>20</sup> TRAPIELLO, Andrés, “Prólogo”, en CHAVES NOGALES, Manuel, *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Barcelona: Libros de Asteroide, 2010, p. XV.

<sup>21</sup> VV. AA, *De Azorín a Umbral: Un siglo de periodismo literario español*. La Coruña: Netbiblo y Centro Universitario Villanueva, 2009, p. 264.

eran originales y se convertían en categorías para transformarse después en tópicos de uso común. Julio Camba no sabía idiomas, pero suplía esta carencia con la agudeza de los ojos. Miraba todo lo que sucedía a su alrededor con una ironía perpleja, como si el mundo se acabara de inventar solo para él<sup>22</sup>.

Aunque realizamos ahora un gran salto temporal, y como ya hemos mencionado nuestro interés aquí no es recoger a todas las figuras más relevantes, sino a los periodistas literarios más relevantes para los autores que analizamos. Así Francisco Umbral (1932-2007), es una de las figuras más representativas del periodismo narrativo español y concretamente a través de sus artículos.

En Francisco Umbral, la literatura y el periodismo constituyen una sociedad indisoluble, son las dos caras que muestra, al modo de un Jano ibérico, su proyecto creativo, difícilmente segregables y mutuamente interdependientes. Cronista y novelista se interceptan de manera continua, prestándose materiales y experiencias que en ocasiones resultan difíciles de ubicar, y así, al afrontar la producción umbraliana, cuesta determinar dónde finaliza el periodismo y dónde comienza la literatura<sup>23</sup>

Umbral tiene una producción extensísima como narrador, convirtiéndolo en un escritor especialmente prolífico. Pero para él su participación en la prensa no solamente fue una forma de ganarse la vida, sino que es una actividad que forma parte de su obra. “Es, probablemente, el escritor español en el que, de una manera más evidente, la literatura y el periodismo se hermanan en un mismo proyecto de escritura”<sup>24</sup>.

Se inició en el periodismo de la mano de Miguel Delibes que por ese entonces era el director de *Diario de Castilla*, más tarde, ya instalado en Madrid colaboraría en medios como: *La Esfera Literaria*, *Mundo Hispánico*, *La Vanguardia*, *Ya*, *El País*, *Diario 16* y finalmente terminó su carrera en *El Mundo*.

Para Umbral, la escritura es un juego de palabras, y forjará su estilo y su pensamiento como autor en función de esto. “Parte de la convicción de que la escritura es un acto de estilo, y que, por lo tanto, el escritor, para serlo, debe crear su propia voz”<sup>25</sup>. Y su articulismo se caracteriza mayormente por un gran componente autobiográfico.

Contemporáneo a Umbral, Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) es otra de las figuras que nos gustaría destacar del periodismo narrativo español. Pero su concepción del periodismo y la literatura están irremediabilmente unidas a las del compromiso político. La trayectoria como narrador de Vázquez Montalbán es bastante prolífica en cuanto al número de obras como en cuanto al género abordado – artículo de opinión, crónica, reportaje, entrevista, poesía, ensayo, biografía, relatos y novelas. En total tiene más de sesenta obras publicadas.

Autor que se alimenta de las más heterogéneas fuentes culturales y de los materiales más diversos, es al mismo tiempo creador de un lenguaje con sólidas raíces poéticas y de un mundo literario con un fuerte arraigo en la realidad política y social más inmediata. Es un periodista y escritor que goza de la acogida del público, crítico analista de la realidad, que en gran medida ha visto compensada su labor con el éxito de Pepe Carvalho, uno de los personajes más populares de la narrativa española de los últimos años<sup>26</sup>.

Las obras de Vázquez Montalbán siempre se han movido en una indefinición de géneros como puede ser el caso de *Galíndez* (1990), que es una novela, pero basada en hechos reales y que el autor reconstruye aquellas partes que no conoce. “Su escritura podría describirse

<sup>22</sup> VICENT, Manuel, *Los últimos mohicanos*. Madrid: Alfaguara, [versión Kindle], 2016, posición: 590.

<sup>23</sup> GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo, *Ladrón de fuego: la obra en prensa de Francisco Umbral*. Málaga: Asociación para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, 2004, p. 54.

<sup>24</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar., (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 202-209., p. 542.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 546.

como una larga demostración acerca del valor de la literatura en la interpretación del mundo. Ha hecho de la propia práctica un campo en el que se reactualiza en cada capítulo la defensa de la escritura como modo de conocimiento, como forma inherente al pensamiento<sup>27</sup>.

Manuel Leguineche (1941-2014) fue uno de los primeros grandes corresponsales de guerra que tuvo la oportunidad de cubrir grandes conflictos, revoluciones y guerras del siglo XX. Y supuso el inicio de la publicación de obras periodísticas sobre su experiencia. Estuvo presente desde la revolución de Argelia en 1961, la guerra entre la India y Pakistán en 1965 o también la Guerra de Vietnam, Afganistán o Nicaragua en 1978. Entre sus obras más destacadas se encuentra *Los topes* (1979) firmada junto a Jesús Torbado, se trata de un reportaje basado en 24 entrevistas sobre los “llamados topes del franquismo” personas que estuvieron escondidas durante la dictadura. La crónica *La tribu* (1981) sobre la caída del dictador Francisco Macías en Guinea. O también *Sobre el volcán* (1985). Un conjunto de reportajes y crónicas sobre centro américa. Su experiencia en los conflictos de Vietnam y Camboya los refleja en *La guerra de todos nosotros* (1985). También se ocupó de la caída de la URSS y el comunismo a través del título *La primavera del este* (1990). O también recupero conflictos españoles olvidados como *Annual 1921: el desastre de España en el Rif* (1997) en un intento de recuperar todo lo que ocurrió en el conflicto español-marroquí en los años 20 y 30.

Obtuvo relevantes reconocimientos por su labor periodística como el Premio Nacional de Periodismo en 1980, el Premio Ortega y Gasset en 1991 y el Premio Espasa en 1996.

Maruja Torres (1943-) es posiblemente una de las narradoras españolas y periodistas más reconocidas a nivel nacional. En su trayectoria combina sus facetas de narradora —ha ganado premios literarios tan relevantes como el Nadal o el Planeta— con su faceta periodística. En esta última que es la que nos interesa tiene especial relevancia su papel como corresponsal de guerra en los últimos conflictos en Líbano, Panamá o Israel.

Comenzó trabajando en *La Prensa* y más tarde a través de sus crónicas de guerra, y especialmente con sus entrevistas en el *El País* obtuvo un gran reconocimiento, más tarde este diario le dio una columna de opinión, hasta que en 2013 abandonó el diario y actualmente publica en *diario.es*. Entre sus obras principales en el plano periodístico destacan: Entre sus obras hay que mencionar su primer libro, publicado en 1986 con el título de *¡Oh es él! Viaje fantástico hacia Julio Iglesias; Ceguera de amor: culebrón del V centenario* (1991), *Amor América: un viaje sentimental por América Latina* (1993), *Un calor tan cercano* (1998), *Mujer en guerra. Más masters da la vida* (1999), *Mientras vivimos* (2000), *Amores de película; grandes pasiones que han hecho historia* (2002) —publicado previamente como un folletín en *El País Semanal*— y *Hombres de lluvia* (2004). *En Como una gota. La vida alrededor, la vida desde dentro* (1996) se recogen algunos de sus artículos periodísticos<sup>28</sup>.

Evidentemente son muchísimos los autores que se nos quedan fuera de este análisis, pero por espacio y por no encontrarse dentro del objetivo de esta investigación solo mencionaremos a los principales. Una de las primeras figuras del corresponsal de guerra con un perfil plenamente literario que aparece en las letras españolas fue Pedro Antonio de Alarcón que a través de *Diarios de un testigo de la guerra de África*<sup>29</sup> supo mostrar por primera vez los horrores de la guerra. Otras figuras del XIX<sup>30</sup> e inicios del XX especialmente relevantes en sus aportaciones al

<sup>27</sup> CORBELLINI, Natalia, “Milenio Carvalho de Vázquez Montalbán entre la novela y el reportaje, o los modos de intervención de la literatura en la historia contemporánea”, en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. 2014, p. 10.

<sup>28</sup> VV.AA, De Azorín a Umbral, *op. cit.*, p. 937.

<sup>29</sup> Véase: PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar., (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 202-209.

<sup>30</sup> Diezhandino recoge un corpus bastante amplio de autores de finales del siglo XIX e inicios del XX que “fueron periodistas y literatos. DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo: el “arte de escribir” un texto*

periodismo narrativo son: Ramón Gómez de la Serna, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín”, Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Antonio Machado, Azorín, Pío Baroja, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d’Or, Ortega y Gasset, Manuel Azaña, Corpus Bargas. A partir de los años 40 cobra especial relevancia el género del articulismo como género predominante de gran cantidad de escritores periodistas<sup>31</sup>.

En los años 50 destacan autores como: Rafael Sánchez Mazas, José María Pemán, Eugenio Montes, César González Ruano, Agustín Foxá, Pedro Murlane Michelena, Jacinto Miquelarena o Víctor de la Serna, Miguel Delibes<sup>32</sup> y también Josep Pla<sup>33</sup>. Y luego posteriores a estos podemos destacar a: Ignacio Agustí, José Luis Castillo-Puche, Jesús Fernández Santos, Jaime Campmany, Egenia Serrano, Pilar Narvión, Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, Rafael Sánchez Ferlosio, Antonio Gala, Carmen Martín Gaité, Elena Soriano, Marta Portal, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto, Juan Perucho, Juan Benet, Manuel Vicent<sup>34</sup>, Montserrat Roig o María Zambrano.

Y autores más recientes tenemos que mencionar a Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Arturo Pérez – Reverte.

---

*periodístico, algunas nociones válidas para periodistas*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994, p. 187.

<sup>31</sup> PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar., (ed.), *Movimientos literarios... op. cit.*, p. 467.

<sup>32</sup> Delibes dejó constancia de la influencia que ejerció para el en su posterior escritura su aprendizaje en el periodismo. “En este tiempo aprendí dos cosas fundamentales para mi posterior dedicación a la novela: la valoración humana de los acontecimientos cotidianos –los que la prensa refleja – y la operación de síntesis que exige el periodismo actual para recoger los hechos y el mayor número de circunstancias que los rodean con el menor número e palabras posibles. Con este bagaje periodístico pasé a la narrativa y, a pesar de los años transcurridos, permanezco fiel a aquellos postulados, es decir, mi condición de novelista se apoya y se sostiene en mi condición de reportero. El periodismo ha sido mi escuela de narrador”. DELIBES, Miguel, “Carta prólogo” en *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense, 1983, p 9-10. Y Pilar Fernández Martínez apunta sobre la obra de Delibes que: “Periodismo y literatura se unirán en sus manos, ficción y realidad se entremezclarán, en un periodo importante de la historia de España en el que el novelista denuncia por boca de sus personajes lo que tal vez la censura no le dejaba decir en las columnas de un periódico”. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, “Miguel Delibes un hombre enamorado de la palabra, entre la ficción y la realidad”, en BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Entre la ficción y la realidad: perspectivas sobre periodismo y literatura*. Madrid: Fragua, 2011.p. 34

<sup>33</sup> Más información sobre estos autores en: PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar., (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997.

<sup>34</sup> Véase: RODRÍGUEZ ESCUDERO, Inmaculada, “El género cuento en el periódico: las columnas semanales de Manuel Vicent”, en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 12. VISIONES DEL PERIODISMO NARRATIVO LATINOAMERICANO

---

Posiblemente el mejor periodismo narrativo se está produciendo hoy en Latinoamérica y el conjunto de narradores que han cimentado esta situación es amplia. Uno de los principales es José Martí (1853-1895), además de ser una de las figuras más importantes en Cuba por la creación del Partido Revolucionario Cubano y una de las principales figuras de la independencia cubana. Su figura como periodista y escritor es indiscutible por sus crónicas muy influidas por el modernismo. Posiblemente una de las principales investigadoras que ha analizado tanto a José Martí como a su contemporáneo Rubén Darío sea Susana Rotker, que apunta a la importancia de la obra periodística de Martí y Darío. “Más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos”<sup>1</sup>, criticando especialmente el divorcio al que se han sometido las obras de Martí y también las de Rubén Darío entre su labor periodística y literaria, dejando la primera de ellas en el cajón del olvido.

Martí ejerció de periodista desde los 16 años, y con esa edad publicó su primer periódico *El diablo cojuelo*. Más tarde se incorporó a periódicos como *La Patria Libre*. En 1871 llega a España como refugiado político y colabora en medios como *La Soberanía Nacional*. En México colaboraría en *El Universal*. Edita revistas para niños como *La Edad de Oro*. Entre 1880 y 1892 Martí escribió más de 400 crónicas, que se publicaron en medios *La Nación* de Buenos Aires, *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Opinión Pública* de Montevideo, *La República* de Tegucigalpa, *El Partido Liberal* de México y *Las Américas* de Nueva York. Esta producción se ha recogido bajo *Escenas Norteamericanas* que agrupan sobre todo textos sobre la situación de la política norteamericana y algunos autores apuntan que incluso estos textos rebasan los límites tradicionales de la crónica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005, p. 15.

<sup>2</sup> SANTA CRUZ ACHURRA, Eduardo, “Las crónicas de José Martí y el origen del periodismo moderno latinoamericano”, en *Literatura y lingüística*, 2015, nº 31.

Los textos más relevantes del autor son las crónicas que envió mientras estuvo de corresponsal en Nueva York en un exilio forzado durante casi 15 años. “Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”<sup>3</sup>.

Pero quizás el autor latinoamericano por antonomasia que unió como nadie la literatura y el periodismo y que supone una de las mayores influencias para nuestros autores analizados junto a Kapuściński es Gabriel García Márquez (1927-2014). El autor colombiano, premio Nobel de Literatura en 1982 contiene en su producción algunas de los principales textos periodístico literario o narrativos que han servido de inspiración tanto a millones de lectores como a numerosos periodistas narrativos en las dos orillas.

García Márquez comenzó su carrera como periodista mientras estaba estudiando derecho. Participó en medios como *El Universal* en Cartagena, *El Herald* de Barranquilla su pueblo natal o *El Espectador* en Bogotá. En 1980 junto con otros periodistas e intelectuales fundó el medio *Alternativa*. En 1994, junto con su hermano Jaime García Márquez y Jaime Abello Banfi, Gabriel García Márquez creó la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) que hoy en día es el baluarte en español del periodismo narrativo y que aún en esta fundación numerosos talleres, premios y proyectos para dar visibilidad a este tipo de narrativa. La importancia de la FNPI en el periodismo narrativo hispanoamericano es capital y supone uno de los pilares para su difusión y pervivencia.

De toda la producción del nobel colombiano nos interesa destacar sus obras periodísticas: son *Relato de un naufragio* (1970), *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile* (1896) y *Noticia de un secuestro* (1996). Aunque su obra periodística es bastante extensa.

*Relato de un naufragio* relata los hechos sucedidos a Luis Alejandro Velasco, un individuo que cayó al mar desde un destructor de la armada colombiana a causa de una ola y que se mantuvo en una balsa durante diez días a pleno sol y sin nada de agua o comida hasta que al final el mar lo arrojó a la playa sano y salvo. García Márquez en esta obra usa el punto de vista en primera persona para poder sumergir al lector aún más en el texto al igual que hace Chaves Nogales. Es el llamado punto de vista narrador-protagonista<sup>4</sup> o narrativización del discurso como apunta Gonzalo Saavedra. Para abordar este enfoque, García Márquez realizó un total de 16 entrevistas, para lograr conocer hasta el más mínimo detalle de la aventura y poder usar esta técnica. “Después de entrevistar al personaje durante muchas horas, el autor narra su historia mediante el punto de vista del narrador protagonista (...) La ventaja de este recurso es que el lector solo puede saber lo que el personaje principal descubre en cada momento, ignorante de lo que vendrá”<sup>5</sup>. El texto no fue publicado inicialmente como libro, aparece por primera vez publicada en *El espectador* de Bogotá en 1955 durante 14 días consecutivos y no hasta 1970 cuando aparece bajo el soporte libro. Con la publicación en 1955 de *Relato de un naufragio* por entregas la circulación del periódico casi se dobló por lo que el impacto social de la historia fue enorme<sup>6</sup>. Juan Cantavella explica la minuciosidad de esta obra, que hace que se “convierta” en una novela y que no haya nada de material inventado en este libro. Se trata de un reportaje periodístico que reproduce no sólo en líneas generales, sino con una fidelidad maniática la realidad. Pero también ésta puede ser contemplada por los lectores como una novela, y después del tiempo transcurrido desde su escritura, eso es precisamente lo que está ocurriendo<sup>7</sup>.

*La aventura de Miguel Littín* nos cuenta las peripecias del director de cine chileno Miguel Littín que en 1985 accedió clandestinamente a Chile para filmar un documental contra la dictadura de

<sup>3</sup> ROTKER, Susana, *La invención de la crónica.*, op. cit., p. 230.

<sup>4</sup> BORJA OROZCO, Miriam, “El relato de un naufragio, un texto a medio camino entre literatura y periodismo”, en *CAUCE*. Revista Internacional de Filología y su Didáctica, nº28, 2005, p. 58.

<sup>5</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia...*, op. cit., pp. 410-411.

<sup>6</sup> BORJA OROZCO, Miriam, “El relato de un naufragio...”, op. cit., p. 68.

<sup>7</sup> CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción*, op. cit., p. 45.

Pinochet. De nuevo utilizó la misma estrategia que en su anterior obra y entrevistó al autor durante una semana para luego construir el texto. También utiliza este punto de vista del narrador protagonista o esa falsa primera persona para construir todo el relato.

Con *Noticias de un secuestro* su obra más tardía, se trata de un reportaje novelado<sup>8</sup> sobre los secuestros en Colombia. Además, fruto de la realidad, creó otra de sus obras más conocidas *Crónica de una muerte anunciada*, ya que el origen de la novela fue un suceso real ocurrido durante su juventud.

Posiblemente la figura de García Márquez sea una de las más importantes en el periodismo narrativo y como veremos en el análisis es una referencia constante para los autores analizados.

Otra gran referencia es Rodolfo Walsh (1927-1977) especialmente por su obra más impactante y conocida *Operación Masacre*. Walsh fue periodista y escritor argentino y desaparecido y asesinado en 1977 por la dictadura militar que gobernó Argentina de 1976 a 1983. Además de escritor de ficción y teatro, sus principales obras periodísticas y las que nos interesan en esta investigación son *Operación Masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanwsky* (1973). Y tras su muerte se recopiló toda su obra periodística en *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (1995).

Posiblemente la obra más impactante y que ha marcado a una generación de periodistas sea *Operación Masacre*. El libro de Walsh es un reportaje periodístico literario que relata una serie de fusilamientos en Argentina en 1956 a través de los testimonios<sup>9</sup> de implicados, testigos y familiares de las víctimas. El germen de esta obra se encuentra en el artículo que publicó en la revista *Revolución Nacional* bajo el título "Yo también fui fusilado"<sup>10</sup>. El texto se publicó en 1957, nueve años antes que *A sangre fría* de Capote, y refleja perfectamente el uso de las técnicas que Wolfe explicó y que convirtieron al Nuevo Periodismo en lo que es, por lo que se trata de una obra pionera en el género del periodismo narrativo.

Hay un consenso sobre la gran importancia histórica de *Operación Masacre*. Walsh logró revelar en este libro un hecho trascendental en la historia política argentina que habría permanecido oculto si no fuera porque escuchó en el café de La Plata una oración que parecía salida del realismo mágico: "hay un fusilado que vive"<sup>11</sup>.

En la obra de Walsh podemos encontrar el uso tan intenso del yo (el periodista nos habla directamente, expresando sus opiniones y sentimientos), la estructuración narrativa a modo de novela, la construcción escena por escena o el registro total de los diálogos. Incluso utiliza ciertas técnicas literarias como la anticipación de hechos para crear expectación al lector. Castillo lo define de la siguiente forma:

La literatura y el periodismo han de presentarse para Walsh como las dos caras de una misma moneda, actividades que se retroalimentan a través de diversos vasos comunicantes, sobre todo a partir de la experiencia de escritura de una narrativa de corte testimonial<sup>12</sup>.

El modo de trabajo, el estilo y la mirada de Walsh que se inauguró con *Operación Masacre*, continuó aplicándolo con su siguiente obra *¿Quién mató a Rosendo?* Que nos cuenta el asesinato de Rosendo García. En el mismo tono también aborda su última obra *El caso Satanowsky* que

<sup>8</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., 414.

<sup>9</sup> La importancia en los textos de Walsh de los testimonios ha llevado a que se la denomine a veces como novela testimonial. Véase: PÉREZ, Alberto Julián, "Operación masacre: periodismo, sociedad de masas y literatura", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 32, n° 63/64, 2006, p. 131-147.

<sup>10</sup> GARCÍA, José Luis, "Rodolfo Walsh: El escritor de una realidad incontable", en *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, n° 13, 2014, pp. 137.

<sup>11</sup> WOLFENZON, Carolyn, "Operación masacre: Una aproximación a la locura", en en AGUILAR, Marcela; DARRIGRADNDI, Claudia; MÉNDEZ, Mariela y VIU, Antonia (eds), *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae, 2014, p. 404.

<sup>12</sup> CASTILLO, Carolina, "Rodolfo Walsh en el contexto setentista latinoamericano", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/rowalsh.html> Consultado el 23 de marzo de 2015.

aborda la vida de Marcos Satanowsky, uno de los abogados más importantes de Argentina por aquel entonces. Satanowsky estaba defendiendo a Peralta Ramos propietario del diario *La Razón* y por el que la entonces dictadura militar pretendía apropiarse. Walsh marca esta teoría como el posible móvil del crimen, aunque no la puede demostrar. Además, durante toda su vida el compromiso social y político de Walsh fue muy elevado y la construcción de su obra parte de esa búsqueda por retratar lo que estaba ocurriendo:

Considerará un trabajo inútil escribir una novela, porque se trata de un género escrito por y para la clase burguesa. Walsh pensará la literatura como un todo o nada. El compromiso social que adquiere con Operación Masacre irá a más<sup>13</sup>.

En la edición española de la editorial 451 del año 2008, señalan en sus guardas que “Walsh se adelantó al Nuevo periodismo con Operación masacre” y en su contraportada la clasifican como la “Obra precursora del Nuevo periodismo”.

Otra de las figuras más relevantes es Tomás Eloy Martínez (1934-2010) periodista y escritor argentino y una de las figuras tradicionales del periodismo narrativo latinoamericano. Ya hemos hablado de la confusión que provocó sus obras *La novela de Perón* y *Santa Evita* en el apartado 7.7 sobre los límites del periodismo narrativo. Entre sus obras periodísticas más relevantes se encuentran *La pasión según Trelew* (1974), *El sueño argentino* (1999) o *Réquiem por un país perdido* (2003). Eloy Martínez mantuvo una gran relación con García Márquez y fue uno de los pilares en la creación de la Fundación Nuevo Periodismo.

Martínez es un caso paradigmático, pues es un cruce doble de periodismo y literatura. usa las técnicas de la ficción para su obra periodística, y a la vez, usa las técnicas de narración e investigación periodística para sus obras de ficción<sup>14</sup>.

Y finalmente no podemos dejar de destacar a tres figuras que van a ser repetidas en nuestro análisis numerables veces, periodistas narrativos contemporáneos que son hoy en día una referencia en español y que han supuesto todo un revulsivo para el género. El primero de ellos también argentino es Martín Caparrós (1957-), asentado en Madrid se ha convertido en una de las mayores referencias del periodismo narrativo, es profesor en muchos talleres sobre periodismo narrativo organizado por la Fundación Nuevo Periodismo y tiene una extensísima obra como narrador de ficción y no ficción. De esta última destacan sus libros *El interior* (2006), *Contra el cambio* (2010) o *El hambre* (2014). Angulo Egea ha establecido el concepto de “realismo intransigente”<sup>15</sup> como la categoría que define el proceso reporteril, la labor documental y el estilo narrativo que lleva a cabo Martín Caparrós. “En el *realismo intransigente* de Caparrós subyace la intención experimental de Zola: una escritura basada en “documentos humanos”, en entrevistas con seres reales, en una investigación profusa que pueda llevarnos como en cualquier ciencia a probar una hipótesis”<sup>16</sup>.

Siguiendo en argentina otra de las grandes referencias es Leila Guerriero (1967), a la que hemos citado en numerosas ocasiones en esta investigación. Actualmente su presencia en España también es elevada pues colabora en *El País* como columnista y además también participa muy activamente en la Fundación Nuevo Periodismo. Entre sus obras más destacadas esta *Los suicidas del fin del mundo* (2005), *Frutos extraños* (2009), una recopilación de sus crónicas o *Una historia sencilla* (2013).

---

<sup>13</sup> GARCÍA, José Luis, “Rodolfo Walsh...”, *op. cit.*, p. 133.

<sup>14</sup> ESCOBAR CHAVARRÍA, Paula, “El trabajo periodístico de Tomás Eloy Martínez: síntesis de la crónica modernista latinoamericana y el Nuevo Periodismo norteamericano” en AGUILAR, Marcela; DARRIGRANDE, Claudia; MÉNDEZ, Mariela y VIU, Antonia (eds), *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae, 2014, p. 239.

<sup>15</sup> ANGULO EGEA, María (2016): “El realismo intransigente del periodismo literario de Martín Caparrós. Compromiso político, sentido histórico y voluntad de estilo”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22 (2), 629.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 634.

Y finalmente el mexicano Juan Villoro (1956) que tiene también una extensa cantidad de novelas publicadas así como numerosas crónicas, artículos y críticas a lo largo de *El País*, *Reforma*, *El Malpensante*, *Mercurio*. Y que ha escrito extensamente sobre el periodismo narrativo y la crónica, acuñando la definición de esta última como “ornitorrinco del periodismo”<sup>17</sup>.

Posiblemente no nos equivoquemos al afirmar que el mejor periodismo narrativo y el que más está innovando se está dando actualmente en Latinoamérica. “Un puñado de periodistas argentinos, mexicanos, colombianos, peruanos y de otros rincones del continente iberoamericano alimentan esa rica tradición de un periodismo que siempre supone combinar una exhaustiva investigación con la calidad de estilo. Son ellos quienes están escribiendo la historia”<sup>18</sup>. Podemos decir sin ningún género de dudas que el periodismo narrativo ha renacido en Latinoamérica<sup>19</sup> y “No se tragan entero eso de que el Nuevo Periodismo haya surgido en Estados Unidos”<sup>20</sup> sino que beben de las crónicas de Indias o de las crónicas modernistas como José Martí o Rubén Darío con una amplia trayectoria en prensa<sup>21</sup>.

Porque la gran ruptura o renacimiento del Periodismo narrativo en Latinoamérica ha sido a través de las revistas:

Los canales de distribución de la *artesanía crónica*, aparte de los pocos espacios que logra robar a diarios y semanarios, son un puñado de revistas que, con esfuerzo, cruzan fronteras: *Gatopardo* (con más de 200.000 ejemplares en México, países andinos, Centroamérica, Argentina, Chile y Uruguay) y *Etiqueta Negra* (10.000 ejemplares en Perú y países vecinos). Revistas eminentemente literarias como *Letras Libres* (México) y *Elmalpensante* (Colombia). También la revista *SoHo*, una suerte de híbrido entre *Playboy* y *Maxim*, con cerca de un millón de lectores en cuatro países latinoamericanos, dedica al menos 30 de sus páginas a la sección Zona Crónica. *The Clinic* en Chile, *Marcapasos* en Venezuela, *Rolling Stone* y *Mano* en Argentina también apuestan por el género. Casi todas vienen a ser una reinterpretación de publicaciones anglosajonas, como *The Vanity Fair*, *Harper's*, *Squire* o *The New Yorker* y todas —unas menos que otras— han incorporado la figura del editor anglosajón. Ese que discute, devuelve originales e incluso replantea el cauce de una historia. Guillermo Osorno, editor de *Gatopardo*, explica que “hay una transferencia del escritor al editor y se establece una relación creativa de confianza. Después de una discusión, con toda seguridad saldrá una cosa mejor. Editor y cronista se confrontan para producir un texto más eficaz”<sup>22</sup>.

Es evidente que nos dejamos atrás a innumerables autores periodístico narrativos, pero como señalábamos al inicio de este capítulo nuestra intención es recopilar los más relevantes para los autores que analizamos. Así dejamos atrás a autores como Rubén Darío<sup>23</sup>, Miguel Barner, Fernando Gabiera, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, José Joaquín Blanco, Juan Palbo

<sup>17</sup> VILLORO, Juan, “La crónica: disección de un ornitorrinco”, en *Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, Año IX, vol. 6, agosto 2010. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art1040.htm#> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

<sup>18</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, y FERNÁNDEZ BARRERO, M<sup>a</sup> Ángeles, *Periodismo de inmersión...*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 73.

<sup>20</sup> ETHEL, Carolilna, “La invención de la realidad”, en *El País. Babelia*, 12 de julio de 2008. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].

<sup>21</sup> ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, *op. cit.*, p. 16

<sup>22</sup> ETHEL, Carolilna, “La invención de la realidad”, *op. cit.*

<sup>23</sup> Rubén Darío manifestó varias veces su consideración sobre el periodismo y la literatura”. “Ya he dicho en otra ocasión mi pensar respecto a eso del periodismo. Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. ¡Y tantos otros! Séneca es un periodista. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentaristas de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan sólo merecerían el nombre de periodistas los reporters comerciales, los de los sucesos diarios y hasta éstos pueden ser muy bien escritores que hagan sobre un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen porqué de filosofía. Hay editoriales políticos escritos por hombres de reflexión y de vuelo, que son verdaderos capítulos de libros fundamentales, y eso pasa. Hay crónicas, descripciones de fiesta o ceremoniales escritas por reporters que son artistas, las cuales, aisladamente, tendrían cabida en obras antológicas, y

Meneses, Alberto Salcedo Ramos, Santiago Gamboa. Y periodistas narrativos tan relevantes contemporáneos como: Héctor Abad Faciolince, Cristian Alarcón, Marco Avilés, Josefina Licitra, Gabriela Wiener, Alma Guillermoprieto, Juan José Hoyos, Ricardo Ravelo.

---

eso pasa. El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera. Solamente merece la indiferencia y el olvido aquel que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre. Muy hermosos, muy útiles y muy valiosos volúmenes podrían formarse con entresacar de las colecciones de los periódicos la producción, escogida y selecta, de muchos, considerados como simples periodistas". DARÍO, Rubén, *Obras completas* (ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo). Vol XII. Impresiones y sensaciones. Madrid, 1925.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



PARTE IV. ANÁLISIS E  
INTERPRETACIÓN: NUEVAS VOCES  
EN EL PERIODISMO NARRATIVO  
ESPAÑOL



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 13. ANÁLISIS DE LAS OBRAS Y AUTORES PERIODÍSTICOS NARRATIVOS ESPAÑOLES

---

El presente capítulo, el más extenso de toda la investigación, abordará el análisis de las 36 obras analizadas y los 21 autores entrevistados. Para agilizar la lectura y la comprensión de este apartado se combinarán tanto el análisis que hemos realizado de todas estas obras con las entrevistas a los autores. El engarce de nuestras dos herramientas metodológicas, el análisis de contenido y la entrevista en profundidad, en el análisis, nos permitirá ofrecer una construcción discursiva conjunta que mejorará el resultado final de nuestros resultados obtenidos. Asimismo, ofrecerá una visión combinada del texto desde el punto de vista del investigador y del autor.

La organización de este capítulo se ha realizado agrupando los autores y sus obras por orden alfabético. Así en cada uno de los apartados de este capítulo se divide a su vez en siete subapartados que agrupan los cinco campos de análisis —temático, genológico, morfológico y de los procedimientos narrativos, de contexto y el libro como formato periodístico— más dos subapartados más que hemos considerado de considerable importancia añadir. Un pequeño perfil del autor y una sinopsis de la obra, para que el análisis pueda ser contextualizado.

También nos gustaría hacer un par de consideraciones previas antes de comenzar el análisis. Debido a que muchas de las obras que analizamos han sido estudiadas en su formato digital —esto facilitaba su análisis, la búsqueda de palabras clave, recursos, etc. — hemos decidido citar las obras añadiendo no la página —pues está ya no tiene existencia en un libro electrónico— sino la posición del párrafo que ocupa. De esta forma, para cualquier lector que quiera averiguar la ubicación exacta, de los párrafos que hemos destacado, obtendrá a pie de página un número exacto de posición que lo llevará a la frase exacta en su versión digital<sup>1</sup>. Por otro lado, como ya explicamos en la metodología, cuatro de los textos que analizamos tienen formato exclusivo como libro electrónico, por lo que la forma que hemos presentado para mostrar las fuentes bibliográficas es la más precisa que podemos ofrecer.

---

<sup>1</sup> Si algún lector tuviera el libro en formato papel y quisiera saber cuál es la correspondencia de la página citada que hacemos de la versión digital con la que él tuviera, tan sólo tendría que dividir el número de posición que ofrecemos por 16, 69. Es decir, el número de página = posición/16,69 y obtendría la página exacta en la versión en papel.

En el caso de los capítulos que agrupan las obras de Ander Izagirre y Jordi Pérez Colomé, debido a la gran producción periodístico narrativa de estos autores, el primero tiene seis libros y el segundo cinco, el análisis se ha dividido en apartados distintos por cada una de las obras, de esta forma agilizamos y facilitamos su lectura.

Finalmente, la extensión de cada uno de los análisis es bastante variable debido a las diferencias intrínsecas de las obras y de las entrevistas.

## 13.1. Un retrato del África real. Xavier Aldekoa

### 13.1.1. El autor

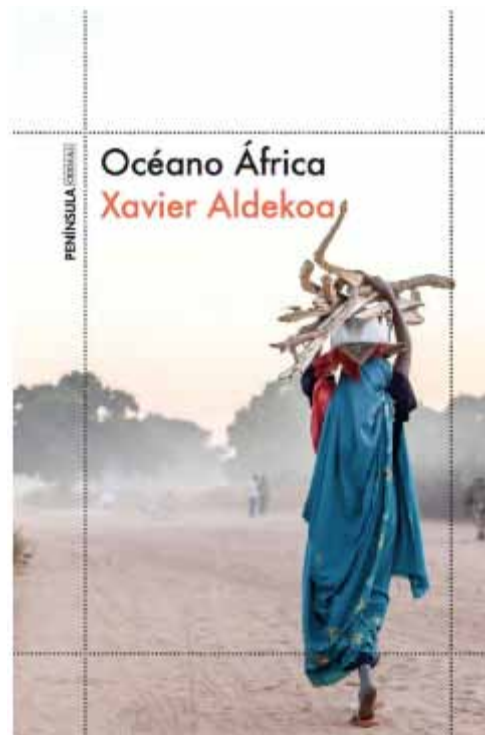
Xavier Aldekoa (Barcelona, 1981), ha centrado su labor periodística en África. Licenciado en Periodismo. Desde los 20 años comenzó a viajar a África y en el 2009 se asentó de forma permanente en Johannesburgo (Sudáfrica). En los últimos años ha cubierto múltiples conflictos y temas sociales en Somalia, República Democrática del Congo, Angola, Mali, República Centroafricana, Sudán y más de 25 países africanos. Enfoca sus historias desde la vertiente más humana sea contando guerras, hambrunas o la riqueza cultural de diversos pueblos.

Es corresponsal de *La Vanguardia* en África, miembro de la productora social e independiente Muzungu y colabora para reportajes de televisión en distintos medios. Es cofundador de la revista de periodismo internacional *5W*. En el año 2014 publicó su primer libro: *Océano África*.

Como periodista ha obtenido diversos premios y reconocimientos. En el año 2014 recibió el Premio La Buena Prensa a la mejor serie de reportajes por “Siete cicatrices africanas”<sup>2</sup>. En 2015 recibió el Premio de periodismo solidario Memorial Joan Gomis<sup>3</sup>. En 2016 ha quedado finalista de varios premios como el Premio Desalambre de Video-periodismo por el documental “Ébola, mi enemigo” publicado en la *Revista 5W*<sup>4</sup>, finalista del premio II Premios Enfoque de Periodismo y finalista también del Premio Cirilo Rodríguez al mejor corresponsal o enviado especial de un medio español. También en el año 2016 gana el VI Premio Letras enredas IRedes.

### 13.1.2. Sinopsis de la obra

*Océano África* es un viaje hacia dos Áfricas. Se trata, en primer lugar, de un viaje a África a través de los 10 años que lleva el autor recorriendo el continente, un viaje sobre todo tipo de transportes: autobuses, barcos, coches que nos llevan a lo largo de países como Sudáfrica, Mali, República Democrática del Congo, Angola, Camerún República Centroafricana, Botsuana, Sudán del sur, Mozambique, Yibuti, Sudán, o Camerún. Y, en segundo lugar, es un viaje a través de las gentes que pueblan este enorme continente. La visión humana del autor predomina sobre cada uno de los aspectos sobre los que se detiene, y nos encontramos con un relato de amistad, de vida y de muerte que se aleja de cualquier visión estereotipada sobre lo que pensamos que es África. Así, como sí de un océano se tratase, el autor nos muestra que



<sup>2</sup> “Siete cicatrices africanas” son una serie de reportajes publicados por el autor en *La Vanguardia* que analiza los retos de la África actual y que recibió en 2014 el Premio La Buena Prensa. Pueden consultarle los reportajes en: <https://www.xavieraldekoa.net/reportaje/siete-cicatrices-africanas/>

<sup>3</sup> REDACCIÓN, “Xavier Aldekoa y Lola Hierro reciben el Premio de periodismo solidario Memorial Joan Gomis”, en *La Vanguardia*, 1 de diciembre de 2015. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20151201/30512886632/aldekoa-lola-hierro-memorial-joan-gomis-periodismo-solidario.html> [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]

<sup>4</sup> ALDEKOA, Xavier, “Sierra Leona: Ébola, mi enemigo”, en *5W*, 14 de enero de 2016. Disponible en: [www.revista5w.com/where/sierra-leona-ebola-mi-enemigo](http://www.revista5w.com/where/sierra-leona-ebola-mi-enemigo) [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]

intentar comprender desde lejos lo que supone África no es más que rascar en las primeras olas que nos tocan los pies de este inmenso océano.

### 13.1.3. Análisis temático

No sorprende que con la trayectoria que venía acumulando Xavier Aldekoa haya tratado su experiencia en un libro periodístico. Al inicio del libro, tiene una introducción, donde explica brevemente la razón que lo ha llevado a escribir *Océano África*. “Este libro pretende mostrar los pedazos de África que he conocido. Después de más de una década viajando al continente — desde el año 2009 como corresponsal de *La Vanguardia*—, he conocido a cientos de personas de más de treinta países. Está es una obra sobre el tiempo que pasamos juntos”<sup>5</sup>. Y nos revela que su obsesión por África nace de niño, cuando su padre antes de ir a la cama, junto a sus hermanos le leía libros como *Lazarillo de Tormes*, *El viejo y el mar* o *La isla del tesoro*. Y una de las obras que más le fascinó fue *Un capitán de quince años*, de Julio Verne en el que el protagonista de la obra se adentra en África. Ahí nació su obsesión por este continente.

En este prólogo, el autor ofrece algunas otras razones, por ejemplo, el sentido de su título. “El mar parece uniforme e inabarcable cuando lo observamos desde la superficie. Sólo si nos sumergimos en su interior descubrimos un mundo lleno de vida y diversidad. África es un océano”<sup>6</sup>. Aunque este pueda parecer el origen del título antes del prefacio cita de Kapuściński y su obra *Ébano*, donde apunta que África “es todo un océano, un planeta aparte, todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria”<sup>7</sup>. De ahí surge el germen del título.

Más adelante, en el texto vuelve a mostrar más razones por las que ha elegido y decidido contar estas historias.

A menudo me preguntan por qué viajo a África. La curiosidad suele apuntar más hacia supuestos peligros y aventuras vividas en el terreno. No cumplo nunca las expectativas. No soy bueno contando batallitas ni buen compañero de barra de bar. Ni siquiera bebo. Yo viajo a África para explicar que una niña congoleña se ata bolsas de plástico en los pies porque no tiene zapatos. Para intentar entender que en el Congo la gente no mata por salvajismo, mata por interés. Por el poder. Como en cualquier parte del mundo. Y para contar también que hay gente que no mata. Personas anónimas, que cuando todo se hunde a su alrededor, deciden proteger a los suyos, arriesgarse a ayudar al vecino y aceptar que pueden morir en el intento. Personas que sólo quieren vivir sus vidas y que les dejen en paz. Personas que, cuando el mundo se va al infierno, eligen tener el valor de ser seres humanos. Hay millones de personas así en África<sup>8</sup>.

En la entrevista que le hemos interrogado, aparte de las razones que expone en el libro, por cuáles fueron sus otras razones para escribir *Océano África*. “Hay muchas historias que merecen un tiempo o una extensión mayor para explicar las cosas bien”<sup>9</sup>. A veces es un espacio que necesita como periodista y que no encuentra en el periódico. Circunstancia que se acrecienta con la temática africana. Denuncia que siempre tienen mucho menos interés las noticias sobre África para occidente. Esto lo manifestará en numerosas ocasiones en su obra. Pero desde que pisó África tenía claro que escribiría algo más largo sobre ella aparte de su trabajo como corresponsal.

...también porque es algo que siempre había querido hacer, a mí me gusta mucho escribir y buscaba un poco el equilibrio, no hacerlo ni demasiado pronto, que creo que es un error, si hubiera llegado a África y al año hubiera hecho un libro, me parece que es un error y buscar

---

<sup>5</sup> ALDEKOA, Xavier, *Océano África*. Barcelona: Ediciones Península, [versión Kindle], 2014, posición: 51.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, posición: 53.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, posición: 40.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, posición: 376.

<sup>9</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 3.

un equilibrio de tiempo, ¿cuánto?, ni tardar demasiado. Entonces llegó un momento que decidí hacerlo y tiré para adelante<sup>10</sup>.

El libro se convierte para Xavier Aldekoa en una forma de ir más allá de lo que le permite su trabajo como *freelance* en la prensa convencional. “Sí en cierta manera sí, sobre todo por una cuestión de espacio, porque no tienes todo el espacio que querrías tener en otros medios y un libro te permite explicarlo” apunta. Pero también se da otra circunstancia añadida, pues no se trata tan sólo de una cuestión de espacio, sino que se trata de buscar una conexión con el lector “diferente, donde yo me puedo expresar un poco más, buscar una empatía mayor con el lector, que a lo mejor esa sensación no me la doy en el periodismo de papel”<sup>11</sup>.

Pero el germen final del libro se encuentra como parte de un encargo de la editorial Península: “Me propusieron hacer un libro sobre Nelson Mandela y yo les dije que no creía que tuviera demasiado que aportar más sobre Nelson Mandela. Yo no lo he conocido, he vivido en Sudáfrica durante mucho tiempo, he conocido a todo su círculo cercano, pero a él no. Y dije que no, pero lo que me apetecía era un libro como *Océano África*, les pareció bien, aceptaron y ahí es donde nace el libro”<sup>12</sup>.

Es más, explica que el primer capítulo tiene su origen en un reportaje que escribió, uno de los primeros, mientras estudiaba periodismo, tenía 20 o 21 años y tardó dos años en poder publicar aquel texto. Aclara, que ahora no le costaría tanto tiempo colocar un texto así por su bagaje, pero antes “es una época en la que tienes que picar piedra e insistir mucho y al final lo conseguí, aunque tardé lo mío”<sup>13</sup>. De forma, que el libro, casi de forma inconsciente se fue construyendo mientras vivía y trabajaba en África.

#### 13.1.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

La estructura interna se constituye a través 21 capítulos que se corresponden en casi todos los casos con un país africano. Cada capítulo lleva un título descriptivo precedido del país donde se desarrolla. Aunque hay dos capítulos que son más generales el de “Ellas” y el de “Chináfrica”. El autor nos explica que, aunque desde un inicio no tenía claro todos los capítulos, las historias que va contando en cada uno de ellos sí. “Recuerdo que hice una especie como de guion, de pauta y más o menos, incluso ya ponía el titular en muchos, porque sabía un poco lo que quería explicar, y otros fueron surgiendo a medida que iba escribiendo, decía «esto lo voy a explicar en otro capítulo o esto lo haré así», pero más o menos la estructura la tenía clara”<sup>14</sup>.

En cuanto a la estructura narrativa de estos capítulos más o menos siguen un desarrollo cronológico a lo largo de su recorrido por todos los países. Pero los capítulos por separado no siguen este guion cronológico, sino que se unen a través de la mirada e hilo conductor que crea el autor.

Quizás la crónica más interesante de todas sea la que ocupa el primer capítulo “Las puertas del desierto/Mali” pues la construye a través del paralelismo de dos historias: la suya y la del joven René Caillié, un joven aventurero francés que descubrió la ciudad de Tombuctú. La técnica que utiliza es un relato cronológico en dos líneas narrativas en la que la historia de Caillié y su propio viaje a Tombuctú se van intercalando. Veamos exactamente como configura este capítulo a través de estas dos líneas. A estas dos narraciones se le añaden un par de escenas de contexto periodístico e histórico sobre la situación del país.

En las primeras frases nos presenta donde se encuentra el autor y hacía dónde se dirige:

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 4.

Era jueves. Estaba anocheciendo y el río Níger acunaba nuestra embarcación, una gran aguja de madera, de unos quince metros de largo por tres de ancho, calafateada de brea. (...) Aquél era nuestro octavo día de navegación en la pinaza y, si todo iba bien, a la jornada siguiente debíamos llegar a nuestro destino: Tombuctú. Sólo de pensarlo, se me aceleraba el corazón<sup>15</sup>.

A raíz de los primeros párrafos donde nos dice cuál es su objetivo en ese viaje, al mencionar a la famosa ciudad le da pie para explicar las leyendas sobre “la ciudad perdida de Tombuctú”. “La historia llegó a oídos de los mejores exploradores de la época. En las sociedades geográficas de entonces corría de mano en mano un mapa del siglo XIV en el que aparecía dibujada la figura de un rey negro a las puertas del Sahel con una enorme pepita de oro en la mano. Se desató la locura”<sup>16</sup>. Aprovechando este contexto que nos resume la historia de la ciudad, tiene como objetivo presentarnos al personaje con el que construirá esa línea paralela del viaje. René Caillié, el primer explorador que llegó a Tombuctú. De esta forma, construye dos viajes en uno, dos líneas paralelas entre él y este joven explorador que van realizando exactamente el mismo viaje. El origen de esta construcción, nos explica el autor, se encuentra en el descubrimiento de los diarios de Caillié, estos inspiraron al autor para iniciar este viaje e imitar el recorrido del explorador del siglo XVIII.

La siguiente escena vuelve al viaje que realiza el autor explicándonos sus avatares y las personas que va conociendo. La hospitalidad de las gentes de Malí le sirve de puente para saltar a la siguiente escena en la que hace un paralelismo con la hospitalidad que también Caillié cuenta en sus diarios. “Siglos antes, Caillié había descrito en su diario esa amabilidad franca. «La hospitalidad de sus gentes es infinita. Cuando llego al poblado, se desviven por mi comodidad. Dicen: «debes de sufrir mucho, no estás acostumbrado a hacer una ruta tan dura», van a buscar hojas y me preparan una cama». Las cosas no han cambiado tanto desde entonces”<sup>17</sup>. Tras esto de nuevo volvemos al viaje hasta llegar al puerto de Kabara, que de nuevo vuelve a conectar con la historia de Caillié para explicar su experiencia en este puerto. A diferencia de la línea que llevaba hasta ahora, realiza un contexto sobre la situación de Malí, haciendo una prolepsis sobre los hechos que ocurrirán diez años después de su viaje:

La tranquilidad de aquella despedida habría sido imposible diez años después, cuando en 2012 el país cayó en el abismo. En los días de mi primer viaje a Mali, el país llevaba décadas siendo un ejemplo de estabilidad en África occidental y se había mantenido al margen de la ola de violencia de sus vecinos marfileños, sierraleoneses, liberianos o guineanos más al sur. Pero el desastre era cuestión de tiempo: Mali era pobre hasta las trancas, con una población de apenas dieciséis años de media y lleno de analfabetos<sup>18</sup>.

Después de este impasse en la narración vuelve a su viaje, luego a su llegada a Tombuctú vuelve a saltar a Caillié, para contarnos la experiencia del joven explorador francés al encontrar por fin Tombuctú. Y de nuevo vuelve a hacer un paréntesis entre las dos historias para incluir pequeños datos de contexto sobre el fundamentalismo religioso que se instalará años después en la ciudad. “Desde siempre, el fundamentalismo religioso ha aprovechado la mecha de pólvora que forman la pobreza”<sup>19</sup>. Tras este contexto vuelve al autor y su final del viaje en Tombuctú.

Con estos párrafos pretendemos mostrar técnicas diferentes para construir la narración del relato. Es la construcción de una crónica a través de dos historias paralelas que van creciendo de forma semejante, y en la que el autor no pierde su punto de vista periodístico para contextualizar ciertos aspectos, cuando es necesario, y que funcionan como pequeños oasis entre esas dos líneas que corren de forma paralela entre dos tiempos.

---

<sup>15</sup> ALDEKOA, Xavier, *Océano África*, op. cit., posición. 61.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, posición: 80.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, posición: 140

<sup>18</sup> *Ibíd.*, posición: 201.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, posición: 264.



El resto de crónicas, aunque no vuelve a utilizar esta doble estructura, esta doble línea discursiva, no construye el relato por escenas, sino que el autor recurre a una construcción cronológica aderezada por pequeños espacios de contexto.

Si bien uno de los rasgos más importantes de las crónicas son sus inicios. Fuertes y abruptos que rápidamente sumergen al lector en la narración. Este aspecto también es una de las características más frecuentes que encontraremos en el periodismo narrativo. Veamos algunos ejemplos sobre esto.

Era la primera vez que compraba una cabra. O que me la compraban. Al día siguiente iba a visitar Magadala, una aldea en el sur de Mali de donde es mi amigo Abdulayé y quería llevar algún detalle<sup>20</sup>.

También es una forma como vemos en este ejemplo de iniciar una historia, la compra de esa cabra, para que sigamos la narración y conocer la historia tras esta declaración del autor. Otros apuestan por el impacto desde la primera frase del capítulo:

Cuando el brazo delgado sobresalió de la tela oscura supimos que el bebé estaba muerto. Júlia me miró y no dijimos nada porque no había nada que decir<sup>21</sup>.

Y otras veces abre con un diálogo:

—¿Así que ésta es la mierda de Juba, Aldekoa? Barry, que cuando le marean saca su espíritu canalla y vallecano, se plantó con los brazos en jarra frente a la entrada del aeropuerto de la capital de Sudán del Sur y lanzó al aire su oda a la ciudad. Sacó un cigarrillo, se colocó a la sombra de un árbol y empezó a fumar.

—Puto caos<sup>22</sup>.

En los modos de citación es una obra que no hace uso del estilo directo con comillas sino a través de un estilo directo con atribución de guiones. Es decir, el texto está llena de diálogos. Por lo que hace mucho más ágil la narración.

—¡ Joder, Víctor, yo pensaba que eras un becario y resulta que eres un tío importante! — bromeé.

Víctor soltó una carcajada y rebajó mis palabras con modestia. De repente, dio un respingo.

—En Jos me dijiste que trabajabas para La Vanguardia, ¿verdad? ¿Tienes una tarjeta aquí? Saqué el carnet de prensa del diario en el que, sobre fondo azul, aparecía mi foto y La Vanguardia escrito en letras blancas. Víctor saltó de alegría.

—¡ Oh! Les va a encantar, les va a encantar. Ya les he hablado de ti, seguidme<sup>23</sup>.

Como ocurre en otras de las obras analizadas como *Nadie avisa a una puta* donde predomina absolutamente el diálogo en el modo de atribución, provoca que el relato sea más ágil, así como mucho más real y asequible para el lector. El autor nos explica que parte de la razón de la profusión de los diálogos es su intento por buscar una combinación de varios formatos para, concretamente, encontrar en la historia una buena sonoridad, una buena musicalidad:

A mí sí que me gusta mucho la musicalidad de las frases, hay veces que cambio una palabra o una frase porque tiene una musicalidad diferente si la lees en voz alta o no. Y lo mismo con el texto en global, hay veces que funciona bien cortar un momento el ritmo o cambiar el ritmo con un diálogo, al igual que en un párrafo a veces utilizas frases más cortas, más largas, un poco para romper el ritmo, también los diálogos funcionan en ese sentido, pero no siempre funcionan. No lo atribuyo sólo al uso del diálogo, sino a una combinación de cosas y hay

<sup>20</sup> *Ibíd.*, posición: 829.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, posición: 1570.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, posición: 2338.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, posición: 1994.

veces que funciona bien ponerle más adjetivos y en otras funciona bien no ponerle ninguno para que el resultado sea más directo<sup>24</sup>.

Particularmente, achaca esta dinámica por su obsesión a la hora de corregir los textos. “Intento cuidar mucho los textos que escribo, yo hay textos que me los acabo aprendiendo de memoria de las veces que me los leo”<sup>25</sup>. El origen de esta obsesión nace “no sólo por un intento de perfección o de perfeccionismo, sino también por un punto de inseguridad”<sup>26</sup>. Esto mismo le ocurre tanto en sus textos que envía a prensa como en el libro. “Intento que el texto esté muy muy perfilado, como cuando tallas una madera, cuando lo estas puliendo tienen que pasar muchas veces la lija para que quede al final la forma que quieras, pues una cosa similar con mi forma de escribir”<sup>27</sup>.

Pero también utiliza otros modos de atribución. Por ejemplo, en el primer capítulo cuando nos habla de René Caillié, y de lo que contaba en su diario, utiliza en cierta medida, un estilo indirecto libre, que queda mejor construido para reflejar qué es lo que contaba este joven explorador del siglo XVII que si hubiera hecho uso del estilo directo o el indirecto:

Quando René Caillié llegó por fin a Tombuctú, le embargó una felicidad total. Pero no se encontró la ciudad de la leyenda. En la ciudad del desierto no había oro ni riqueza, tan sólo había arena y muros que se caían a pedazos. Fue entonces cuando Caillié hizo un esbozo del lugar que desencantaría a muchos europeos<sup>28</sup>.

En todo momento se trata de un relato escrito en primera persona y por tanto el autor utiliza la segunda estrategia de representación del autor, en el texto y la conciencia de subjetividad es palpable en cada línea del relato. Desde la primera línea hasta la última. Ya desde la primera página se presenta y nos muestra lo que piensa

Aquella frase de Cissé, en la parte trasera de una canoa en medio del Níger, fue la primera de mis Áfricas. «Cuando seas presidente de Europa no te olvidarás de nosotros, ¿verdad?», me había preguntado. Desde entonces, dedico mi vida a la parte del trato que puedo cumplir<sup>29</sup>.

Sólo de pensarlo, se me aceleraba el corazón<sup>30</sup>.

Aquella historia también me tenía atrapado. Meses antes de llegar a Mali, y después de rebuscar en viejas librerías del casco antiguo de Barcelona, había conseguido hacerme con una edición francesa del diario del viaje del joven Caillié, editado por primera vez en el año 1830<sup>31</sup>.

Gritó tanto y con tanta entereza que, cuando lo introdujimos en la parte trasera del todoterreno con las cuatro patas atadas en cuña y metido en un saco, tenía la sensación de estar secuestrando a un hermano. Si nadie miraba, le aflojaba un poco los nudos o le acariciaba la chiva lanosa. Él me correspondía con balidos como eructos y esparciendo por el vehículo decenas de bolitas de mierda que rebotan cada vez que el coche pisaba un bache<sup>32</sup>.

No tiene miedo a mostrar sus sentimientos. “Me tumbé en la cama y, por primera vez en África, me puse a llorar como un niño”<sup>33</sup>. Para el autor el uso de la primera persona, reflejando sus valoraciones, sentimientos y opiniones, además de ser intencionado, tiene un gran valor:

---

<sup>24</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 11.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>28</sup> ALDEKOA, Xavier, *Océano África*, *op. cit.*, posición. 238.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, posición: 59.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, posición: 66.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, posición: 89.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, posición: 836.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, posición: 1566.

... el hecho de que yo esté en los sitios para hilar a otras historias. Pero sí que lo vigilé mucho, lo cuidé mucho y era algo que me preocupaba mucho que quedara claro que el protagonista de las historias son otras personas, son las personas con las que yo me voy encontrando. Entonces, creo que el periodismo sobre el terreno tiene un valor, el hecho de estar en los sitios, el hecho de conocer las historias de primera mano, pero vigilar con el equilibrio. Si me coloco demasiado, si esa primera persona es sólo por una cuestión de ego, acaba destruyendo lo demás y ahí sí que buscaba un equilibrio. Me preocupaba bastante que no pareciera que yo estaba demasiado delante de la historia, porque la tapa al final<sup>34</sup>.

Utilizar la primera persona también entraña peligros como apunta Aldekoa. Se ha cuidado de no absorber el relato con su vivencia personal y dejar que los personajes que aparecieran en el texto fueran los verdaderos protagonistas. Esto es un aspecto muy complejo de medir en una narración. En *Océano África* hay relatos donde los personajes que nos presenta el autor sí tienen el protagonismo del capítulo, como intenta conseguir Aldekoa en: “Putas que cantan a dios” o “Abrid, mi hijo ha muerto” pero otros capítulos como “Las puertas del desierto” o “Me cansé de rezar”, el autor tiene un papel más relevante que sus protagonistas. Aunque no por ello el trabajo queda anulado por esta persona. Creemos que el autor consigue un equilibrio adecuado. A veces, en obras como *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero funciona de maravilla porque lo que le ocurre a la periodista es extraordinario y el relato y lo interesante está ahí, pero otras veces puede estropear el texto esta “invasividad” del autor.

Es relevante señalar el papel que juega en mucho de los capítulos Júlia, la pareja del autor que aparece continuamente en la obra, confiere a la visión del autor una especie de refuerzo y de personaje secundario, que aumenta la verosimilitud del relato. Al inicio del libro la presenta brevemente: “A Júlia Badenes le gustaba la ciudad porque olía a mar. Con ella, fotoperiodista y también mi compañera, formábamos un gran equipo”<sup>35</sup>. Se convierte en un personaje más:

Y justo en ese instante escuchamos un claxon. Al otro lado de la carretera, en mitad del asfalto, había un todoterreno parado con la puerta del copiloto abierta. Agarré a Júlia de un brazo y la estiré hacia el vehículo, pero ella se zafó. Dio un salto, se abalanzó sobre el ladrón, le arrancó la cámara de las manos y, entonces sí, empezamos a correr. Nos dio tiempo a saltar al 4 x 4, cerrar la puerta en los morros de nuestros perseguidores y huir<sup>36</sup>.

Su fragilidad contrastaba con la de los otros tres niños, que jugueteaban maravillados con el pelo de Júlia y acariciaban el bello de mis antebrazos<sup>37</sup>.

Es más, el autor, además de la importancia que tiene en su obra su compañera, también el papel crucial en la creación del libro. “Hice un proceso de editorial bastante fuerte con mi compañera, que es periodista también, Júlia”. La influencia de su compañera como crítica inicial de sus textos es fundamental en la construcción de la misma como nos explica.

Exacto. Sí, Júlia la verdad es que es una grandísima editora, edita muy bien, nos pegábamos unas discusiones importantes. Yo me cabreaba mucho porque, además a veces bajaba del estudio y decía “¿mira te puedes leer esto?” y yo pensaba que eso era de Pulitzer y ella se lo leía y me decía “yo esto no lo publicaría” y es una frase demoledora. La frase es de decir, bueno, ya no va a salir, te lo tiro a la basura. No, pero la verdad es que Júlia tiene una capacidad muy buena para saber por dónde tienes que ir, si aquí te has pasado un poco de reflexión, si te has pasado un poco de descripción... Y Júlia lee muchísimo, a mí me gusta leer, pero es que Júlia es una devoradora de libros más que una lectora y eso me ayudó mucho. La verdad es que lo firmo yo el libro, pero Júlia en ese sentido de corrección, de edición, fue un trabajo también muy bueno<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 5.

<sup>35</sup> ALDEKOA, Xavier, *Océano África*, op. cit., posición: 764.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, posición: 812.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, posición: 1654.

<sup>38</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 6.

La credibilidad a través de los detalles nos muestra las características más relevantes de los personajes para darle más entidad a su construcción. No se extiende en exceso, pero un par de pinceladas, de su forma de hablar, su aspecto o su presencia nos muestra ya muchos detalles de cómo es.

Kgostso es el primo de Mophethe, trabaja de mecánico y es un chanchullero de matrícula de honor. Una vez me pidió que le regalara un iPhone porque, como yo era blanco, suponía que me sobraba el dinero. Cuando me enfadé y le dije que ni era rico ni me gustaba que me viera como una billetera con patas<sup>39</sup>.

Albert, un tipo de Barcelona corpulento y bonachón, tenía la habilidad de encontrarse siempre en medio de todos los fregados africanos. Ya podía estar en Costa de Marfil cuando estallaba una guerra civil o en el Congo cuando se caía el mundo, que a él el caos lo encontraba detrás de un escritorio organizando emergencias con una mano y coordinando centros sanitarios con la otra. Era un loco adorable<sup>40</sup>.

Llevaba un bigote recortado unas gafas cuadradas que le daban un aspecto antiguo, como si se hubiera detenido en la década de 1980, y vestía una camisa beis. Encima de la mesa había un retrato de su mujer y sus hijos y en la pared estaba colgada la fotografía del presidente de la nación<sup>41</sup>.

Estas descripciones ayudan a visualizar a los personajes y se repiten continuamente porque son muchos los personajes que la recorren. A estas descripciones se le añaden la gran cantidad de diálogos que aparecen y que ayudan a crear la identidad de estos personajes.

Las fuentes, sobre todo por el enfoque con el que el autor trabaja, son predominantemente personales, todas son identificadas con su nombre, hay algunas fuentes institucionales, pero apenas son reseñables. El autor enfoca su historia en las personas de África.

En cuanto a las figuras retóricas encontramos algunas prolepsis y humor.

Aún no lo sabíamos, pero en ese preciso momento, al otro lado de la ciudad, Jean-Pierre Giokara se moría de dolor. Íbamos a conocerlo pronto<sup>42</sup>.

Le decía que me daba igual; y entonces el tipo me sonreía y le ciscaba una buena hostia a algún chaval que se ponía a tiro. Los niños se apartaban un poco y luego volvían a pegarse a mi espalda<sup>43</sup>.

Todo bien —dijo— y mi hermano Zacarías contento. Reza cada día hacia La Meca sobre la piel curtida de tu amiguito.  
Dijo amiguito, el muy cabrón<sup>44</sup>.

Como ya hemos mostrado a través del primer capítulo los rasgos de contextualización son muy abundantes, aunque cortos y pequeños, una pincelada sobre el contexto, o un análisis sobre la situación del país que nos pone sobre sus antecedentes. Lo hace en el primer capítulo cuando nos apuntan lo que le ocurrirá al país 10 años después, y que él ve en ese momento el germen del conflicto. De igual modo, como cada capítulo aborda un país distinto siempre hay un pequeño contexto de la situación actual del país:

Estábamos en mitad de la nada, a unas horas de la ciudad de Warri, en el corazón del delta del Níger. La zona era un paraíso terrenal que había sido condenado. La lenta sentencia a muerte se había producido en 1956, año en el que se empezó a exportar petróleo de la región. Desde entonces, en lugar de ser una fuente de riqueza y desarrollo, el descubrimiento

---

<sup>39</sup> ALDEKOA, Xavier, *Océano África*, op. cit., posición: 562.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, posición: 1035.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, posición: 1425.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, posición: 1305.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, posición: 416.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, posición: 851.

de una de las mayores reservas de «oro negro» del mundo había sido una desgracia para los habitantes y el medio ambiente del delta.<sup>45</sup>

En la obra aparecen dos capítulos que se apartan ligeramente de la dinámica general del texto. “Ellas” que se centra muy brevemente en el importante papel de las mujeres en el contexto africano. Y “Chináfrica” que nos muestra el papel que está adquiriendo China en África.

La mujer africana es el héroe olvidado de África. Porque no sólo es, aunque invisible, el motor del continente, sino que también es su pieza más fiable: una mujer africana jamás desaprovecha una oportunidad para sacar adelante a los suyos. África no está perdida, está esperando a que las mujeres ocupen el sitio que les corresponde<sup>46</sup>.

China vio antes que nadie la revolución pendiente en África y añadió la suya. El continente africano está en camino de convertirse en la mayor bomba demográfica del mundo: acaba de superar la barrera de los mil millones de habitantes y en el 2050 su población se habrá duplicado. No se detendrá. Antes del fin de este siglo, habrá tres mil millones de africanos, más que la población actual de China e India juntas<sup>47</sup>.

Los niveles de lectura que ofrece la obra son dos. Si en un primer nivel de lectura obtenemos la experiencia del autor, retratando una serie de personajes a lo largo de toda África, en un segundo nivel podemos observar que el autor intenta mostrar una historia de África distinta a la que solemos leer en la prensa. Hay un intento por mostrar que África es muy compleja para que esa palabra, “África”, pueda describirla adecuadamente y en toda su plenitud. El autor nos explica que esta intención no está solamente en su libro sino en todo su trabajo como periodista.

...en mi trabajo siempre intento explicar África de una manera equilibrada y eso implica explicar también las cosas malas, que también las hay en el libro, pero también aspectos de humor, curiosos o incluso de aprendizaje del continente. A mí esa visión africana muy negativa e incluso esa visión de África muy positiva no me parecen demasiado acertadas. África no es positiva o negativa, es real. Eso es lo que busco y en la realidad hay de todo, hay humor, hay drama, hay catástrofes y hay pequeñas victorias<sup>48</sup>.

### 13.1.5. Análisis genológico

El género con el que podríamos identificar este texto es el de crónica porque en todo momento el autor está sobre el terreno, nos habla en primera persona y muestra sus valoraciones. Aldekoa es de la misma opinión. “Son crónicas, al final no dejo de explicar un poco las situaciones que veo y hago entrevista con la gente, pero yo creo que se acerca bastante más a la crónica narrativa”. Crónica narrativa, como vemos los intentos por etiquetar estos géneros están siempre presentes y cada autor intenta definir ese trabajo que realiza de una forma u otra. Cuando le planteamos la cuestión si considera que su obra es periodística narrativa. Señala su acuerdo con la etiqueta, aunque no termina de estar de acuerdo con el papel o relevancia que se dan a este tipo de situaciones. “¿Sabes lo que pasa? Es que soy bastante, no sé si enemigo o torpe de las etiquetas, yo no lo escribí pensando en un tipo de estilo u otro, hice un poco lo que me salía”, pero, aunque no fuera consciente durante la escritura, ahora sí tiene claro que es periodismo narrativo. “Sí, supongo que al final es periodismo narrativo porque no dejo de hacer, como te decía, entrevistas o voy a explicar historias de la gente e intento completar una narración. Sí que es periodismo narrativo también, porque no es ficción en absoluto”<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, posición: 1918.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, posición: 1786.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, posición: 3030.

<sup>48</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 5.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 3.

Sobre las razones que provocan que este periodismo no aparezca tanto en la prensa generalista apunta: “Supongo que en algún momento hay la sensación de que es caro. Este periodismo de larga distancia, en según qué sitios, es como caro”<sup>50</sup>. Pero sin embargo el autor matiza esta cuestión porque es un tipo de periodismo caro según bajo que criterios se aborde o según con qué aspectos se le compare:

...creo que es caro ir a una final de la Champions y ahí no hay discusión por parte del medio, por eso lo matizaba. Sí, caro es, pero a mí me da la sensación de que la cuestión monetaria se pone como excusa porque después sí hay dinero para otras cosas. Yo no estoy en contra de que se haga información deportiva o de que se haga información del corazón o información de gastronomía, pero eso también tiene un coste que no se pone como excusa para no hacerlo. En cambio, en el periodismo internacional, sí se pone como excusa. Además, suele afectar a unas zonas del planeta que están un poco más olvidadas. Y después también ha habido, la sensación que tengo es de un abandono de los espacios donde ese periodismo internacional tenía gran peso. Yo recuerdo los dominicales cuando era pequeño, pues que yo los esperaba, yo esperaba ese dominical, yo flipaba y luchaba con mis hermanos para ver quién se quedaba el dominical si no lo estaban leyendo mis padres. Me los llevaba yo al metro para acabar de leerlos durante la semana<sup>51</sup>.

Aldekoa detecta que se produjo ese abandono cuando el cliente pasó de ser el lector a ser el anunciante. Es un viraje que el autor señala como “peligrosísimo” porque es el anunciante el que gana. “Es mucho más cómodo publicar un anuncio de un reloj carísimo o un Mercedes junto a un reportaje amable que junto a una hambruna en Etiopía o de la guerra en Siria. Pero es más cómodo para el anunciante, no sólo para el lector. Entonces, yo en esa lucha entre quién es el cliente y quién es nuestro objetivo si el lector o el anunciante, me temo que quizás porque había una cuestión de una crisis económica ha hecho que ganen los anunciantes y eso va siempre en contra de lo que es el periodismo”<sup>52</sup>.

Sí el dinero es uno de los grandes problemas que percibe en la situación actual de periodismo narrativo, el tiempo que permite para tratar un tema es una de sus grandes virtudes. “La falta de prisas, que al final tiene mucho que ver con el tiempo”<sup>53</sup>. Este mayor tiempo le ofrece poder plantearse su propio tiempo. “Esa manera de trabajar a mí me parece que la luchas y la sufres en algunas ocasiones, pero también las luchas las disfrutas y es lo que intento<sup>54</sup>”. Para sus ingresos no sea la mejor de las opciones pero que se trata de un periodismo en el que importa la “cuestión de respeto hacía la persona”, ese lado humano, la consideración de la persona por encima de todo es una de las principales características del autor.

...si yo a ti ahora te cojo el teléfono y te empiezo a preguntar sobre tu vida personal, te lo tomas como una gran agresión, pero si nos vamos a tomar unas cañas y después del tercer día nos ponemos a hablar, tú qué tal, cómo está tu familia... Pues ahí ya es normal que empecemos a hablar, sobre todo si notas que hay un interés, sabes que yo soy periodista, pero llevamos tres días ya, yo te he explicado a lo mejor que tengo una hija, que tengo unos hermanos, que me gusta mucho la montaña y a partir de ahí es donde creas un nexo de unión que te permite mucho más conocer a la gente<sup>55</sup>.

El respeto hacía la persona es una de las características de su trabajo que considera esencial y eso explica su lucha constante con el periódico para conseguir el máximo espacio, lucha por ese espacio que con tanto esfuerzo ha conseguido a través de esa relación con sus fuentes.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 10.

“África, sobre todo un sitio así, no suele ser un lugar para ser demasiado rico, creo, al menos tienes la satisfacción de que puedes intentar hacer lo que te apetezca”<sup>56</sup>.

### 13.1.6. Análisis del contexto

Cuando tenemos que hablar de una obra con este tema y este tono la referencia a Kapuściński es prácticamente inevitable especialmente con obras como *Ébano*, *Un día más con vida* o *Viajes de Heródoto*. Además, esto se refleja con la cita que ya hemos señalado de la que surge el título de la obra y que pertenece a un fragmente de un texto de Kapuściński. El autor nos amplía sobre estas influencias.

... sobre todo también una cuestión de la distribución por capítulos y un poco así para mí siempre fue un referente Kapuściński, sin duda y a la hora de escribir el libro también. Sí es verdad que no me lo quise leer otra vez, ya me lo había leído varias veces, no me lo quise leer para que no me obstruyera demasiado<sup>57</sup>.

Para que no ejerciera una mayor influencia sobre él no volvió a leer a Kapuściński durante la redacción del libro, pero se percibe esa presencia constante a través de esa mirada humana y de respeto que detallaba Aldekoa párrafos arriba. A lo largo de la obra es mencionado el autor en varias ocasiones. Y no solamente se percibe la influencia en su estilo, sino en la concepción de lo que tiene que ser un periodista.

Ser periodista es una profesión fascinante porque te brinda el privilegio de interesarte por los demás. La magia de que una persona desconocida, que a menudo vive una tragedia o es víctima de la violencia, el abuso o la pobreza, te permita entrar en su vida por unos instantes, es un regalo frágil que se debe proteger con respeto y firmeza. ¿Cómo me gustaría que me trataran si estuviera en su lugar?, me preguntaba siempre. El periodista polaco Ryszard Kapuściński decía que para ser buen periodista hay que ser buena persona. La empatía y el interés sincero por lo que cuenta el protagonista de la historia que harás tuya es clave para trabajar en un continente como África. Pero nuestro trabajo sería imposible si no fuera porque hay personas que, cuando su mundo se derrumba, están dispuestas a abrirse a ti y ayudarte. El buen periodismo ayuda a crear buenas personas, empezando por el periodista<sup>58</sup>.

También señala a un gran ramaje de influencias de distinta índole a los que según nos explica iba acudiendo conforme se iba encontrando problemas en la escritura.

*Mujeres en guerra* de Maruja Torres también me lo repasé, libros de Ander Izagirre, que me gusta mucho como escribe, me los repasé también. Me leí trozos también de Bru Rovira de su libro *Áfricas*. En algunos momentos en los que no sabía muy bien cómo solucionar algunas cosas, me iba a autores, a Nadine Gordimer de Sudáfrica, al *Guardián del centeno* también... Había momentos en los que no sabía muy bien cómo hacer algunas descripciones o algunos diálogos y me iba a buscar a Martín Caparrós. Fue una manera de escribir que siempre que tenía algún momento de zozobra o de ahogo me pillaba el flotador de alguien que sabía más que yo<sup>59</sup>.

De nuevo observamos la influencia de autores latinoamericanos como Caparrós o periodistas literarias como Maruja Torres. Pero sin duda, es relevante, la influencia que se percibe entre autores que analizamos en esta investigación. Hay una influencia recíproca entre ellos, en este caso apunta a Ander Izagirre. Hay una confluencia de influencias mutuas entre los periodistas narrativos que analizamos. Pero también señala a otros autores “con los que no estás de acuerdo” pero que al final le terminan influyendo como prosistas en su forma de escribir.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>58</sup> ALDEKOA, Xavier, *Océano África*, *op. cit.*, posición: 1395.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 5.

...hay que leer también a la gente con la que no estás de acuerdo, es una manera también de acertar más veces. Si yo, por ejemplo, leo a Arcadi Espada y no estoy de acuerdo con lo que dice, pero me parece genialmente escrito, puedo aprender, no sólo cómo se ha escrito, que el tipo escribe muy bien, sino otra visión de cómo ve las cosas. Yo puedo estar de acuerdo o no, pero eso da igual en cuestión de aprendizaje. Yo te digo Manuel Jabois o a Pérez Reverte, Jabois por ejemplo, que es más madridista que el Bernabéu y yo no lo soy, pero una crónica suya del Madrid es deliciosa. Entonces a mí, el intentar acercarme a autores, Jabois me cae bien, pero me refería a gente con la que no estoy de acuerdo a lo mejor ideológicamente y me parece también un ejercicio interesante. Esos no se si me influyen en mi trabajo periodístico, pero sí en mi trabajo con las palabras, que al final es la herramienta con la que trabajo.

Pero quizás, más que estos periodistas, nos explica que quienes realmente le han influido en su trabajo han sido alpinistas más que periodistas. Particularmente, señala al alpinista Iñaki Ochoa de Oza al que entrevistó mientras comenzaba en el periodismo.

Iñaki Ochoa de Olza era un tío super humilde que hacía alpinismo por pasión, que respetaba muchísimo a los compañeros, de hecho, cuando se queda en la montaña atrapado, se genera el mayor intento de rescate, pero lamentablemente fallece. Es un ejemplo de compañerismo nunca visto en la montaña. Los mejores alpinistas del mundo se lanzan a rescatarlo y eso a ti te da algo, eso dice que se tipo demostraba esa humanidad en lo que hacía<sup>60</sup>.

La ética y moral del alpinismo se convierte para el autor en un código que puede ser perfectamente aplicado al periodismo y con el que se siente íntimamente implicado. Critica la posición de muchos entrevistadores por buscar las influencias periodísticas en algunas obras cuando para un autor, sus influencias beben de muchos sitios, y en su caso no sólo son influencias literarias o periodísticas, sino de un deporte tan alejado a primera vista del periodismo como puede ser el alpinismo.

Hay veces que los periodistas nos preguntáis mucho por la influencia de los periodistas porque, claro, leemos mucho. Pero a mí en un trabajo como el mío, que trabajo con las personas cuando las escucho, me influye mucha más gente que me parece un ejemplo de humanidad, de persona, que escritores, que también, por supuesto. (...) Me influye mucho esta gente, que intenta hacer las cosas con la máxima pasión y con un objetivo relativo, o sea, Iñaki Ochoa o los hermanos Iñurrategi o, por ejemplo, Reinhold Messner, que te contaba, iban a subir montañas, no iban a buscar la fama, querían hacer lo que les gustaba de la manera más pura y honesta posible con ellos mismos. A mí eso me liga con el periodismo, creo que si intento hacer las cosas al máximo, lo mejor que pueda, de manera honesta y de la manera más humana posible, haces un mejor trabajo<sup>61</sup>.

La honestidad que percibe en estos alpinistas es uno de los aspectos esenciales para su escritura y para su periodismo en general y que ha elegido como objetivo de su labor profesional. Es más, el autor apunta que cuando él intenta recomendar a algún periodista siempre “me sale hablar de la gente que me parece buena gente. Es una cosa un poco rara porque no es un tema tampoco muy tradicional, pero es que a mí me gustan mucho los periodistas que me dan la sensación, aun sin conocerlos realmente, que son buena gente porque yo creo mucho en ese periodismo que genera una empatía. Ser capaz de entender al otro, de respetarle, de escucharle y eso me da confianza, me da confianza de que la persona con la que está hablando se ha sentido escuchada y no un objeto codicioso”<sup>62</sup> y en esta línea apunta a Ander Izagirre, aunque manifiesta que no lo conoce en profundidad, sí que percibe esta honestidad, así como también en Dani Burgui o Martín Caparrós.

Como periodista que informa desde África, su labor se enfrenta a diversos obstáculos. El principal problema que tiene como profesional es el “desinterés de los medios” en general. No

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 9.



solamente a la hora de publicar un trabajo, sino todo el trabajo previo que supone hacer este tipo de informaciones en el que los gastos son elevados.

El coste de los viajes, la ayuda con los visados... Toda es producción Toda esa producción sorda e improductiva, los medios de comunicación se desentienden, o sea, si muestran poco interés en el producto final, pues ya imagínate tú ese trabajo anterior. A mí me facilitaría mucho la vida, yo lo digo, si algún día soy rico, quiero que alguien me ayude a hacer el visado. Pierdo un tiempo.... Que además es muy pesado. Tienes que luchar con esta embajada... Y la cuestión de la falta de apoyo a los viajes, que tú tengas que pelearte por un viaje no sé qué y que si el Barça llega a final de Champions van siete de cada periódico como mínimo. Bueno, pero lo digo también sin un lamento excesivo, más descriptivo que lamento porque ya sabía que era así, no me ha sorprendido, digamos, que fuera así.

Fue consciente de esta situación desde que comenzó a trabajar contando historias desde África, no se queja, pero como ya apuntábamos más arriba, cuando un medio argumenta a un periodista como en el caso de Aldekoa que “no hay dinero” para cubrir tal información, en realidad lo que está diciendo es “no es una cuestión de interés o de importancia para este periódico”. Esta situación se agrava especialmente si el periodista es *freelance*, Aldekoa lo es, pero se muestra contento con su situación ya que tiene un acuerdo con *La Vanguardia* mixto. Él sigue siendo *freelance*, pero a su vez es el enviado especial de este periódico para África y por lo tanto eso le da una mayor estabilidad. Este acuerdo no le limita a una exclusividad con el diario catalán, aunque sí que le tiene que dar prioridad a este diario y al grupo en general. Esta situación señala “me permite tener un pequeño colchón económico y después poder trabajar con otros medios y sacar los temas que tienen que ser interesantes y no depender de si le interesan o no al diario”<sup>63</sup>.

Por supuesto, una de las iniciativas que más nos interesa dentro de su labor de *freelance* es su participación en la revista *5W*<sup>64</sup> y de la que el autor es coordinador de la información de África. El autor nos explica el objetivo de la revista:

...aquí la idea era un poco esa, el respetar a la información internacional, esa sensación que tenemos a veces que no sólo por una cuestión de espacio, que también, se necesita espacio para explicar las cosas con profundidad, se necesita tiempo para hablar con la gente, escucharla, me preocupa eso mucho, escuchar a la gente, pues cuando alguien te está explicando lo que te tiene que explicar, dedicarle el tiempo que se merece, te está dando un privilegio, pues no ir con prisas. Después tener tiempo para escribirlo, editarlo muy bien, el trabajo del editor me parece importantísimo porque lo que hace es realzar un poco tu trabajo y en España no estamos muy acostumbrados a la edición, lo vemos casi como un ataque. Al editor no le ha gustado lo que he hecho, no, no, no se trata de que al editor le haya gustado sino de que crea que se puede mejorar. Y nosotros, por ejemplo, lo editamos tres personas más, una persona que sabe mucho del tema, otra que suele ser el director y otra que no sabe nada del tema. Entonces con esas tres se habla mucho, se establece un diálogo con el autor para afinar al máximo. Pero al final es cuestión de respetar también a gente que está pagando por una información, que al menos sientan que detrás de eso hay mucho tiempo y hay un cariño por ese trabajo<sup>65</sup>.

Este trabajo de edición se hace patente cuando tenemos la revista en nuestras manos, se parece incluso más a un libro que a una revista (tapa dura, formato pequeño) y evidencia que como ellos señalan “otro tipo de periodismo es posible”. El autor apunta un dato significativo, la revista está dirigida por un grupo mayoritario de mujeres. “Son las que coordinan y gestionan”<sup>66</sup>. La pasión de la gente que hay detrás del proyecto de la revista y la pasión que ponen en el proyecto es algo fundamental para el autor. “A mí me da la sensación de que *5W* es gente que tiene

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>64</sup> La revista *5W* nació en septiembre de 2015. Su objetivo es ofrecer información internacional con una apuesta mayor en la narración, la imagen, y combinando su publicación en la web y en papel con un formato muy cuidado. Véase: <https://www.revista5w.com/>

<sup>65</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 8.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 7.

pasión por lo que hace, pero una pasión casi personal. Te lo llevo al terreno personal de decir, oye, este es el proyecto que más cariño le voy a poner yo en estos años de mi vida. Y en todos esos pequeños detalles a mí me emociona ver que aún hay gente así. Gente que se lo cree, gente que dice, hostia tío, voy a hacerlo mejor que pueda y si hay algo que no sale del todo bien o me cabreo o... Yo no sé si esto es tan normal y a mí me flipa que por un proyecto común ponga tanto esfuerzo y tanto cariño. Bueno, la verdad es que eso es muy interesante verlo desde dentro porque ves a gente que se cree la historia y lucha por que al final el proyecto sea lo más bonito posible”<sup>67</sup>. De esta forma vemos como cada vez surgen más iniciativas propias por hacer ese otro tipo de periodismo, y además, Aldekoa no es el único autor que analizamos implicado, sino que Ayestaran también forma parte del elenco de la revista.

Sobre las revistas de periodismo narrativo latinoamericanas y la influencia del periodismo narrativo apunta que “nos están comiendo la tostada en Latinoamérica con este periodismo narrativo, la crónica, la recuperación de la gran crónica. Tienes a Martín Caparrós, pero también tienes a chavales más jóvenes”<sup>68</sup>. Para él, este tipo de cronistas aúnan dos aspectos que hacen sus historias “geniales, un lenguaje muy cuidado y un respeto hacia la profesión”.

Son gente además, con un valor ético muy alto, no sólo es un valor literario muy alto sino un valor ético de lo que se puede o no se puede hacer, de lo que se debe o no se debe hacer, como tratar, como trabajar, que a mí me gusta mucho. Veo, por ejemplo, en ese hilo a gente como Ander Izagirre, incluso Nacho Carretero o Alberto Arce, son gente que a mí también me gustaría estar en esa torna<sup>69</sup>.

Resulta premonitorio que las referencias principales que comente aquí Aldekoa en relación a este tipo de periodismo sean tres autores que analizamos en este apartado. Es más, él comenta que no se considera incluido dentro de este grupo “Yo es que yo como más africano y eso queda apartado”<sup>70</sup> apunta con humildad, aunque nosotros lo consideramos con las mismas cualidades que los tres autores señalados por el autor para estar dentro de este grupo, pero en definitiva considera que “yo sí que les veo un punto de unión, ese respeto, tanto por la lengua como por el periodismo, creo que ahora mismo es puntero, el periodismo en español”<sup>71</sup>.

Finalmente, sobre cómo se considera a sí mismo nos explica que para él la palabra escritor siempre le ha sonado como “muy grande”<sup>72</sup> le infunde bastante respeto y en referencia a esta cuestión nos señala a Jaume Cabré, autor catalán, que en su opinión ha escrito uno de los mejores libros en los últimos tiempos, *Yo confieso*. “Es un libro excepcional. Estuvo, no sé si fueron cinco u ocho años escribiendo y cuando acabó de escribir tuvo que estar ocho meses sin hacer nada por el agotamiento que le había supuesto escribir. Entonces, claro, yo veo esto, yo leo esto, leo ese libro y escucho eso y digo «¿pero cómo leches me voy a considerar yo escritor? »”<sup>73</sup>. Por tanto, se define a sí mismo como periodista. Pero escribir es algo que le gusta mucho. “Ojalá llegue un día en el que pueda escribir tan bien, de una manera tan exprimente como para decir que he llegado, que soy escritor. Hasta entonces, me considero un periodista al que le gusta muchísimo escribir y le gusta mucho leer también.”<sup>74</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p.13.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 13

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 12

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 12.

Antes de publicar este texto, lanzó otra obra periodística, *Viaje al corazón del hambre*<sup>75</sup>, pero es un texto que no considera suyo, y explica que se trata de una iniciativa que tuvo *La Vanguardia* con las series de reportajes que él hacía sobre África las agruparon y las publicaron en una editorial digital en la que no tuvieron mucho en cuenta su opinión.

En mi opinión, no fue demasiado acertado porque no está demasiado bien editado, los números de página saltan, los títulos no tienen sentido... Hay ciertas cosas que no me acabaron de gustar, pero es que ni siquiera fui yo el que eligió el tema, me dijeron vamos a hacer este libro con tus reportajes. Y ni siquiera pude opinar ahí. Yo no lo considero un libro mío, no es mío, cogieron un trabajo que yo había hecho en el periódico y le dieron otra forma, como podrían haberlo presentado en la página web o donde fuera<sup>76</sup>.

### 13.1.7. Análisis de 'Océano África' como libro en formato periodístico

En cuanto a la obra, junto con *Fariña*, de Nacho Carretero es uno de los textos que más éxito de ventas ha tenido de todas las que analizamos. La primera edición se agotó tan rápido, nos explica Aldekoa, que "hacen una segunda edición de libro muy rápida de 700 ejemplares"<sup>77</sup>, y así va actualmente por la séptima edición. En total se han vendido unos 12.000 ejemplares. En cuanto a los e-books explica que están muy por debajo de esa cifra. Nos explica, que aunque su texto esté de los primeros en *Amazon* quizás se han vendido del libro 10 ejemplares en una semana. El total de libros electrónicos que ha vendido son sobre 1.000 ejemplares, una diferencia enorme respecto a las ventas en papel.

El éxito lo ha cogido por sorpresa y señala que ha sido algo muy agradable, especialmente porque ha funcionado el "boca oreja" a través de las redes sociales en las que ha conseguido una respuesta muy positiva. "La verdad que hay mucha gente que me ha escrito para decirme que les he hecho llorar, que no sé muy bien si tomarme eso a bien o mal, pero bueno, me decían que les ha emocionado, que les ha llegado, que les ha interesado..."<sup>78</sup>. También se ha sentido muy ilusionado cuando le ha interesado a gente que no le interesa los temas de África. No quería hacer un libro sólo para gente interesada en África, para africanistas, sino un libro para explicar que los africanos no son tan diferentes y que pudiera interesar a todo el mundo.

Sobre el libro como formato periodístico está de acuerdo con la afirmación de que el libro es un buen formato para publicar periodismo. "Yo no sé si el mejor periodismo se hace en los libros, porque somos muy críticos. Yo creo que se sigue haciendo un gran periodismo, en España también, en los medios. Es otra alternativa, yo creo que sí"<sup>79</sup>. El libro se convierte "en un campo diferente para abordar una historia (...) Creo que es una manera de hacer un periodismo que te puede dejar ir más a las aristas y más a los detalles y explicar un poco más vivencias que acerquen un poco más a la historia, pero es otro formato más, no es eliminatorio el escribir un libro al periodismo de papel, al igual que la radio no lo es del periodismo de televisión. Son diferentes formatos, cada uno tiene sus ventajas y sus desventajas"<sup>80</sup>.

Tras escribir *Océano África* ha firmado con Planeta una serie de tres libros hasta 2022. Sin duda una potente apuesta de la editorial por este autor. "Les propuse un proyecto que siempre me ha gustado, que es remontar los tres principales ríos de África. Voy a remontar el Nilo, después remontaré el Congo y después el Níger, y buscaré historias en ese viaje en el que explique un poco la realidad de lo que está ocurriendo y que ha pasado históricamente en esos países"<sup>81</sup>.

<sup>75</sup> ALDEKOA, Xavier, *Viaje al corazón del hambre. Emergencia humanitaria en el Cuerno de África*. Barcelona: ebooks de Vanguardia, [versión Kindle], 2011.

<sup>76</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 4.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 6.

La idea de este libro, el sueño del autor por hacer ese viaje, nace del primer capítulo del libro y su búsqueda de la mítica ciudad de Tombuctú a través del joven explorador francés Caillié. No será un libro de viajes, el viaje del autor sobre esos ríos, no, será una historia sobre las gentes, sobre periodismo. “Yo voy a viajar porque es necesario para encontrar esas historias, pero de nuevo el protagonismo se lo quiero dar a la gente, lo normal como periodista. Entonces ya he hecho la parte de Egipto, ahora voy a ir desde el lago Victoria en Uganda a Sudán del Sur, Sudán y Etiopía a buscar historias para hacer un libro”<sup>82</sup>. En definitiva, contar las historias de las personas, la realidad de estos lugares, hacer periodismo.

## 13.2. Salir a la calle, estar el primero, meterse en medio y mirar a los lados, las claves periodísticas de Alberto Arce

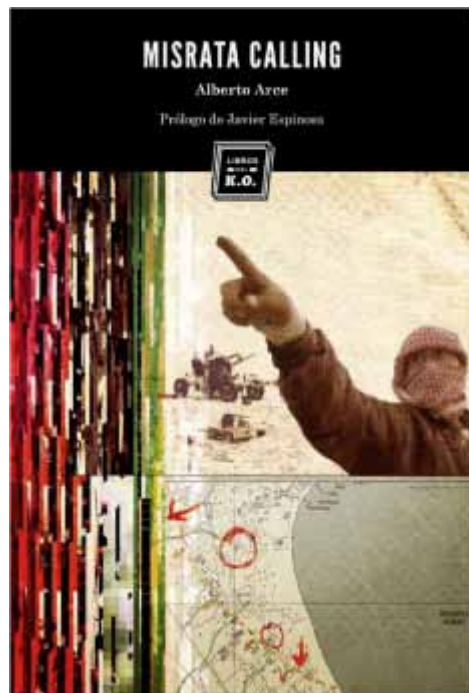
### 13.2.1. El autor

Alberto Arce (Gijón, Asturias, 1976) es politólogo y periodista. Actualmente trabaja para *The New York Times* en español. Anteriormente trabajó para *Associated Press* en México. Ha trabajado también como *freelance* en Palestina, Irak, Afganistán, Irán o Libia. En América Latina, trabajó en Guatemala para el medio *Plaza Pública* y durante los años 2012 a 2014 fue corresponsal en Honduras para AP. Ha realizado varios documentales, entre ellos, *To Shoot an Elephant*<sup>83</sup>. Entre los premios que ha sido reconocido con diferentes premios como el Ana Lindh de periodismo en conflicto por su cobertura para *El Mundo* de los bombardeos sobre Gaza, el Joan Gomis de Periodismo por su artículo "Irak, el cuarto oscuro" para el revista *El Ciervo*, el premio Derechos Humanos Fernando Quiñones del Festival de Cádiz por el documental *Internacionales en Palestina*<sup>84</sup>, el premio "Nous realitzadors de tv3" por "Nablús, la ciudad fantasma"<sup>85</sup> y por *To Shoot an Elephant* el Premio de la crítica en Tesalónica, el Red Vectacrom en Cinema Du Reel Paris, la mejor dirección en el Festival de Florencia o el Golden Butterfly de Amnistía Internacional.

### 13.2.2. Sinopsis de la obra

Alberto Arce tiene dos obras periodístico narrativas, ambas publicadas en la editorial Libros del K.O., *Misrata Calling* (2011) y *Novato en nota roja* (2014).

*Misrata Calling* es la primera obra de Alberto Arce y aborda el conflicto de Libia. El autor, junto al fotógrafo Ricardo García Vilanova deciden acudir como *freelance* en los inicios del conflicto para cubrirlo como periodistas. Así el autor a través de un barco pesquero consigue acceder a Mistara. En ese momento la ciudad estaba asediada por las tropas de élite de Gadafi y los soldados rebeldes estaban resistiendo heroicamente su asedio. Alberto Arce nos cuenta en primera persona la vida de estos combatientes, algunos jóvenes, otros más mayores, y provenientes de todos los aspectos sociales. Los combates se viven tanto en las calles como en las redes sociales donde presenciamos como estos soldados utilizan las nuevas herramientas para contar lo que están viendo. Se trata de cruda visión de cómo se vivió aquellos días el asedio y como la comunidad internacional y el resto del mundo miraba impasible lo que allí estaba ocurriendo.



<sup>83</sup> ARCE, Alberto y RUJAILAH, Mohammad (directores), *To Shoot an Elephant*, [documental], España, 2009.

<sup>84</sup> ARCE, Alberto y MORENO, María (directores), *Internacionales en Palestina*, [documental], España, 2005.

<sup>85</sup> ARCE, Alberto y MORENO, María (directores), *Nablús, la ciudad fantasma*, [documental], España, 2004.

Tres años después, y bajo su experiencia como corresponsal en Tegucigalpa, la capital hondureña, Alberto Arce nos adentra en una de las ciudades más violentas del continente americano como periodista de a pie. Honduras se convierte en un verdadero campo de batalla, y el autor nos muestra una ciudad que vive en una perpetua guerra entre bandas, policías, militares, narcos... Se trata de una guerra de todos contra todos, donde las drogas son el bien por el que todos luchan. Tegucigalpa es un puente entre Colombia y Venezuela hacía Estados Unidos y en ese puente deja un reguero de muertos por el control de él. Arce nos lleva por la vida de pandilleros, policías, soldados del ejército, que lidian diariamente con esta realidad y que viven y mueren en una guerra donde no se sabe de dónde saldrá el disparo que te matará.



### 13.2.3. Análisis temático

El autor en ambas obras nos ofrece unas pinceladas de las razones que lo llevaron a abordar estos textos. En *Misrata Calling* nos explica el germen por que decide cubrir el conflicto en Libia. Era un periodista que acaba de ser despedido, y sin trabajo, y con muchas ganas, decide acudir al conflicto libio para cubrirlo como corresponsal de guerra.

El periódico nonato en el que trabajaba sufre un aborto traumático. Con el dinero de la indemnización por el despido, la mejor respuesta es darle un puñetazo en la cara al desempleo —que es fuerte pero lento, como todos los abusones de la clase y contra el que solo se puede luchar teniendo una idea rápida— y se impone la testarudez de responder trabajando. Empezar viaje, negarse a tirar la toalla, salir a buscar historias.

¿A dónde? A un lugar cercano, barato y accesible. En el que suceda algo y además se puedan encontrar noticias que, hipotéticamente, vender<sup>86</sup>.

Ese lugar “cercano, barato y accesible”, como señala Arce, y que requiriera de una atención mediática fuerte, fue Misrata, que en el 2011 se convirtió en un bastión inexpugnable para Gadafi. Misrata es la tercera ciudad con más población de Libia y su importancia en el conflicto se debe a que tenía un puerto de aguas profundas (lo que permitía la llegada de grandes barcos) y además que se había convertido en un referente para las tropas rebeldes, que se había hecho fuertes e impedían el avance de las tropas leales a Gadafi. A través de este puerto es por donde Arce consigue acceder desde Malta. Las tropas rebeldes habían dado acceso abierto a la prensa, a diferencia que las tropas de Gadafi. “Los rebeldes libios dieron libre acceso a la prensa a la primera línea del frente de batalla. No así el otro bando, el oficialista, aterido de terror mientras agotaba los que sabía serían sus últimos días”<sup>87</sup>. Por tanto, en la obra se explica con todo detalle como el autor analizó la situación en la que se encontraba este conflicto para elegir Misrata como el mejor sitio por el que poder ofrecer una información distinta y de más calidad. Es decir, buscaba “un mensaje al que responder”.

Algo diferente a Bengasi. Tenía que buscar algo nuevo para llamar la atención de los medios, pendientes de la espectacularidad, la exclusiva y el rizo que se riza con las novedades llamativas, de titular florido y color de lo extraño. No se trata de entender sino de vender. Nunca

<sup>86</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2012, posición: 129.

<sup>87</sup> *Ibid.*, posición: 144.

me he equivocado ni plegado respecto a lo que se nos pide. Un mensaje al que responder. Libia no es solo Bengasi. De acuerdo. Sustituyo perderme entre libros, cientos de blogs y eruditas páginas web por un café de un par de horas con alguien que conoce la situación y puede ayudarme a escapar tanto del área de periodistas que cubre Bengasi como de la censura que sufren quienes viajan a Trípoli<sup>88</sup>.

Un análisis frío de la situación del conflicto y de los puntos que podrían ser más interesantes informativamente lo llevan a decirse por acudir a esta ciudad.

Primera pregunta. ¿Hay periodistas allí? «Sí, pero pocos». ¿Se puede llegar? «Sí, pero es complicado». Entonces allí es donde nos vamos. Por interés, complejidad y, para qué negarlo, por la poca competencia. Cuantos menos periodistas se encuentre en un lugar, más posibilidades de pasar de la mera aventura al trabajo profesional<sup>89</sup>.

Quería estar en la situación correcta para ser el primer periodista en dar esa información.

Sería el último email recibido. A ellos no les interesa. A nosotros, sí. Se llama periodismo pese a la prensa. Cuando Trípoli cayó, las estrellas corrieron a contar la rueda de prensa tras el final del partido. Llegaron tarde. Para estar cuando hay que estar hay que estar antes, durante y después, siempre preparados, y esperar a que pase lo que tenga que pasar<sup>90</sup>.

*Novato en nota roja* es una obra fruto de su corresponsalía en el país Hondureño, como apunta el subtítulo: “Corresponsal en Tegucigalpa”. Explica que siguiendo la misma dinámica que *Misrata Calling* que decide elegir Honduras como destino porque no había ningún corresponsal extranjero informando desde ese país. Aunque esto tiene sus ventajas y desventajas.

Testarudo, yo quería más de lo que tenía. Más relatos. A fin de cuentas, a diferencia de los periodistas hondureños, yo estaba en Honduras para hacer mi trabajo y podía dejarlo cuando quisiera. Los privilegios del extranjero son también sus obligaciones. Siempre me dijeron que cualquier hondureño habría muerto haciendo las preguntas que yo hacía, que me protegían mi pasaporte y mi empresa; mi capacidad de no mirar atrás si algo se torcía. Era el momento de que eso fuera de alguna utilidad<sup>91</sup>.

El choque que sufrió al comenzar a vivir allí fue enorme, pues sus expectativas de lo que iba a ser aquella ciudad estaban totalmente equivocadas. “La primera vez que alguien me propuso ir a Honduras pensé que llegaría a un lugar parecido al Chile o la Argentina de los años setenta. Vi el país en blanco y negro. Creí que sería reportero bajo una feroz dictadura militar golpista y convertiría a valientes opositores, periodistas y heroicos defensores de los derechos humanos en mis mejores fuentes. No podía estar más desubicado”<sup>92</sup>. Efectivamente, su concepción del país estaba totalmente equivocada pues se encontró con una realidad muy distinta. En Honduras mueren cada año 85 personas por cada 100.000 habitantes. Una de las tasas de homicidios más alta del planeta. El país vive en una especie de guerra no declarada. Así desde el año 2012 a 2014 se convierte Alberto Arce en el único corresponsal extranjero en Honduras. En el texto plantea las preguntas que se hacía a sí mismo mientras estaba allí. “¿Qué buscaba en el otoño hondureño, un lugar del que casi nadie sabe nada o, pero aún, que a casi nadie le importa?”<sup>93</sup> lo que desde un primer momento tiene muy claro Arce es que no quiere convertirse en “un periodista zombi”, como él define a aquellos profesionales que “con un ojo en el televisor,

<sup>88</sup> *Ibíd.*, posición: 151.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, posición: 170.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, posición: 221.

<sup>91</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja. Corresponsal en Tegucigalpa*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2015, posición: 1502.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, posición: 1992.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, posición: 2081.

un oído en la radio y los dedos cortando y pegando comunicados de prensa”<sup>94</sup>. Al final también se pregunta si aquello ha servido de algo, sí le ha servido para conseguir lo que buscaba.

Lo mejor de las estadísticas es que regalan introducciones espectaculares en las que uno decide quedarse a vivir. Son llamativas, pero no le impactan a nadie, ni siquiera a ti, lector. Son frases que venden más épica de reportero valiente que realidad. Nunca sabré si logré transmitir una idea que vaya más allá de la cifra de sus homicidios per cápita, si logré colocar, siquiera brevemente, la realidad hondureña en el mapa de la agenda de comunicación mundial<sup>95</sup>.

Y explica porque al final decide irse. El peligro real al que se estaba exponiendo, el peligro a ser asesinado era cada vez más alto, tanto para él, como para su familia y especialmente sus fuentes. “El problema, al final, no era solo que me quebrasen a mí o alguien de mi entorno más cercano, a mi mujer o a mi hija, por error, robo o con intención y por encargo, sino contagiar a mis fuentes con más riesgo del que ya asumen diariamente por el simple hecho de ayudarme<sup>96</sup>”, explica Arce.

Cuando abordamos esta cuestión, por qué eligió escribir estas obras más que la elección del tema en sí que ya hemos reflejado, apunta a una decisión más profunda sobre la concepción de escribir un libro fruto de su frustración.

El motivo es porque dentro del espacio que permite la prensa diaria y la cobertura de agencias, que es lo que he estado haciendo en esos momentos, no da para contar la realidad. (...) no tenemos espacio en los medios para contar lo que estamos viendo, lo que está pasando. Entonces necesito publicar un libro donde yo me quede tranquilo con lo que estoy contando<sup>97</sup>.

Esta frustración se debe a la incapacidad de los medios para contar la realidad, para contar lo que está pasando, explica el autor, y el libro es el único sitio donde el autor encontró ese espacio para contarlo. Y pone como ejemplo algunos hechos que le ocurrieron estando como corresponsal, realidades que son imposibles de contar en el espacio que la prensa ofrece diariamente. “Imagínate como siendo corresponsal en Honduras hay un proceso de depuración policial de tres años y, con suerte, después de tres años tengo mil palabras para contarlo. Es ridículo. Es imposible<sup>98</sup>. Es decir, contar algo tan complejo en tan poco espacio es imposible, y esto genera en el autor una frustración que se va acumulando, la sensación de no contar adecuadamente la realidad que estaba viendo. El libro, se convierte, en la única forma de contar en profundidad y con calma todo aquello que no cabía en la prensa.

El germen de *Novato en nota roja*, los primeros textos, surgieron en el primer día que estuvo allí. “El primer día que llego a Honduras y salgo a la calle a reportear en San Pedro Sula, veo una situación delante de mí, lo escribo para la agencia, es decir, tomo mis notas, llego al hotel por la noche, lo escribo y tres mil palabras. Hago una versión de 900 palabras para la agencia. La agencia no la quiere, no le interesa, pero yo ya tengo tres mil palabras escritas y yo ya empiezo a escribir a partir de ahí. Entonces a partir de ese momento, y hago dos coberturas. Hago mi cobertura y de esa cobertura yo le voy enviando a la agencia las quinientas palabras que ella quiere”. Esa doble cobertura, esa doble función ya la señalaba Kapuściński<sup>99</sup> y también la apunta Daniel Utrilla, se produce un desdoblamiento del periodista, por un lado, el periodista que escribe hasta donde el medio le deja y por otro lado el periodista que escribe todo aquello que necesita ser contado y que rendirá más tarde en un libro. Es un trabajo paralelo entre lo que hace el periodista y lo que luego puede publicar, y de la parte que queda fuera de lo que el medio

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, posición: 2090.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, posición: 2095.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, posición: 2146.

<sup>97</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 14.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>99</sup> Véase capítulo 10 para más información.



le deja publicar, va naciendo ese periodismo narrativo. “Yo reporteo lo que yo creo que hay que reportear. El problema es que de lo que yo creo que hay que reportear, el medio quiere el 10%, el resto no le interesa, por una cuestión de espacio. Es una mezcla entre espacio e interés. Primero te dicen que no interesa el tema, si no interesa el tema para qué tienes un corresponsal en el país, y lo segundo, hay una frase y es que parece que hoy en día sólo puede ser editor el que repita los diez mandamientos que se resumen en uno: “demasiado largo. Es demasiado largo y tiene demasiados detalles”<sup>100</sup>. Manifiesta que estos argumentos de “demasiado largo” se basa en una premisa que parecen tener como regla de oro una enorme cantidad de medios: los lectores no quieren leer. Arce se muestra contundente ante estos argumentos. “El público al que le interesa quiere leer, lo que pasa es que si yo te escribo una nota desde El Salvador de 700 palabras, las posibilidades de que la gente haga clic son mucho mayores que si yo te escribo una crónica bien hecha de 1500 palabras, que no la van a leer 100000 personas, la van a leer 20000 personas sólo o 15000 o 10000, pero los que la leen son los que realmente están interesados y quieren saber lo que pasa realmente en El Salvador”<sup>101</sup>. Y este problema lo achaca a una separación total entre el reportero en el terreno, que es como Arce se identifica personalmente, y el editor. “Los editores no tienen interés por nada”<sup>102</sup> sentencia y esto provoca una tensión continua. “Yo soy un tipo que se pasa diez días en El Salvador para contar una historia de una negociación de la tregua con las pandillas y de repente yo tengo que pelear por mis diez minutos con un tipo que sabe que la última estupidez que haya dicho Beyoncé le va a dar mucho más rédito inmediato que mis diez días de trabajo”<sup>103</sup>.

Todas estas circunstancias, esta frustración acumulada, llevan al autor a centrar los temas que está viviendo en ese momento en una historia en formato libro.

#### 13.2.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

La estructura interna de *Misrata Calling* sigue una estructura cronológica en la que acompañamos al autor desde Madrid a Malta y de allí a Misrata donde pasa el periodista, junto con el fotógrafo Ricardo García Vilanova, prácticamente un mes. La historia se desarrolla a lo largo de ese mes de forma secuenciada y dividida en 32 capítulos. Acompañadas de un prólogo y de un epílogo.

En esta obra debido a esta enorme cantidad de capítulos para una obra de tan pocas páginas, 32, cada capítulo funciona como una sola escena. Los inicios de estos capítulos suelen ser poderosos y con gancho. “Las panaderías, en Misrata, no necesitan cartel anunciador. Se las reconoce fácilmente por las hileras de cestas de mimbre que cercan algunas esquinas de la ciudad<sup>104</sup>” o “Una cadena de explosiones que se confunde con el ruido del motor de la pick-up llama nuestra atención<sup>105</sup>”.

En *Novato en nota roja* no sigue exactamente una secuencia cronológica, sino que está dividida por temas, se trata más de una estructura mixta. La estructura interna, por tanto, es diferente a la anterior obra. Se trata de cinco capítulos, “Novato en nota roja”, “La maldición de la geografía”, “Casas, ataúdes y grafitis”, “Los policías” y “Los que cuentan historias” que a su vez incorporan de tres a cuatro subcapítulos.

Dentro de estos capítulos su estructura es escenas por escenas que separa por asteriscos, y que como viene siendo habitual se desarrollan siempre con unos inicios muy fuertes donde el periodista habla desde la primera persona.

<sup>100</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 14.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>104</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, *op. cit.*, posición: 707.

<sup>105</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja*, *op. cit.*, posición: 998.

Uno solo comienza a darse cuenta de que la buganvilla cubre las esquinas adoquinadas, los muros de adobe y la teja roja de las casas de colores, cuando logra sacar la cabeza del volcán<sup>106</sup>.

El teléfono suena un sábado por la noche y toca a muerto.

En tal lugar acaban de matar a dos, dice el policía al que hemos pedido ayuda para mostrar la violencia de San Pedro Sula, a la que llaman la ciudad más violenta del mundo<sup>107</sup>.

Dentro del texto sorprende un capítulo, titulado “Alucinaciones”, tan solo son un par de párrafos, que a modo de poesía en prosa nos cuenta una pequeña historia. “Los postes de electricidad son balas de ametralladora. El señor con sombrero del cuadro de Magritte no tiene una manzana en mitad de la cara, sino una granada”. No tiene coherencia con el resto de los capítulos, pero refleja el estado psicológico que vive la población hondureña. Arce nos explica que era un libro que escribía “después de estar de reportero en la calle, lo he escrito sentado en una mesa a las tres de la mañana”<sup>108</sup> y concretamente sobre ese capítulo nos explica el origen:

Sí, eso es porque tenía otro amigo, dibujante también, que era hondureño y hacía intervenciones artísticas en la calle. El tío lo que hacía era transformar la Mona Lisa y le ponía una pistola en la mano o con spray pintaba los postes y los convertía en balas. Entonces, una vez, de noche, salíamos en un coche y el tío con sus sprays y sus cosas se ponía a dibujar sobre las alambradas, a poner carteles, un grafitero. Es muy peligroso salir a la calle y salíamos de aventura por la noche a lo desconocido a hacer lo que pensábamos que teníamos que hacer, sólo que yo soy periodista y escribía. Ya que no nos podíamos ir de fiesta íbamos a esto.

Fruto de esas salidas nace ese capítulo. Además, el dibujante al que hace mención es Germán Andino, que ilustra todo el libro, y la portada de *Novato en nota roja*, y recientemente ha publicado un comic interactivo en *El País* sobre la violencia en Honduras a través de su experiencia personal<sup>109</sup>.

En cuanto a los títulos de sus trabajos explica que no los tenía claro y se le ocurrieron al final del proceso de escritura.

En los modos de citación en *Misrata Calling* utiliza el estilo directo y la atribución entre comillas y solamente en un caso aparecen diálogos, concretamente en un momento muy relevante, el concepto que se tiene de occidente sobre estos soldados, asociándolos al fundamentalismo islámico.

—¿Sois conscientes de que se os acusa de terroristas, de tener lazos con Al Qaeda, verdad?

—¿Quién dice eso?

—Gadafi y quienes le defienden en Europa.

—¿Por qué? — me preguntan entre risas. A estos chicos les cuesta entender que en mi país haya gente que piensa que son terroristas de Al Qaeda<sup>110</sup>.

En *Novato en nota roja* es mucho más abierta en cuanto a los modos de citación y utiliza tanto del estilo directo con guiones como entre comillas, pero especialmente destaca la utilización del estilo indirecto libre.

Ebed Yanes, un estudioso adolescente de clase media de 15 años, había conocido a una chica chateando en Facebook. Quería encontrarse con ella en persona. Terminó de cenar, hizo los deberes con su madre, dio las buenas noches y se fue a la cama. «Mis padres están despiertos», le escribió aquella noche de sábado desde su habitación. «Ya tengo las llaves de la motocicleta. Me ducharé mientras se duermen». Nunca se encontró con ella.

(...)

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, posición: 68.

<sup>107</sup> *Ibid.*, posición: 124.

<sup>108</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 18.

<sup>109</sup> Véase: ANDINO, German, “Transformar números en barcos piratas”, en *El País*, Disponible en: <http://el-pais.com/especiales/2016/el-habito-de-la-mordaza/> [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]

<sup>110</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, *op. cit.*, posición: 921.

A la 1.30 de la madrugada Ebed estaba muerto en un callejón estrecho y oscuro sobre la motocicleta de su padre, con una bala en el cuello y dos tiros en la espalda.

(...)

Necesitaba ducharse y cambiarse de ropa antes del funeral. También quería estar solo para pensar. Pero de camino a su casa decidió que no esperaría ni a que su hijo estuviese enterrado para comenzar a investigar.

A pesar de la impunidad que reina en Honduras, los agentes tuvieron miedo. A los pies del cadáver surgieron los reproches y las discusiones. Pero se impuso la jerarquía y el sentido común.

me dijo a mí un cuarto coronel, Jeremías Arévalo, portavoz de las Fuerzas Armadas. «Nosotros le hemos dado a la Fiscalía todo lo que nos ha pedido desde el primer día». No contento con esa mentira, me dijo: «Para nosotros el caso está cerrado. Somos unas Fuerzas Armadas responsables y contra la impunidad».

Pero Wilfredo no está de acuerdo. Después de varios meses, logró convencer a la Fiscalía de que investigasen el papel de los oficiales y la cadena de mando, que descubrieran qué había sucedido con las armas. El fiscal llamó a declarar a los coroneles y puso sus contradicciones por escrito<sup>111</sup>.

### O saltos de un estilo al otro

Edquin Mejía no quería salir a trabajar aquella mañana. Los 75 dólares que había conseguido el día anterior robando una moto con su amigo eran una fortuna comparados con los cinco dólares diarios que ganaba vendiendo a domicilio las tortillas cocinadas por su madre

(..)

«Comenzaron a pegarnos con las armas y los pies. Me daban en la cabeza con el caño de un arma, decían todo el tiempo que nos iban a matar», me relata Edwin sentado en el patio de la cárcel varias semanas después<sup>112</sup>.

Por ejemplo, en el capítulo “Un asesino” en unos primeros párrafos el periodista presenta al policía que cuenta su experiencia torturando. Tras esto, abre comillas y hasta el final de ese capítulo, en primera persona el policía nos cuenta su historia. No podríamos hablar expresamente de un estilo indirecto libre, ni una primera persona, pero es un estilo directo a lo grande, utilizando un capítulo completo para trasladar íntegramente su testimonio.

En ambas obras se hace uso de la primera persona y la segunda estrategia de la representación del autor en el texto. Y por tanto la conciencia de subjetividad, las atribuciones, explicaciones, reflexiones y como hace uso del lenguaje para reflejar esa subjetividad manifiesta son muy abundantes en ambas obras. Mezclamos ambas obras para que pueda apreciarse como hace uso de estos recursos de igual forma.

Hueles la sangre, miras fijamente el tiro en la cabeza, aprendes a contener la arcada y comienzas a soltarte, a preguntar sin libreta, solo por curiosidad, como ciudadano. Nadie puede vivir dos años en un lugar sin sentirse parte de él<sup>113</sup>.

Para sacar la cabeza del volcán, he aprendido a protegerme de tanta fealdad. No necesito unas gafas de Google, me basta con mi máquina del tiempo. En los tiempos muertos de los atascos he aprendido a imaginar una ciudad en blanco y negro<sup>114</sup>.

Muestra sus contradicciones que tiene que vivir como periodista que parece estar entre dos mundos. Y se cuestiona el trabajo que realiza como periodista.

Lucas se calienta una lata de frijoles y una tortilla quemando maderos en el jardín y cobra menos al mes de lo que nos gastamos en una fiesta de sábado aquellos a quienes cuida. Los que no pasamos la fiesta hablando de justicia social pero no le abrimos la puerta una noche

<sup>111</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja*, op. cit., posición: 208-209.

<sup>112</sup> *Ibid.*, posición: 547.

<sup>113</sup> *Ibid.*, posición: 72.

<sup>114</sup> *Ibid.*, posición: 84.

de frío por si viene a mendigarnos una limosna porque necesita un medicamento o le han robado la cartera<sup>115</sup>.

Buscar al bocón que hable. Que me cuente qué pasó aunque se ponga en peligro al hacerlo. Y además, con detalles: nombre, apellidos, edad y profesión. Para dejarle el mapa hecho a quien se lo quiera cargar por hablar. Por eso de cumplir los estándares profesionales<sup>116</sup>.

El periodismo marca barreras de entrada a quienes quieren preguntar sobre su propio ejercicio. Se aplica a sí mismo doble rasero. Nadie vigila —nadie quiere vigilar— al periodista. Cuestionamiento: ¿Qué dijo Barrow en su programa qué denunció, qué pieza de periodismo de investigación contra intereses criminales realizó Barrow para que alguien se tomase la molestia de contratar a una banda de sicarios y mandarlo a descuartizar?<sup>117</sup>

Tampoco tiene reparos en mostrar su inexperiencia, este aspecto, es una constante en ambos libros, mostrarse como un novato o principiante.

Un periodista con cámara en una zona de guerra está ansioso por pisar el frente, pero ¿qué es exactamente el frente en una ciudad sitiada y bombardeada? Pronto aprendemos que el frente no es solo aquel lugar desde el cual se dispara en todo momento, sino cualquier esquina en la que se puede morir. Segunda lección: hay frentes poco espectaculares, pero muy peligrosos. Tercera: al frente de los tiros continuos nunca se va a media tarde, sino a primera hora de la mañana<sup>118</sup>.

Pero quiero, qué cojones. Déjame descargar a mí también un poco de tensión. Déjame soñar un rato con vosotros. Acabáis de liberar vuestra ciudad y la cadena de disparos, junto a la sensación de felicidad que me rodea, ofusca, satura, desubica y confunde. Seamos prácticos. Un gesto hacia ellos en espera de un gesto hacia nosotros<sup>119</sup>.

El uso de la primera persona para Arce es imprescindible sí él ha vivido la situación. No tiene otra forma de poder contar eso y tras pasar por esas experiencias, hacer el esfuerzo de pasar a tercera persona el texto le parece totalmente innecesario e inútil:

A mí me salen las cosas de una manera, es, primero, yo estoy en medio y te lo estoy contando yo, entonces escribo en primera persona, porque me está pasando a mí, me lo están contando a mí. Como todos, yo tengo mis prejuicios, mi forma de ver la realidad y, por lo tanto, te lo cuento yo. Son cosas que me pasan a mí y están en primera persona, de una manera más o menos sutil, pero está claro que en todas las páginas aparezco yo. Puedes llamarlo egolatría, pero si estoy yo allí te lo estoy contando desde mi punto de vista. Entonces, pasarlo a tercera persona después de terminar cinco páginas me parece un trabajo innecesario y que creo que yo no sé hacerlo, porque alguna vez he intentado hacer el ejercicio de coger algo que he escrito en primera persona y pasarlo a tercera y no se me da bien<sup>120</sup>.

En el caso de la credibilidad a través de los detalles, tiene descripciones de ciertas situaciones sobre todo en *Misrata Calling* que nos trasladan directamente al combate a través de frases cortas que aumenta el ritmo.

Así que grito también «Alá es grande» hasta que me duele la garganta, por imitación, para no cagarme de miedo y para descargar el enfado conmigo mismo. Grito y corro todo lo que puedo sin dejar nunca de grabar. Los morteros explotan en la carretera a unos cuantos metros. Sigo corriendo. 30 segundos, quedan 30 segundos. Una eternidad para un fumador asmático dependiente del ventolín. Para animarme me prometo un cigarro cuando llegue a meta<sup>121</sup>.

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*, posición: 93

<sup>116</sup> *Ibíd.*, posición: 156.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, posición: 1851.

<sup>118</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, *op. cit.*, posición: 622.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, posición: 1488.

<sup>120</sup> Entrevista con el autor. Anexos, pp: 15-16.

<sup>121</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, *op. cit.*, posición: 1010.

O también a la hora de describir como caen las bombas, utiliza en este caso los puntos y comas para secuenciar de forma más pequeña las frases para darle una sensación de rapidez y al mismo tiempo hace uso del sarcasmo y la ironía para desdramatizar la secuencia que describe:

Siempre la misma secuencia: unos segundos de silbido preceden a la explosión sorda, más o menos cercana; un primer movimiento reflejo hacia abajo, seguido de un espasmo, un temblor y un pequeño salto; a continuación el cuerpo encogido calcula la peligrosidad del mortero y la distancia que hay hasta el muro y la esquina más cercana. Los combatientes, más acostumbrados que los periodistas, tienden a reírse en estas situaciones, siempre y cuando no se encuentre, tras disolverse la cortina de humo, a un amigo sin brazo o con las tripas abiertas<sup>122</sup>.

Las descripciones de algunos de los personajes a través de su físico o su forma de hablar para mostrar como son se producen en más ocasiones en *Novato en nota roja*.

Lo primero que emerge a través de la inmensa sonrisa del diminuto subcomisionado Bonilla es un corrector dental con gomitas azules que le quita todo aire de solemnidad. (...) a su lado, el simpatiquísimo inspector Barahona, jefe de la policía comunicativa y de proximidad, uno de esos subordinados que repite sin cesar la última frase de su jefe para darle fuerza y dotarla de énfasis. Un obeso mórbido al que le cuesta horrores levantarse del sofá y al que, por supuesto, no me atrevo a decirle que no es necesario que lo haga solo para saludarme a mí<sup>123</sup>.

Su figura es imponente. De perfil atlético y más de 1,80 metros de altura, cabeza rapada para disimular una calvicie avanzada y una gran nariz que encaja en su cara, angulosa y picada por la viruela, su voz es como la tormenta que nace desde la profundidad de una caverna, primero con lentitud, para atropellarse a medida que se acelera y enerva. Será cordial, bromista y llano. Utilizará la cercanía física para generar empatía y sonreirá con aparente sinceridad durante todo nuestro encuentro, excepto cuando, en algún momento, baje la voz para adentrarse en este tipo de secretos...<sup>124</sup>

En cuanto a las fuentes en ambas obras predominan las fuentes personales y también las anónimas, pero es evidente que para proteger a estas en dos temas tan complejos como los que aborda el autor en ambas obras tiene que hacer uso del anonimato. En *Misrata Calling* explica que las fuentes y contactos que le permitieron llegar a Misrata le pidieron expresamente su anonimato. Y de igual forma pasa con los combatientes. “No es posible fotografiarles ni citar sus nombres reales porque todos tienen familia en Trípoli y, si los agentes de Gadafi conociesen sus identidades, las represalias serían implacables”<sup>125</sup>. No es ya una situación de protección, sino de peligro real para estas fuentes si el periodista llega a ofrecer sus nombres. En su segunda obra ocurre lo mismo o incluso se acrecienta. Pues el tipo de periodismo, de reportero, que hace en las calles es “un periodismo donde se cuentan cosas peligrosas”. Esté en peligro tanto la vida del reportero por contarlo como de la fuente por hablar con el periodista. Y Arce hace una reivindicación, una reivindicación de hay un tipo de periodismo que no puede hacerse con fuentes “personales e institucionales” y que necesita hacer uso de este tipo de técnicas para señalar qué es lo que está pasando sin poner a nadie en peligro, no es una opción, sino una necesidad:

Nadie da su nombre. Tienen rostro, pantalones, narrativa y miedo, pero les falta nombres y apellidos, por tanto, lo que me cuenta no se convertirá en periodismo. aun así, para mí no son fuentes anónimas, calificativo con el que alguien, sentado fríamente en un despacho a miles de kilómetros, descartaría que el mundo pueda conocer su dolor y su verdad. No le sirven a la profesión, me sirven a mí<sup>126</sup>.

<sup>122</sup> *Ibid.*, posición: 675.

<sup>123</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja*, op. cit., posición: 948.

<sup>124</sup> *Ibid.*, posición: 1631.

<sup>125</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, op. cit., posición: 242.

<sup>126</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja*, op. cit., 180.

“No le sirven a la profesión, me sirven a mí” es uno de los pilares sobre los que se basa el trabajo de Arce, si la historia es buena, si el personaje tiene algo muy importante que contar, si para ello hay que utilizar las “fuentes anónimas” que así sea. Como apunta el autor, esa denominación de “fuente anónima” es para él excesivamente fría para poder retratar los personajes que aparecen en sus obras. Y por tanto desdeña esta simplificación y por ello entiende que su relato no pierde en absoluto fuerza.

Pero además de eso se plantea en las obras otra cuestión más profunda sobre las fuentes ¿Se aprovecha el periodista de ellas? Se pregunta Arce, para responder a esto el autor lo tiene claro. Claro que se aprovecha, y por tanto, él está dispuesto a una retribución si así lo pide la fuente.

La realidad no es esa. La realidad es que podemos irnos sin ayudar y al mismo tiempo con la conciencia más tranquila. Evitando la mirada de un padre que te dice «te estás aprovechando de nosotros» y sin jugar a ser hipócrita salvador. Es fácil, le deslizas con discreción una compasiva ayuda de 50 dólares y das por terminada la relación en ese mismo momento. ¿Por qué? Porque trabajas y ganas dinero con su sufrimiento y redistribuirlo es de justicia y es suficiente. Su pobreza se convierte entonces en un recurso de doble dirección.

(...)

Venga ya. Compartir beneficios, de acuerdo, pero sin moralinas<sup>127</sup>.

Arce es un autor que va directamente al grano de la cuestión, y ante la disyuntiva de cómo puede afectar a las fuentes la intromisión del periodista en sus vidas, frente al beneficio que obtiene el profesional de su testimonio, fotos, imágenes etc. Él tiene claro cómo tiene que actuar ante esta problemática.

En cuanto a las figuras retóricas sobre todo destaca el uso de la ironía y el sarcasmo.

Algunas de las conversaciones y malentendidos con los barcos pesqueros egipcios de la zona serían dignos de un sketch cómico. «¿Está el enemigo? Que se ponga»<sup>128</sup>.

Escribir nota roja es faenar recolectando materia prima en los cadáveres, sumergirse en correctivos bañarretinas. Son planes de sábado por la noche con cadáver, libreta y bolígrafo. El reto para el fotógrafo es mostrar la muerte sin joderle el desayuno al lector del diario; el reto para mí, conseguir que le importe a alguien por qué murieron esos hombres<sup>129</sup>.

Utiliza también alguna anáfora: “Lo intentaron un día. Al principio no tuvieron suerte. Y otro. Y otro. Y otro. Y otro. Y otro.”<sup>130</sup>. Y alguna prolepsis “Pero a esa información, que es toda la que se puede recoger atando cabos de varias fuentes diferentes, tardaríamos semanas en llegar”<sup>131</sup>. En cuanto al lenguaje también nos interesa destacar como apuntábamos en la estructura narrativa que para dar velocidad a un capítulo utiliza frases muy cortas que dan un enorme dramatismo a las escenas. Con estas frases cortas, describe escenas duras para el autor y al mismo tiempo evita con este recurso caer en el melodrama de la situación o en una muestra excesivamente sensiblera de lo que está viviendo.

Un niño está detrás de ellas. Nadie le hace caso. No llora. Es el hijo. En cuestión de segundos ha crecido. Yo sí lloro. Me hago a un lado. Camino unos metros. Doy la espalda. Mi pierdo, de alguna manera, el pico de tensión dramática. Fumo. Bebo jugo. Espero a que se vayan. Tardan mucho en irse<sup>132</sup>.

En cuanto a los detalles de contexto en *Misrata Calling*, por ejemplo, para explicar la situación del conflicto en la primavera 2011, aporta datos sobre la importancia estratégica que tiene

---

<sup>127</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, op. cit., posición: 761.

<sup>128</sup> *Ibid.*, posición: 366.

<sup>129</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja.*, op. cit., posición: 151.

<sup>130</sup> *Ibid.*, posición: 315.

<sup>131</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, op. cit., posición: 423.

<sup>132</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja*, op. cit., posición: 224.

Misrata. El autor también critica la labor de Naciones Unidas “Siempre tarde, mal y a medias”<sup>133</sup> o análisis sobre ciertos aspectos de cómo son retratados los rebeldes libios. “Para mí, esa estupidez es tan precisa como calificar a todo el heterogéneo bando republicano español de estalinista o cardenista, por el simple hecho de que Rusia o México les facilitasen armamento”<sup>134</sup>.

En *Novato en nota roja* explica retrata la situación de la ciudad a través de las pandillas, la policía, políticos o el ejército. Por ejemplo, que Tegucigalpa tiene más muertes violentas que por ejemplo Bagdad. “Esa noche viscosa en San Pedro Sula fueron asesinadas 18 personas. San Pedro Sula es una ciudad de 15 muertos al día, 5400 muertos al año. En San Pedro Sula hay más muertes violentas que en Bagdad o en Kabul”<sup>135</sup>. O la situación política a la que se lleva enfrentando Honduras durante los últimos años. “En los últimos 50 años, los centroamericanos han vivido 12 golpes de Estado, una revolución triunfante y dos fracasadas, cuatro declaradas, un genocidio, una invasión estadounidense, 18 huracanes y ocho terremotos. A los 320.000 muertos de las guerras de los ochenta e les suman 180.000 homicidios. La mayor parte, en Honduras, donde han muerto más de 55.000 personas asesinadas en la última década”<sup>136</sup>. Analiza también la creación de las maras y todos los aspectos sobre las dificultades y códigos que tienen que establecer muchos jóvenes para entrar en estas pandillas.

En el uso de la imagen en *Misrata Calling* no aparece ninguna imagen sin embargo en *Novato en nota roja* cada capítulo lo cierra una ilustración en blanco y negro a modo de resumen del capítulo. Son ilustraciones de Germán Andino y muestra a través de un trazo grueso y e influencia del cómic una imagen dura y al mismo tiempo surrealista u onírica de Honduras. Algunas de las ilustraciones son irónicas como la de capítulo de “Periodistas” que a modo de cartel ilustra una escena con este título: “El increíble hombre incorruptible”. Explica que la relación con Germán Andino, el ilustrador, comenzó al inicio de su llegada a Honduras, fue la primera persona que conocí, “era mi vecino y era dibujante y tatuador”<sup>137</sup>. Explica que, al vivir en un barrio normal, le permitió conocer a gente normal y por tanto tener una visión mucho más realista que la que se puede tener si “vives en el barrio más caro de la capital y te relacionas cenando con diplomáticos”<sup>138</sup>. La ventaja de German para introducirlo en ciertos ámbitos al periodista fue capital para poder mostrar algunos aspectos de Honduras. “Cuando yo tenía que ir a sitios complicados me llevaba él en su moto. Es un tipo de barrio, con mal aspecto, local, que conoce los hijos de puta, los cabrones y, evidentemente, gracias a él yo conocí cosas de Honduras que nadie más me podría dar oportunidad de conocer. Entonces para mí, Honduras es él y evidentemente, él dibuja, yo escribo, cuando tenía un capítulo terminado, nos sentábamos en la mesa, ese libro lo he escrito en tres meses seguidos, son tres meses que después de trabajar nos sentábamos él y yo en una mesa con una botella de ron y lo que fuera y hasta las tres de la mañana él sentado en una mesa dibujando y yo escribiendo”<sup>139</sup>. Así, los textos y las imágenes fueron creadas al mismo tiempo y con el objetivo de ilustrar los capítulos.

En cuanto a los niveles de lectura en ambas obras tienen como objetivo profundizar en la realidad, penetrar en lo que está pasando como explicaba al inicio el autor a la hora de escribir estas obras en formato libro. Siempre tiene como objetivo mostrar que esa realidad que podemos estar conociendo sobre Libia no es correcta, y por ejemplo nos presenta a los rebeldes libios como personas normales y corrientes que acuden a su ciudad para defenderla, para defender a sus familias. Bajo unos intereses mundanos que todos podemos entender y no bajo complicadas ideologías o una influencia del islamismo radical. Pero sobre todo en ambas obras persiste un interrogante continuo sobre la labor del periodista, sobre sí lo que hace es correcto o no, sobre

<sup>133</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*, op. cit., posición: 725.

<sup>134</sup> *Ibid.*, posición: 960.

<sup>135</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja*, op. cit., posición: 151.

<sup>136</sup> *Ibid.*, posición: 21.

<sup>137</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 18.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 18.

cómo afrontar su trabajo, la relación con sus fuentes, la visión sobre los crímenes que a veces se pregunta si las está enfocando adecuadamente, los peligros a los que se enfrenta al informar sobre las maras o sobre la corrupción de la policía en Honduras. Es una introspección sobre la propia labor del periodista. Sobre qué es el periodismo y como debe actual el periodismo. Y esto lo hace desde una visión de principiante, de “novato” pues en ambas situaciones era un novato que se enfrentaba por primera vez a una guerra como periodista de guerra o a la violencia de un país como Honduras.

### 13.2.5. Análisis genológico

En cuanto al género de las obras, sin duda de nuevo nos encontramos con una gran hibridación de géneros periodísticos. Pues en ambas obras podemos observar detalles de la crónica, el reportaje o la entrevista, por ejemplo, de esta última en el texto de *Novato en nota roja* el subcapítulo titulado “El tigre Bonilla. La cultura del simulacro” es una entrevista en toda regla, pero sin embargo la costa de los mosquitos es más un reportaje y el capítulo que da título a la obra “Novato en nota roja” es una crónica. Como vemos este tipo de obras suponen una hibridación constante en los géneros periodísticos.

Con *Misrata Calling*, sin embargo, se trataría más de una crónica de guerra, aunque vemos también rasgos del reportaje y la entrevista.

Como demuestra en sus obras Arce es claro a este respecto y le parece excesivamente académica el debate entre reportaje y crónica.

A mí es que todo ese debate entre crónica y reportaje me parece demasiado “intelectualoide”. En el sentido de que ese es tu trabajo, explicar la obra y clasificarla, no el mío. Porque esta obra tiene estas características y yo la enmarco dentro de esta taxonomía. Ese es tu trabajo, mi trabajo es ir a un sitio y contar lo que veo y dependiendo de mi estado de ánimo, de mi resaca, de mi cansancio, de emoción del momento, me saldrá de una forma u otra. A mí me da igual, yo no me siento y pienso voy a utilizar esta fórmula<sup>140</sup>.

En cuanto al fenómeno de periodismo narrativo explica que se siente identificado con este. Considera que sus obras se enmarcan ahí. “Sí, yo creo que es periodismo narrativo porque estoy yo delante y te estoy contando una historia yo, desde mi subjetividad, desde mis prejuicios”. Compara este periodismo con la confección de un pastel, algo que realizas con tus manos, a diferencia de la experiencia trabajando como periodista en una agencia de noticias que califica como noticias de “frigorífico”. “He trabajado durante muchos años para una agencia de noticias estadounidense, que es el paradigma, de “frigorífico”. Yo te puedo construir elementos de “frigorífico”, como yo los llamo, con los ojos cerrados, es una fórmula matemática. (...) “son frías, son cosas así como un burro, que mira de frente y no mira a los lados, que no tiene matices. Esto es una fórmula que se aplica. Y, de hecho, el trabajo de agencias, no sé si sabes, es sentado en una mesa con dos televisores encendidos, la radio puesta y la prensa local. Es una chorrada, eso lo puede hacer cualquiera. Entonces eso a mí no me gusta, me da de comer, pero no me gusta”<sup>141</sup>.

Arce considera que la capacidad que tiene como periodista es que es capaz de meterse en cualquier situación para contarnos qué está pasando, pero sin embargo no se considera un “gran escritor” en cuanto a su habilidad a poner eso por escrito:

...la característica que tiene mi trabajo, que yo no soy un gran escritor, pero soy un tipo que le echa huevos. Eso significa que se mete en medio, que se mete mucho en situaciones en las que quizás otras personas no se meterían tanto. Cuando trabajaba grabando con una cámara de televisión, a mí lo que me gustaba es estar delante, entonces desde ese lugar de estar el primero y de mirar mucho hacia los lados sale una cosa muy subjetiva, no me importa, si yo

---

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 16.



supiera escribir bien y yo considerara que mis textos son buenos desde el punto de vista formal y desde el punto de vista estilístico, yo no sería periodista, yo sería escritor.

Señala que comparar sus obras con Martin Caparrós, Oscar Martínez o Leila Guerriero no lo considera equiparable. “Ellos escriben bien. Si tú a ellos les pones delante de un cuadro o un televisor te hacen una maravilla. En cambio, yo, sentado en una mesa, sin moverme no soy capaz de escribir ni un párrafo”<sup>142</sup>. Porque para él ser periodista, su capacidad como profesional radica en su capacidad para moverse, estar ahí, en el centro de lo que está ocurriendo. “Yo soy un tipo que si de repente hay un marrón, mándame y vuelvo con una crónica. Es decir, soy un metomentodo, pero otra cosa no sé hacer. De hecho, si lees mis dos libros, son eso, llego a un sitio y me meto. Y consigo que la gente hable conmigo porque tengo un carácter determinado, supongo, o una experiencia determinada para hacer que la gente me hable, me enseñe y me lleve. En contextos violentos, además, porque nunca he hecho nada en paz”<sup>143</sup>.

Lo que realmente aporta la visión de Arce, como periodista narrativo, es una visión real y profunda del conflicto libio, y esto se basa ni más ni menos que el autor estuvo tres semanas seguidas con un grupo de rebeldes libios “Comiendo, viviendo y durmiendo y viéndoles morir”. Y me contaron la verdad porque cuando avanzaban y disparaban yo estaba con ellos”<sup>144</sup>. Por tanto, esa misma pieza que se lee en un periódico es algo que se ha cortado, que no tiene matices, que está hecho a mucha distancia, que está hecha sin tiempo y sin reflexión sin estar en el sitio<sup>145</sup>. Y ese es el gran abismo que se produce entre el periodismo convencional y el periodismo narrativo, no hay más que eso. Pasar tiempo en el lugar, vivir con esas personas y luego contarlo. Tiempo. Es una de las grandes claves de este tipo de periodismo.

### 13.2.6. Análisis del contexto

Cuando interrogamos al autor sobre sus influencias para escribir sus libros nos explica que no ha tenido ninguna referencia concreta. Aunque si nos apunta que lee bastante crónica, pero “nunca he escrito un párrafo pensando que se parezca a alguien o intentarlo, porque no creo que sea capaz”<sup>146</sup>. Su intención, mientras escribe, no es buscar o citar a autores. “En los dos libros, quitando la introducción, que pongo una frase de Max Aub y una frase de Juan Martínez, que es un salvadoreño que ni siquiera es periodista, es antropólogo, no tengo ni una sola referencia, ni una sola cita, creo, no cito a nadie. Soy yo y punto, no me la paso buscando citas”<sup>147</sup>.

En su opinión actualmente la mejor crónica en español la hacen los compañeros del Faro<sup>148</sup>. Y se considera en la línea de estos periodistas debido a que estuvo un año trabajando para *Plaza Pública* en Guatemala “me formé en esa escuela”<sup>149</sup>. Comparten su trabajo además de ser amigos y compartir juntos la información nos explica. “Yo si estoy influido por alguien es por estos chicos de mi generación y te digo abiertamente, *El Faro*, único”. Apunta que Enric González o Javier Espinosa que llevan muchos años como periodistas y son grandes periodistas, pero “a mí esa gente no me influye para nada. Me siento más cercano a los chicos de mi generación”<sup>150</sup>.

Sobre la influencia de este tipo de crónicas y del periodismo narrativo latinoamericano en general a través de revistas como *Gatopardo* o *El Malpensante* señala que el no percibe estas

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>148</sup> Premonitorio su comentario pues tan solo unas semanas después *El Faro* ganó el Premio Excelencia concedido por la fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano de García Márquez. Véase: [http://cultura.el-pais.com/cultura/2016/07/14/actualidad/1468530005\\_580652.html](http://cultura.el-pais.com/cultura/2016/07/14/actualidad/1468530005_580652.html)

<sup>149</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 20.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 20.

influencias en España. “Lo único que veo en España que se pueda parecer un poco es lo que publica Libros del K.O., pero en los medios españoles no se hace este periodismo largo y reposado como el que se hace en América, no existe”<sup>151</sup>. Aunque sí considera que hay un par de periodistas en *El País* que llevan a cabo este tipo de periodismo, Pablo de Llano y Juan Diego Quesada. Y pone como ejemplo a Manuel Jabois, que considera uno de los mejores escritores de nuestra generación pero que sin embargo no hace crónica sino “publica cotilleos de Madrid”<sup>152</sup>. Jabois “hace una crónica y si esa crónica la comparas con las crónicas latinoamericanas, es chapuza. Y eso no significa que él no sea bueno. Lo que significa es que ese modo de contar las cosas de la prensa española no tiene cabida”<sup>153</sup>. Añade que por ejemplo en *Jot Down* sí que hacen textos largos y bien escritos pero “sobre cosas intelectuales, entrevistas” no hacen el tipo de crónicas de América Latina. “¿Por qué en España no hay crónica [se pregunta] porque hay una lista de temas pero en España no se hacen. En España es incomprensible”<sup>154</sup>.

En ambas obras además de las influencias que se perciben de la crónica Latinoamérica, hay una sensación y una visión de ser un novato, como así titula en su último libro. Arce nos explica que esa visión, esa sensación de ser novato es la que personalmente le parece la “única honesta”. Porque explica que si llega a una zona que no conoce. “Nunca voy a escribir desde una posición diferente a la que tengo cuando llego a un lugar nuevo, de novato”<sup>155</sup>. Porque el autor entiende su posición como una persona que está allí y cuenta lo que ve, independientemente de lo que piense sobre ello. “Me pongo a escuchar a la gente que está allí, no hay teoría, no hay sociología, no hay nada más en mis libros que lo que yo llego y veo con mis propios ojos, independientemente de lo que piense sobre ello”<sup>156</sup>. Su función es contar como funciona esa práctica, porque la labor del reportero, explica, es estar sobre el terreno.

Sobre *Misrata Calling* nos sorprende la precariedad con la que van a trabajar él y Ricardo García Vilanova a Libia. Sólo tienen un casco, no tienen teléfono satelital etc. Esta precariedad fruto de la crisis que está sufriendo la prensa. Arce la achaca a dos motivos. No cree que haya una precariedad en la prensa en España. “Hay una decisión consciente de lo que importa y lo que no importa, es decir, los temas que nos pueden interesar o la manera de trabajar o las cosas que queremos contar los reporteros que trabajamos sobre el terreno, a los medios no les interesa gastarse dinero en contar eso como lo contamos nosotros”<sup>157</sup>. Es decir, este tipo de periodismo, es mucho más caro y sus resultados pueden tardar mucho más en verse. Pero que no se apueste por él no es una cuestión de dinero sino de interés. Apuntando, por tanto, que hay una excusa por parte de los medios con la crisis para abaratar costes y no pagar este tipo de trabajos. “La crisis es una excusa. Porque dinero hay, el punto es donde ponen el dinero”<sup>158</sup> y puntualiza que “no soy un *freelance* loco que trabaja libre para la rebelión, trabajo para en *The New York Times*”<sup>159</sup> es decir que no es un *freelance* que se queja de esta situación, sino la de un periodista de plantilla. Es una cuestión de prioridades. “Hay dinero lo que pasa es que tú decides ponerlo en una cosa o en otra”<sup>160</sup> cada medio decide dónde poner este dinero y a veces denuncia, que los corresponsales se convierten en una especie de “nobleza del periodismo”<sup>161</sup>.

Sin embargo, de *Misrata Calling* a *Novato en nota roja* se percibe una mayor libertad a la hora de escribir y narrar lo que está contando en primera persona. Arce nos explica que en ese periodo escribió mucho más y por tanto lo que se percibe es que “la diferencia que hay son cinco

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 18.

años de escritura más, estoy más seguro que en Libia”. Y añade que se siente con mayor seguridad ahora que hace cinco años “ahora soy menos inseguro que hace cinco años o seis. Yo creo que la diferencia es seguridad”<sup>162</sup>. Y describe su primera obra como “Un berrinche de niño enfadado”<sup>163</sup>. Con este berrinche se refiere a la situación a la que lo llevó a Libia, su despido del medio donde trabaja porque este cerraba. “Eso te provoca un berrinche grande”<sup>164</sup> y a eso se le añade que estando en Libia comienzan a publicar para medios internacionales y se dan cuenta que “no éramos suficientemente buenos para medios españoles, pero sí éramos suficientemente buenos para medios internacionales”<sup>165</sup>. Una situación inexplicable para Arce. “No puede ser que yo sea corresponsal o editor del *New York Times* y ganar la lista de premios en EEUU y que aquí le diga a la directora de un periódico regional de Gijón que si hago algo, me diga que no”<sup>166</sup>. Explica que ese berrinche que le provoca esa situación, en su segundo libro ya lo califica como “desprecio”<sup>167</sup>.

Su definición sobre sí mismo la tiene muy claro. “Reportero, el tipo que está con una libreta en la calle”<sup>168</sup>

### 13.2.7. Análisis de ‘Misrata Calling’ y ‘Novato en nota roja’ como libro en formato periodístico

El autor nos explica que entre los dos libros se han vendido entre 2000 y 2500 ejemplares, y que el libro electrónico se vende muy poco, no llega a representar el 10% de las ventas totales de libro.

También es interesante señalar que *Novato en nota roja* fue comparado por Planeta a Libros del K.O. para republicarlo en México. Y explica que siguiendo la “misma lógica de los medios” Planeta señaló que el título no se entendía, que el lector no lo iba a entender y decidieron cambiar el título por el de *Honduras a ras de suelo*. “Libros del K.O. es una factoría artesanal de periodismo narrativo y editorial Planeta es una máquina de vender salchichas. Entonces, en Libros del K.O., el título es *Novato en nota roja*, es decir, cómo un corresponsal de guerra acaba haciendo una cobertura de algo violento de lo que no sabe nada, de la que es novato. Yo he visto muchas trincheras, muchos aviones, muchas bombas, pero yo nunca había cubierto violencia en las calles. Era, hola vengo de Libia, aquí no hay guerra os voy a explicar cómo es la violencia de verdad. Y hay una ironía muy grande todo el tiempo sobre lo tontos que somos. Pero, ya sabes, que para las grandes multinacionales, la ironía, la sutileza, los dobles sentidos, cualquier cosa así no está dentro del mundo del clic”. Por esa razón hay dos obras que se pueden encontrar del autor por las grandes distribuidoras de libros que representan el mismo libro aunque con textos diferentes.

Nos adelanta que Libros del K.O. está gestionando una traducción al inglés de *Novato en nota roja* para publicarse en Estados Unidos.

De lo que le han comentado los lectores sobre las obras nos explica que lo principal y más importante para él que le han comentado es que la gente “me da credibilidad”<sup>169</sup>. Es decir que los lectores creen en la historia que le cuenta el autor. “Yo me llevo la impresión de que le parezco creíble a la gente”<sup>170</sup> pese a que como apunta es contradictorio porque no ofrece verdades absolutas, tiene siempre una postura cínica sobre la situación y no defiende ninguna tesis, sino

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 21.

que el autor suele mostrar lo que vio. “La gente ve que soy independiente, que no me callo con nada, que estoy contando realmente lo que vi”<sup>171</sup>.

Sobre el libro como formato periodístico es contundente con su opinión. “Para mí, a día de hoy, casi el único ya.” Y señala que “hoy en España, Nacho Carretero, yo, bastante gente, se está haciendo mucho más periodismo en Libros del K.O. que en *El País*, es así”<sup>172</sup>. Así de contundente es Arce al referirse a este tipo de obras como el mejor periodismo que se está haciendo actualmente. Todos estos autores trabajan para distintos medios como profesionales, sin embargo: “son gente que lo podría hacer para sus medios y como sus medios no les dejan hacerlo lo hacen allí”<sup>173</sup>, haciendo referencia que esto mismo que publican en Libros del K.O. lo podrían hacer para los medios en los que trabajan. Y el tipo de periodismo que los medios no permiten hacer a sus periodistas sí se produce en otros países y pone como ejemplo *Fraying at the edges*<sup>174</sup> un reportaje sobre una mujer con Alzheimer que publicó *The New York Times*. Un texto de 50 páginas añade. Y lo hace este medio “y le va bien”. Pero eso en España no da resultado “La gente no demanda ese producto, no busca ese producto, no da rédito económico”<sup>175</sup> y las razones por la que está pasando esto explica Alberto Arce es que en España “no hay riesgo, no hay innovación, no hay capacidad de adaptarse, ni siquiera copiando lo que le está saliendo bien a *The New York Times*”. Se trata de una mentalidad de pueblo, añade. “Muy de tipos de 50 años acojonados por su futuro respecto a vosotros”<sup>176</sup>.

Arce también nos explica que sus libros no le han beneficiado en su carrera profesional. Porque “mi carrera profesional está en el mundo anglosajón, en EEUU y mis libros se publican en español, con lo cual en mi carrera profesional esos libros no influyen” y además también apunta que cuando ha intentado volver a España, “no había una remota posibilidad de que nadie me diera una oportunidad”<sup>177</sup>.

Ahora mismo no tiene ninguna idea futura en mente porque no está en la calle, sino en una oficina. “Sólo escribo de lo que veo, si ahora no estoy viendo nada, no escribo nada”<sup>178</sup>. Ahora su trabajo en la calle “al trescientos por cien, totalmente”<sup>179</sup>. Pero en esta posición tiene una mejor situación financiera que le impide dedicarse a ser reportero de nuevo, como le gustaría, salir a la calle y contar lo que ve.

---

<sup>171</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>172</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>174</sup> Véase: KLEINFELD, N.R., “Fraying at the edges”, en *The New York Times*, 1 de mayo de 2016. Disponible en: <http://www.nytimes.com/interactive/2016/05/01/nyregion/living-with-alzheimers.html? r=0> [última fecha de consulta: 15 de noviembre de 2016]

<sup>175</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 22.

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>177</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>178</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>179</sup> *Ibíd.*, p. 21.

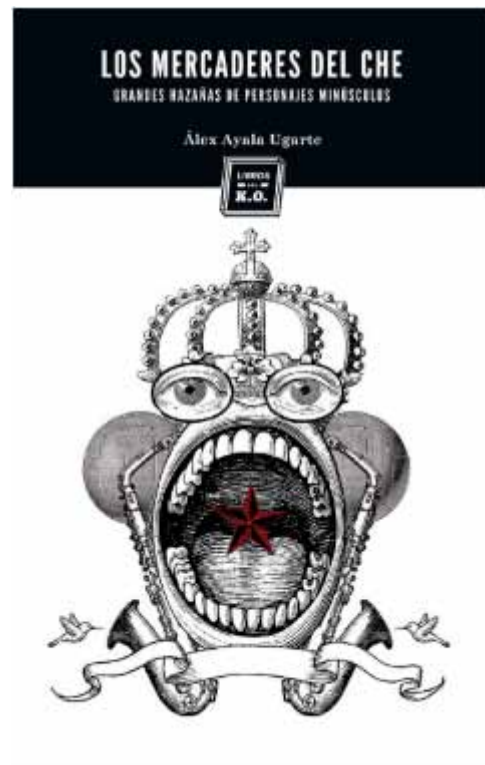
### 13.3. Una mirada minuciosa del mundo. Álex Ayala Ugarte.

#### 13.3.1. El autor

Álex Ayala Ugarte (Vitoria, Álava, 1979) es español de nacimiento, pero boliviano de corazón dónde vive desde hace 15 años. Este periodista ha publicado *Los mercaderes del Che. Grandes hazañas de personajes minúsculos* (2012) y *La vida de las cosas* (2015) ambas con la editorial Libros del K.O. Fue director del dominical en el diario *La razón de Bolivia*, editor de periodismo narrativo del semanario *Pulso* y fundador de la revista de periodismo narrativo *Pie izquierdo*, que fue la primera revista de este tipo en Bolivia. Ha colaborado para medios como *El País*<sup>180</sup>, *Etiqueta Negra*, *Paula*, *Virgina Quaterly Review*, *Séptimo Sentido*, *fronterad*, *Internazionale*, *Ecos*, *Emeequis* y otros. La Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) lo incluyó dentro del proyecto *Nuevos Cronistas de Indias*<sup>181</sup>. Ha participado en algunos de los talleres que organiza esta fundación impartidos por periodistas como Alberto Salcedo, Francisco Goldman, Jon Lee Anderson o Alma Guillermoprieto. En 2008 ganó el Premio Nacional de Periodismo de Bolivia y en 2015 ganó la Beca Michael Jacobs para periodistas de viajes.

#### 13.3.2. Sinopsis de las obras

Su primera obra, *Los mercaderes del Che*, al más puro estilo de los libros de crónicas latinoamericanas son un conjunto de textos que retratan sucesos, personajes e historias bolivianas protagonizadas por personajes, en principio anodinos y sin ninguna cualidad especial, que poco a poco van mostrando la condición humana más universal. La primera crónica “Los mercaderes del Che”, que es la que le da título a la obra, evidencia las cualidades del autor por mostrar un ángulo o aspecto distinto de mirar la realidad. En el caso de esta crónica el autor nos muestra la mercantilización a la que somete esta pequeña aldea donde fue asesinado el Che, la memoria de uno de los artífices de la Revolución Cubana. El resto de las crónicas, todas diferentes en sus temáticas, pero apostando por ese enfoque peculiar, retrata a esas “personajes minúsculos” que apunta el autor en su título. Destaca la crónica sobre el sastre de Evo Morales, “Sillerico, el hombre que viste a Evo Morales”, o la del último descendiente directo de un rey de Senegal que fue llevado a Bolivia como esclavo “El último rey negro” o la historia de Américo Estévez, un músico enamorado del saxofón, “El saxofonista sin saxo”.



<sup>180</sup> AYALA UGARTE, Álex, “El arte de mirar abajo”, en *El País Semanal*, 14 de julio de 2015. Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2015/07/10/eps/1436522949\\_960073.html](http://elpais.com/elpais/2015/07/10/eps/1436522949_960073.html) [última fecha de consulta: 25 de septiembre de 2016]

<sup>181</sup> Véase: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/alex-ayala-ugarte/>

La segunda obra que analizamos *La vida de las cosas* de nuevo es una recopilación de crónicas. Muy cortas y concretas, pero de igual modo que en su anterior obra decide enfocar algo tan anodino como los objetos que nos acompañan en nuestra vida. A través de estos objetos nos presenta a decenas de personas que son retratados por sus objetos. Se ven reflejados en esos objetos que guardan, coleccionan o cuidan. Las “cosas” se convierten en el espejo donde podemos descubrir la esencia de estos personajes que construyen sus vidas a través de sus objetos. Como se pregunta Marco Avilés sobre esta obra ¿Qué tanto saben las cosas sobre las personas?



### 13.3.3. Análisis temático

En ambas obras el autor no menciona la razón de la escritura de las obras ni explica qué le ha llevado a escribirlas. Pero en la entrevista nos detalla las razones para elegir este tema y la causa de la publicación de ambos libros. Sobre *Los mercaderes del Che* “fue muy casual —nos explica— Simplemente quería mostrar los que consideraba mis mejores textos periodísticos en América Latina, región que me adoptó hace 15 años”<sup>182</sup>. Es muy habitual, y lo hemos señalado en nuestro estado de la cuestión que muchos periodistas o escritores que colaboran en prensa, recopilen en formato libro sus mejores escritos. Es más, durante el siglo XIX ya muchos autores realizaron esta práctica como hemos explicado en nuestra perspectiva histórica. Por tanto, esta primera obra funciona como una recopilación de las mejores crónicas del autor.

En cuanto a *La vida de las cosas* nos detalla: “el segundo fue un poco más premeditado. Nació como una columna para el diario *La Razón* de Bolivia, pero yo tenía la firme intención de hacer un libro desde un comienzo”. Debido a que en un principio se insertó en las páginas de *La Razón*, el tamaño de estas crónicas es mucho más reducido, rozando con el género de la columna, pero como veremos a continuación esto va a tener ciertas consecuencias en cuanto al estilo que emplea el autor para contar sus historias.

Independientemente de la intención inicial del autor por hacer un libro de sus textos, sí que se puede percibir una intención temática en las historias que cubre, incluso en ambas obras. Los personajes que aparecen en las páginas de ambos textos responden a una misma concepción de afrontar el trabajo de reportero, y también evidencia una mirada particular para percibir aspectos relevantes en la vida de las personas más comunes. Muchos de los personajes que aparecen podrían saltar de un libro al otro. Es más, lo hacen, la historia de Américo Estévez<sup>183</sup> que ocupa el capítulo “El saxofonista sin saxo” en *Los Mercaderes del Che*, salta de forma resumida a *La vida de las cosas* en “Los #Saxosperdidos nunca vuelven”. Hay una mirada del autor por esos pequeños detalles, esos personajes, que parecen a veces sacado de una fábula o cuento y que nos muestran un lienzo de la vida de ciertas personas.

<sup>182</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 23.

<sup>183</sup> Más tarde también ha escrito un perfil/crónica sobre este saxofonista en *El País Semanal* con motivo de su éxito en YouTube gracias a un video que subió a la plataforma en homenaje al papa Francisco. AYALA UGARTE, Álex, “Américo Estévez, el «Saxoman» viral”, en *El País Semanal*, 6 de octubre de 2015. Disponible en: [http://el-pais.com/elpais/2015/10/02/eps/1443800786\\_209840.html](http://el-pais.com/elpais/2015/10/02/eps/1443800786_209840.html) [última fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016]

Ambas obras tienen bastante en común en la elección de sus temas como así lo atestigua el dato que hemos ofrecido antes. Especialmente, se percibe en el autor la búsqueda de una serie de enfoques que lo preocupan, y lo curioso, es que la búsqueda de esos personajes, pequeños, anodinos o minúsculos como hemos mencionado, convierten muchos de sus historias, que parece un conjunto de personajes “frikis”, en un relato universal sobre la condición humana.

#### 13.3.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

Si comenzamos con la estructura interna de las obras, ambas están construidas como antologías de crónicas con una visión de conjunto común. O casi podríamos decir una “mirada” del autor que conecta a grandes rasgos todas las historias. Así en *Los mercaderes del Che*, esta línea se construye a través de las distintas crónicas, los perfiles de ciertos personajes anónimos que han hecho “grandes hazañas”. El autor lo explica de esta forma: “Intenté hallar un eje común que tuviera que ver con todos los textos, reescribí algunas de las crónicas originales y eso fue todo. El libro reunía, como bien dijeron los responsables de la editorial Libros del K.O., «grandes hazañas de personajes minúsculos»<sup>184</sup>. Sobre su segunda obra, *La vida de las cosas*, los distintos objetos, y quizás la veneración del objeto en sí, es la línea que estructura este texto. En este caso el autor tuvo muy claro desde un principio el título de la obra para no perderse y utilizarlo como faro. “Tenía más o menos claro qué quería contar y cómo. Los objetos fueron una excusa para tocar temáticas universales, para hablar de cosas que podían interesar a mucha gente”<sup>185</sup>.

Sin embargo, respecto a la estructura narrativa sí que tenemos bastante que añadir. Comencemos con la primera obra, *Los Mercaderes del Che*. Es un texto con crónicas mucho más largas que las que aparecen en su segundo libro. La estructura se caracteriza por hacer uso de la construcción de escenas por escenas, aquella característica que señaló Tom Wolfe, pero que como hemos comprobado en los apartados anteriores autores como Hemingway, Hersey, Walsh o Chaves Nogales ya usaban antes. Y que es una de las características más usuales en el periodismo narrativo. Por ejemplo, en la crónica que da nombre al título “Los Mercaderes del Che” se distribuye de la siguiente manera. La primera escena se abre con la enfermera Susana Osinaga que fue quién lavó el cadáver del Che en el poblado donde lo asesinaron, esta tiene una tienda donde vende “merchandasing” del Che, y esta escena aparte de presentarnos al personaje, le sirve de excusa al autor para describirnos y contextualizarnos el poblado. La siguiente escena —que es separada en sus páginas por unos simples \*\*\*—el autor intenta entrevista a Julia Cortez, una de las últimas personas que vio al Che con vida, aunque no lo consigue, esto le sirve para explicar por qué está allí el autor ya que se conmemoran los 40 años de la muerte del Che. La tercera escena el autor llega al Museo en Vallegrande del Che, de nuevo aprovecha para mostrarnos un personaje, el que regenta el museo. La cuarta escena aborda La Higuera, una localidad cercana a Vallegrande donde lo asesinaron, la penúltima escena nos explica y recoge declaraciones de los peregrinos que llegan a aquella remota aldea buscando la memoria de aquella figura y finalmente cierra con un grupo de mujeres de la zona que venera al Che como si se trata de un santo.

En esas seis escenas, en esos seis diferentes escenarios, le es suficiente al autor para mostrarnos que aquellas dos pequeñas aldeas perdidas en Bolivia malviven de la memoria del Che, de comercializar su figura, de contar una y otra vez una historia sobre cómo vivieron aquellos días. A través de los diálogos que establece con estos personajes se percibe que muchos de estos relatos son falsos. Nos describe un poblado lleno de turistas que aterrizan allí y sólo quieren ver dónde estuvo encarcelado, dónde fue asesinado o dónde se le dio sepultura. La muerte del Che

<sup>184</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 23.

<sup>185</sup> *Ibid.* p. 23.

se convierte en una mercancía más, aunque sea un concepto que choca frontalmente con los valores por los que luchó Ernesto Guevara.

La mayor parte de las crónicas en *Los Mercaderes del Che* se construyen siguiendo esta misma estructura de construcción escenas por escenas. Aunque hay otras que siguiendo con la construcción de escenas por escenas, el autor decide incluir pequeños capítulos que va numerando. Esta incorporación y una disminución del tamaño de las escenas provoca que el relato tenga la sensación de ser narrado a través de instantáneas o fogonazos. Esto se acrecienta con las primeras frases de cada uno de estos pequeños capítulos; son cortas y directas. Van al grano introduciéndonos en la historia. Un ejemplo de esto lo vemos en “El secuestro más extraño del fútbol”, que relata el secuestro durante un día de los hinchas de La Paz Fútbol Club, un equipo del barrio Cosmos 79, que secuestró a su propio equipo dentro de su estadio para llamar la atención de los medios y evitar el cierre de su campo de fútbol. Exponemos aquí los 13 pequeños capítulos y el inicio de la frase para que pueda apreciarse cómo funciona esta estructura de escenas por escenas dividida en capítulos muy pequeños.

“Cuando el pasado 23 de enero Yuri Villarreal marcó un gol histórico para La Paz Fútbol Club no pensé que semanas más tarde sería secuestrado”<sup>186</sup>. Comienza presentando y haciendo una prolepsis para señalar lo que va a pasar

1. Vestuario

“Un mes después, en el mismo lugar, en el mismo escenario, Yuri siente el frío que no le incomodó aquel día”<sup>187</sup>.

2. Cartografías

“Solo un hincha desesperado sería capaz de secuestrar a su propio equipo”<sup>188</sup>.

3. Villas y Favelas

“Roberto sostiene con la mano izquierda una agenda de cuero marrón donde suele anotar lo que ocurre en el barrio: los reclamos, las denuncias, los problemas, los incidentes. Absolutamente todo”<sup>189</sup>.

4. Número 504

“Dice el periodista Ricardo Bajo que La Paz F.C. es «un equipo atípico y único en el mundo»<sup>190</sup>”.

5. Evasivas

“Con su teléfono móvil Mauricio maneja el pequeño mundo que le rodea...”<sup>191</sup>”.

6. Colorados

“La Paz F.C. se llamaba antes Atlético González en honor al padre de Mauricio...”<sup>192</sup>.

7. Los Latinos

“Es domingo y en Cosmos 79, justo en la puerta del restaurante Los Latinos, hay un fútbol con dos equipos”<sup>193</sup>.

8. Empanadas

---

<sup>186</sup> AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che*. Madrid: Libros del K.O., 2012, posición: 1762.

<sup>187</sup> *Ibid.*, posición: 1772.

<sup>188</sup> *Ibid.*, posición: 1780.

<sup>189</sup> *Ibid.*, posición: 1796.

<sup>190</sup> *Ibid.*, posición: 1813.

<sup>191</sup> *Ibid.*, posición: 1824.

<sup>192</sup> *Ibid.*, posición: 1838.

<sup>193</sup> *Ibid.*, posición: 1851.



“De vez en cuando, Gladys Ticono, una señora robusta de cuarenta y ocho años, ofrece empanadas al lado del mercado de Cosmos 79”<sup>194</sup>.

9. Fuera de Foco

“Un secuestro comparte con la cita a ciegas los desenlaces imprevistos”<sup>195</sup>.

10. El mercader

“Como muchas otras zonas de El Alto, Cosmos 79 era antes una hacienda: Collpani, que comenzó a urbanizarse en 1979 de la mano de Benigno Gómez, a quien algunos apodaban El mercader de Tierras”<sup>196</sup>.

11. *Plus altus*

“Plus altus (más alto) es el lema de La Paz F.C., y son pocos los campos en el mundo que están más arriba que el estadio”<sup>197</sup>.

12. Último minuto

“«Si quieren guerra, tendrán guerra»”<sup>198</sup>.

13. La radio

“La última vez que visité el estadio Los Andes, alguien me dijo que, desde que no había fútbol de primera, todo se veía raro”<sup>199</sup>.

A partir de la construcción de este esqueleto, del título de los capítulos y las primeras frases, se puede constatar perfectamente como utilizando la construcción escenas por escenas consigue ese efecto de fogonazos. Este tipo de estructuras son las que a veces nos hacen sentir, cuando leemos estas crónicas, ese “regusto literario” que no es más que la utilización del autor de un tipo de construcción distinta. El autor al titular las escenas con un título, y reducir su tamaño, provoca una aceleración de la narración, a la vez de crear una especie de mosaico de instantáneas que nos van desarrollando la historia. Es más, incluso si cambiáramos de orden algunos de esos capítulos o lo construyéramos en otro orden distinto exceptuando el primer o y el último, la historia puede ser leída y entendida perfectamente moviendo aleatoriamente estos capítulos. Esta gran cantidad de instantáneas sobre los diversos aspectos del barrio ayudan a comprender por qué los hinchas de este pequeño equipo deciden llevar a cabo una acción tan sorprendente como secuestrar a su propio equipo. El autor nos hace un retrato de todas las causas que llevan a estas personas a tomar esta decisión.

Pasando a la estructura narrativa de *La vida de las cosas* difiere ligeramente sobre la anterior obra, debido a que son crónicas muy cortas, casi columnas. Todas tienen un título, subtítulo, y a mitad del texto se inserta un pequeño capítulo para separar las dos grandes escenas en las que se configuran estos textos. Algunos ejemplos de estos inicios.

La linterna de un superviviente

“La Maglite es capaz de emitir un resplandor reconocible a decenas de metros”<sup>200</sup>.

El cliente no siempre lleva la razón

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, posición: 1868.

<sup>195</sup> *Ibid.*, posición: 1886.

<sup>196</sup> *Ibid.*, posición: 1898.

<sup>197</sup> *Ibid.*, posición: 1918.

<sup>198</sup> *Ibid.*, posición: 1938.

<sup>199</sup> *Ibid.*, posición: 1954.

<sup>200</sup> AYALA UGARTE, Álex, *La vida de las cosas*. Madrid: Libros del K.O., 2015, p. 5.

“A pesar de su afición por coleccionar y armar relojes, Pedro Pablo Guzmán es un hombre sin tiempo”<sup>201</sup>.

El pequeño subcapítulo que incorpora cada una de estas crónicas divide el texto en dos escenas diferentes que sirven al autor para presentar otra faceta del personaje u otro escenario. Veamos este aspecto a través de unos ejemplos:

El hombre tiene 37 años, voz de radialista, orejas pronunciadas de boxeador y peinado con la raya a un lado. El hombre vivió una juventud de libros prestados, en la que los cuentos y novelas pasaban de mano a mano como un juguete de playa, hasta que se les salían las hojas, hasta que los lomos volaban, hasta que quedaban inutilizados para una lectura clásica. El hombre, a quien a partir de ahora llamaremos el Editor, a veces lee durante el día y luego duerme sin silenciador, como un perro cansado...<sup>202</sup>.

(...)

Chequeo médico

Cuando quiero averiguar qué funcionó mal en su relación, el Editor cae en el lugar común «Éramos muy distintos»; en el mea culpa: «Jamás debí haberme enamorado»; en la resignación: «Hablabas más con su madre que con ella»; en la frase cifrada: «En mi cumpleaños, me regaló un chequeo médico»<sup>203</sup>.

Todas las crónicas de *La vida de las cosas* siguen esta estructura, dividiendo el texto en dos escenas. Usualmente como ocurre en el ejemplo de arriba, la primera de las escenas, la utiliza para presentar y contextualizar al personaje, generalmente nos lo describe y se explica quién es y qué es lo que hace en su relación con los objetos. Y la segunda escena la utiliza para desarrollar la acción del relato o mostrarnos otro aspecto del personaje en relación a sus objetos. En el final de la crónica siempre inserta una frase contundente, en cierta forma poética y redonda que sirve de colofón.

Y quizás también porque a través de ellas, cada vez que se muda a otro punto del mapa, como si fuera un rehén del tiempo, vuelve a instalarse donde siempre estuvo: en la casa de su abuela Amelia<sup>204</sup>.

Gracias a aquel atuendo de tonalidades grises —asegura—, visitó Italia, Perú, Japón, Estados Unidos. Y su gran dolor es no haber mostrado aún en Bolivia su metralla vital, su maestría innata<sup>205</sup>.

De los exámenes médicos que le obsequió su exnovia, el Editor asegura que salió indemne: «Fuerte como un burro de carga». Y, desde entonces, la salud sigue sin abandonarle. Estar tanto tiempo distanciado de su biblioteca, sin embargo, casi le mata<sup>206</sup>.

Y también guarda un tubo bastante raro que cree que sirve para elaborar pastillas. Cuando me lo muestra, lo manipula despacio, con mucho mimo. Y luego me confiesa que, cuando no quiere desprenderse de algo, le pone un precio elevadísimo para que «duela el bolsillo»<sup>207</sup>.

Esta misma estructura se repite en todas las crónicas de *La vida de las cosas*. La única excepción es el texto titulado “Cartografías del desastre” que la construye a través de varias escenas distintas que va separando por distintos epígrafes: “Cartografía uno”, “Cartografía dos”, o “Cartografía tres” ... etc.

La construcción de estas crónicas en *La vida de las cosas* es muy parecida a la de un relato corto. Un inicio que engancha y te presenta al personaje, el desarrollo de la historia y un final

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 56.

con una frase impactante, redonda y contundente. Sobre esto, el autor señala que eran textos muy difíciles de trabajar por el poco espacio al que estaba sometido por el periódico.

En poco espacio tenía que dar vida a un personaje y a un objeto y, también, encontrar una conexión entre ellos. Y además debía decidir qué quería contar en cada uno de los relatos. Cada uno de ellos era una excusa para hablar de algo que podía llegar a interesar a un grupo grande de gente. Me parece que la mayor parte de los textos son bastante intensos porque, por cuestiones de espacio —ninguno de los relatos ocupa más de tres páginas—, no había otra manera de plantearlos. Cada uno lo enfrenté como si se tratara de una mano de póquer. Era ganar o “morir” en el intento<sup>208</sup>.

La intensidad que se desprende de estos relatos, como explica Ayala Ugarte, responden a ese intento de “ganar o morir” por conquistar al lector en tan poco espacio, de ahí que utilice algunas de las estrategias usuales en el cuento y relato corto para llamar la atención del lector. Frases cortas, finales impactantes y descripciones muy elaboradas, pero pequeñas, como veremos a continuación.

En cuanto a los modos de citación, en *Los mercaderes del Che*, mezcla los modos de citación de estilo directo e indirecto y mezcla las atribuciones con diálogos y guiones con las entrecuilladas. Algunos ejemplos del estilo indirecto que sirven al autor, mayormente, para presentar a sus personajes:

A los ojos cansados de Asunción Estrella Gutiérrez, de sesenta y tres años, no se les escapa el más mínimo detalle. Se mantienen fijos en la figura estática de John Lennon, el mítico ex - Beatle que causó furor en las radios y televisiones del mundo en los 60<sup>209</sup>.

Un par de días después de mi vista a Villa, pegado como una lapa al Lennon de bronce, Juan González reconoce que él no tiene una especial devoción ni por el versátil autor estadounidense por la música de los Beatles<sup>210</sup>.

Las atribuciones directas a través del diálogo, que es uno de los aspectos más usuales en el periodismo narrativo, no son habituales en el texto de Ayala Ugarte, aunque sí que aparecen en algunos momentos concretos. Esencialmente, con los personajes más importantes o relevantes para el relato.

—¿Qué desea? —dice con una voz pausada después de abrirme. Mide alrededor del metro con sesenta. Su pelo es grasoso y ensortijado. Lleva puesto un delantal salpicado por algunas manchas de comida. Me analiza de arriba abajo y acerca su rostro tanto al mío que incluso puedo distinguir algunos pelitos armando un bigote sin gracia. Echándome hacia atrás ligeramente le digo a Julia que quiero conversar con ella.

—Ahorita no, más tarde —contesta ella, y luego cierra el portón con gesto altivo. Volví varias veces después de aquel fugaz encuentro, pero nunca me recibieron<sup>211</sup>.

En cambio, en *La vida de las cosas*, las atribuciones son todas directas a través de comillas. Más que nada, debido al espacio, que limita al autor en el uso de otro tipo de técnicas, prefiere condensar las declaraciones a las más importantes y relevantes.

En cuanto a la persona gramatical en *Los Mercaderes del Che*, el autor utiliza la primera persona pero de forma muy velada y secundaria. El lector percibe que está ahí por las pequeñas atribuciones que hace, pero en ningún momento habla de sus sentimientos, opiniones o reflexiones:

“Son las ocho de la mañana y las miradas en Macha son frías y desagradables, como las de un asesino en serie”<sup>212</sup>.

<sup>208</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 25.

<sup>209</sup> AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che...*, op. cit., p. 20

<sup>210</sup> *Ibid.*, posición: 112.

<sup>211</sup> *Ibid.*, posición: 213.

<sup>212</sup> *Ibid.*, posición: 1555.

«Siguiente, siguiente», gritan a continuación un par de muchachos de menos de diez años haciendo retumbar mis tímpanos<sup>213</sup>.

Es temprano. Hace calor. Estoy en el barrio de El Vedado<sup>214</sup>.

Y no tardó en confirmarme una realidad que a menudo había sospechado: tras mi primer encuentro con él, Víctor Hugo volvió enseguida a la bebida<sup>215</sup>.

En el caso de *La vida de las cosas* hace uso de la tercera persona omnisciente y el autor no aparece en ningún momento en el texto, exceptuando “Cartografías del desastre” que utiliza esta crónica para hablar de sí mismo haciendo uso de la primera persona, por primera y única vez, y contar un aspecto de su vida privada:

Cuando murió mi madre, yo era todavía un adolescente al que se le trababa la lengua a cada rato —aún se me traba, pero menos—. El cáncer que la invadió (en un pestaño) fue casi fulminante: le producía un dolor intenso en un costado, le encharcaba los pulmones permanentemente y le dejaba sin aire. La noticia de su deceso me llegó en mitad de clase, durante mi último año de colegio. No hizo falta que me dijeran anda: hay momentos en los que sobran las palabras<sup>216</sup>.

Cuando le señalamos al autor sobre esta subjetividad palpable de sus textos nos explicó:

Yo parto de la premisa de que todo periodismo es subjetivo. Por lo tanto, la subjetividad no me incomoda. Siempre trato de hacer un periodismo honesto. Me gusta que todo lo que diga y todo lo que muestre en cuatro o veinte páginas sea el resultado de un trabajo de reportería profundo. Por otro lado, son pocas las veces en que me animo a hablar de mí mismo. Mi labor es rescatar las historias de otros y rara vez me alejo de ese camino<sup>217</sup>.

Esa presencia apenas palpable del autor se evidencia en las dos obras, por esos pequeños detalles, que señala del ambiente, el contexto, la personalidad o los detalles de ciertos personajes sabemos que el periodista está presente, pero dejando en todo momento que los personajes hablen, que cuenten qué es lo que les pasa y que a través de sus relatos construyan la historia. De ahí que como apuntábamos arriba, el recurso de la construcción del relato escenas por escenas sea idóneo para este autor.

Por tanto, la representación del autor en *Los Mercaderes del Che* hace uso de la segunda estrategia, el periodista investiga y aparece, aunque sea levemente. Pero en la última obra es más complejo señalar que estrategia de presentación utiliza. Casi apuntaríamos porque hace uso de la primera estrategia, donde el periodista no aparece para dejar paso a sus personajes que son los que nos van narrando la historia. Pero hay una sola excepción donde el periodista sí que habla de sí mismo, en el capítulo que ya hemos apuntado, por lo que podríamos concluir que se mueve entre la primera y segunda estrategia de representación.

Pero posiblemente donde más destaca este autor es en la credibilidad que consigue a través del reflejo de pequeños detalles, principalmente en las descripciones de los personajes. A través de ellas, y esbozadas en unas pocas líneas, casi podemos visualizar a estos personajes.

Susana Osinaga Robles, la enfermera que lavó el cadáver del Che, es una mujer menuda, de setenta y cuatro años, pelo ondulado y piernas hincadas que entró a formar parte de la historia el 9 de octubre de 1967, en Vallegarande, un pueblito perdido del este de Bolivia<sup>218</sup>.

---

<sup>213</sup> *Ibíd.*, posición: 1564.

<sup>214</sup> *Ibíd.*, posición: 22.

<sup>215</sup> *Ibíd.*, posición: 880.

<sup>216</sup> AYALA UGARTE, Álex, *La vida de las cosas*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>217</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 24.

<sup>218</sup> AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che*, *op. cit.*, posición: 144.

Más que una persona, medio encorvado, parecía una sombra. Camina lento, a pasos cortos, mezclándose entre la gente sin que nadie reparara en su presencia. Se cubría con una chamarra café, una camisa medio blanca, medio sucia, un jersey viejo y un pantalón negro. Tenía la pinta lúgubre de un enterrador antes de meter pala a una<sup>219</sup>.

Quienes conocieron en la región del Beni a don Jacinto López dicen que se trataba de un tipo desgarrado, que solía apoyar su cuerpito de alfiler en una hamaca, que fumaba tabaco negro y al que le gustaba andar con una taza de café muy cargado en una mano<sup>220</sup>.

A sus 38 años, Wilmer, cabello rapado casi al cero, lentes gruesos, casi telescópicos, con los que pareciera observar siempre de lejos, tiene un historial clínico más propio de un viejo achacoso que de un tipo que no ha abandonado aún las fachas de adolescente<sup>221</sup>.

Otras veces destaca pequeños detalles sobre los personajes o su entorno que nos ayudan a entender mejor la narración y ofrecen un aspecto nuevo que aumenta la complejidad del retrato del personaje.

Explica Geny mientras sujeta algunas etiquetas con sus dedos hinchados, de charcutero<sup>222</sup>.

Pero los que estuvieron allá la recuerdan seguramente como si hubiera ocurrido a cámara lenta: Stuart pedalea; Stuart avanza; Stuart sale disparado por la lanzadera. Stuart agita los brazos; Stuart abre el paracaídas a pocos centímetros del suelo; Stuart se estampa; Stuart rebota; y rebota; y rebota de nuevo<sup>223</sup>.

John Lennon es puro bronce: cabello de bronce, rostro de bronce, camisa de bronce, pantalones de bronce, labios de bronce y botas de bronce. Tiene la cabeza levemente ladeada hacia la izquierda, las rodillas desgastadas por el manoseo de los turistas, un gesto ligero de curiosidad y la mirada perdida de los marineros antes de avistar tierra<sup>224</sup>.

Posiblemente esta sea una de las características más importantes y visibles en su estilo como periodista narrativo. Y como parte de nuestros objetivos, nos interesa saber si la utilización de estos recursos es realizada de forma deliberada, o simplemente es algo que forma parte de su haber narrativo. En este caso, Ayala Ugarte nos explica que no es muy consciente de la utilización de estos recursos: “No soy muy consciente. Todo autor intenta forjar un estilo, todo autor quiere encontrar una voz propia. Y quizás eso que me mencionas tiene que ver con mi propia búsqueda”<sup>225</sup>. Posiblemente esta voz de la que habla el autor de *La vida de las cosas* es una de las reivindicaciones que hacía Norman Sims<sup>226</sup> cuando apuntaba que los periodistas literarios —nomenclatura que utiliza— debían buscar su propia voz. Ayala Ugarte reconoce con estas palabras que reconoce su estilo y busca su voz a través de sus textos, aunque no tenga constancia de los recursos exactos de los que hace uso.

En lo que se refiere a las fuentes, como ya hemos señalado, es un autor que bebe profundamente de la tradición de la crónica latinoamericana, y las fuentes personales copan la totalidad de su obra. Estas fuentes siempre son reseñadas a través de sus nombres y apellidos. En la crónica sobre Pablo Escobar, en *Los mercaderes del Che*, hace uso de algunas fuentes documentales. En su última obra se repite la misma pauta, aunque tan solo en la crónica “La biblioteca cautiva” no da el nombre del protagonista al que menciona como El Editor. Quizás lo más interesante de

<sup>219</sup> *Ibid.*, posición: 825.

<sup>220</sup> *Ibid.*, posición: 685.

<sup>221</sup> AYALA UGARTE, Álex, *La vida de las cosas*, op. cit., p. 30.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>224</sup> AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che*, op. cit., posición: 25.

<sup>225</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 25.

<sup>226</sup> SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995, p. 7. Véase también el apartado 7.2.3 de la presente investigación.

*La vida de las cosas* sea conocer como el autor ha tenido conocimiento y acceso a tantas personalidades curiosas, coleccionistas e historias tan peculiares, y que evidencian una mirada y una capacidad peculiar para detectar y conseguir estas pequeñas pero extraordinarias historias.

Siempre trato de ver el mundo con ojos curiosos, de estar atento. No tengo Internet en mi teléfono celular y cuando salgo a la calle me fijo mucho en el entorno, en lo que me rodea, en los comercios, en lo que la gente cuenta. Los amigos y la familia también ayudan, y mucho. Nunca falta el que se te acerca y te da una pista que te conduce a un gran personaje, a una historia de las memorables. Al final todo consiste en jalar del hilo<sup>227</sup>.

En cuanto a las figuras retóricas, destacan varias. Utiliza algunas prolepsis: “pero eso será después; ahora lo que hace Arango es lanzar el anzuelo para que pique. Intenta seducirme con todo tipo de autores”.

También utiliza hipérboles.

Dentro de unos minutos seré la próxima víctima de Pablo Escobar. Escobar me mirará de frente con su sombrero enorme de charro mexicano, sin sonreír, mostrando un bigote real pero que parece falso; un bigote negro como el hollín, delgado, con la forma de dos piernas abiertas<sup>228</sup>.

Comparaciones:

Al fin y al cabo una linterna inservible es como una oda a la oscuridad: una invitación a perderse<sup>229</sup>.

O comparaciones y personificaciones:

Su organismo se confunde: se cree enfermo y lanza anticuerpos que dañan sus conexiones nerviosas como si se tratara de bombas de racimo en una guerra sin cuartel y sin reglas<sup>230</sup>.

En la crónica “Inventario médico” utiliza la anáfora y la antítesis:

En el Museo del Hospital de clínicas de La paz, casi nada es lo que parece. (1) parece un mechero elegante, pero nos hallamos ante un estuche para almacenar jeringas. (2) Parece un extraño instrumento de tortura de la inquisición, pero estamos ante un aparato para anestesiarse pacientes<sup>231</sup>.

También podemos observar la utilización de otra anáfora y personificación para describir el taller de Freddy Vargas que repara todo tipo de objetos:

En el taller de Freddy Vargas, de 53 años, hay algunas televisiones a medio desmontar que se ven como una panza abierta. Hay decenas de cables que cuelgan de una pared como si fueran culebras. Hay por lo menos media docena de rollos de cinta adhesiva de diferente grosor dispuestos a sellar lo que haga falta. Hay varios “tester” —tanto analógicos como digitales— que emplea para medir el voltaje de los electrodomésticos descompuestos que esperan aún un diagnóstico correcto. Hay teléfonos que pasaron a la unidad de cuidados intensivos. Hay parlantes que necesitan una cura de emergencia. Hay radios que se encuentran en proceso de rehabilitación. Y también hay...<sup>232</sup>

E incluso la utilización de la anáfora y la prolepsis:

Allí estaba la persona, no el personaje. Y a la persona le costaba mucho articular palabra.

A la persona le costaba mucho fijar la vista en algún punto.

A la persona le costaba mucho dar un paso al frente o al costado

---

<sup>227</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 25.

<sup>228</sup> AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che*, op. cit., posición: 245.

<sup>229</sup> AYALA UGARTE, Álex, *La vida de las cosas*, op. cit., p. 8.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 77.

A la persona le costaba mucho tratar de no pisar su capa  
 A la persona le costó muchísimo, unas horas antes deshacerse de sus ropajes de campesino  
 para ponerse los de monarca<sup>233</sup>.

Esto nos demuestra que el acopio de las figuras retóricas usualmente utilizadas en literatura en general, la novela o poesía, pueden ser perfectamente incorporadas al acervo del periodismo sin que por ello se cruce la línea de que todo lo que se está contando es real. En el párrafo señalado, Ayala Ugarte simplemente nos intenta transmitir la claustrofobia del ambiente donde trabaja este personaje a través de todos los objetos que pueblan ese espacio, y para ello no hay mejor herramienta retórica que la anáfora para provocar ese sentimiento.

El autor nos explica que la gran proliferación de estas figuras es el resultado de su búsqueda por un estilo que apuesta por la economía de palabras, donde la concisión juega un papel esencial para conseguir ese efecto:

Soy de los que piensan que cuando uno logra explicar la realidad (siempre compleja) con pocas palabras es que ha llegado a comprender algo que no entendía. El primer paso siempre es comprender. El segundo consiste en hacer entender ese “algo” a los lectores. Y para mí la precisión, la sencillez y la capacidad de síntesis y de selección son claves<sup>234</sup>.

Debido a que las crónicas son muy cortas en *La vida de las cosas* y al estilo peculiar del autor por buscar esta sencillez en el lenguaje sus rasgos de contexto suelen ser muy pequeños y preciso. Hay descripciones o historias que resuelve en unas pocas líneas:

Otro de los artefactos que Amy se trajo de aquellas tierras —y que exhibe ahora junto a su biblioteca como fuera porcelana fina— es un cilindro estanco de metal para evitar que los fósforos se mojen, fabricado en 1900 que perteneció al tío de su abuela, un hombre robusto que tenía dolores agudos de cabeza y que decidió vivir como ermitaño porque cada vez que le caí una jaqueca encima trataba de agredir a los que tenía cerca<sup>235</sup>.

A veces, en *La vida de las cosas* y *Los mercaderes del Che*, las primeras líneas sirven de contexto para iniciar el relato:

El 13 de diciembre de 2013, un viernes 13, un kamikaze con armadura, cuerpo de gladiador y rodillas enormes, como perdigones, decidió lanzarse al vacío en bicicleta por la carretera de la Muerte, en Yungas, en mitad de un entorno montañoso que aparece en casi todas las guías de viajero<sup>236</sup>.

### 13.3.5. Análisis genológico

Ya hemos apuntado que el género de los dos libros son crónicas. Pero esto es mencionar el género de ambos libros a grandes rasgos ¿Por qué? Porque si profundizamos en las características de los textos nos encontramos con textos híbridos en gran medida. Así, en el caso de *Los mercaderes del Che*, algunos de los textos como: “Sillerico, el hombre que viste a Evo Morales”, “Las exageraciones de Don Jacinto”, “El último Rey Negro”, “El saxofonista sin saxo” y “El contador de relámpagos” estamos hablando más de perfiles que de crónicas o de una mezcla de ambos géneros. El autor también está de acuerdo en señalar esta obra como un conjunto de crónicas y perfiles<sup>237</sup> cuando le hemos preguntado por ello.

La segunda obra es más compleja a la hora de identificar su género, en primera instancia podríamos decir que son crónicas, pero también hay una parte de ensayo y concretamente de columna. *La vida de las cosas* por tanto se presenta como uno de los textos que ya avanzamos en

<sup>233</sup> AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che*, op. cit., posición: 1084.

<sup>234</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 25.

<sup>235</sup> AYALA UGARTE, Álex, *La vida de las cosas*, op. cit., p. 20.

<sup>236</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>237</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 23.

la primera parte de esta tesis que contribuye un enorme problema de clasificación porque convive entre varios géneros. El autor también se muestra dubitativo sobre de qué género se trata. “Creo que la cosa no está tan clara. Algunos textos tienen más de ensayo que de crónica. Otros, lo contrario. Algunos amigos que han dicho que son viñetas. Y yo llamaría miniaturas a estos relatos.” La apuesta de Ayala Ugarte es utilizar “miniaturas” para llamar a sus textos y que reflejan esos dos aspectos de la obra que ya hemos apuntado, lo cortos que son y la estructura de escenas que provoca que el relato se configure como “instantáneas”.

Siguiendo nuestra hipótesis en esta investigación, durante la entrevista se le preguntó al autor si consideraba estas obras como periodístico narrativas y Ayala Ugarte opina claramente que son periodismo narrativo “Sí, creo que los dos libros podrían etiquetarse así perfectamente”<sup>238</sup>. E identifica este fenómeno como lo definía García Márquez: “se trata de escribir cuentos que sean ciertos”<sup>239</sup>. ¿Y por qué hay tan poco de este periodismo en los medios convencionales? Esto son los problemas que observa el autor a esta pregunta:

En mi opinión, el gran problema es que los dueños de los grandes medios no están dispuestos a invertir en un género que demanda tiempo y dinero. El periodismo narrativo tiene mucho que ver con el amor propio. Sobre todo, porque para armar un texto que merezca la pena un autor sufre muchísimo. No es tan fácil encontrar un buen tema, el tono, el ritmo. Dicho esto, hay que recordar que el periodismo narrativo nunca ha tenido una presencia masiva. Y a pesar de eso, no ha muerto. Si los periodistas narrativos siguen ahí debe ser porque no se han hecho mal las cosas, y lo que toca, creo, es seguir escribiendo, seguir insistiendo<sup>240</sup>.

Efectivamente como ya se ha comentado en la parte II, el periodismo narrativo es un género marginal, y el tiempo y dinero, son dos aspectos para desarrollar este género esenciales —al que nosotros añadimos espacio y libertad— como las cuatro premisas para que el periodismo narrativo se desarrolle con solvencia. Estos aspectos son los que llevan a este fenómeno a quedar tan apartado de los medios masivos.

### 13.3.6. Análisis del contexto

Sobre las influencias que tiene Álex Ayala Ugarte para escribir sus obras nos señala bastantes, pero destaca la abrumadora presencia de periodistas narrativos latinoamericanos. Apunta a Francisco Goldman, Alma Guillermoprieto, Jon Lee Anderson, Alberto Salcedo Ramos y Julio Villanueva Chang que conoció a través de los talleres que organizan muchos de ellos sobre el oficio del periodismo y del periodismo narrativo. Pero también apunta sus influencias a “cronistas y periodistas todoterrenos que han hecho del periodismo narrativo un arte”:

Gay Talese, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Josefina Licitra, Manu Leguineche, Juan Pablo Meneses, Cristian Alarcón, Sergio Vilela, Daniel Titingher, Marco Avilés, Roberto Valencia, Adolfo Zableh, Óscar Martínez, Diego Fonseca, Federico Bianchini, Francisco Mouat, Gabriela Wiener, Hernán Iglesias Illa, José Alejandro Castaño, Juan José Hoyos, Juan Manuel Robles, Juan Villoro, Leonardo Faccio, Leonardo Haberkorn, Margarita García Robayo, Martín Sivak, Pablo Ordaz, Pablo Perantuono, Susan Orlean, Toño Angulo Daneri, Wilbert Torre, Pablo Ortiz, Graciela Mochkofsky, Carlos Paredes, Roberto Navia, Ander Izagirre, Daniel Burgui, Alfredo Molano, Ryszard Kapuscinski, John Hersey, Joseph Mitchell, Juan Miguel Álvarez<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>239</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>240</sup> *Ibíd.* p. 24.

<sup>241</sup> *Ibíd.* p. 23.



Exceptuando a Talese y Hersey, no sorprende que casi todas las referencias sean hispanoamericanas, pues evidencia la enorme influencia que tienen estos autores para el periodismo narrativo escrito en español. El Nuevo Periodismo al que se ha apuntado tantas veces como gran dominante de las nuevas generaciones de periodistas narrativos queda claro que no tiene esta repercusión para esta generación de nuevos autores. Aunque apunta a Talese, hasta el mismo autor norteamericano, como ya hemos mostrado, no se considera dentro del movimiento del Nuevo Periodismo.

Estas referencias se hacen palpables en el texto donde por ejemplo hace mención al perfil sobre Sinatra del autor norteamericano.

Un saxofonista sin su herramienta de trabajo es como un lienzo sin pintura, como un relojero sin hora o, como diría el periodista Gay Talese, como un Frank Sinatra resfriado. Y Américo, lógicamente, le echa de menos<sup>242</sup>.

O referencias a autores como Jon Lee Anderson o Marco Avilés:

El cronista estadounidense Jon Lee Anderson cuenta que el difunto Hugo Chávez Frías se hacía acompañar por un ayudante que cargaba uno de cuero, como los de los ejecutivos, en el que transportaba uno o dos termos de café<sup>243</sup>.

Un año después, el pastor José Sarmiento Pari le diría al periodista Marco Avilés que en aquel instante pensó que acababa de comenzar el fin del mundo<sup>244</sup>.

También nos interesa mucho la visión de Ayala Ugarte sobre la producción de revistas periodístico narrativas. Considera que estas publicaciones son un “esfuerzo necesario” porque sus “crónicas buscan atraer la atención de los lectores desde el primer párrafo hasta el último y eso siempre es muy complicado. Se merecen un aplauso enorme por intentarlo, con mayor o menor éxito, todos los meses”<sup>245</sup> y se muestra optimista con el futuro que le depara a estas revistas y al tipo de contenidos que predominan actualmente en el periodismo:

Hay algunos colegas que piensan que el periodismo en profundidad ha muerto. Pero yo soy de los que creo que es el que tiene más futuro, y me parece que estas revistas que has mencionado nos demuestran que el trabajo bien hecho puede estar ligado a la supervivencia. Llegará un momento en que los lectores se cansen de los vídeos de gatos y del contenido enlatado que nos venden diferentes medios días tras día. Pero para que eso ocurra los periodistas deberíamos ofrecer mejores textos y comprometernos más con la gente y con el oficio<sup>246</sup>.

Es muy interesante la reflexión que realiza, pues su opinión es muy enriquecedora, ya que nos habla desde la experiencia como creador de una revista de periodismo narrativo. En 2010 creó *Pie Izquierdo*, que aunque finalizó un año después<sup>247</sup>, fue la primera revista periodístico literaria en Bolivia. “No se había hecho nada similar y pensé que había un nicho por explotar”<sup>248</sup> explica Ayala Ugarte. Colaboraron autores como Ander Izagirre, Alberto Salcedo o Jon Lee Anderson y había mucha gente interesada en lo que se escribía. Pero el problema, según manifiesta, fue que “no supimos vender el producto a los anunciantes”<sup>249</sup>. Aunque su experiencia en este proyecto fue excelente y salió fortalecido como persona y profesional.

<sup>242</sup> AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che*, op. cit., posición: 1301.

<sup>243</sup> AYALA UGARTE, Álex, *La vida de las cosas*, op. cit., p. 58.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>245</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 24.

<sup>246</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>247</sup> MOCHKOFISKY, Graciela, “Crónica latinoamericana: desventuras de un quijote en Bolivia”, en *El País*, Blog internacional, Indias, 12 de mayo de 2012. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/indias/2012/05/cronica-latinoamericana-desventuras-de-un-quijote-en-bolivia.html> [última fecha de consulta: 1 de octubre de 2016]

<sup>248</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 24.

<sup>249</sup> *Ibid.* p. 24.

El autor de *Los mercaderes del Che* fue elegido por la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) como uno de los componentes de los Nuevos Cronistas de Indias. Este proyecto nació en 2008 con el Primer Encuentro Cronistas de Indias en Bogotá y cuatro años después en 2012 se reunieron de nuevo aglutinando a las principales referencias de cronistas en Hispanoamérica entre las que se incluyó el autor. Cuando le preguntamos cómo se considera y si se identifica como “cronista” responde:

Me considero sobre todo un periodista en fase de aprendizaje. Soy un periodista que suele escribir crónicas, perfiles y reportajes. Hago crónica porque me encanta contar historias. Porque la crónica es un género anfibio: se desenvuelve muy bien con cualquier tipo de tema y de personajes. Porque siempre habrá algo que merezca la pena contar. Y también, porque me gusta que la gente me abra sus puertas en cualquier lugar<sup>250</sup>.

### 13.3.7. Análisis de ‘Los mercaderes del Che’ y ‘La vida de las cosas’ como libro formato periodístico

El autor publicó ambos libros en Bolivia con la editorial *El cuervo* antes de que la editorial del K.O. obtuviera los derechos de publicación para España. La visión universal de muchos de sus personajes lo ha llevado a que pensara que los textos podían tener salida fuera de España. “Como muchos de mis textos tienen personajes con los todos podríamos identificarnos y ciertos ingredientes universales pensé que podían funcionar bien fuera de Bolivia. Por eso creo que mis dos libros han logrado traspasar fronteras”<sup>251</sup>.

Las ventas en Bolivia según el autor han sido buenas, y en España, aunque no han sido malas no han llegado al nivel de Bolivia. En cuanto a las opiniones que ha recibido sobre sus obras prefiere no pensar en eso “Cuando acabo un libro pongo el punto final y sigo adelante con otras cosas. Es como si ya no fuera mío. Lo destierro al librero”<sup>252</sup>.

Sobre el libro como formato para el periodismo lo tiene claro. “Creo que es el mejor soporte: el soporte natural para el periodismo narrativo. Un libro te permite ir más allá. Te invita a la reflexión. Te deja trabajar con más profundidad. Y, si está bien hecho, se convierte en un artículo coleccionable, en algo que se puede revisar”<sup>253</sup>. Aspecto que valida nuestra hipótesis inicial en la que planteábamos que el libro es el formato ideal para publicar periodismo narrativo por ese “soporte natural” al que apunta Álex Ayala Ugarte y porque ofrece los ingredientes necesarios para poder “reflexionar” y “profundizar”.

También nos interesa conocer si el autor está trabajando en otra obra periodístico narrativa y así nos lo confirma. Gracias a la Beca Michael Jacobs para Periodistas de Viajes que recibió en 2015 le ha permitido viajar por muchos lugares alejados de Bolivia para escribir sobre la muerte, que será el tema de su siguiente libro<sup>254</sup>.

Mi tercer libro tratará sobre eso. (...)La muerte es un destino lógico e inevitable. Forma parte de nuestras rutinas y de nuestras preocupaciones: compramos una vivienda y ahorramos plata para dejarles un legado a nuestros hijos. Y mantenemos la memoria de nuestros seres queridos como una forma de que no se marchen del todo. La muerte implica duelo, supersensación, dolor, nostalgia. Es casi omnipresente. Y, sin embargo, no nos detenemos casi nunca a pensar detenidamente en ella. ¿Qué ocurre cuando es un perro el que pierde al dueño y no

<sup>250</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p.x. Esta misma cuestión la ha repetido en otras entrevistas donde opina que se niega a que lo encasillen como cronista: GÓMEZ MUÑOZ, Xavier, “Álex Ayala: «El periodismo narrativo consiste en fracasar cada vez menos»”, en *ABC*, 17 de marzo de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-periodismo-narrativo-consiste-fracasar-cada-menos-201603170937\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-periodismo-narrativo-consiste-fracasar-cada-menos-201603170937_noticia.html) [última fecha de consulta: 1 de octubre de 2016]

<sup>251</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 25.

<sup>252</sup> *Ibid.* p. 26.

<sup>253</sup> *Ibid.* p. 26.

<sup>254</sup> En diciembre de 2016 publica el autor *Rigor Mortis* en Bolivia fruto de esta beca.

el dueño el que pierde al perro? ¿Con qué música despedimos a nuestros difuntos? ¿Hay turismo en los cementerios? ¿Qué pasa cuándo un cable de acero se vuelve el punto de separación entre estar muerto y seguir vivo? Pienso que es mucho lo que hay que explicar y muy poco lo explicado hasta el momento. Y creo que ya es hora de hacer un retrato de la muerte desde la cotidianidad, a partir de realidades que ni creeríamos que existen y que cobran vida alrededor nuestro sin que nos enteremos, a partir de cosas que suceden en Bolivia pero que también podrían ocurrir en Colombia, Dinamarca o Rusia<sup>255</sup>.

En diciembre de 2016 publicará esta obra el autor con el título de *Rigor Mortis*.

## 13.4. Historias que Occidente necesita entender. Mikel Ayestaran

### 13.4.1. El autor

Mikel Ayestaran (Beasáin, Guipúzcoa, 1975) es un periodista *freelance* especializado en zonas de conflicto. Ha estado presente en la guerra entre Hizbolá e Israel también en Irán, Irak, Afganistán y Pakistán. Durante la primavera árabe de 2011 la cubrió en países como Túnez, Egipto, Libia, Yemen y Siria. Entre 2008 y 2014 ha viajado sobre todo a Israel y los Territorios Palestinos cada vez que ha estallado una crisis. Finalmente, en 2015 fijó su residencia en Jerusalén. Colabora regularmente con los periódicos del grupo Vocento, para la radio televisión pública vasca (EiTB) y además también forma parte del grupo fundador de la revista *5W*. En 2016 publicó su primera obra periodística *Gaza, cuna de mártires*.

### 13.4.2. Sinopsis de la obra

Esta obra es un retrato de los mártires de Gaza, jóvenes palestinos pertenecientes a facciones palestinas como Las Brigadas Ezzeldin Al-Qassam y las Brigadas Al – Quds, brazos armado de Hamás y de la Yihad Islámica que se han convertido en los principales estandartes armados contra Israel. Estas formaciones han pasado de nacer bajo un sentimiento nacionalista y laico a convertirse en movimientos puramente islámicos. Estos jóvenes se agrupan en torno a milicias para enfrentarse al ejército de Israel, concretamente a las Fuerzas de Defensa de Israel. Desde el momento que ingresan en estas milicias saben que en cualquier momento pueden convertirse en mártires. La inferioridad a la que se ven sometidos estos milicianos se evidencian en las estrategias que hacen uso en la Franja de Gaza como túneles o lanzamientos de cohetes. Una visión profunda para entender la situación de estos jóvenes que luchan por sus creencias y por las que están dispuestos a morir.



### 13.4.3. Análisis temático

En ningún momento ofrece ningún dato sobre la elección de esta temática o la creación de la obra. Pero el autor en la entrevista en profundidad nos detalla paso a paso cuáles son las razones que lo han llevado a abordar el libro. “El motivo principal para escribir este libro era superar el miedo al folio en blanco”<sup>256</sup>. Ayestaran nos explica que en su labor como periodista estaba muy habituado a escribir para periódicos o para revistas. Estos textos tienen una extensión determinada, en general bastante pequeña comparada con un libro de este calibre, y esto le provocó al autor un enorme esfuerzo, pasar de esos textos pequeños a uno mucho más extenso y de mayor complejidad. “Quería superarlo y me parece que era un tema que me podía dar para más que un reportaje de periódico”<sup>257</sup>. Por lo tanto, observamos como el origen del texto, aparte del tema

<sup>256</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 27.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 27.

elegido, es el intento de superación personal del autor por afrontar el “miedo al folio en blanco”. Pero también manifiesta la segunda razón por la que publico el libro, el tema elegido. “Pienso que había que explicar un poco cómo ha sido la transformación de esta resistencia armada palestina, de ser un movimiento laico y de izquierdas a ser un movimiento puramente islamista. Y es lo que he intentado”<sup>258</sup>. En el libro, como analizaremos a continuación, incide especialmente en este aspecto que se ha tratado muy poco por parte de los medios de comunicación y que viene a explicar la realidad palestina actualmente. Por tanto, el objetivo de su trabajo era paliar un silencio y vacío informativo sobre un tema determinado en el cuál el autor tenía un gran conocimiento. Es importantísimo entender como estos movimientos que en un primer momento nacieron con esa esencia laica e incluso socialista se han ido cada vez radicalizando más, hacía una interpretación radical del islam y su objetivo ha pasado de liberar Palestina para vivir bajo la *sharia* (la ley islámica).

#### 13.4.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

El texto se divide en siete capítulos que abordan los principales temas de Gaza. Por un lado, su relación con Damasco, los altos el fuego, Hamas, Las Brigas Al-Quds, las tres guerras que se han producido durante los últimos ocho años, el papel del Estado Islámico y una visión de los soldados palestinos que custodian el muro. Dentro de algunos de estos capítulos como el de “Hamás: Las brigadas Ezzeldin Al-Qassam” incluyen algunos subcapítulos en su interior.

La estructura narrativa funciona como una recopilación de textos con la misma temática. Cada uno de los capítulos funciona como reportajes independientes, aunque siguiendo el tema de los mártires de Gaza como hilo conductor. La secuenciación de la historia es cronológica y en numerosos apartados el autor realiza contextualizaciones.

Destacan los inicios abruptos de muchos capítulos para conseguir mayor fuerza e impacto en la narración y por tanto conseguir captar la atención del lector:

Un hombretón de casi dos metros de altura estrecha con fuerza la mano del extranjero bajo un mural enorme de la mezquita de Al-Aqsa, en la Explanada de las Mezquitas de Jerusalén<sup>259</sup>.

Trescientos metros. Es a la distancia que hay entre la nueva carretera que han hecho las Brigadas Ezzeldin Al-Qassam<sup>260</sup>.

Sobre la estructura el autor nos explica que fue surgiendo sobre la marcha. “Tampoco es que tuviera una estructura fija al principio, pero lo que he hecho es recopilar un poco en los últimos diez años que llevo trabajando en periodismo internacional todo lo que tenía relación con Gaza, desde mi primera entrevista con Jaled Meshal en Damasco hasta la cobertura de las tres últimas guerras”<sup>261</sup>. Por lo que, en cierta medida, el texto es fruto de toda su experiencia como corresponsal y un intento por mostrar un aspecto muy concreto, los jóvenes mártires palestinos, que no estaba siendo tratado por los medios convencionales.

Ayestaran aprovechó el Ramadán del año 2015 para irse con los milicianos y obtener su testimonio directo. Es más, como veremos a continuación, uno de los aspectos más interesantes del autor es que sigue las vivencias de muchos de sus personajes a través del tiempo, vuelve al escenario de la noticia, intenta saber qué ha sido de las personas que entrevista. “A algunos ya les conocía y otros que no conocía y con los que he tenido tiempo de compartir sus experiencias. Luego eso lo he ido juntando lo mejor que he podido para que saliera *Gaza, cuna de mártires*”.

<sup>258</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>259</sup> AYESTARAN, Mikel, *Gaza, cuna de mártires*. Barcelona: UOC, 2015, p. 7.

<sup>260</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>261</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 27.

En cuanto al título explica que el título es prácticamente un *quote* o una declaración en una de las entrevistas. “Una madre es lo que me dijo una vez y la verdad es que se me quedó bastante marcado”<sup>262</sup>.

En cuanto a la persona gramatical hace uso de la primera persona, está bastante tamizada en el texto, apareciendo en los momentos justos, pero sin acaparar el texto o convertirse en la experiencia del periodista.

Releyendo las notas de aquella entrevista, parecen parte de la prehistoria de una región en la que las cosas han cambiado mucho desde entonces, especialmente en Siria<sup>263</sup>.

No intenté responder a sus palabras, no quería perder un minuto porque no sabía lo que podía durar el encuentro. Saqué el cuaderno y empecé con las preguntas<sup>264</sup>.

Ayestaran apunta que se siente bien utilizando la primera persona. “No me parece que sea ningún motivo de exhibicionismo y me parece que es un recurso que está muy bien y estoy escribiendo un segundo libro utilizando la primera persona. No estoy en contra de ella. Así como en el periódico no la utilizo nunca, a la hora de escribir un libro no me parece que esté mal”<sup>265</sup>. Su respuesta es significativa porque evidencia que a la hora de escribir un libro el periodista se siente con más libertad para hacer utilizar otro tipo de recursos como es la primera persona que generalmente no se utiliza en el periodismo en este tipo de géneros.

De esta forma el autor hace gala de la segunda estrategia de representación del autor en el texto en el que aparece como un personaje más, pero de forma secundaria en el texto. De igual forma la conciencia de subjetividad también está muy en segundo lugar y solo aflora en ciertos momentos del texto.

Han sido quince minutos interminables, con la sensación de que en cualquier momento alguien puede disparar y reducir el coche a cenizas. Quince minutos en los que no he sido capaz ni de sacar la cámara, agarrotado por los recuerdos e incapaz de creer lo que estaba viviendo<sup>266</sup>.

No me quito de la cabeza el sonido de las explosiones de la última guerra, en el verano de 2014; una operación que los israelíes bautizaron como Margen Protector y que duró cincuenta días<sup>267</sup>.

En cuanto a la utilización de fuentes se dividen entre documentales y personales. Destacan algunas fuentes institucionales de alto nivel en el conflicto como su entrevista con Bashar al-Assad o uno de los fundadores de Hamás como Az-Zahar. El único momento en el que tiene que usar fuentes anónimas, es en una entrevista a los soldados de la Yihad islámica, que se lo piden expresamente.

Son milicianos profesionales de las Brigadas Al-Quds (Brigadas Jerusalén), el brazo armado de Yihad Islámica, gente con dedicación exclusiva a la lucha armada que, por supuesto, pide mantener el anonimato y que se evite cualquier tipo de descripción detallada de ellos<sup>268</sup>.

También sorprende del autor su búsqueda por volver a los mismos lugares y entrevistar a las mismas personas.

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>263</sup> AYESTARAN, Mikel, *Gaza, cuna de mártires.*, op. cit., p. 11.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>265</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 28.

<sup>266</sup> AYESTARAN, Mikel, *Gaza, cuna de mártires.*, op. cit., p. 28.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

Nueve meses después de la guerra de 2014, volví a intentar contactar con los dos jóvenes milicianos. Seguían vivos, pero en esa ocasión solo Abu Naser acudió a la cita<sup>269</sup>.

El autor nos detalla que es una práctica que realiza continuamente como periodista y considera que es necesario que el periodista vuelva para actualizar o continuar contando la historia. “Yo siempre vuelvo a los mismos sitios muchas veces, aparte de que he intentado en este tiempo especializarme en Oriente Medio”. Aunque comenta que el mayor hándicap al que se enfrenta como periodista en esta zona es el idioma. “No hablo ni árabe, ni hablo persa, ni cuando estaba en Afganistán hablaba pashtún. Es un hándicap brutal, pero al menos sí que trato de estar lo más al día posible de todo lo que pasa en esta región”<sup>270</sup>. Particularmente apunta a su aspiración de “Volver, volver muchas veces a los sitios. Yo creo que es imprescindible para poder entender la historia”<sup>271</sup>. De esta forma la vuelta al lugar de los hechos, a entrevistar a los personajes se convierte en una de las herramientas que utiliza el autor para profundizar, entender mejor los hechos y aumentar su inmersión en los hechos.

Posiblemente una de las fuentes más interesantes, por la perspectiva tan chocante que ofrecen, sea la de los soldados israelíes que vigilan el muro y también las milicias palestinas, luchan contra un enemigo al que no conocen cara a cara:

Al igual que ocurre con la mayor parte de los milicianos consultados dentro de Gaza, el comandante no ha visto nunca a su enemigo cara a cara, «solo a los que vemos a través de las cámaras de seguridad y los prismáticos; no he tenido nunca cara a cara a un terrorista de Hamás».<sup>272</sup>

Ayestaran nos muestra con estas tres frases la irrealidad del conflicto, como si de un videojuego se tratase, luchan en una guerra donde el enemigo no tiene rostro. “Es lo que ha conseguido en Gaza el bloqueo y en Cisjordania lo ha conseguido el muro”<sup>273</sup>. Y explica que no es una situación aislada sino cada vez más generalizada. Pero no es solamente palestinos que no conocen a israelíes, sino palestinos de Cisjordania que nunca han visto a un palestino de Gaza o israelíes de Tel-Aviv que nunca han visto un israelí de los asentamientos. “Aquí cada vez hay más muros, más barreras de separación entre todos y esto es lo que está haciendo, no irreal, sino cada vez más difícil solucionar este conflicto”<sup>274</sup>.

En la forma de atribución utiliza el estilo directo con comillas.

Destaca la utilización de detalles para transmitir el carácter de los personajes, emociones, formas de ser.

Su tono de voz es tranquilo. Lleva traje oscuro y camisa blanca, almidonada, con los cuellos muy tiesos. Luce una barba cuidada<sup>275</sup>.

Mientras habla, los otros dos asienten. No se interrumpen. Observan. Al principio no están cómodos, pero con el paso de las preguntas comienzan a soltarse<sup>276</sup>.

En los rasgos informativos de contextualización, el texto incide especialmente en explicar la situación actual para reflejar el modo de pensar de los combatientes de Gaza y su concepto de Mártir. Ayestaran apunta que esta es la labor más difícil tanto en el libro como en su labor como periodista. “Trasladar ahora mismo a la mente de un europeo lo que está viviendo un chaval de Gaza para meterse en esta movida y estar dispuesto a sacrificar su vida es complicadísimo. No

<sup>269</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>270</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 28.

<sup>271</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>272</sup> AYESTARAN, Mikel, *Gaza, cuna de mártires.*, op. cit., pp. 123-124.

<sup>273</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 28.

<sup>274</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>275</sup> AYESTARAN, Mikel, *Gaza, cuna de mártires.*, op. cit., p. 7.

<sup>276</sup> *Ibíd.*, p. 62-63.

simplemente los medios occidentales, sino las mentes occidentales. Vivimos vidas absolutamente diferentes”<sup>277</sup>. El autor quería mostrar como se produce esto, como se produce la decisión de esos jóvenes, y que cuando el lector termine de leer pueda comprender como un joven puede enrolarse en estas milicias y estar mentalizado para poder morir por esa causa.

...dentro de la forma de vida que tienen ahora mismo en Gaza, si uno lee el libro, precisamente una de las conclusiones a las que llega es precisamente esa, que no le extraña que por desgracia haya jóvenes que opten por la vía armada, por la vía del martirio e incluso para ellos está visto como un gran reconocimiento para ellos y para su familia. Pero siempre debido a lo que es el impacto brutal que está teniendo el bloqueo de Israel y de Egipto y el impacto que tiene en los propios jóvenes el hecho de vivir bajo el gobierno de Hamás<sup>278</sup>.

Como viene siendo habitual en este tipo de textos en la parte intermedia podemos encontrar una serie de fotografías, ocho en total, a toda página y en blanco y negro que ilustran el texto.

### 13.4.5. Análisis genológico

*Gaza, cuna de mártires* podríamos identificarla como un reportaje en formato largo, no podemos hablar de reportaje novelado porque no adquiere las características que consideramos propias de este género como es la utilización de estructuras de escenas por escenas, inclusión de diálogos etc. Ayestaran apunta que el género es “claramente un reportaje”<sup>279</sup> coincidiendo con nuestra opinión. “Un reportaje largo, sin más”<sup>280</sup>, detalla.

Cuando le preguntamos si considera que su obra es periodismo narrativo, aspecto que nosotros así consideramos pues como hemos apuntado a lo largo del análisis morfológico y de los procedimientos narrativos hay características de este fenómeno que nos llevan a concluir esto. Aunque no cumple todas las características que vienen siendo habitual en el periodismo narrativo. Globalmente si lo consideramos bajo este fenómeno. Sin embargo, aquí Ayestaran difiere de nuestra opinión y considera que su obra no se encuentra dentro de esa categoría. “Yo creo que es más periodismo, no sé cómo decirlo, de sujeto, verbo y predicado. Sin muchas florituras, sin buscar ningún tipo de recurso especial, ninguna forma literaria, es un tema más del día a día, digamos, pero con más recorrido, más largo”<sup>281</sup>. Como vemos asocia invariablemente, como ocurre con muchos autores, el periodismo narrativo con la literatura, en su texto y el considera que por esa razón su texto no se encuentra dentro de ese fenómeno. “La verdad es que yo no soy el mejor ejemplo de lo que puede ser considerado este periodismo narrativo o periodismo literario”<sup>282</sup>. Las palabras de Ayestaran nos confirman como este tipo de periodismo que ya hemos explicado en nuestro apartado IV se asocia frecuentemente hacia la literatura o hacia recursos específicos de esta. Y en nuestra opinión. La utilización de la primera persona, la estructura cronológica, la conciencia de subjetividad y las descripciones de los personajes, etc. Nos llevan a concluir que es un ejemplo de periodismo narrativo en el sentido de esta investigación, aunque no hace uso de todas las características de este fenómeno.

Justifica su opinión a que está muy sujeto a las noticias del día a día. “Me cuesta dedicar o no suelo tener mucho tiempo para dedicar varios días a una misma historia y, por otro lado, quizás me falte arte para poder hacerlo, pero quién sabe si es ahora mismo lo que está de moda. Entonces no me considero yo un ejemplo, vamos”<sup>283</sup>.

---

<sup>277</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 28.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 27.



Cuando le preguntamos sobre porque cree que existe tan poco de este tipo de periodismo en la prensa española apunta a los aspectos que se repiten en nuestro análisis una y otra vez. El tiempo y el espacio. “Esto es un periodismo que yo creo que cuesta más tiempo que el del día a día y estamos más acostumbrados al refrito de teletipos o, sobre todo, hay muchísimo más espacio para la opinión. Y esto es un periodismo que necesita más tiempo y yo creo que lo que no tenemos ahora mismo es tiempo, pero sí creo que en internet sí hay espacio para ese tipo de periodismo”<sup>284</sup>.

### 13.4.6. Análisis del contexto

En cuanto al contexto, como veremos a lo largo del análisis, el conflicto palestino israelí es uno de los temas más abordados dentro del periodismo a nivel global<sup>285</sup>. Incluso dentro de nuestro análisis autores como Jordi Pérez Colomé también tienen una obra sobre este tema. Por ejemplo, una de las obras más relevantes, no ya exclusivamente en el periodismo narrativo, sino más bien en el comic periodismo sea la de Joe Sacco con *Palestina*, que ha sabido reflejar como pocos el conflicto.

También hemos apuntado y preguntado al autor si ha tenido alguna referencia para escribir el libro y apunta que: “es una cosa muy simple, es un libro muy simple, un reportaje que ha salido del trabajo de estos años y de las ganas que tenía de publicar algo en formato más largo. Pero bueno, como escritores o periodistas en este conflicto, para mí era referencia Eugenio García Gascón<sup>286</sup>, una gran referencia no sólo mía sino de lo que puede ser el periodismo español en Oriente Medio, me parece”<sup>287</sup>. Nos explica que desconoce las revistas latinoamericanas de periodismo narrativo como *El Malpensante*, *Gatopardo* o *Etiqueta Negra*. “La verdad es que no sigo estas revistas, me han hablado mucho pero no las sigo, más que cosas puntuales que puedo ver en las redes, reportajes que puedo leer”<sup>288</sup>. Nos explica que es muy selectivo con todo lo que lee, pues debido a los temas que aborda suele leer solo los temas de esa región. Pero, sin embargo, el autor es partícipe como socio fundador del proyecto de la revista *5W* que se enmarca dentro de este ciclo de revistas de lo que podríamos considerar como periodismo narrativo. El autor nos explica que la idea de la revista era crear una “plataforma de periodistas a los que nos apasiona lo internacional y queremos escribir en formatos más largos y es lo que fue la idea inicial”<sup>289</sup>. Nos detalla que la idea surge de Agus Morales, director de la revista, y quién inició el proyecto. El proyecto nació a través de una campaña *crowdfunding* y superó todas sus expectativas. La revista tiene una cuidadísima edición, prestando especial atención a la imagen y la fotografía. Matiza que: “Somos conscientes de que es una cosa pequeña, modesta y dirigida a un público muy, muy selectivo.”<sup>290</sup>

Además, la revista está subtitulada como “crónicas de larga distancia” etiqueta que nos interesa porque va en la misma dirección de otras etiquetas como periodismo largo o *slow Journalism* de la que hablábamos en nuestro estado de la cuestión<sup>291</sup>. Ayestaran nos explica que el título que ese subtítulo busca su atemporalidad para ser relatos que pueden ser leídos muchos años después y no pierden su actualidad. Es decir, una de las características propias del periodismo narrativo. La atemporalidad del texto. “Tú ves reportajes de *5W*'s en estos últimos doce meses

<sup>284</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>285</sup> Véase las obras: *Las Tribus de Israel* de Ana Carbajosa, *La cárcel identitaria* de Eugenio García Gascón, *El judío errado* de Alberto Pradilla.

<sup>286</sup> García Gascón es un periodista y escritor español. Corresponsal durante varias décadas en Oriente Medio y especialista en el conflicto palestino-israelí.

<sup>287</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 29

<sup>288</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>289</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>290</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>291</sup> Véase apartado 7.2.10.

que tienen ahí un peso que les permite superar la temporalidad y ser referencia en cada momento cuando pasa algo en países de estos y cuando lees un reportaje te va a ayudar a tener algo de contexto”<sup>292</sup>.

Es una constante que la mayoría de nuestros periodistas analizados sean *freelance*. Ayestaran considera que ahora mismo la posición del periodista *freelance* es viable solo “si tienes varios medios y trabajas en multiplataforma, si trabajas para televisiones, para periódicos, para radios, pues sí que es viable”<sup>293</sup>. Pero cree que esto es en su experiencia y que el caso de cada periodista *freelance* puede ser distinto. No hay dos casos iguales cada periodista en este aspecto tiene unas condiciones totalmente diferentes. Nos manifiesta, que ahora que está asentado en Jerusalén, cada día le resulta más difícil informar sobre el conflicto palestino israelí. “Cada vez el conflicto está más alejado de las parrillas de informativos, está más hundido, cada vez tiene menos interés para nuestros medios”<sup>294</sup>. Y sí podíamos pensar que un periodista podía tener problemas para moverse en estas zonas Ayestaran disipa estas dudas. “A la hora de moverte tienes libertad, las autoridades israelíes si tú te acreditas y tienes tu tarjeta de prensa te puedes mover libremente. Con los palestinos pasa igual. Ahora quizás tenemos algún problema más que antes con Hamás para entrar en Gaza, pero vamos, es un problema que se solventa en días, en un par de días tienes también los permisos. En general yo creo que es un país donde te puedes mover y puedes trabajar”<sup>295</sup>.

Finalmente, a hora de definirse señala que se considera como periodista. “Un auténtico superviviente de esta jungla, que es el periodismo de internacional, que, por desgracia, está cada vez más en desuso o cada vez cuesta más”<sup>296</sup>. Pero que lo supera por su aspiración de ser corresponsal, desde siempre quiso trabajar de esto, aunque mantener un proyecto de corresponsalía *freelance* es bastante complicado, se lamenta.

### 13.4.7. Análisis de ‘Gaza, cuna de mártires’ como libro en formato periodístico

Sobre el papel del libro nos explica que desde que tuvo la idea tenía claro que quería publicar este texto en formato libro. Apunta que la editorial UOC (Universitat Oberta de Catalunya) y su colección de 360<sup>º</sup> Reportajes, es una editorial que publica este tipo de reportajes largos y él lo que buscaba es este espacio que dentro de la prensa no le permiten.

El autor no dispone de ningún dato sobre las ventas de la obra, pero señala que “no creo que sea un escándalo”<sup>297</sup>. En cuanto a las opiniones, que ha recibido por parte de los lectores explica que “la opinión de los colegas está siendo bastante buena”<sup>298</sup> aunque cree que debido al tema que trata muchos lectores abordan su trabajo o se enfrentan a él con muchos prejuicios. “Normalmente, estamos acostumbrados a verlo todo del prisma de los buenos y de los malos y, bueno, eso es inevitable. Yo creo que una vez que la lees te das cuenta de que es un documento periodístico, con los testimonios de una de las partes del conflicto que está dando su opinión. Como en todos los conflictos, yo creo que tienen su parte de razón, su parte de culpa y lo que sí hay que hacer, desde luego, es cubrirlo”<sup>299</sup>. Una de las aportaciones más interesantes del libro es reflejar esta visión del conflicto, la de estos mártires que pocas veces ha sido abordado e intenta explicar la forma de pensar, la situación y el contexto que llevan a los jóvenes a tomar esta decisión y luchar por algo en lo que creen.

---

<sup>292</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 29.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 30.

También nos explica que el libro le ha beneficiado en su labor profesional ya que le ha ayudado a superar una barrera mental que tenía. “Te ayuda a tener ya tu propia biblioteca o algo un poco más de peso como periodista, periodista *freelance* en mi caso”<sup>300</sup> aunque manifiesta que este libro le ayuda a tener un poco más de peso en su carrera.

En cuanto a su opinión sobre el libro como formato periodístico señala: “creo que el libro es un buen formato para publicar periodismo y, sobre todo, es un formato necesario para que los periodistas demos un paso más de lo que estamos acostumbrados a hacer en el día a día, para tener algo más largo y algo que dure, algo consistente en tus manos, que luego tú puedas presentar”<sup>301</sup>. También nos adelanta que está escribiendo una nueva obra, que espera que salga para 2017, aunque no es sobre Gaza y el conflicto, es algo más amplio aunque dentro del mismo género “periodismo puro y duro con las experiencias de estos últimos diez años trabajando en esta región”<sup>302</sup>.

---

<sup>300</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>301</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>302</sup> *Ibíd.*, p. 30.

## 13.5. La ruptura del espejismo de Afganistán. Mònica Bernabé

### 13.5.1. La autora

Mònica Bernabé (Barcelona, 1972) es una periodista *freelance* que trabaja actualmente para el *El Mundo* como corresponsal en Roma. Ha trabajado en Afganistán como corresponsal para el mismo diario y ha residido allí durante siete años. Inició su primer viaje al país en el año 2000 con el dominio de los talibanes y luego en el año 2007 se estableció en Afganistán definitivamente convirtiéndose en la única corresponsal española en el país. A fundado la Asociación por los Derechos Humanos en Afganistán (ASDHA). En 2010 fue galardonada con el Premio Julio Anguita Parrado de Periodismo Internacional, y en 2011 con el Premio Proteus a la personalidad ética del año en el ámbito de la cultura y la comunicación. Y en el 2013 recibió el XXIX Premio de Periodismo Cirilo Rodríguez. En 2012 publica *Afganistán. Crónica de una ficción*.

### 13.5.2. Sinopsis de la obra

Desde el atentado de las Torres Gemelas en 2011 y la ocupación por parte de los norteamericanos de Afganistán, el país ha ocupado un lugar predominante en la actualidad internacional de los medios. Mònica Bernabé a través de su posición privilegiada como corresponsal permanente de los últimos años en Afganistán nos narra desde la caída del régimen talibán en el 2001 hasta los últimos acontecimientos en 2012. Muestra la violencia hacia las mujeres, rompe mitos sobre el burqa, detalla la situación de los soldados españoles en el frente o las condiciones de vida de la población. Pero especialmente se trata de una profunda crítica hacia la realidad que se nos ha transmitido del país, que se estaba reconstruyendo, que inició su camino democrático cuando la situación ha sido muy diferente. Denuncia el espejismo que ha creado la comunidad internacional en este país. Revela la difícil y precaria situación política del país, la situación de las mujeres y el estado en el que se encuentra una población que lleva viviendo varias décadas en un conflicto permanente. En este relato conocemos a una primeriza corresponsal que poco a poco se va forjando como profesional, pero también como persona.



### 13.5.3. Análisis temático

En la obra la autora ya menciona un par de objetivos y razones por las que eligió Afganistán y por la que llevo a cabo escribir una obra sobre el país que estaba cubriendo como *freelance*. En el prólogo nos los detalla. “Por desgracia, la realidad en Afganistán no se reduce al blanco o negro. Hay tanta variedad de grises que solo una narración extensa y cronológica de lo ocurrido en los últimos años en el país puede ayudar a entender por qué Afganistán ha llegado al punto en el que se encuentra. Es imposible efectuar un relato de ese tipo ni en uno ni en cien artículos. He aquí la razón de ese libro”<sup>303</sup>. Es decir, está apuntando que a través del periodismo convencional

<sup>303</sup> BERNABÉ, Mònica, *Afganistán. Crónica de una ficción*. Barcelona: Debate, 2012, p. 15.

es tremendamente complejo reflejar la situación de lo que estaba ocurriendo. También apunta que su objetivo es compartir todas las experiencias que ha tenido en el país para acercar Afganistán a otras personas, pero también para “mostrar los inconvenientes que compara ser mujer en ese país, aunque también son algunas las ventajas”<sup>304</sup>. Su papel en el relato quiere que sirva para intentar desmitificar la figura del corresponsal de guerra. “Termino con el que nunca me he identificado y que a menudo se tiene demasiado idealizado”<sup>305</sup>. Apunta en este prólogo como se define a sí misma y cuál fue su escuela de formación: “Me defino como periodista, a secas, sin adjetivos, y siempre digo que mi gran escuela ha sido el periodismo local”<sup>306</sup>.

En el trabajo de Bernabé destaca la denuncia que hace sobre el comportamiento de la comunidad internacional con este país y el sufrimiento que les ha traído las innumerables injerencias externas. Este es uno de sus principales objetivos para escribir este texto:

Es tanta la hipocresía y el cinismo de la comunidad internacional en este país, y son tantas las injusticias acumuladas, que resulta difícil quedarse impasible y darle la espalda. Espero que para los lectores y lectoras de este libro también sea así<sup>307</sup>.

Estas son las razones intrínsecas del libro, pero ¿qué llevaron a la periodista a escribir una obra como esta? Bernabé nos explica que no fue una iniciativa suya sino a propuesta de Gervasio Sánchez, fotoperiodista español, que la animó a escribir el libro. Tras esto la editorial Debate se mostró interesada, ya que era la única periodista española que estaba trabajando permanentemente allí, y “la única que había seguido la evolución del país durante tantos años, que tenía una visión global del país y que además lo podía explicar en primera persona”<sup>308</sup>. Al principio se mostró reticente a escribir una obra sobre este país porque: “Afganistán es un país tan cambiante que es difícil conocerlo y llegarlo a conocer”<sup>309</sup> es más, a día de hoy, no se considera una experta en el país ya que tenía muchas barreras, como el idioma. Bernabé nos explica que tenía un nivel básico de la lengua local, y para hacer una entrevista tenía que hacer uso de un traductor. En su opinión sin conocer la lengua local no cree que puede considerarse una experta en el país. Pese a todo eso, apunta que la apuesta de la editorial era firme. “La editorial insistió que le interesaba que hiciera el libro y por eso lo hice”<sup>310</sup>. Aunque sí puntualiza que al menos en España es la persona que más conoce sobre Afganistán.

Tenía también sus dudas a la hora de mostrarse como una experta en el país, ya que se trata de un país extremadamente complejo y que ha sufrido numerosos cambios políticos y sociales en los últimos veinte años. Concretamente porque la percepción que la gente puede obtener del país depende de lo que explique y su intento siempre fue el de “intentar ser muy rigurosa con la información que doy”<sup>311</sup> y de ahí sus reticencias, ya que al no conocer la lengua podía provocar que ciertos matices se le escaparan.

El libro lleva como título *Afganistán. Crónica de una ficción* y nos parece muy interesante conocer la razón de este subtítulo que apunta hacia dos palabras que nos atañen especialmente en esta investigación, “crónica” y “ficción”. Este subtítulo nos detalla Bernabé se trata de una crítica a la comunidad internacional que ha intentado vender una historia sobre Afganistán que no es cierta. “Nos ha intentado vender que en Afganistán hay una democracia, nos ha intentado vender que el país se está desarrollando, nos ha intentado vender que se están intentando defender los derechos de las mujeres, bueno, que se están defendiendo los derechos humanos. Nos

<sup>304</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>305</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>306</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>307</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>308</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 32.

<sup>309</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>310</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>311</sup> *Ibíd.*, p. 32.

han intentado vender una película que no es cierta”<sup>312</sup>. En la obra narra como la comunidad internacional pactó con los muyahidines, que eran señores de la guerra, para hacer caer el régimen talibán. Y pone un ejemplo muy gráfico de lo que supone los muyahidines para Afganistán. “Es como si después de la II Guerra Mundial hubiéramos colocado a Hitler en Alemania para reconstruir Alemania, eso es lo que la comunidad internacional hizo en Afganistán”<sup>313</sup>. Y por tanto esperar que Afganistán avance es una utopía, es mentira, de ahí que todo lo que se ha dicho en la comunidad internacional en los últimos años sobre Afganistán es “pura ficción”.

Antes de esto barajó otros títulos como “crónica de una farsa”, que era algo mucho más directo. Señala que la editorial consideró que ese título era demasiado gélido, y pensaron en “crónica de un espejismo” pero ya existe una obra del autor Jordi Raich sobre esto mismo y ahí es cuando la editorial le propuso este último título dónde la idea que nos explica Bernabé queda implícita pero no de una forma tan clara, genera más incertidumbre.

Para ella escribir este libro fue un “calvario”, fue algo muy duro porque el hecho de escribir para la autora es “un esfuerzo” enorme. No concibe en su experiencia escribir para relajarse, sino que escribir es un esfuerzo... “Encontrar la palabra justa, explicar las cosas de manera que la gente pueda entender”<sup>314</sup>. La fase de edición también fue compleja pues tuvo que recortar el texto, ya que había escrito más de 600 páginas y “un libro de 600 páginas no lo va comprar nadie”<sup>315</sup>, se lamenta.

#### 13.5.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

Sobre la estructura interna, se divide en 21 capítulos. Uno por cada año (desde 2000-2012) acompañadas de un título descriptivo de ese capítulo. Además, la obra abre con un prólogo de la autora donde expone las razones de la temática, y el libro en sí de la que ya hemos hablado en el apartado anterior.

La estructura narrativa como se deduce de lo anterior sigue una estructura cronológica y dentro de cada uno de los capítulos los construye a través de la construcción de escenas por escenas. A veces ese eje cronológico que desarrolla se alterna para contextualizar, aclarar o mostrar algo sobre el pasado del país, de los últimos hechos ocurridos, o de su propia experiencia, para darle un sentido más claro. De ahí que recurra a la construcción de escenas por escenas para construir todo el entramado narrativo de una forma más sencilla y comprensible.

La autora nos explica que para escribir el libro recurrió a toda la información que disponía, que era enorme, aunque el periodo de 2006 a 2010, en el cual vivió en Afganistán de forma permanente lo manejaba perfectamente. “Tenía mucha documentación, pero no la tenía totalmente organizada”. A partir de toda esta información y sus experiencias fue reconstruyendo los hechos. “Iba intercalando los recuerdos personales con fotografías también personales que tengo de mis viajes a Afganistán de recuerdos personales, con la información que yo tengo de Afganistán que he ido recopilando”<sup>316</sup>. Lo que sí tenía muy claro es que quería que fuera un relato cronológico. “Año por año y que yo tenía que ser el hilo conductor y a partir de mi propia experiencia y explicando la situación del país”<sup>317</sup>

Dentro de los capítulos algunas de estas escenas son meramente ensayísticas o históricas para contextualizar algunos aspectos de la historia de Afganistán, otros más contextuales sobre la situación de determinadas personas, y otros sobre las peripecias de la autora. Pero en general

---

<sup>312</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>313</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>314</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>315</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>316</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>317</sup> *Ibíd.*, p. 35.

cada capítulo aglutina estos modos de narración a través de esa construcción de escenas por escenas.

La autora considera que desde su punto de vista el libro “está mejor escrito a medida que avanza que los primeros capítulos” y que los escritos al final del libro son más fáciles de leer. Desde nuestra perspectiva no tenemos esa sensación, aunque sí que desde el capítulo “Año 2007”, en el que ya se encuentra la autora asentada en el país, comienzan a ser más interesantes que los anteriores porque se inicia su labor como profesional cubriendo la realidad del país. Pese a esto, reflexiona Bernabé que el libro le ha servido como un gran proceso de aprendizaje gracias a la labor de edición. De esta última está muy contenta porque no se le cambió el estilo aprendió a escribir con mucha más claridad.

En cuanto al modo de citación la autora utiliza el estilo directo e indirecto y del primero combina la atribución con comillas y las de guion de diálogo.

- Pero ¿ustedes saben que Afganistán está en guerra? —nos preguntó un talibán de barba larga..
- (...)
- Sí sabemos que hay guerra, pero no nos han dicho que la situación en Kabul es tranquila y querríamos visitar la ciudad<sup>318</sup>.

Y los mezcla con el estilo directo con comillas

«La mayoría de los talibanes son analfabetos y no tienen idea de nada. Es fácil engañarlos», aseguraba Orzala<sup>319</sup>.

Más que mezclar, en el resto del texto priman las comillas. En la mayoría de los casos aparecen los diálogos para reflejar una situación muy tensa, o una conversación de impacto o con mayor dramatismo. O más dureza<sup>320</sup>

Pero, cuanto más insistían en que debíamos caminar deprisa, yo más cansada y asustada me sentía. Me estremeció la idea de morir devorada por un perro en medio de Afganistán. Qué muerte más absurda en un país donde había tantos otros peligros. De repente Sàgar empezó a sentirse mal, y yo pensé que me moría. Solo faltaba que él no pudiera seguir adelante

- No puedo respirar, no puedo respirar – decía, abatido
- Sàgar, ¿cómo que no puedes respirar? Venga, va, tampoco será para tanto. No estamos a tanta altura – le respondí<sup>321</sup>.

La autora nos explica que la utilización del estilo directo con guiones fue una idea de la editorial porque normalmente siempre utiliza las comillas. “Yo iba metiendo guiones o iba metiendo comillas según yo creía que era conveniente”<sup>322</sup> sobre todo porque considera que los guiones quedaban más “bonitos” y no quedaba mal en la narración, así como que daban más fuerza a los diálogos como ya hemos destacado. Bernabé en sus textos normales no utiliza este recurso y tiene ciertos reparos de hacer uso de ellos.

Sobre la persona gramatical, utiliza la primera persona. Y por tanto hace uso de la segunda estrategia de representación del autor.

«Prohibido el paso a extranjeros», alcancé a leer en un gran letrero a pie de la carretera a través de la rejilla del burqa, aunque en ningún momento pensé que tuviera que parar a pesar de que no tengo nada de pakistaní, ni de afgana, por muy cubierta que fuera de pies a cabeza<sup>323</sup>.

<sup>318</sup> BERNABÉ, Mònica, *Afganistán*, op. cit., p. 20.

<sup>319</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>320</sup> Más ejemplos de diálogos: *Ibíd.*, pp. 174-175.

<sup>321</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>322</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 36.

<sup>323</sup> BERNABÉ, Mònica, *Afganistán*, op. cit., p. 19.

Pese a esto, la autora no se muestra muy convencida con el uso de esta primera persona pues, considera que esta es algo que un periodista no debería hacer nunca, hablar de sí mismo. “Nunca había escrito en primera persona”<sup>324</sup> fue la primera vez que Bernabé escribía utilizando esta persona, y fue además una propuesta de la editorial. Pero se alegra de haber hecho uso de este consejo porque “es lo que ha enganchado al lector. El hecho de que fuera en primera persona y el hecho de que fuera a través de los ojos de una occidental y el que explicara Afganistán al lector. Sí me he dado cuenta de que eso ha sido lo que más ha enganchado al lector, he visto que ha sido una fórmula acertada utilizar la primera persona para explicar cómo yo me he sentido y cómo eso ha ayudado a la gente a entender el país, comprender más los sentimientos de los afganos y de las afganas.”<sup>325</sup> Pero en términos Bernabé cree que un periodista “no debería utilizar la primera persona, no tiene que ser protagonista él”<sup>326</sup>. Si el periodista tiene miedo o no tiene o le pasa algo no es algo que debe en un principio interesa al lector. Principalmente, porque considera que siempre “estoy en un lugar de paso”<sup>327</sup> pero la gente que habla está allí, no está de paso y su objetivo es explicar la historia de esa gente no contar lo que le pasa al periodista allí.

Es una crónica periodística de los hechos acaecidos en Afganistán en estos años, pero narrada en primera persona. Es decir, hago lo que, desde mi punto de vista, un periodista no debería hacer nunca: hablar de sí mismo<sup>328</sup>.

Esta primera persona conlleva una enorme presencia de la conciencia de subjetividad de la autora a través de sus explicaciones, reflexiones y como utiliza el lenguaje esta autora. Y en el texto explica que utiliza el relato personal porque nos va a narrar sus propias experiencias. “Por primera vez recurro al relato personal porque he podido entender muchos aspectos de la sociedad y la realidad afganas a través de mis propias experiencias”<sup>329</sup>. Por tanto, hará muestras de sus experiencias a través de sus opiniones, sentimientos y valoraciones.

Me dejó de piedra que supiera la hora exacta a la que habíamos quedado con Orzala, y balbuceé que no teníamos ningún teléfono de ella. (...) Me pregunté mil veces cómo habíamos podido ser tan sumamente inconscientes y quién me había mandado a mí irme a Afganistán, con lo bien que podría estar en mi casa<sup>330</sup>.

Mazar-e-Sharif me pareció una ciudad plácida en comparación con Kabul, mientras que Shiberghán me pareció muy occidentalizada<sup>331</sup>.

¿Cómo? ¿Robert? ¿El británico que me había tratado tan bien y que yo creía que era una fabulosa fuente de información? No podía ser. Pensé que tal vez Chimi había robado explosivos en Kahirabd, los guardaba en su habitación y estaba intetado echarle la culpa a otra persona para que así él no resultara sospechoso<sup>332</sup>.

Me cagué de miedo. Mi avión de regreso a España nos alía hasta la tarde y pensé que, si Robert me encontraba antes, sería capaz de matarme si era verdad que ya lo había intentando con el albanes<sup>333</sup>.

Yo no lo tenía claro en absoluto. Me inundaba un mar de dudas<sup>334</sup>.

---

<sup>324</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 31.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>328</sup> BERNABÉ, Mònica, *Afganistán.*, op. cit., p. 16.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 201.



Otra de las razones por las que también hace uso de esta primera persona es la implicación que tiene la autora con algunos de los personajes que aparecen y que describen lo que es hoy en día Afganistán. Pues al inicio combinó su trabajo como voluntaria en la ONG: Asociación por los Derechos Humanos en Afganistán (ASDHA) con su corresponsalía. Por ejemplo, el caso de Nadia ilustra esta mezcla entre voluntariado y su labor periodística. Nadia es una chica a la que le desfiguraron el rostro con ácido, la autora junto a la asociación antes mencionada consiguió trasladarla en 2006 a Barcelona para someterla a una operación, estos hechos, así como la crítica que señala sobre la cobertura que se le dio por parte de en los medios españoles los narra con detalle en el capítulo “Año 2007. Ley de amnistía para los criminales de guerra”.

En cuanto a la utilización de fuentes destaca el equilibrio que establece la autora entre fuentes institucionales, personales y documentales. Hace un enorme uso de estas, pero en un perfecto equilibrio entre las tres. Concretamente son muy relevantes las investigaciones e inmersiones que hace la autora sobre ciertos hechos concretos de la realidad afgana. Por ejemplo, sobre una fosa común donde se estima que hay una gran cantidad de talibanes asesinados y enterrados. En noviembre de 2011, dos mil talibanes, se rindieron ante las fuerzas de Dostum en la provincia de Kunduz al norte de Afganistán y todos fueron ajusticiados y enterrados. La autora no llega a localizar la fosa común, pero la profundización e inmersión por encontrar estos hechos de la historia afgana sólo lo puede realizar una persona que lleva muchos años en el terreno.

Los prisioneros fueron trasladados de Kunduz a Shiberghán en contenedores metálicos, pero la mayoría llegaron sin vida. Murieron de asfixia e inanición. Algunos testigos aseguran que los prisioneros estuvieron encerrados tres días sin agua ni comida. Otros, que los hombres de Dostum dispararon directamente contra los contenedores, acribillando a los talibanes que se encontraban dentro<sup>335</sup>

La autora acude a la zona cinco años después, en 2006, pero no encuentra rastros de ellos. También es relevante la investigación que realiza sobre Amina, una mujer que fue lapidada en 2005 al norte de Afganistán acusada de adulterio por un tribunal islámico<sup>336</sup>. Otras de sus investigaciones relevantes son sobre la destrucción de los budas de Bamiyán, dos monumentales estatuas de budas talladas en la piedra y patrimonio de la humanidad por la UNESCO, que fueron destruidas en 2001 por el gobierno talibán.

A partir de 2007, cuando se asienta definitivamente en el país, comienza a realizar este tipo de investigaciones de mucha más profundidad. Otro detalle importante de la capacidad de inmersión de la autora es su decisión de vestirse como una afgana, con burka, para poder moverse más rápidamente y libremente por la ciudad y pasar desapercibida<sup>337</sup>. “Te acerca completamente al país, porque tú estás allí, porque todo el mundo se cree que tú eres afgana y tú estás en ese coche, un camino de cinco horas y te aporta muchos elementos que, tal vez, viajando como un occidental, en un coche, tú solo, como occidental, con tu propio conductor, note aporta los elementos que te aporta eso, viajar con toda la gente afgana”<sup>338</sup>. De esta forma a través de su indumentaria conseguía pasar desapercibida y mezclarse aún más con la población obteniendo ciertos “elementos” que como occidental le sería imposible acceder.

Quizás lo más interesante de su relación con las fuentes sea la complicada situación que tuvo con el ministerio de defensa español y como fue vetada por este y por la entonces ministra Chacón debido por ciertas informaciones que publicó sobre las tropas españolas<sup>339</sup> y que no gustaron en el ministerio.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 119-125.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>338</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p.36.

<sup>339</sup> Concretamente el artículo que provocó este veto señala el empleo de inmigrantes sin contrato por el Ministerio de Defensa en las bases afganas. BERNABÉ, Mònica, “El Ministerio de Defensa emplea a inmigrantes sin

Con la publicación de aquel artículo, cavé mi propia tumba. A partir de entonces, el Ministerio de Defensa no solo me negaría información, sino que intentaría hacerme la vida imposible cada vez que fuera a Qala -e -Now<sup>340</sup>.

Detalla todos los problemas que le supuso aquel artículo y como a partir de ese momento se le impidió acceder a esas bases españolas, no podía acompañar a las tropas y nunca era avisada de ningún acto oficial siendo la única periodista española asentada en Afganistán.

Es interesante también la utilización de detalles para transmitir el carácter de ciertos de los personajes que va presentando a lo largo de todo el texto. Un par de aspectos sobre la personalidad, o incluso sobre cómo es la sala donde es recibida por alguna figura importante le sirve para poner en contexto y conocer un poco más a esa persona. “El muchacho mostraba adoración por Herruzo, y se le ponían los ojos vidriosos cuando hablaba de España<sup>341</sup>”. También se refleja esto en la forma de hablar de algunos de los personajes. “Seis sofás, cuatro sillones, media docena de mesas bajas y otra de escritorio con su correspondiente butaca. El comandante Aidi tenía todo eso en su despacho de Mazar-e-Sharif<sup>342</sup>”. O en descripciones detalladas de los personajes.

En 2006 conocí en Kabul a Stefan Schmitt, un hombre de media edad, con perilla y cabello gris, que a simple vista podía pasar perfectamente por un vaquero norteamericano, pero que, cuando hablaba, lo hacía con un marcado acento guatemalteco y se dirigía a mí llamándome cariñosamente «chulita»<sup>343</sup>.

Turpin era un representante diplomático atípico. Erudito, gran conocedor de la cultura persa y amante de Afganistán, sabía hablar dari y pronto consiguió meterse en el bolsillo a la mayoría de los ministros del gobierno afgano y de los representantes del resto de las embajadas. Sus opiniones y comentarios eran tenidos muy en cuenta en todos los círculos diplomáticos<sup>344</sup>.

Era oriundo del distrito de Arghandabi era soez hablando, pero decía verdades como puños y era abierto de mente. A mí me hacía reír con sus comentarios y palabrotas<sup>345</sup>.

En cuanto a las figuras retóricas sólo destacan las prolepsis utilizadas en un par de momentos.

Aunque en el aspecto que más predomina son en los rasgos informativos de contextualización, aunque no se puede hablar de un tratado al uso de Afganistán, sin duda *Afganistán* es un retrato minucioso de lo que le ha ocurrido al país en los últimos años. Como los muyahidines obtuvieron el poder tras la guerra con la URSS<sup>346</sup>, el auge del régimen talibán y caída de este<sup>347</sup>, incidiendo especialmente sobre la vida de las mujeres en ese país<sup>348</sup>.

Como viene siendo habitual en Debate y en las obras de periodismo narrativo, el texto se acompaña de una serie de fotografías realizadas por la autora en mitad de la obra. En este caso son ocho páginas de ilustraciones a color y también se acompaña un mapa de la región.

Sobre los niveles de lectura en un primer nivel se encuentra una de las mejores y más precisas radiografías de Afganistán pero en un segundo nivel podemos localizar además una denuncia sobre la falsa situación que los organismos internacionales y muchos medios nos explican

---

contrato en sus bases afganas”, *El Mundo*, 21 de agosto de 2008. Disponible en: <http://www.elmundo.es/el-mundo/2008/08/19/espana/1219112108.html> [última fecha de consulta: 15 de septiembre de 2016]

<sup>340</sup> BERNABÉ, Mónica, *Afganistán*, op. cit., p. 284.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>347</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>348</sup> *Ibid.*, pp. 216-220.

sobre Afganistán, abandonada por la comunidad internacional y especialmente la situación que viven las mujeres que es uno de los ejes sobre los que más presta atención la autora.

### 13.5.5. Análisis genológico

En cuanto al género, en nuestra opinión se trata de una crónica periodística, aunque en muchos casos hay algunos apartados más ensayísticos, sobre todo al inicio que detalla muchos aspectos sobre el contexto del país. Bernabé también considera lo mismo sobre su obra, “la definiría como crónica periodística”<sup>349</sup>.

Sobre sí considera que su obra se ubicaría dentro del periodismo narrativo o literario no lo considera así, en su opinión la palabra periodismo literario o narrativo “me da la sensación de un nivel más alto”, y además apunta que su obra es didáctica y bastante directa escribiendo y no considera que haya ningún aspecto literario en ella. Así que para ella se trata de “crónica periodística” con la única excepción de hacer uso de la primera persona.

...un periodista no tendría que escribir en primera persona, tendría que limitarse a explicar la historia, el periodista no tiene que ser protagonista desde mi punto de vista. En este caso, la editorial es la que me propuso escribir en primera persona, porque consideró que de esa manera iba a atraer más al lector<sup>350</sup>.

De nuevo nos encontramos como se asocia el periodismo narrativo o literario con una semejanza a la literatura, y de ahí que la autora considere que su obra no se ubica aquí. En nuestra opinión como ya hemos expresado el periodismo narrativo o literario no lo consideramos como textos exclusivamente literarios, aunque la impronta literaria pueda ser alta. Y esta obra, aunque no hace uso de algunas figuras retóricas más propias de la literatura, la construcción de escenas por escenas, su entramado a través de capítulos, el uso de la primera persona, la utilización de detalles para transcribir el carácter de los personajes, la consideramos como periodismo narrativo.

### 13.5.6. Análisis del contexto

Sobre sus referencias a la hora de escribir señala que se inspiró levemente en Jon Lee Anderson, concretamente en su obra *La caída de Bagdad*. Esta es una de las obras más relevantes del periodista y escritor norteamericano que narra las experiencias de los iraquíes en el final del régimen de Sadam Husein. El autor sigue a un variado grupo de iraquíes a lo largo de esos días. “Ese libro me lo leí antes de empezar el mío, me gustó y pensé, pues mira me voy a copiar ese estilo”<sup>351</sup>. Se destila, aunque de forma diferente, la misma mirada la hora de explicar acontecimientos tan complejos como es la caída del régimen talibán o la caída del régimen de Sadam Husein.

Sobre la influencia del periodismo narrativo latinoamericano y las revistas sobre este fenómeno nos explica no es consciente de este fenómeno. Y que no tiene datos u opiniones.

Tras este libro publicó junto con Gervasio Sánchez *Mujeres: Afganistán*. Se trata de una obra documental que analiza la situación de la mujer en Afganistán a través de los textos de la autora y las fotografías del fotoperiodista Gervasio Sánchez en 250 testimonios de mujeres. Se implicó en la obra también por influjo de Sánchez, pero nos señala que su experiencia escribiendo aquel libro también fue muy estresante.

Sobre su problema con el Ministerio de Defensa que explica en el libro, como fue vetada y se le impidió poder acompañar a las tropas españolas (en cambio sí que pudo acompañar a las

<sup>349</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 31.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 33.

estadounidenses o canadienses) nos detalla qué paso tras la publicación de este contenido en el libro. Tras la publicación del libro, coincidió con una serie de cambios en el Ministerio y se asignó a un nuevo responsable de prensa. Su actitud cambió respecto a ella y sí que fue invitada a las diferentes bases militares españolas en Afganistán. Esto se produjo durante 2012 y a hasta 2013 pudo empotrarse con las tropas españolas. La situación volvió a cambiar en 2013 cuando denunció la situación en la que se habían dejado a los traductores afganos que habían trabajado para los españoles<sup>352</sup>. Las vidas de estas personas peligraban porque eran vistos por la sociedad afgana como colaboradores de los “invasores”, tras estas informaciones, según nos cuenta fue de nuevo vetada. En definitiva, esto nos demuestra la capacidad que tienen estos periodistas y este periodismo por denunciar y mostrar la realidad de las tropas españolas en el extranjero y los vetos a los que se enfrentan por parte del Ministerio, si informan de aquellos aspectos negativos que tienen estas misiones.

Finalmente, en 2014 dejó el país porque ya se encontraba muy cansada. “Vivir allí se hizo muy duro” y finalmente acabó en Roma como corresponsal para *El Mundo*.

### 13.5.7. Análisis de ‘Afganistán. Crónica de una ficción’ como libro en formato periodístico

Sobre las ventas del libro apunta que han estado entre los 1200 y los 1300 ejemplares. Unas ventas discretas y sobre la recepción del público manifiesta que en general los que sean puesto en contacto con ellas han sido positivas. Porque les ha ayudado a entender la situación de Afganistán y sobre todo apunta que “ellos dicen que agradecen que no me ponga como heroína”<sup>353</sup> y pese a sus reticencias por hacer uso de la primera persona cree que es lo que más les ha gustado a los lectores. Sobre la versión e-book desconoce los datos.

En cuanto a sus proyectos futuros no sabe responder porque un nuevo libro le supone un enorme esfuerzo. Y a esto se le añade su condición de *freelance* “mientras escribía este libro yo tenía que continuar produciendo para ganar, porque yo no tengo una nómina al final del mes”<sup>354</sup>, así que tras sus experiencias tan estresantes escribiendo tanto este libro como el que coescribió con Gervasio Sánchez no se plantea otra obra futura.

---

<sup>352</sup> BERNABÉ, Mònica, “Campaña para dar asilo a los traductores dejados a su suerte en Afganistán”, *El Mundo*, 6 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/09/02/espana/1378136184.html> [última fecha de consulta: 17 de septiembre 2016]

<sup>353</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 38.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 39.

## 13.6. Acercar al lector la parte más humana de un conflicto. Maite Carrasco

### 13.6.1. La autora

Maite Carrasco (Terrasa, Barcelona, 1974) es una periodista *freelance* española especializada en conflictos bélicos. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Comenzó trabajando en la *Agencia EFE*, luego trabajó como reportera para los informativos de Telecinco, *El Mundo* en Almería y más tarde en Barcelona, y en Euronews. Ha sido corresponsal en París y Moscú. Es considerada una experta en mundo árabe y Yihadismo. Ha cubierto la guerra de Siria, Libia, la revolución egipcia, los secuestros y el terrorismo de Al Qaeda en el Sahel, la guerra de Georgia o el conflicto de Afganistán. Ha publicado dentro del periodismo *Queremos saber* (2012) sobre la crisis del periodismo junto con otros autores, el e-book *Estaré en el paraíso* que analizamos a continuación y dos novelas: *La Kamikaze* (2012) y *Espérame en el Paraíso* (2014). Además ha obtenido premios tan relevantes como: Premio a la Profesionalidad, de la Asociación de Empresarias y Profesionales de Valencia/ Business Professional Women, Premio Iris Especial por su cobertura del conflicto de Siria o Premio "Emilio Castelar" y Mención Espacial, para la Defensa de la Libertad de los pueblos (2014).

### 13.6.2. Sinopsis de la obra

*Estaré en el paraíso. Vida y muerte de los miembros de la resistencia siria* es una crónica larga publicada en formato de libro electrónico por la editorial Debate dentro de su colección Endebate en 2012. El texto nos relata las experiencias en primera persona de la autora conviviendo durante unas semanas con la resistencia siria, en su lucha contra las tropas del régimen de Basad -Al Achad, en pleno inicio del conflicto sirio. La crónica nos va descubriendo el día a día de estos combatientes, que, sin apenas recursos, luchan contra el ejército del régimen sirio. Las redes sociales son el mejor espejo para reflejar sus ideales, sus vidas y por qué luchan. Asistimos a la muerte de algunos de estos compañeros, emboscadas y torturas. Una cruda visión del conflicto que hoy en día sigue presente más que nunca por la crisis de los refugiados que ha ocasionado.



### 13.6.3. Análisis temático

El libro no aporta detalle alguno de la elección de este tema ni ninguna razón. Y Carrasco nos explica que se trata de un libro electrónico muy corto (unas 58 páginas) como ya hemos señalado. "Fue un encargo que me hizo la editorial Debate porque tenían que hacer colecciones de e-books"<sup>355</sup> apunta que quería ensayos largos o mini libros. No hay más aspectos que añadir a este tema, pues la autora como experta en este tema y recién aterrizada de la guerra de Siria en 2012

<sup>355</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 40.

recibió este encargo por parte de la editorial y era el tema que más dominaba y el que creía que tenía más que aportar.

#### 13.6.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

Se trata de una obra muy pequeña de 58 páginas. Su estructura interna se divide en siete capítulos: “Sangre, cámaras y bisturís”, “¿Una guerra sectaria?”, “Las masacres y la indiferencia de la comunidad internacional”, “Vida y muerte... a toda velocidad”, “¿Quién combate en el ELS y por qué?”, “Los del otro lado. El Asad y sus fuerzas”, “¿Quién ganará la guerra?”. También destaca como muchas obras de periodismo narrativo la inclusión de un subtítulo a la obra que la contextualiza: “Vida y muerte de los miembros de la resistencia siria” que añade información de contexto sobre el texto.

Sobre la estructura narrativa es cronológica a través de esta construcción por capítulos, relatando las experiencias de la autora desde que llega al conflicto. Internamente utiliza una construcción de escenas por escenas que separa a través de espacios en blanco.

Desde las primeras líneas el texto hace patente la presencia de la autora en el relato que escribe en primera persona, utilizando la segunda estrategia de representación de la autora en el texto y con una enorme presencia de la conciencia de subjetividad de la autora en el texto a través de sus sentimientos, explicaciones y reflexiones. Desde las primeras se evidencia esta primera persona.

Entré en Siria presenciando la supuesta ejecución de un traidor entre las filas del Ejército Sirio Libre (ELS) y salí del país un mes y medio más tarde viviendo exactamente la misma experiencia, escuchando el interrogatorio y tortura de tres horas a la que sometieron a aquel chico que ahora debe estar muerto<sup>356</sup>.

También refleja sus sentimientos.

He perdido la cuenta de cuantos hombres, mujeres y niños conocí en Siria y ahora están en el Paraíso<sup>357</sup>.

Me llamó la atención su juventud y la desconfianza con la que me observaban. Me provocó escalofríos<sup>358</sup>.

Mohamed lloraba a menudo en los funerales o cuando venía de grabar en el hospital. Y cuando lo hacía me producía una ternura especial, porque contrastaba con su aspecto de hombretón gigante y con esa voz autoritaria y grave que ponía cuando se enfadaba<sup>359</sup>.

Cuando le muestran los videos que poseen algunos de los combatientes de las ejecuciones que cometen.

De repente, apareció en escena una motosierra en marcha que se aproximó poco a poco al cuello de uno de ellos. El resto parecía una de esas películas gore que no voy a describir<sup>360</sup>. Cogí la Pepsi y bebí un trago para disimular el horror, me temblaban las manos con solo imaginar que aquella escena podía haber tenido lugar allí, aunque fue imposible confirmarlo. ¿Lo había visto bien?<sup>361</sup>

---

<sup>356</sup> CARRASCO, Mayte, *Estaré en el paraíso. Vida y muerte de los miembros de la resistencia siria*. Barcelona: Debate, [versión Kindle], 2012, posición: 9.

<sup>357</sup> *Ibid.*, posición: 10

<sup>358</sup> *Ibid.*, posición: 25.

<sup>359</sup> *Ibid.*, posición: 366.

<sup>360</sup> *Ibid.*, posición: 39.

<sup>361</sup> *Ibid.*, posición: 41.

La autora nos explica que le encanta hacer uso de la primera persona porque “es una forma de dirigirme de forma mucho más directa al lector y creo que produce una intimidad con el lector que no tiene la tercera persona”<sup>362</sup>. Pese a eso no descarta el uso de la tercera persona para publicar en periodismo. “La tercera persona es bonita, a mí me gusta, pero la primera persona lo que te produce es esta intimidad y este contacto, un contacto casi emocional con el lector. Se lo estás contando a él y es cerrar los ojos e imaginar que estás hablando con alguien. Eso es para mí la primera persona”<sup>363</sup>.

Algunas de las escenas que relatan son bastante duras, especialmente las torturas de uno de aquellos jóvenes capturados por estos combatientes. Carrasco explica que no le resultó problemático describir aquellas escenas porque en cierta medida le sirven de terapia. “Porque es una especie de terapia para uno mismo, sacarlo siempre es bueno y encuentro las palabras para esos momentos. Así que creo que cuando te ocurre una cosa traumática o grave lo primero que te dicen los psicólogos, psiquiatras es escribirlo. Entonces yo creo que todos los que nos dedicamos a la escritura tenemos esa fórmula de sacar todo lo malo a través de la escritura. A mí esos momentos son los que menos me han costado porque, al fin y al cabo, mi periodismo y mi literatura no es cómica, es más bien dramática. Y me encuentro cómoda en ese registro”<sup>364</sup>. Ese tono dramático se percibe en todas las líneas de la obra e incluso en la elección de esa temática que hace la autora donde apuesta por utilizar la primera persona para contarnos esa realidad del día a día de estos combatientes. Cree que el uso de esta primera persona para ella es algo esencial:

Elegí esa forma de explicarme porque me pareció lo más directo posible con la audiencia, porque creo que genera más atención y cuando soy reportera de guerra, soy los ojos de las personas que no pueden estar allí. Y para mí es una forma de transmitirles también lo que estoy viendo. La primera persona y como son los personajes, es total y absolutamente periodismo literario porque no deja de ser periodismo. Es decir, me ciño a la honestidad, me ciño a la búsqueda de la credibilidad el lector y, por supuesto, tengo un compromiso con el lector en ese momento, de ser honesta y contar la verdad<sup>365</sup>.

En cuanto a las fuentes explica que no puede utilizar los nombres de muchos de ellos porque comprometería su seguridad, por lo que aparecen muchas fuentes anónimas. Aunque es un aspecto que puede debilitar el relato, entendemos que por el contexto no tiene más opción que hacer uso del anonimato de sus fuentes. En la misma obra explica el peligro al que se pueden ver sometidos muchas de sus fuentes si publicara sus nombres:

No puedo describir exactamente el camino porque pondría en peligro la seguridad de los refugiados que huyen por ahí, pero entonces pensé que era el viaje más arriesgado en el que me había embarcado y una forma de tentar a la muerte<sup>366</sup>.

Así la mayoría de las veces los combatientes, que suelen ser bastante jóvenes, los identifica con un: “Interrogué con la mirada a uno de los chicos” para evitar dar nombres.

En cuanto a los estilos de citación utiliza el estilo directo con comillas. “«Están por todas partes», me dijo, agarrando al vuelo una manzana madura”<sup>367</sup>.

Las descripciones suelen ser bastante cortas pero suficientes para mostrar la situación, así como pequeños detalles que aportan más información al relato.

Alto y risueño, era un joven empresario hiperactivo de treinta y siete años que grababa de forma exhaustiva y casi enfermiza todo lo que acontecía en su ciudad<sup>368</sup>.

<sup>362</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 42.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>366</sup> CARRASCO, Mayte, *Estaré en el paraíso.*, op. cit., p. 13.

<sup>367</sup> *Ibid.*, posición: 67.

<sup>368</sup> *Ibid.*, posición: 104.

El hospital tenía el suelo y las paredes de plástico transparente para poder limpiar mejor la sangre<sup>369</sup>.

Sin embargo, pecando de imprudencia y falta de experiencia, nos llevaron demasiado cerca y los soldados del régimen encendieron aquellas luces imposibles de esquivar. Nos vieron, nos persiguieron con coches y nos dispararon. Logramos huir<sup>370</sup>.

«¡Shaheed, shaheed!», se oyó de repente bajo la ventana. Hussein se levantó de un brinco, cogió la cámara y salió como un rayo a grabar las imágenes<sup>371</sup>.

Cuando entramos en el edificio, sin previo aviso, como siempre, bombardearon. Primero tres estruendos seguidos, luego otro aislado. Un poco más tarde, diez más. Un ritmo irregular<sup>372</sup>.

Pese al tamaño del texto hay ciertos rasgos que contextualizan el conflicto. Explica la situación de los alauitas y la convivencia de cristianos y musulmanes y varias facciones musulmanas. Pero se produce en menor medida porque prima el relato en primera persona de la autora de toda su vivencia durante aquellos días con los milicianos que luchan contra el régimen de al asad.

Como viene siendo habitual al final del texto incluye una serie de fotografías de contexto de los protagonistas, de los hospitales, y del día a día que viven los combatientes.

### 13.6.5. Análisis genológico

En cuanto al género, tenemos claro que se trata de una crónica. Por el uso de la primera persona, la presencia de la autora en los hechos que narra, la narración cronológica, la inclusión de valoraciones. Aunque también detectamos algunos rasgos del ensayo. Carrasco la define como “un relato basado en la realidad”<sup>373</sup> o una “especie de ensayo periodístico, pero escrito con una fórmula literaria, al estilo del Nuevo Periodismo”<sup>374</sup>. Es decir, la autora, considera más su texto como un género híbrido. Y es consciente de la presencia de estas fórmulas que le dan ese regusto literario a la obra.

Sobre la etiqueta del periodismo narrativo o literario, la autora es tajante, y considera que su texto se embarca perfectamente dentro de “periodismo literario, total y absolutamente”<sup>375</sup> señala, aunque hace uso de esta otra etiqueta que como hemos explicado en el apartado 7.2.3. la consideramos como sinónima. “Es como aquellos periodistas que empezaron a hacer literatura con la realidad”<sup>376</sup> apunta señalando a los nuevos periodistas americanos. Considera que en España no se ha dado tanto la situación de ver libros de este tipo.

Aclara que su relato es totalmente fidedigno y representa la realidad. “En este caso yo hice un relato fidedigno y basado en la total y absoluta realidad de lo que vi y por eso lo considero más un ensayo porque no forma parte de otros estilos con los que he escrito *La kamikaze o Esperame en el paraíso*, que son ficciones absolutas, con personajes inventados”<sup>377</sup>. Principalmente apunta a que se trata de un “ensayo” porque utiliza la primera persona, “yo estuve allí y fui yo quien lo vivió”<sup>378</sup>. Aunque en nuestra opinión esta característica junto con las anteriores planteadas nos lleva a considerarlo más como una crónica.

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, posición: 145.

<sup>370</sup> *Ibid.*, posición: 623.

<sup>371</sup> *Ibid.*, posición: 122.

<sup>372</sup> *Ibid.*, posición: 125.

<sup>373</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 40.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 40.



Nos explica además que sus dos novelas *La kamikaze o Espérame en el paraíso* son totalmente distintas a lo que ha escrito y ella invierte los términos y las considera literatura periodística.

Para mí es importante el término porque periodismo literario es cuando haces periodismo y cuentas las vivencias y literatura periodística es cuando haces literatura, ficción para mí, y te basas en hechos periodísticos, eso es para mí *La kamikaze o Espérame en el paraíso*<sup>379</sup>.

Ya hemos explicado que la mayoría de autores considera la literatura periodística<sup>380</sup> como literatura que se publica en la prensa, pero resulta curioso que Carrasco utilice esta etiqueta para definir sus novelas, porque al partir de su experiencia como corresponsal considera que es “lo opuesto” al periodismo narrativo o literario que practica en este libro electrónico. Es decir, invierte el orden de las palabras para definir su e-book como “periodismo literario” y sus novelas como “literatura periodística”.

Sin embargo, más tarde apunta que su e-book sería una especie de “crónica de la historia”. “Una primera crónica de la historia y que ese pequeño libro es una especie de recordatorio de quiénes son y lo que pasó en ese momento en la guerra civil de Siria. Yo creo que es una historia que va a quedar enterrada porque ellos van a ser los perdedores y nadie va a contar lo que les pasó, así que, bueno, ahí queda lo que les pasó y ahí queda para la historia”<sup>381</sup>. Por lo que en cierta forma su libro intenta responder y reflejar la historia de estas personas que pueden llegar a convertirse en los perdedores en este conflicto y de los que la autora quiere dejar constancia.

### 13.6.6. Análisis del contexto

Sobre las referencias que ha tenido para escribir este libro electrónico. La autora nos manifiesta que, a grandes rasgos, siempre le ha atraído las lecturas nostálgicas, y muy oscuras, de autores como Dostoievski y Gustavo Adolfo Bécquer. “Me ha gustado una literatura muy trágica (...) me encuentro bien en ese registro”<sup>382</sup>. Esto explica en cierta medida ese tono dramático que impregna todo el texto y al que hacíamos referencia líneas arriba. También este tono está presente en sus novelas. Asimismo, apunta a otras influencias como de Paul Auster, y señala que su autor favorito es Orhan Pamuk, especialmente su obra *El libro negro*.

*Estaré en el paraíso* y su novela *Espérame en el paraíso* tienen como contexto la guerra de Siria y además incluso tienen un título muy similar, —que es fácilmente confundible—. En ellas ha influido también Ernest Hemingway y su libro *Por quién doblan las campanas*<sup>383</sup>. Aunque cree que “en el caso de *Estaré en el paraíso*, me basé en mí misma, en mi propio estilo y mi propia forma de contar. Y en ese momento no había leído nada previamente, es decir, *Estaré en el paraíso* sí que está más contaminado por cosas que había leído antes, de Hemingway y otras cosas”<sup>384</sup>.

La autora nos explica además de donde surge el título del libro *Estaré en el paraíso*:

... es una frase real que me dijo uno de ellos, que eran activistas locales y que estaban tramando lo que entonces llamaban revolución. Estos chicos, pues uno de ellos tuvo una frase que me gustó mucho porque todo el mundo decía qué harás después de la revolución, todo

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>380</sup> Véase apartado 7.2.5.

<sup>381</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 42.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>383</sup> Véase capítulo 9 para más información sobre Ernest Hemingway.

<sup>384</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 42.

el mundo se hacía esa pregunta, preguntando por los sueños, también es una frase de esperanza, porque así les haces pensar en un futuro. Porque si no todo es muerte, toda visión que tienen es la de que van a morir. Pues uno me dijo “estaré en el paraíso”<sup>385</sup>.

Explica que la frase le encantó, que era un resumen muy bueno del espíritu que se estaba viviendo en ese momento. “Refleja perfectamente el espíritu y estado de ánimo general de estos jóvenes combatientes que están dispuestos a morir por la revolución<sup>386</sup>. No veían la victoria tampoco. O si había victoria no la veían. Y me pareció tan visionario, porque realmente están todos muertos”. Luego en su novela *Espérame en el paraíso*, le gustó modificar ligeramente el título porque era la historia de amor entre una periodista y un chico que se radicaliza y se ajustaba muy bien a esa historia. “Es un juego filosófico de ideas para decir que todos ellos morirán y nosotros no. En el sentido de que Yulia representa a occidente y ellos representan a toda esa gente que quiere la libertad, que está luchando para acabar con las dictaduras y que al final se están liando, se están metiendo a radicalismos y en ese islam radical en lo que se ha transformado todo. Entonces me gustaba esa idea filosófica, fíjate, de Yulia diciendo espérame en el paraíso, Yulia se enamora de Omar y le dice eso. Es la idea principal y filosófica del libro”<sup>387</sup>.

De esta forma, su obra de ficción y de no ficción están intrínsecamente conectadas por su experiencia como reportera y ambas se complementan mutuamente. Se producen por tanto inferencias y conexiones entre sus dos facetas como periodista y escritora de obras de ficción hasta tal punto que como vemos ambas obras se cruzan en el contexto y en el título. Además, los argumentos que utiliza en sus dos novelas tienen mucho de realidad. En su primera novela *La Kamikaze* (2012), su primera novela, ubicada dentro del género negro, nos presenta a Yulia una reportera de guerra que decide viajar a Afganistán para contar una noticia que nadie antes ha contado. En Kabul irá descubriendo una historia oculta que implica corrupción poder y violencia. Pero esta noticia pondrá en peligro su vida. *Espérame en el paraíso* (2014), es su segunda novela, más romántica y que recupera de nuevo el personaje de Yulia, ahora ya una experimentada reportera que cubre la Primavera Árabe y que logra entrar en Siria para narrar la guerra civil. En ese momento se cruza con Omar, un joven poeta que ha salvado la vida y entre ambos se produce una atracción inmediata. Omar es perseguido y tiene que huir y Yulia decide acompañarlo y poco a poco la periodista se irá implicando en los acontecimientos.

Como vemos realidad y ficción se mezclan en sus novelas, pero ¿cuándo decide escribir estas historias en clave de ficción y cuándo desde el periodismo literario? Carrasco nos explica que “estamos en un momento en que las guerras se cuentan mal”<sup>388</sup> especialmente porque se cuentan de forma muy escueta. Y advierte de que el periodismo no está haciendo bien su trabajo. Por esa razón decide utilizar la ficción, considerando que es una mejor herramienta para contar lo que verdaderamente está pasando:

... el periodismo no llega a la gente, no le transmite la realidad, porque como se cuenta de forma tan sensacionalista, tan breve, de forma tan escueta, porque yo creo que el lenguaje se ha simplificado de forma tan exagerada con internet, que finalmente al lector no le llega en profundidad lo que le está pasando a la gente. Una gente que está viviendo una realidad muy complicada, una realidad tan complicada que es muy difícil de contar en un reportaje o en un titular y cuatro párrafos o en un minuto de noticia. Entonces, yo, desde mi punto de vista, sentía la necesidad de contar, de ir más allá y de acercar al lector a la parte más humana de los conflictos<sup>389</sup>.

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>386</sup> Esta situación la refleja también Mikel Ayestaran en *Gaza, cuna de mártires* donde intenta hacer comprender a la visión Occidental como puede un joven ingresar en estas milicias y estar dispuesto a entregar su vida por una causa.

<sup>387</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 43.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 40.

También apunta que había una serie de aspectos que no podía contar desde el punto de vista del periodismo como mostrar esa parte del “del alma del ser humano de por qué elige el empuñar un arma y matar a un prójimo u otro puede elegir ser un médico y salvar vidas y jugarse la vida por ellos y quedarse en una guerra. O los sentimientos de unos niños”<sup>390</sup>. Estos dos aspectos no los podía contar desde el periodismo porque no hay espacio y porque tampoco hay intereses por parte de los medios de comunicación. Y sobre todo porque “los medios de comunicación no están por la labor de recoger este periodismo literario en los periódicos”<sup>391</sup>. Esa fue una de las razones por la que publicó su libro electrónico *Estaré en el paraíso*. Y a eso añade que luego utilizó sus dos novelas para:

... crear personajes y contarle a la gente de una forma más profunda o más, digamos, costumbrista lo que ocurre allí. Porque también es costumbrista el hecho de describir los paisajes, el hecho de contar lo que comen, explicar cosas de su cultura. También creo que eso humaniza a la gente que tiene una cultura distinta, que en este momento está en la boca de todos, que es el islam. Que son musulmanes y son distintos en cierta forma, que generan mucha incompreensión porque una parte pequeña de ellos se han radicalizado y roban el sentimiento y el sentido de muchas cosas del islam, de la cultura musulmana, a gente que nada tiene que ver con la radicalización<sup>392</sup>.

Carrasco explica que hay aspectos muy difíciles de explicar como por ejemplo la expresión de “Alá es grande” que es algo muy común y que utilizan en multitud de ocasiones los musulmanes pero que la han robado algunos radicales y la gritan para inmolarse<sup>393</sup>. Su intención en el plano de la ficción y del periodismo narrativo es “generar una cultura de paz y no enfrentamiento entre nuestras culturas”<sup>394</sup>.

En *Estaré en el paraíso* quería hacer comprender a lector y hacerles ver qué es un yihadista y quién es. “Si yo cuento que he conocido a un yihadista pueden imaginarse que es alguien muy mayor que va allí con una kalashnikov. Sorprende, como me sorprendió a mí, un yihadista es un chaval de veintitrés años que llega allí y que tiene pasta”<sup>395</sup> y también en cierta medida, apunta, quiere humanizar a estos personajes a través de pequeños detalles como sus gustos literarios o musicales, que son como los de la mayoría de los jóvenes de esta época globalizada.

... era un esfuerzo por contar ese otro lado, porque en los medios siempre aparecen los políticos, los dirigentes internacionales, les dan mucha baza a líderes de grupos armados. Y, sin embargo, no se oye mucho de los civiles o de la gente que está haciendo otras cosas, como por ejemplo estos chicos de Al Qusayr Center que estaban grabando la revolución y que, en cierto modo, ahí tienen algo que decir. Y yo creo que queda para la historia ese libro porque es un testimonio real de lo que pasó allí, de quiénes eran esas personas, la mitad están muertos ahora, pero esos chicos tienen ahí su historia escrita<sup>396</sup>.

Pese a esto, considera que en sus dos novelas reflejan de mejor forma ese intento por mostrar el choque de culturas y la verdadera realidad del Islam. Porque considera que la literatura tiene la capacidad de generar curiosidad. “Te abre los ojos”.

Yo no he querido hacer un libro académico, es decir, no es un libro en el que veas reflejado exactamente todos los puntos de vista, ni como se hace en el periodismo, no es un libro donde haya datos fidedignos, como puede haber en un ensayo académico de la universidad o como profesora universitaria que soy. No, el libro es una historia, una historia de ficción, una historia de amor, en la que dos personas, una es de allí y otra de aquí, se enamoran y entonces hay un choque. Y a través de los capítulos vas viviendo unas aventuras con ellos y,

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 42.

obviamente, se refleja una realidad que el lector, sobre todo, puede comprender un poco mejor cómo es Siria, cómo son los sirios, cómo piensan, cómo son físicamente, algunas pequeñas cosas del islam o de su cultura, algunas pequeñas cosas de la nuestra, esas pequeñas conversaciones que se pueden dar entre unos y otros. Eso es muy interesante. Y, luego, mi interés básico es despertar la curiosidad del lector y entretenerle<sup>397</sup>.

Espera que a través de esas historias se despierte la curiosidad del lector, que le entretenga pero que también le haga intentar saber más cosas sobre Siria. “Que trate de comprender también al que tiene al lado, porque le ha puesto una cara, le ha puesto una ropa, sabe lo que come y su visión también ha cambiado de esa persona que no es otra que ve en la tele todo el tiempo”<sup>398</sup> es más, cree que en nuestra sociedad occidental hay muy pocas personas que conozcan directamente a un musulmán, por lo que la visión que obtienen de ellos es siempre externa y negativa.

También en *Estaré en el paraíso* es muy crítica con la situación del periodismo en general y sobre el ambiente en el que viven los reporteros. “Lo que hace mucha falta es respeto por el profesional, que viaja a esas zonas de conflicto, que se juega la vida”<sup>399</sup>. Una falta de respeto tanto por parte de los medios como por parte de los lectores explica. “De los medios que no tratan debidamente a las personas que viajan sobre el terreno, no les dan una cobertura de seguridad, les pagan muy por debajo de lo que se merecen” explica esta situación a través de su propia experiencia como corresponsal en Siria, debido a ciertas circunstancias desapareció por unos días en Siria, *El País*, periódico para que estaba vendiendo su información dejó de contactarla. “Cuando desaparecí en Siria unos días, que estábamos en casa de una gente que nos iba a vender, supuestamente, a gente chungu, pues *El País* dejó de escribirme, dejó de enviarme mails, se desentendieron de mí. Porque no querían tener ese marrón, no querían tener esa responsabilidad. Entonces eso es falta de respeto, de humanidad y de todo”<sup>400</sup>. Pero también achaca esta falta de respeto al lector porque debería luchar por una buena información de calidad. Respeto y humanidad son los dos aspectos esenciales que considera que le falta al periodismo culpando tanto a medios como lectores.

Señala que el desarrollo de Internet también ha perjudicado al periodismo porque “el lenguaje periodístico se ha adaptado a Internet y no al contrario”<sup>401</sup>. Ha cambiado la forma de hacer periodismo con las dinámicas que ha impuesto Internet “Todo el proceso de la rutina de la información ahora se hace tal y como dicta Internet”<sup>402</sup>. Esto también ha inducido que haya muchos más medios y aunque esto parece una buena oportunidad para los *freelance* Carrasco opina que ha conllevado una bajada de los precios y que el periodista *freelance* tenga que multiplicar sus clientes. Además, en los medios solo online los precios se pagan más bajos lo cual “me parece una idea absurda porque es el mismo trabajo y la misma función tienen, la misma elaboración”<sup>403</sup>. En definitiva, la visión de Carrasco sobre Internet y su efecto en el periodismo es negativa. “Internet con un uso perverso nos ha dejado a todos los que hacemos periodismo en la más absoluta miseria económica. Porque hacer una cosa que antes estaba bien pagada, ya no es una profesión de la que se pueda vivir”<sup>404</sup>.

Es más, Carrasco nos explica que debido a la publicación de su novela *Espérame en el paraíso* recibió amenazas de muerte a través de Twitter. “A alguien no le debió gustar. No sé quién era, lo denuncié a la policía y ya está”<sup>405</sup>. Este tipo de situaciones se provocan por una falta de regulación, agrega, que no se puede permitir que alguien sea amenazado por Twitter por una serie de personajes que se ocultan bajo una identidad oculta.

---

<sup>397</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>398</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>399</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>400</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>401</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>402</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>403</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>404</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>405</sup> *Ibíd.*, p. 45.

Sobre el papel del periodismo narrativo latinoamericano y las revistas no cree que estén influenciando en España. En su experiencia cuando comenzó a buscar tenía sus referencias sobre todo en historias audiovisuales.

Finalmente, si se tiene que definir entre periodista y escritora, apunta que ambas. “Primero vino la escritora, luego la periodista y luego otra vez la escritora”<sup>406</sup>. En el periodismo encontró una forma de hacer otra cosa apunta “del desahogo de esa literatura que estaba dentro de mí”<sup>407</sup> y quizás todos los periodistas lleven a un escritor dentro “o yo llevo un escritor dentro”<sup>408</sup> puntualiza.

### 13.6.7. Análisis de ‘Estaré en el paraíso’ como libro en formato periodístico

Sobre los datos de lo que dispone *Estaré en el paraíso* comenta la autora que no ha recibido *feedback* de este libro electrónico. Tampoco ha recibido ninguna opinión sobre él. Quizás se deba como hemos apuntado al pequeño tamaño y que ha pasado mucho más desapercibido. De sus novelas sí ha recibido muy buenas críticas.

La cuestión sobre sí el libro es un buen formato para publicar periodismo explica: “yo creo que claro que es un buen soporte y creo que es la única salida del periodismo o bien publicaciones como *The New Yorker* o *XXI*, en Francia. Esas revistas tratan de hacer periodismo literario, ese es el futuro”. Para Carrasco el libro y publicaciones al estilo de las que señala lo considera como las mejores plataformas para el futuro para la profesión.

---

<sup>406</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>407</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>408</sup> *Ibíd.*, p. 47.

## 13.7. Una historia increíble pero real. Nacho Carretero

### 13.7.1. El autor

Nacho Carretero (A Coruña, 1981), es un periodista gallego que ha decidido adentrarse en el mundo del narcotráfico en Galicia a través de *Fariña* su primera obra periodístico narrativa. Actualmente Carretero es un periodista *freelance* que escribe para medios como *XL Semanal*, *Jot Down*<sup>409</sup>, *Gatopardo*, *Orsai*<sup>410</sup>, *El Mundo* o *El País*<sup>411</sup>. Trabajó durante el año 2015 para *El Español*<sup>412</sup>. En su espacio web <http://www.nachocarretero.net/> recoge sus principales participaciones en estos medios.

### 13.7.2. Sinopsis de la obra

En el año 2015, el autor publica su primera obra en Libros del K.O. con el título de *Fariña*, un enorme reportaje sobre la historia del narcotráfico en Galicia. El texto hace especial incidencia en la llegada de la cocaína y la transformación de los contrabandistas gallegos a narcotraficantes. Convirtiéndose Galicia en el puente entre Latinoamérica y el resto de Europa para pasar esta droga. El texto recorre la historia del narcotráfico gallego a través de los testimonios de narcos arrepentidos, pilotos de las famosas planeadoras, jueces, policía, periodistas, guardias civiles, madres de toxicómanos, víctimas, etc.

Se trata de una minuciosa reconstrucción de todo el narcotráfico gallego, especialmente aquel que va de los años 90 hasta la actualidad, que es el más desconocido y el que no se había abordado hasta ahora. Reconstruyendo figuras como las de “Miñaco”, Charlín o



<sup>409</sup> CARRETERO, Nacho, “Gomorra, la serie: retrato de la Nápoles de la Camorra”, en *Jot Down*, octubre de 2010. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/10/gomorra-la-serie-retrato-de-la-napoles-de-la-camorra/> [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]

<sup>410</sup> CARRETERO, Nacho, “Mi tía Chus”, en *Orsai*, 25 de julio de 2013. Disponible en: [http://editorialorsai.com/revista/post/n14\\_chus](http://editorialorsai.com/revista/post/n14_chus) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]

<sup>411</sup> CARRETERO, Nacho, “Yo también soy español”, *El País*, 18 de septiembre de 2016. Disponible en: [http://politica.elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176\\_296143.html](http://politica.elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176_296143.html) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]

<sup>412</sup> Carretero nos cuenta que entró en el año 2015 en *El Español* para hacer reportajes largos, de largo recorrido como los que estaba haciendo como *freelance* en algunas de las revistas de periodismo narrativo que hemos señalado. Sin embargo, poco después explica que el diario cambio de filosofía, hubo un cambio de proyecto. El diario comenzó a buscar un tráfico más inmediato, un flujo mayor. “Yo decidí que si había apostado por *El Español* es porque quería hacer reportajes, pero si no podía hacerlos no tenía sentido estar ahí. Entonces al día siguiente, decidí volver a casa y ponerme a hacer lo que estaba haciendo antes de entrar en *El Español*. Una pena porque la idea era muy buena y estaba funcionando y que era muy bonito lo que estábamos haciendo, pero no puedo ser. Y, nada, se abortó”. Entrevista con el autor. Anexos, p. 55. Pero el caso de Carretero no es el único, Jordi Pérez Colomé al que también analizamos abandonó el diario por las mismas fechas, así como numerosos periodistas, que aunque no tenemos datos, pueden ser fruto de este cambio de filosofía que apunta el autor de *Fariña*. EL CONFIDENCIAL, “Otro abandono en El Español: ahora el jefe de la Unidad de Datos y Visualización, en *El Confidencial Digital*, 25 de mayo de 2015. Disponible en: [http://www.elconfidencialdigital.com/medios/abandono-Espanol-Unidad-Datos Visualizacion\\_0\\_2716528322.html](http://www.elconfidencialdigital.com/medios/abandono-Espanol-Unidad-Datos Visualizacion_0_2716528322.html) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]

Marcial Dorado. Refleja la pasividad de políticos y fuerzas de seguridad del estado en los primeros momentos del auge de este narcotráfico, y la pasividad de muchas instituciones que permitieron (y permiten a día de hoy) que este tipo de prácticas se desarrollen. Esta obra es especialmente relevante para el periodismo narrativo porque supone el abordaje de un tema en español que no había sido tratado con anterioridad, haciendo uso de las herramientas habituales de este fenómeno.

La obra tiene 284 páginas y está disponible tanto en papel como en e-book.

### 13.7.3. Análisis temático

*Fariña* no contiene explicaciones sobre el origen de la obra. No hay un prefacio, prólogo o introducción donde el autor señale las razones por las que ha decidido escribir el libro, de la misma forma que no hay un subtítulo que indique que el libro es ficción o no ficción. Aspectos que en los textos periodísticos narrativos en formato libro son habituales. El único indicio exterior o interior que indica sobre el tema lo tenemos en la fotografía de portada, que muestra un fajo de cocaína semi-abierta, pero que no aclara mucho más.

La elección de este tema por parte del autor, sin duda, resulta sorprendente por dos razones. La primera, es que nos hace ver una realidad que lleva existiendo en España desde hace varias décadas y que apenas tiene constancia la sociedad y los medios de comunicación. España funciona como puente del narcotráfico mundial entre el resto del mundo y Europa, y además de eso, en Galicia operan varios clanes de narcotraficantes al nivel de los clanes mafiosos más conocidos a nivel mundial. La segunda razón responde a la laguna que existe desde los años 90 sobre qué estaba ocurriendo con el narcotráfico gallego, Carretero es el primer autor que aborda esta etapa.

Por tanto, ¿Qué lleva a este autor a emprender un tema como este? Esto es lo que nos explica Nacho Carretero sobre la elección de este tema:

... me llamaba mucho la atención desde siempre el fenómeno del narcotráfico en Galicia, como lector casi, escuchaba todas las noticias que salían, que si una planeadora varada, que si un aguijón en no sé dónde, que si una cuestión de cuentas... Me llamaba la atención también de adolescente porque yo veía que había mucha fascinación con las mafias italianas, con los cárteles colombianos y a mí también era una cosa que a mí me fascinaba y leía mucho y veía películas y tal y pensaba "joder, aquí en Galicia hay un fenómeno parecido". Sin embargo, antes no me salía verbalizarlo, pero por verbalizarlo de alguna manera, no hay una explotación cultural, atractiva o literaria de este fenómeno. Siempre he visto que tanto en Galicia como en el resto de España nos fascinan temas lejanos pero que hay un montón de temas propios, locales, que no sé si por normalidad o por cercanía no atendemos o no notamos o no usamos de la misma manera. Y esto es un poco una obsesión que yo tenía con el narcotráfico porque me quedaba cerca pero también pensaba en otras muchas más temáticas. Pensaba en la minería asturiana, pensaba en Ceuta y Melilla, pensaba en toda la subcultura del mundo gitano en España, pues un montón de temas, desde el punto de vista narrativo o si quieres desde el punto de vista cinematográfico, literario, cultural, dan muchísimo juego, pero que, sin embargo, ignoramos. Creo que las cosas están empezando a cambiar, por fin muchos periodistas, reporteros, escritores se están fijando en temas propios y lo que hice yo no es más que uno de esos casos. De gente que le llamaba la atención que no se hicieran de temas locales y decidí hacer el libro del narcotráfico<sup>413</sup>.

Observamos como el germen de la obra está en dos aspectos, según el autor, por un lado, su obsesión con ese tema fruto de un interés personal que a su vez está conectado con el segundo aspecto. El descubrimiento de que era un fenómeno que no se está cubriendo por parte de los medios, que apenas nadie hablaba de ello y que era una realidad que existía, que era sumamente palpable para muchos gallegos. En el texto se refleja perfectamente esa doble visión sobre el

<sup>413</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 48.

narcotráfico gallego, es una realidad, un suceso que ocurre a ojos vista de todos, donde numerosas familias viven de ello, donde todo el mundo en esos pueblos sabe para quién trabaja para cada cual, dónde vive el “capo”, pero de lo que apenas se habla de puertas para afuera. Es más, al inicio de su trabajo, a modo de cuento o metáfora refleja una historia popular que explica en parte este ambiente:

Todavía cuentan la historia los viejos de a raia.

Un vecino mayor cruzaba a diario la frontera entre Galicia y Portugal en bicicleta, cargando siempre un saco al hombro. Cada vez que atravesaba a raia, la Guardia Civil le daba el alto y le preguntaba qué llevaba en el saco. El hombre, paciente y educado, mostraba siempre el contenido: «es solo carbón», explicaba. Y los agentes, mosqueados, lo dejaban pasar. En el otro lado se repetía la escena: la Guardia de Finanzas portuguesa (conocidos por los vecinos como guardinhas) también registraba el saco del hombre y lo dejaban seguir pedaleando. La misma escena se repitió durante años ante el malestar creciente de los guardias fronterizos. No solo eran incapaces de encontrarle material de contrabando, sino que en cada nueva pesquisa se manchaban el uniforme de carbón. Como en el cuento de Poe, en el que la Policía registra minuciosamente una casa en busca de una carta que ha estado todo ese tiempo en primer plano, el secreto del hombre de a raia estuvo todos esos años a la vista.

Era un contrabandista de bicicletas<sup>414</sup>.

Una realidad a ojos vista de todos, pero del que existe un tabú sobre lo que no se habla. Así, Carretero, con esta historia popular al inicio del libro está asentando la situación a la que se enfrenta el narcotráfico gallego como fenómeno comunicativo.

¿Pero por qué un libro? Como *freelance* podría haber abordado esta situación desde diversos formatos y medios, y evidentemente, el libro no es el formato más rentable para un periodista y mucho menos para un periodista *freelance* —abordaremos las razones de este fenómeno en nuestras conclusiones— aquí su explicación:

....yo sabía que quería hacer algo con eso, que no sabía si haría un documental, una serie de reportajes o qué. Pero yo sabía que ahí había material para hacer algo y durante muchos años lo tenía en mente, pero no tenía claro cómo, ni tampoco me veía capacitado. Y la verdad que el libro fue casi lo último que tenía en la cabeza, pero hablando con Libros del KO un día, les comenté este tema y a ellos les fascinó y dije bueno, pues mira, este tema que siempre tengo en la cabeza y ahora me veo preparado, con ganas y con tiempo, ¿por qué no va a tener forma de libro? Y ahí fue cuando decidí empezar a trabajar<sup>415</sup>.

El libro le tomó aproximadamente año y medio de trabajo, contando tanto la parte de investigación y recopilación de información. Esta etapa fue “muy ardua, muy dura, fue lo más duro del libro”<sup>416</sup> debido a la dificultad para poder conectar y contactar con implicados para construir la historia. La mayoría de la información que recopila el autor parte de hemeroteca, además de las fuentes que usa por supuesto, pero había un enorme volumen de información que estaba accesible a cualquier persona desde las páginas de los periódicos. “En realidad, nada de lo que cuento en el libro es nuevo, ya todo en algún momento salió publicado de alguna u otra manera. De manera que corroboro mi idea de que hay ciertos temas locales que no interesan, aunque interesan de otra manera”<sup>417</sup>. La dificultad y visión del autor fue recogerlas y trazar un eje narrativo para poder vislumbrar toda la situación. “No hay nada nuevo en el libro, me refiero a que todo lo publicado estaba en las páginas de sucesos, pero de una manera más encorsetada, de una manera más del artículo al uso y, además, sin conectar unos con otros, simplemente salían de vez en cuando noticias sobre narcotráfico. Pero cuando tú lo unes todo, cuando tú le das forma y cuando tú, digamos, lo explotas de una manera más cultural, al modo de un libro más novelesco, pues de pronto es cuando el lector lo lee todo seguido, comprende la dimensión del asunto

---

<sup>414</sup> CARRETERO, Nacho, *Fariña*. Barcelona: Libros del K.O., 2015, p. 7.

<sup>415</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 48.

<sup>416</sup> *Ibíd.* p. 48.

<sup>417</sup> *Ibíd.* p. 51.



y encima, lo lee en lenguaje más cinematográfico y dice, coño, es que esto parece una novela, no me lo puedo creer, esto parece increíble. Pero es todo real”<sup>418</sup>.

Esta realidad que consigue transmitir Carretero a su obra la convierte también en una narración universal sobre el narcotráfico y el mundo de las drogas y la forma en la que este negocio se inserta perfectamente en la sociedad y en el eje de pequeños pueblos costeros de Galicia como: Ribeira, Boiro, Vilagarcía, Vilanova, Cambados o Muxía. “Yo creo que todos los temas son locales, porque se desarrollan en un punto, pero depende del tratamiento que les des se convierten en universales”<sup>419</sup>. Es más, el autor apunta que España tiene una gran cantidad de obras publicadas sobre el fenómeno mafioso en otros países y se sorprende que todavía nadie haya abordado nuestro propio caso.

De todas formas, el autor de *Fariña* explica que no comenzó de cero en la investigación pues es un tema que conocía de años obsesionado con el narcotráfico gallego, como apuntaba al inicio. Además de cara a la construcción de la obra tenía muy claro lo que quería contar y como iba a hacerlo y eso “abrevia los tiempos”<sup>420</sup>.

#### 13.7.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

En lo que se refiere al análisis morfológico y de los procedimientos narrativos comenzamos con la estructura interna. *Fariña* desarrolla una estructura cronológica, así va desgranando el contexto gallego y como se iniciaron los primeros gallegos en el contrabando de tabaco durante la posguerra española, y muestra como van pasando de meros contrabandistas de tabaco, al hachís y luego más tarde a la cocaína convirtiéndose en los que conectan la droga de América Latina con Europa. En esta reconstrucción va desarrollando las conexiones, e hitos de las principales familias: Los “Os Lulús”, “Los Charlines”, “Los Pasteleros”, o “Los Mulos”.

Se divide en 12 grandes capítulos que agrupan dentro de ellos otros diferentes (entre 2 y 5 subcapítulos). Estos grandes capítulos funcionan como grandes separadores temáticos. Además del título, suelen llevar una declaración entre comillas, no atribuida ahí pero que aparece más tarde en su interior.

Por tierra, mar y ría.

«Desde barcos romanos hasta el Prestige. Se hunde de todo aquí»<sup>421</sup>.

El salto

«Para qué ir a Andalucía a trapichear porros cuando puedes traer un pesquero cargado de fardos directamente desde Marruecos»<sup>422</sup>.

A tumba abierta

«Estimo que entre 2001 y 2003 entraron por Galicia 150.000 kilos de cocaína»<sup>423</sup>.

El rastro de la Fariña

«¿Sabes lo de que antes se miraba para otro lado con los narcos? Ahora se mira para otro lado con el dinero de los narcos»<sup>424</sup>.

La estructura del texto, debido a su complejidad, fue un trabajo que sufrió cambios pero que el autor fue desarrollando desde un primer momento con una idea muy clara de mostrar

<sup>418</sup> *Ibíd.* p. 51.

<sup>419</sup> *Ibíd.* p. 50.

<sup>420</sup> *Ibíd.* p. 48.

<sup>421</sup> CARRETERO, Nacho, *Fariña*, *op. cit.*, p. 8

<sup>422</sup> *Ibíd.*, p.56.

<sup>423</sup> *Ibíd.*, p. 206.

<sup>424</sup> *Ibíd.*, p. 247.

cronológicamente cómo había nacido el narcotráfico. El autor tenía muy claro que quería conseguir:

...a medida que se va avanzando va sufriendo cambios, modificaciones... También el trabajo con el editor, con Emilio, reorganizaba el material. Pero digamos que antes de escribir nada, incluso investigar, sí que desarrollé un esquema básico que definía la estructura del libro de principio a fin<sup>425</sup>.

Incluso el título de la obra *Fariña*, que en gallego literalmente significa harina, pero se usa para referirse a la cocaína, tardó bastante en ser elegido. Una de las opciones que barajó fue “Operación Dependé” porque:

Había una operación de la Guardia Civil que se había desarrollado en Galicia, que se llamaba operación Dependé, porque nadie les contestaba cuando preguntaban en Galicia, entonces quedó operación Dependé, entonces me planteé llamarlo operación Dependé, pero lo descarté porque a lo mejor sonaba un poco demasiado humorístico. Y luego había otro que se llamaba Narcoterra, pero también lo descarté al final porque creo que estereotipaba un poco. Entonces cogí al final Fariña, porque en Galicia es una palabra normal, o sea, habitual, pero fuera de Galicia no y llamaba mucho la atención. Y, de hecho, lo fui comprobando, llamaba mucho la atención una palabra así potente y llamativa y al final la gente me decía que fariña<sup>426</sup>.

En cuanto a la estructura narrativa los capítulos son relativamente cortos, de esta forma el autor consigue un ritmo muy ágil y rápido y evita que el lector pueda perderse, ya que el entramado de empresas, familias, conexiones, golpes y juicios es bastante complejo. Esta partición en tantos capítulos ayuda a que la historia pueda ser seguida de forma mucho más sencilla —y da ese aire cinematográfico—. La búsqueda de un relato ágil y rápido para paliar la complejidad de los acontecimientos se apoya también en la multitud de personajes (anónimos y con nombres reales) que van construyendo la historia. Los testimonios de estos personajes son los más interesantes, sorprendentes y que vienen a reflejar la “irrealidad” de este fenómeno. En el siguiente extracto, que ponemos como ejemplo, el autor entrevista a Enrique León que explica las increíbles conexiones que tenían durante los años 80 los narcos gallegos con el Cártel de Medellín y que era desconocido por completo:

Enrique León era entonces inspector de la Policía Nacional en la comisaría de Vilagarcía de Arousa. Él y su equipo llevaban años combatiendo el contrabando de tabaco, una pelea desigual en la que los capos les sacaban años de distancia. «Conseguimos un viernes el permiso de un juez para intervenir un teléfono», cuenta Enrique con su meridiano acento de la ría y su voz profunda y clara. No recuerda exactamente el año. Tal vez, 1985. Puede que 1986. «Andábamos detrás de alguno de los jefes del tabaco. El lunes ya nos pusimos a escuchar, a ver si hablaban de alguna descarga y, coño, en la primera conversación salía un tío colombiano. Recuerdo que pensé: “¿un colombiano?”. Y, sí, estaban hablando dos, un jefe de aquí y un colombiano. De pronto le pasó la llamada a otro colombiano y hablaron otro rato. Y al final llegó a un tercer colombiano. Tres filtros para hablar con aquel tipo. Nosotros entonces no teníamos ni puta idea de quién era». Enrique llegó tarde. Enrique y el resto del cuerpo de Policía, de la Guardia Civil, de la Xunta y del Gobierno. Todos llegaron tarde. Aquel colombiano a quien no conocían y que negociaba telefónicamente con Vilagarcía tras pasar tres filtros era José Nelson Matta Ballesteros, jefe del clan de los Ochoa y uno de los dirigentes del cartel de Medellín. Enrique pinchó el teléfono un lunes en las Rías Baixas y escuchó al tercer narcotraficante más buscado del mundo por la DEA y la Interpol<sup>427</sup>.

El capítulo con el que abre este párrafo se titula “No teníamos ni puta idea” y evidencia el desconocimiento que tenía España, no solamente la sociedad en general, sino los mismos cuerpos de policía de lo que estaba ocurriendo en Galicia. Es más, en 1988 la DEA filtró a *El País* todo

---

<sup>425</sup> Entrevista con el autor. Anexos, pp. 48-49.

<sup>426</sup> *Ibíd.* p. 49.

<sup>427</sup> CARRETERO, Nacho, *Fariña*, *op. cit.*, p. 57.

un entramado de dinero proveniente del Cartel de Medellín para intentar despertar la pasividad que tenía España contra el narcotráfico. John Lawn, director de la DEA por ese entonces explicó esto en Roma, nueve meses después de la filtración:

La cocaína en grandes cantidades fue exportada por primera vez a Europa gracias a la asociación entre los carteles y los clanes gallegos. Y mientras lo decía, autoridades, empresas y políticos patrios silbaban mirando al cielo<sup>428</sup>.

Un enorme elenco de personajes, tanto los narcotraficantes a través de las noticias rescatadas de la hemeroteca y las declaraciones de policías, jueces, periodistas, arrepentidos van formando una imagen de cómo poco a poco se fue construyendo un imperio sobre la cocaína en Galicia. Es más, el autor apunta que el salto a las nuevas drogas como el hachís o la cocaína no fue por influencia externa, sino por una serie de personajes que llevaban viviendo toda su vida del contrabando entre España y Portugal, y que vieron esas nuevas drogas como una nueva forma de ganar más dinero y mucho más rápido. Pero lo que no sabían es que aquello los iba a hacer tremendamente ricos y los pondría pronto sobre el punto de mira de los cuerpos policiales del estado.

Manuel Charlín Gama porta el honor de ser el primer contrabandista de Galicia que coló un alijo de droga en la ría. No hay datos concretos: ni fechas, ni testigos, ni pruebas que corroboren este dato. Y sin embargo, en el saber popular de las Rías Baixas esto es un hecho indiscutible<sup>429</sup>.

Sin embargo, en los modos de citación a diferencia de la mayoría de sus compañeros que analizamos, apuesta por un estilo periodístico clásico para citar a sus fuentes, las comillas y los verbos de atribución: explica, señala, dice, apunta... Por ejemplo, aquí mostramos como hace uso del estilo directo con comillas:

«En esa época —narra Chema, uno de aquellos hippies de la ría— después de las partidas me fumaba tranquilamente un canuto y el sargento Gabeiro siempre protestaba: “A ver cuándo coño vas a cambiar de tabaco, mira que es fuerte”. Y yo le respondía: “Tranquilo, sargento, ya se irá acostumbrando, es tabaco holandés”»<sup>430</sup>.

«En el cambio de década de los 80 a los 90 sí podemos hablar de organizaciones mafiosas», explica el periodista Julio Fariñas<sup>431</sup>.

Aunque toda la obra hace uso de las comillas francesas para atribuir las fuentes, en tres<sup>432</sup> ocasiones sí que aparecen la atribución a través de diálogos:

La conversación, tal y como recuerda el magistrado, fue más o menos como sigue:  
—¿Ya saben los marineros griegos lo que tienen que decirle al juez?  
—Sí. No te preocupes. Y si alguno se pasa de listo tenemos ya untado al intérprete

Este cambio en la atribución está asociado a declaraciones impactantes, pero son sólo tres ejemplos para que se pueda considerar como algo significativo. En el resto del texto prima el estilo directo y atribución entrecomillada.

En cuanto a la persona gramatical de la que hace uso el autor, decide mantenerse alegado del texto a través de una figura omnisciente al más puro estilo del periodístico clásico. ¿Por qué no hace uso de la primera persona como es habitual en el periodismo narrativo? Esto es lo que nos cuenta el autor:

<sup>428</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>429</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>430</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>431</sup> *Ibíd.*, p. 72

<sup>432</sup> Aparece además en las páginas 79 y 100 del libro.

Yo tenía claro que no quería aparecer en el momento porque concibo el libro como un reportaje, como un reportaje amplio (...) Yo no tengo nada en contra de la primera persona, pero, siempre y cuando sea pertinente. Hay veces que se necesita, que queda bien, que aporta la primera persona, pero otras veces chirría porque es un personaje metido con calzador al lector y estorba o no pinta nada. En el caso yo no pintaba nada en la narración porque, aunque soy gallego, no viví en primera persona la mayoría de los casos que describo en el libro y, por tanto, yo no pintaba nada ahí, nunca sentí que tenía que estar y, por tanto, desde el primer momento no me planteé aparecer. Pero, como te digo, si un texto veo o siento que yo apporto o que yo estaba ahí o que mi punto de vista puede alimentar mejor el texto, no tengo tampoco ningún problema. Pero, al principio, cuando hago un reportaje, no me planteo aparecer yo porque creo que no es necesario, que queda mejor sin mi presencia<sup>433</sup>.

La concepción del autor de que está utilizando un reportaje, y su no presencia en los hechos que narra, lo llevan a no hacer uso de esta persona que estima necesaria sólo cuando lo exige el relato. Aspecto que confirma que la presencia del periodista en los hechos se considera indispensable tanto para considerar un texto como crónica como para poder hacer uso de esa primera persona.

Esta decisión del autor lo lleva a utilizar la primera estrategia de representación del autor en el texto en la que el periodista que investiga no aparece en la narración, sino que lo hace a través de los personajes que entrevista. Esto conlleva que la conciencia de subjetividad del autor en el texto sea mucho menos perceptible que si hubiera hecho uso de la primera persona. Aunque sí que hay en el texto algunas interpelaciones al lector que funcionan muy bien para recordar o conectar ciertos hechos o personajes. “El lector tal vez lo recuerde: es ese tipo que en su primera descarga se escaqueó agotado y se tumbó entre unos arbustos”<sup>434</sup>.

Carretero tiene que utilizar en numerosas ocasiones fuentes anónimas para poder narrar algunos hechos, ya que por el tema que aborda muchas personas pueden ponerse en peligro si utilizan su identidad. Aquí un ejemplo de ello:

«Cuando llegaban las planeadoras con el tabaco, la luz se iba tres veces en el pueblo. Desde la central eléctrica cortaban tres veces, y así indicaban a los barcos que todo iba bien o les señalaban dónde tenían que descargar», explica Manuel, un vecino de Vilanova de Arousa que prefiere no dar su nombre real («No por nada, ¿oíste? Pero yo qué sé...»)<sup>435</sup>.

«Era un fenómeno sociológico», explica un juez que perseguía el contrabando en aquella época y que prefiere, una vez más, no figurar con su nombre<sup>436</sup>.

Lo explica un veterano guardia civil convencido de que Marcial nunca ha pasado de «señor do fume». «Yo creo que este hombre nunca entró en el narcotráfico, no lo necesitaba», afirma. Un periodista que conoce bien la trayectoria de Marcial coincide<sup>437</sup>.

Mientras más se acerca al presente, más fuentes anónimas aparecen por el peligro que supone informar sobre esos temas. Aunque son muchos los policías, jueces y personajes que prestan su nombre y apellidos como: Julio Fariñas, periodista, Enrique León, inspector de policía o jueces como José Luis Seoane Spiegelberg. Pero otras muchas personas deciden no dar su nombre y el periodista tiene que acudir a las famosas frases manidas de “Fuentes expertas” o “veteranos periodistas gallegos”. En la primera parte, debido a que aborda el contrabando gallego de la época de posguerra hay una gran cantidad de fuentes documentales, desde periódicos, películas, novelas u obras testimoniales. Pero conforme avanza la obra y va acercándose a los años

---

<sup>433</sup> Entrevista con el autor. Anexos, pp. 49-50.

<sup>434</sup> CARRETERO, Nacho, *Fariña*, op. cit., p. 150.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 118.

70, 80 y 90 aumenta el número de fuentes personales utilizadas por el periodista. Estas fuentes son fuentes institucionales, jueces y policía mayormente y periodistas.

Carretero explica que este tema sigue siendo algo tabú en Galicia, aunque todos saben qué es lo que pasa. Todos conocen las familias que se dedican a esto, pero nadie habla. “Me di cuenta que aún hay bastante tabú en Galicia respecto al narcotráfico, más del que yo creía antes de empezar el libro, y (...) comprobé que a mucha gente no le apetecía hablar”<sup>438</sup>. Sobre todo, explica, que hizo uso del anonimato con los personajes más débiles de su relato, vecinos o gente que no son autoridades porque viven ahí y de ninguna manera podía figurar su nombre, por el peligro al que se exponían. Esto le hizo ver que “es un tema que incomoda o provoca temor en Galicia, más del que yo pensaba”<sup>439</sup>. Lo curioso de esta situación es que al publicarse el libro y comenzar a funcionar en ventas, el autor comenzó a recibir llamadas de gente que querían hablarle de sus historias y contarle todo lo que sabían. “¡Joder, ya me podíais haber llamado antes y no ahora!”<sup>440</sup>, exclama Carretero. Esta reacción que nos explica el autor confirma que realmente se trata de un tema tabú para los gallegos, y podemos considerar que *Fariña*, en cierta medida, está ayudando a romper ese silencio en torno al narcotráfico. Al aflorar el libro del autor, publicarse reseñas en prensa, ver el texto en librerías, y obtener cierto éxito, desmitifica y deshace ese tabú, por lo que mucha más gente está dispuesta a hablar de lo que sabe y a compartir sus experiencias, relatos y vivencias.

La labor por localizar todas las fuentes no fue un proceso nada sencillo, y tener que utilizar el anonimato para proteger algunas de las fuentes implica que el relato pierda fuerza. Carretero es consciente de ello: “es algo que debilita un poco el relato periodístico, pero no me quedó más remedio que hacerlo así”<sup>441</sup>. Aunque, las fuentes y testimonios más interesantes son los de los arrepentidos, que incluso figuran con nombres y apellidos como Manuel Fernández Padín<sup>442</sup>, que trabajó para estos clanes mafiosos:

«La primera descarga que hice fue a las tres de la mañana en un acantilado de Baiona». Habla Manuel Fernández Padín, 56 años, nacido en Vilanova de Arousa y que con poco más de 30 comenzó a trabajar para «los Charlines»<sup>443</sup>.

Señala el papel que jugaron muchos periodistas gallegos informando sobre el narcotráfico y las consecuencias que les trajo esto:

«Volvía de llevar a mi hijo al colegio —relata un periodista—, y cuando llegué a casa vi un gato colgado boca abajo junto a mi portal. Era una advertencia típica de ellos». Otro periodista se encontró al regresar a casa una corona de flores. «La habían encargado y llevado hasta allí, con un mensaje amenazante y mi nombre en la banda». Fueron unos años difíciles para los reporteros que investigaban a los clanes. Uno de los más veteranos recibió una paliza que le dejó el rostro maltrecho y amoratado<sup>444</sup>.

*Fariña* también denuncia a ciertas fuerzas policiales, guardia civil y políticos que miraron para otro lado mientras todo esto estaba ocurriendo, o incluso fueron parte de ello. Y si a esta situación le añadimos todo lo que cuenta, detalla y explica sobre el narcotráfico gallego se podría pensar que ha podido ser amenazado por lo que ha publicado en el libro. Carretero niega cualquier problema pese a estas declaraciones y la dureza de los testimonios que ofrece:

<sup>438</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 50.

<sup>439</sup> *Ibid.* p. 50

<sup>440</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>441</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>442</sup> Padín trabajó para el clan de “Los Charlines” y años más tarde contacto con el juez Baltasar Garzón convirtiéndose en uno de los primeros arrepentidos de la democracia protegidos legalmente por el Estado. CARRETERO, Nacho, *Fariña*, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 87.

No, la verdad es que yo no he tenido ningún problema. Pues los agentes, lo policías que hablaron conmigo me ayudaron mucho, por ahí no hubo absolutamente ningún problema. Y luego no recibí ningún tipo de presión ni de nada. La verdad es que no tuve ningún problema. Cuando hablas de personajes de la actualidad o das nombres te pasa por la cabeza un cierto temor, pero es algo que preferí no tener en cuenta porque si no el relato y tu trabajo se ve afectado y lo que no puedes es estar pensando en eso y hacer bien tu trabajo. Y, bueno, no tuve ningún inconveniente<sup>445</sup>.

El uso de las fuentes que recoge Carretero, la cantidad y variedad, y el detalle que muestra, evidencian el enorme trabajo de investigación y reporterismo, una profunda inmersión en el tema que aborda para poder ofrecer todos estos datos. Tanto la investigación documental, para rescatar de las hemerotecas todas aquellas noticias sobre narcotráfico, juicios, detenidos, etc., como el contacto con tantos personajes a todos los niveles de los últimos 30 años ha supuesto una inmersión total del autor en el tema. Este nivel de detalle conlleva una enorme carga de trabajo y de tiempo dedicado a esto. Este aspecto es una de las características más comunes que exige el periodismo narrativo, la inmersión total del periodista en lo que cuenta.

El autor nos explica que gracias a su condición como *freelance* ha podido compatibilizar su trabajo con la investigación sobre el libro. “Tenía que compaginar mi trabajo, mis reportajes y mis viajes con el libro”<sup>446</sup>. Esta situación, es uno de los aspectos que hemos observado a lo largo del análisis, la abundancia de perfiles *freelance* a la hora de abordar una obra periodístico narrativa. Su condición les permite mayor libertad de movimiento y de organizar su trabajo para poder abordar un texto de estas características. Como veremos los periodistas de plantilla sufren muchos más problemas si quieren publicar una obra de estas características porque están más limitados por las condiciones de su puesto de trabajo y por la libertad que este les permite.

En cuanto a las figuras retóricas, debido al estilo que Carretero utiliza, no destaca especialmente. Aunque sí es interesante señalar las interpelaciones al lector con el objetivo de conectar con este y hacer la historia más amena: “La historia que contamos a continuación es un laberinto digno de un thriller mafioso. No se suelten en ningún momento del hilo si quieren salir vivos de esta ensaladilla de nombres”<sup>447</sup>. También existen algunos guiños humorísticos, pero muy pocos, aunque divertidos: “En agosto de aquel año el sobrino del patriarca, José Benito Charlín Paz (hijo de José Benito — esto parece Cien años de soledad)”<sup>448</sup>.

En cuanto a los rasgos informativos de contextualización son abundantes, especialmente para señalar antecedentes, consecuencias y análisis de la situación política y geográfica. Por ejemplo, al inicio del texto, Carretero, explica las razones geográficas que han provocado este auge del narcotráfico en Galicia. La Costa da Morte ha sido una zona dura para vivir, con el mar como medio de subsistencia. Esto ha propiciado que a día de hoy muchas personas sigan viviendo “del mar”, es decir de mover alijos y paquetes a lo largo de sus ensenadas playas, cabos, atolones, rías etc. También existen una serie razones económicas y sociales. El autor nos detalla la situación de Galicia tras la Guerra Civil Española, que debido a la situación de falta de alimentos, muchos gallegos se especializaron en pasar la frontera lusa transportando distintos productos de primera necesidad. Más tarde mejoró esa situación, pero estos contrabandistas siguieron cruzando la frontera ahora transportando tabaco de Portugal a España. Con la democracia dieron el paso a las drogas pero ahora ya no como contrabandistas en la frontera sino a través de grandes envíos a través de barcos. La tierra de Galicia durante el franquismo fue la tierra del contrabando, explica el autor. Todo este contexto es fundamental y necesario para poder entender el narcotráfico gallego, y el autor sabe que este fenómeno ha surgido en esa zona concreta por estas razones. Además, Carretero, muestra como a estos primeros contrabandistas, que

---

<sup>445</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 51.

<sup>446</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>447</sup> CARRETERO, Nacho, *Fariña*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 242.

luego darían el salto a la droga, tenían muy buena prensa y acogida dentro de la comunidad pues eran vistos como gente que realizaba un trabajo honrado.

El contrabando, sobra decirlo, no es que no estuviera mal visto: es que era una actividad respetada y prestigiosa. En la Galicia subdesarrollada de posguerra, el contrabando era también una medida de supervivencia<sup>449</sup>.

Normalmente este tipo de obras suele tener fotografías, en este caso el autor ha optado por unas infografías y mapas, los mapas muestran las distintas costas de Galicia de las que se habla en el libro y la infografía que aparece son una de los principales clanes mafiosos de A ría de Arousa y las principales familias narcotraficantes del narcotráfico gallego en el siglo XXI. Estas infografías y mapas vienen al final del libro y ayudan en parte a aclararse en todo el entramado de familias y clanes mafiosos.

En nuestra opinión la obra ofrece dos niveles de lectura. El primero de ellos es la historia del narcotráfico gallego y su desarrollo en este territorio. Pero si profundizamos más, vamos a descubrir que el autor está dejando ver que es una realidad muy grande, basta y peligrosa que España ha sufrido durante los últimos 40 años y que apenas tiene trascendencia en la sociedad o en el imaginario ciudadano. Son realmente preocupantes las declaraciones de muchas fuerzas policiales que señalaban como en los años 80 no tenían ni la más remota idea de lo que estaba pasando en España, y es aún más preocupante que España se convierta en la vía de entrada de la droga para toda Europa. El autor denuncia, no solamente que nadie haga nada, es que es una realidad oculta y por la que se mira para otro lado. Sigue siendo un tabú, aunque *Fariña* esté ayudando a visibilizar este problema. Nacho Carretero no es el único que denuncia este aspecto, Roberto Saviano en *Cero, Cero, Cero* también hacía esta misma denuncia<sup>450</sup>. No solamente convivimos con el narcotráfico gallego en España, sino que los principales clanes mafiosos del mundo están instalados en España y esto no tiene trascendencia, aunque podemos entrever su existencia en la prensa a veces. Carretero denuncia este aspecto también:

...aquí en España tenemos la camorra, las mafias del este, la mafia georgiana, tenemos a la mafia china, todas las mafias del mundo están asentadas en España. Y de pronto ves el periódico y abres un día y un ruso decapitado en Fuengirola y ahí queda la noticia, pero como alguien se ponga a investigar y diga y este ruso y este y este y por qué y por cuánto y te sale un libro sobre la mafia rusa en España que te haría llevarte las manos a la cabeza otra vez<sup>451</sup>.

Sin embargo, *Fariña* también explica una de las principales razones del silencio por parte de los medios de comunicación sobre el narcotráfico gallego. Se trata de un fenómeno muy poco violento. A diferencia de los demás clanes mafiosos como los italianos o los cárteles mexicanos y colombianos. Una de las características más inusuales de un fenómeno como este es la poca violencia que ejercen. Hasta tal punto que las muertes violentas son poquísimas. Aunque eso no quiere decir que entre ellos o entre bandas rivales no lo sean. Carretero explica que: “Desde la frialdad de las estadísticas podría decirse que los aproximadamente 30 muertos que ha dejado el narcotráfico gallego desde principios de los 90 hasta hoy es lo mínimo que podría esperarse de una actividad desarrollada por clanes al margen de la ley”<sup>452</sup>. Por tanto, la percepción social y ciudadana de esta actividad es que no es violenta, apenas trasciende en los medios y no es comparable a los conflictos que han sufrido países como Colombia, México, Italia o incluso Estados Unidos cuando se han producido guerras entre clanes mafiosos. Además, a esto se le añade que la peculiar situación geográfica gallega de puertas al atlántico y la intrincada geografía de su costa ha provocado que este fenómeno se quede sólo en Galicia sin expandirse hacia otras zonas de España.

<sup>449</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>450</sup> SAVIANO, Roberto, *Cerocero*. Barcelona: Anagrama, 2014, posición: 5043.

<sup>451</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 51.

<sup>452</sup> CARRETERO, Nacho, *Fariña*, *op. cit.*, p. 202.

### 13.7.5. Análisis genológico

A nuestro parecer *Fariña*, se inscribe perfectamente como un reportaje novelado, es claramente un reportaje principalmente porque el periodista nos reconstruye un contexto determinado sin que él haya estado presente en ningún momento de los hechos, de ahí que descartemos la utilización de crónica, aunque como hemos apuntado al inicio, desde un ámbito latinoamericano sí que se entendería como crónica. Y además hace uso de una enorme cantidad de fuentes de todo tipo, tanto personales, como institucionales, como documentales.

Cuando le preguntamos al autor sobre en qué género clasificaría su obra, destaca la dificultad para etiquetar y clasificar este tipo de textos, aspecto con el que nos enfrentamos una y otra vez a la hora de hablar de periodismo narrativo y de su obra en sí.

Soy bastante alérgico a etiquetar los géneros, en el sentido de que eso ha sido un problema en España, pues hay una obsesión por etiquetar o definir que ha dejado algunos textos en el limbo. Me explico. Durante muchos años el periodismo en España me daba la sensación de que estaba obsesionado con definir antes de nada si lo que tenía entre manos era una crónica, era un reportaje, era un artículo. Y sobre todo en decir si era noticioso o no, si tenía una percha, si tenía actualidad. Entonces muchos textos que ni tenían percha ni tenían actualidad, ni tenían un ángulo noticioso y tampoco estaban claramente definidos si eran una crónica, un reportaje o una primera persona o qué era, se perdían porque no entraban en los cánones del periodismo tradicional en España. Mientras que en Latinoamérica o en EEUU los textos si eran buenos se publicaban, independientemente de si eran noticiosos o etiquetables o no y lo que importaba era la calidad del texto. Creo que eso está ahora cambiando gracias a medios nuevos y a una mentalidad más abierta, hay un relevo generacional, y los textos comienzan a ir para adelante, aunque sean difícilmente clasificables. Una pequeña anécdota de una pequeña historia, si está bien escrito y resulta interesante, pues hay lectores y hay medios interesados. Entonces eso está cambiando<sup>453</sup>.

Dejar de buscar los límites y las etiquetas correctas para este tipo de textos que hemos señalado como una de las opciones que el periodismo narrativo debe tomar entronca con las palabras de Carretero, que precisamente esa obsesión por etiquetar ha condenado a muchos textos. Pero pese a eso, sí tiene que decantarse por una, Carretero opta por considerar su obra dentro del fenómeno del periodismo narrativo y como reportaje:

...si tengo que etiquetarlo yo creo que lo conocido como periodismo narrativo, yo creo que estaría incluido *Fariña* porque, bueno, mi intención al final es hacer un reportaje o un libro periodístico pero, si te fijas, la forma de redactar o el estilo, mi intención es que fuese ágil, que fuese novelesca para que la gente me lo leyese, pues, un libro académico y que alguien que a priori que no le interesase el tema pues le pudiese enganchar y, bueno, una mezcla entre periodismo y narración y tocando en algunos momentos casi literatura<sup>454</sup>.

Esa intención “novelesca” que apunta Carretero es lo que nos lleva a concluir que podríamos denominarlo como “reportaje novelado” dentro del gran paraguas que es el fenómeno del periodismo narrativo. Concretamente, por los recursos de los que hace uso que hemos analizado en los puntos anteriores. En su opinión y como hemos demostrado a través de estas páginas el uso de ciertas herramientas, y la construcción de la obra lo llevan a afirmar que en algunos momentos el texto está “tocando en algunos momentos casi literatura”. Esto que el autor considera aspectos literarios no son más que la constatación de la impresión que producen ciertos recursos narrativos en un texto, que nos lleva a asociarlos irremediabilmente con la literatura.

---

<sup>453</sup> *Ibíd.* p. 49.

<sup>454</sup> *Ibíd.* p. 49.



### 13.7.6. Análisis del contexto

En el análisis contextual de *Fariña* vamos a abordar las referencias que ha tenido el autor a la hora de escribir esta obra. Apunta que no ha tenido ninguna referencia concreta, sino que “inconscientemente ahí están plasmado un montón de influencias, de periodistas que yo leo y que llevo leyendo mucho tiempo y de cronistas que a mí me gustan mucho y libros de Leila Guerriero, de Martín Caparrós o de Juan Villoro o de Manuel Jabois o de tantos cronistas que yo sigo con admiración y que al final vas cogiendo de cada uno, no sé, puliendo tu estilo”<sup>455</sup>.

Explica que le gusta escribir de forma sencilla, aunque intentando conseguir una sonoridad en las frases, “sean contundentes, si lo puedes decir en una frase, mejor que en tres”<sup>456</sup>.

En nuestra opinión, *Fariña* se inserta dentro de una amplia tradición de obras sobre la mafia y el narcotráfico. La atracción hacia este tipo de temas ha sido muy amplia dese que Mario Puzo en 1969 publicó *El Padrino (The Godfather)* y más tarde, en 1972, Francis Ford Coppola la llevó al cine y la convirtió en un icono. Aunque el cine, especialmente el norteamericano, convirtió la figura del capo, del mafioso, en un mito y en una especie de antihéroe atractivo, desde la década de finales de los años 80 y 90 e inicios del siglo XXI son numerosas las obras periodísticas que han abordado esta temática desde una posición más crítica. Talese con *Honrarás a tu padre* fue uno de los primeros periodistas que tuvo acceso a la mafia italoamericana en Estados Unidos y retrato a unos mafiosos humanos, llenos de miedo, paranoicos y en una huida constante. Luego en Italia, después del asesinato del juez Giovanni Falcone en 1984, dejó de percibirse al mafioso como una figura atractiva. Y las obras, películas, y libros sobre la figura del juez son enormes<sup>457</sup>. Pero quizás uno de los autores que más ha profundizado desde una visión crítica y realista, de la mafia italiana es John Dickie, es uno de los mayores expertos mundiales sobre la mafia y profesor de Estudios Italianos en el University College de Londres. Ha publicado otras tan relevantes para entender este fenómeno como: *Delizia!, Cosa nostra: a history of the sicilian mafia, Mafia Brotherhoods: Camorra, mafia, 'ndrangheta: the rise of the Honoured Societies, Historia de la mafia: Cosa Nostra, Camorra y N'drangheta desde sus orígenes hasta la actualidad*. También se perciben ciertas referencias a series de ficción como *The Wire* creada por David Simon y que realiza un enorme fresco sobre los diferentes aspectos que retratan a la ciudad Baltimore a finales del siglo XX haciendo especial incidencia en la criminalidad, las drogas y la labor de la policía. Es más, el autor referencia a esta serie de culto en *Fariña* cuando explica como muchas de las fuerzas policiales, al igual que ocurría en la serie norteamericana, desconocían los rostros de los principales capos gallegos.

Quizás, uno de los autores que más influencia ha tenido en el cambio de la imagen que tenemos sobre la mafia ha sido Roberto Saviano con *Gomorra*, aunque ya hemos hablado que se trata más de una obra de ficción disfrazada con recursos periodísticos. Este texto mostró con crudeza las prácticas de la camorra italiana y particularmente desmitificó la figura del mafioso. Pero es mucho más interesante su segunda obra y menos conocida *Cerocero*, que hace un recorrido histórico, periodístico y ensayístico sobre el estado actual de la cocaína. Este libro sí tiene mayor rigor y la obra de *Fariña* se inserta más en este cauce que en las anteriores que intentan ofrecer una historia sobre los clanes. Pero tampoco podemos dejar de lado la influencia de muchas obras periodísticas y ensayísticas sobre el narcotráfico gallego que tuvieron mucho auge durante los años noventa. Por ejemplo: *O lume*, de Santo Antón y Luis Manuel García Maña, o *La conexión gallega. Del tabaco a la cocaína*, de Perfecto Conde, *Operación Néctora*, de Felipe Suárez. La intención de Carretero con su obra es, a modo de reportaje novelado, ofrecer a la sociedad una realidad que está ahí y que muy pocos se habían atrevido a señalar. Pero no busca

<sup>455</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 51.

<sup>456</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>457</sup> Algunas de las últimas obras publicadas sobre la figura del juez: *Giovanni Falcone* de Giacomo Bendotti, o la recopilación del caso que llevó a Falcone a su muerte que ha recogido Marcelle Padavi, *Cosas de la cosa nostra (Cose di cosa nostra)* o *Giovanni Falcone un eroe solo: Il tuo lavoro, il nostro presente. I tuoi sogni, il nostro futuro* una obra de la hermana de Falcone, María Falcone.

el descubrimiento de nada relevante, como ya he señalado, muchas de sus informaciones provienen de la hemeroteca. Lo interesante de *Fariña*, es la construcción, por primera vez, de todo el relato sobre el narcotráfico gallego, pues es el primer autor que nos ofrece el dibujo completo que nos permite ver con detalle todo el contexto.

Sobre las referencias latinoamericanas en cuanto a las revistas de periodismo narrativo que ya hemos apuntado. Carretero se muestra encantado con estas publicaciones. “Soy muy fan de las publicaciones porque me encanta ese género y disfruto mucho y, además, en lo que a mí respecta, son oportunidades laborales también”<sup>458</sup>. Apunta que estas publicaciones son la constatación de que “a la gente le gusta ese tipo de historias y ese tipo de periodismo que a lo mejor es más lento, a lo mejor el resultado se ve más a largo plazo, pero funciona y la demostración de que funcionan es que existen, cada vez hay más y se sostienen”<sup>459</sup>. Esta realidad para Carretero contradice la obsesión que tiene España con “los clics, el tráfico, Google, etc. Que hace que se sacrifique un poco la calidad en pos de la cantidad, de la respuesta y del tráfico”<sup>460</sup>. Porque para él éxito de revistas como *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, o *El Malpensante* evidencian “algo que muchos ya sabían o ya sabemos, que la gente no es idiota, que la gente no quiere leer sólo tonterías y que leer tonterías está fenomenal y a mí también me encanta, pero que también le puede encantar leer otro tipo de cosas y que también es compatible”<sup>461</sup>. Es más, el autor apunta que estas revistas suelen pagar mejor que los medios españoles. “En Latinoamérica suelen pagar muchísimo mejor, *Gatopardo*, paga bastante bien los reportajes”<sup>462</sup> más que nada porque, en su opinión, el periodismo que se está haciendo en Latinoamérica es mucho mejor que el de España:

Considero que en Latinoamérica el periodismo es bastante superior al de España, con publicaciones especializadas, cronistas y reporteros de un nivel bestial y con medios que económicamente son viables y que están muchísimo más saneados que en España<sup>463</sup>.

Esta obsesión por medir el número de visitas de gran parte de los medios españoles, según señala el autor, responden a la posibilidad actual de poder medir las audiencias y el tráfico gracias a la tecnología. Esto ha provocado una presión por mejorar esos datos, pero se trata de una presión “desde un punto de vista económico o de negocios”<sup>464</sup>. Y sin duda lo que apunta aquí Carretero es realmente preocupante para la profesión periodística, porque se está limitando la creatividad, la libertad y la calidad del periodismo en post de obtener más audiencias, más clics, más dinero. “Hay medios que no tienen más remedio porque se ven presionados por accionistas o por los dueños a generar una respuesta de tráfico y audiencia corto plazo. Entonces, buscan el camino más corto y creo que al final perjudican a la marca”<sup>465</sup>.

Aunque Carretero es optimista con esta situación, a diferencia de cómo han apuntado tantos autores, investigadores y periodistas sobre la crisis de la prensa. Él no cree que sea simplemente eso. El problema está en que “hay más periodismo y donde hay más periodismo hay más cosas y, por tanto, dentro de esas cosas hay más cosas buenas, pero también más cosas malas. Ahora el periodismo es más accesible y más visible”<sup>466</sup>. Aunque donde si detecta que puede haber un problema en el enfoque de negocio de los medios de comunicación: “se ven presionados en busca de la inmediatez y del tráfico y a lo mejor sacrifican una parte que es más lenta o que

<sup>458</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 52. Un ejemplo de estas colaboraciones CARRETERO, Nacho, “Viaje al corazón del ébola” en *Gatopardo*, nº16, diciembre 2015/enero 2016. Disponible en: <http://www.gatopardo.com/reportajes/viaje-al-corazon-del-ebola/> [última fecha de consulta: 28 de septiembre de 2016]

<sup>459</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 52.

<sup>460</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>461</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>462</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>463</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>464</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>465</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>466</sup> *Ibíd.*, p. 52.

el resultado es a medio o largo plazo y no tienen la paciencia de apostar por eso”<sup>467</sup>. Lo que evidencia aquí Carretero y que hemos ya señalado a lo largo de las páginas anteriores es que el periodismo narrativo, este fenómeno, no es excluyente del periodismo habitual, al contrario, es fundamental ese periodismo, pero con la situación actual, con la búsqueda de esas visitas y clics se ha dejado de apostar por un periodismo “más lento” que tiene un desarrollo más sosegado. Lo que deja ver el autor de *Fariña* es uno de los problemas más graves de cara como producto periodístico que tiene el periodismo narrativo. Aunque ofrezca beneficios económicos mucho más tarde, es un periodismo muchísimo más caro. Por tanto, para la cuenta de resultados, un tipo de textos que tardan más en dar beneficios y que además cuesta más de desarrollarse es una opción que un medio rápidamente descarta.

Carretero es optimista incluso con el mismo sistema, que principalmente empresas como Google han fomentado, al permitir calcular las visitas. Esto ha provocado que las visitas se conviertan en el principal objetivo de todos los diarios. Considera que ahora este aspecto está cambiando y se está dando más importancia a valores como la permanencia, el interés, los contenidos compartidos etc. “A la fuerza los medios van a tener que ir cambiando, los clics empiezan a ser ya pasado, muchos medios en España no se están enterando<sup>468</sup>”. Por lo que entiende que esas visiones catastrofistas no tienen mucho sentido. “No creo que el periodismo pase ninguna situación alarmante como muchos hacen ver u opinan”<sup>469</sup> y tampoco cree que el periodismo esté pasando por una crisis ética o de valores.

¿Y cómo se considera así mismo tras estas reflexiones? ¿Escritor o periodista? Carretero se considera periodista, “sin embargo muchas veces en España asociamos periodista al hombre que hace, bueno, a la persona que hace noticias, artículos y el periodismo es algo muchísimo más amplio. Para mí el periodista es una especie de escritor, por tanto, no lo veo incompatible. Si me tengo que definir, me defino como periodista, pero un periodismo, en mi caso, más narrativo o más literario, pero sin dejar de ser periodismo”<sup>470</sup>, explica.

Carretero se refiere con esa consideración de “especie de escritor” al concepto amplio de escritor o literatura al que se refería Chillón<sup>471</sup> pero tal y como apuntamos en nuestra hipótesis el autor de *Fariña* es plenamente consciente de que está escribiendo periodismo narrativo o literario, y el concepto que tenemos como tal es el mismo que él expresa, “no deja de ser periodismo”.

Hemos apuntado la falsa creencia existente todavía de que un periodista que escribe periodismo narrativo lo hace porque no puede escribir ficción, o que el periodismo es una “sala de espera” hacia la literatura. Carretero a través de su experiencia nos muestra como se produce una situación mucho más habitual. Nos explica que, aunque ha escrito relatos de ficción y le gusta, el periodismo es “lo que mejor se me da es lo que hago y por eso lo hago y al final, es lo que más satisfecho me deja”<sup>472</sup>. El autor manifiesta que su objetivo sigue siendo hacer este tipo de textos: “yo quiero seguir haciendo eso, porque considero que es lo que se me da bien, con lo que me puedo ganar mejor la vida y lo que me gusta, además. Entonces tengo que apostar por eso”<sup>473</sup>.

### 13.7.7. Análisis de ‘Fariña’ como libro en formato periodístico

*Fariña* posiblemente sea una de las obras con más ventas y más exitosas de todas las que hemos analizado. Según nos comenta el autor a fecha de julio de 2016, el libro había vendido entre

<sup>467</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>468</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>469</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>470</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>471</sup> Véase apartado 7.3. de la presente investigación.

<sup>472</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 53.

<sup>473</sup> *Ibíd.*, p. 56.

13.000 y 14.000 ejemplares, es un éxito enorme, concretamente, por el tipo de obra y por ser editado por una editorial pequeña como es Libros del K.O. Además de este éxito de ventas, la productora Bambú ha comprado los derechos de *Fariña* para hacer una serie de televisión que saldrá en 2017 en Antena 3. El autor también ha sido contratado como asesor de guion. Carretero explica que fue la misma productora la que contactó con la editorial porque estaban interesadas en la obra. No se trata de una serie de no ficción, sino que será de una serie de ficción, pero con personajes reales. “La idea de la serie es que todas las tramas y toda la serie es real, que está basada en el libro, por lo que va a ser bastante fiel al libro, sí”<sup>474</sup>. Este éxito también es fruto de la misma configuración del libro que presta a que pueda ser llevado al campo audiovisual, esos capítulos cortos y la claridad con la que el autor ha sabido componer todo el contexto, así como las historias de los distintos clanes mafiosos aumentan esta sensación.

Sobre las opiniones que ha recibido de los lectores señala la excelente acogida que ha tenido *Fariña*: “Es la mayor satisfacción, más allá de las ventas, más allá de cualquier cosa. El ver que el libro le está gustando a mucha gente, que a priori el tema le daba igual, pero que lo leyó y le gustó. Pues es eso, sin duda, lo que más feliz me hace de ese proceso”<sup>475</sup>. También ha tenido buenas críticas por parte de periodistas como Enric González, que señala precisamente su condición de periodismo narrativo:

No sabría decir si esto es periodismo narrativo del nivel más alto, o una novela magnífica en la que el autor olvidó meter algo inventado. Una maravilla, en cualquier caso. La historia del narcotráfico en Galicia, y su presente, tan bien contados y con anécdotas tan deliciosas que uno acaba riendo con toda esa desgracia<sup>476</sup>.

Incluso Pablo Iglesias lo entrevistó en *La Tuerka*<sup>477</sup> y twiteo que estaba leyendo la obra<sup>478</sup>.

Su opinión sobre el libro como formato periodístico es contundente: “Para mí el libro aparte es un formato ideal, que funciona, completamente viable”. Y apunta a la viveza del libro en papel respecto a tantas opiniones sobre la muerte del libro frente al libro electrónico. “Porque eso del papel está muerto en cuanto a los libros es falso, porque las ventas de *e-book* en España son bajísimas comparadas con el papel”. Su apuesta por el libro como formato periodístico y como aspecto en la carrera de un periodista es contundente:

Y ya como periodista te puedo decir que es realmente satisfactorio, que no hay nada más satisfactorio que poder tener en tus manos el libro, luce mucho, tiene mucha repercusión, ayuda mucho profesionalmente, al currículum. O sea, que el libro es una herramienta fundamental y muy muy satisfactoria para un periodista<sup>479</sup>.

La publicación del libro le ha repercutido enormemente en su carrera y mucho más siendo *freelance*. “Es una carta de presentación inmejorable, un libro que funciona y un libro con reconocimiento te abre muchísimas puertas y te ayuda muchísimo. Bueno, una repercusión que por más que hagas reportajes si lo consigues, nada que ver. La repercusión que consigues con un libro es infinitamente mayor y, por lo tanto, para un *freelance*, es muy muy positivo”<sup>480</sup>.

---

<sup>474</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>475</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>476</sup> GONZÁLEZ, Enric, “Lecturas que habría lamentado perderme en 2015”, en *Jot Down*, diciembre de 2015. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2015/12/110475/> [última fecha de consulta: 23 de septiembre de 2016].

<sup>477</sup> CARRETERO, Nacho, “Entrevista realizada por Pablo Iglesias”, en *Público TV*. Disponible en: video sobre la entrevista: <http://especiales.publico.es/publico-tv/otra-vuelta-de-tuerka/575812/entrevista-a-nacho-carretero> [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]

<sup>478</sup> IGLESIAS, Pablo, (@pablo\_iglesias\_) “Terminándolo... Con esta joya de historia @AoDespair y la @HBO podrían hacer una serie brutal”, en *Twitter*, 20 de junio de 2016, 21. 32 h. Disponible en: [https://twitter.com/pablo\\_iglesias/status/744961090476511232](https://twitter.com/pablo_iglesias/status/744961090476511232) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]

<sup>479</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 57.

<sup>480</sup> *Ibíd.*, p. 57.

Carretero nos adelanta su nuevo proyecto en marcha. “Estoy empezando a trabajar en otro libro, de momento es más a largo plazo y estoy sólo empezando”<sup>481</sup>aunque prefiere no divulgar el tema que abordará en este segundo libro.

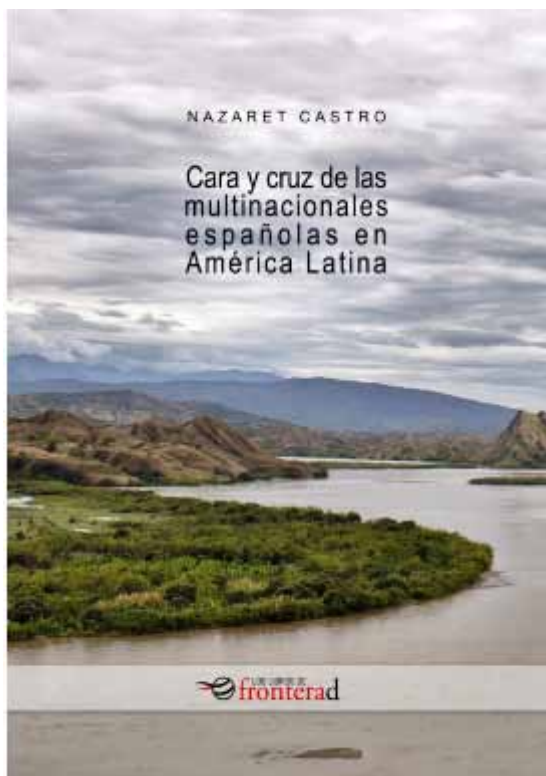
## 13.8. El periodismo combativo como modelo para reflejar una realidad más honesta. Nazaret Castro

### 13.8.1. La autora

Nazaret Castro, (Jaraíz de la Vera, Cáceres, 1980) es una periodista *freelance* que ha colaborado para medios como *La clave*. En 2008 se estableció en América Latina, dese allí fue corresponsal para el diario *Público*, y ha colaborado en medios como *Le Monde Diplomatique*, *Caros Amigos*, *Clarín*, *fronterad* o *Números Rojos*. Después de unos años se estableció en Buenos Aires trabajando para medios como *El Mundo* y *Le Monde Diplomatique*. Además de ello colabora en proyectos independientes como *Números rojos*. Es una de las cofundadoras de *Carro de Combate*, web dedica al consumo responsable y la denuncia del trabajo esclavo. También es una colaboradora asidua de la revista de periodismo narrativo *fronterad*. en esta revista publicó a través de un proyecto de *crowdfunding* *Cara y cruz de las multinacionales españolas de América Latina* en 2014.

### 13.8.2. Sinopsis de la obra

*Cara y cruz de las multinacionales españolas de América Latina* es una investigación periodística que nace de un proyecto de *crowdfunding* lanzado por la revista *fronterad* a comienzos de 2013. La campaña de financiamiento colectivo fue fructífera y Nazaret Castro inició su investigación sobre el rol que juegan las multinacionales españolas en América Latina. Particularmente centrándose en el impacto que están teniendo estas empresas en las comunidades y en el medio ambiente. La investigación nos lleva desde Colombia, a Chile y Argentina. La autora decide concentrarse en el impacto de la construcción de represas en muchas zonas de estos países que ocasionan numerosos conflictos para sus habitantes. Así, esta obra se presenta como un análisis del papel que están teniendo estas empresas en América Latina, y denunciándose muchas de sus prácticas. Además, hay una toma de partido por parte de la periodista, dese el inicio del texto muestra su postura a favor de los más desfavorecidos e intenta dar voz a todas las personas afectadas por las decisiones de estas grandes multinacionales que cambian su entorno, su contexto social y económico.



### 13.8.3. Análisis temático

En un inicio la obra se publicó en *fronterad* en forma de reportajes, pero un año más tarde se lanzó en este libro electrónico dónde se recogen todos los textos además de otros inéditos, reordenando y ampliando con numeroso material el trabajo de esta periodista. El texto se inicia con una introducción que explica los pasos por lo que la periodista llegó a participar dentro de

este proyecto titulado “De cómo llegué a estas páginas”. Explica la autora como la revista *fronterad* contacta con ella en 2010 para embarcarse en una primera experiencia de financiamiento colectivo o *crowdfunding*. La autora detalla que envió varias ideas, pero la que más interesó y la que caló, fue sobre el comportamiento de las multinacionales españolas en América Latina. Los motivos para ello eran obvios:

... no faltaban sospechas y denuncias de que no siempre las cosas se hacían de un modo ético; segundo, se trata de una información que los grandes medios de comunicación suelen ocultar o que, al menos, no muestran en toda su dimensión. No en vano, las multinacionales con presencia en América Latina son también las corporaciones más importantes del país, y los principales anunciantes en esos mismos grupos mediáticos, con pocas excepciones, como la del Grupo Inditex, que, no por casualidad, es una de las empresas más citada en todo lo que tiene que ver con malas prácticas empresariales<sup>482</sup>.

En la entrevista personal nos apunta que ese proyecto además les pareció a *fronterad* el que “iba más directamente al público español”<sup>483</sup>. Por lo tanto, vemos que, aunque la autora y la investigación pertenecen a la autora, en la gestación del proyecto y del tema, debido a que se enmarca dentro de este financiamiento colectivo intervinieron personas externas en la elección del tema. Este tipo de experimentos en periodismo abren una enorme cantidad de posibilidades para encontrar otras formas de financiar el periodismo narrativo. Y, además, en esta investigación, resulta doblemente interesante porque nacen bajo el amparo de una revista de periodismo narrativo española que decide buscar otras fuentes de financiación al margen de las convencionales para financiar una investigación en profundidad, de largo aliento y en la que la periodista en este caso necesitaría esos tres elementos fundamentales de los que ya hemos hablado: libertad, tiempo y dinero.

En esa introducción detalla todos los pasos que fue realizando la autora junto a *fronterad* para lanzar la campaña y los problemas a los que se enfrentaban. Como por ejemplo la consideración de empresas multinacionales “españolas” pues casi se han convertido en empresas transnacionales. Al final decidieron que podían ser consideradas como españolas apuntando a su origen, aunque sí que querían dejar claro de que pese a este origen esto no había que asociarlo al interés de la población española en su conjunto.

Para lanzar la campaña de financiamiento utilizaron la web Goteo.org<sup>484</sup>. En la campaña establecieron un presupuesto de 4.000 euros como mínimo para poder llevarla a cabo y 8000 euros como el presupuesto óptimo. Al final de la campaña se consiguió un máximo de 4.828 euros a través de 140 cofinanciadores<sup>485</sup>. La autora explica como con ese dinero y tiempo para hacerlo abordó la investigación de forma muy diferente a sus anteriores experiencias como periodista. El primer punto que consideró fue el enfoque sobre el tema concreto que iba a centrar el libro y tras investigar este primer paso descubrió que eran las empresas energéticas españolas las que estaban en el punto de mira, por el enorme impacto social, económico y medio ambiental que estaban ocasionando. Así que decidió centrarse en empresas como: Iberdrola, Endesa, Gas natural Fenosa y Repsol. El impacto social y ambiental de estas empresas era más fácil de identificar a través de las centrales hidroeléctricas y las explotaciones petrolíferas<sup>486</sup>.

Al mismo tiempo que iniciaba su investigación, inauguró en *fronterad* un blog, un cuaderno de bitácora<sup>487</sup>, en el que contaba toda su experiencia durante la investigación. De esta forma, se producía un seguimiento constante de todos los pasos que iba realizando la periodista a lo largo

<sup>482</sup> CASTRO, Nazaret, *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina*. Los libros de *fronterad*, [versión ebook], 2014, p. 9.

<sup>483</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 58.

<sup>484</sup> Véase: <https://www.goteo.org/>

<sup>485</sup> Pueden verse los detalles de la campaña en el siguiente enlace: <https://www.goteo.org/project/cara-cruz-multinacionales-america-latina>

<sup>486</sup> CASTRO, Nazaret, *Cara y cruz*, op. cit., p. 11.

<sup>487</sup> Véase: <http://www.fronterad.com/?q=blog/935>

de sus reportajes y de la confección luego del libro. Las entradas de ese blog son recogidas al final de esta obra. Y también servían para los lectores interesados y los cofinanciadores del proyecto de poder saber en tiempo real qué es lo que estaba haciendo la autora.

Nazaret Castro deja claro que como periodista se implica en la información que está contando y que no puede ser imparcial ante lo que está viendo. “Desde esa perspectiva profesional, ética y política me coloco, desde el comienzo de estas páginas. Lo que sigue es una recopilación de los cuatro amplios reportajes que fueron publicados en *fronterad* entre noviembre de 2013 y febrero de 2014, más los materiales complementarios que prometimos a quienes nos ayudaron a financiar la campaña, y a los que, una vez más, aprovecho para agradecer la oportunidad que me brindaron”<sup>488</sup>.

Sin duda se trata de un proyecto, donde deja claro desde el inicio su postura política ante este tema, algo arriesgado, pero precisamente por esto es honesta y honrada por su parte al hacerlo público en la obra desde un primer momento. Añade que es esta postura política la que la conduce a interesarse por el tema de su investigación.

...surge la idea de hacer este proyecto fue en la época más o menos de 2012, cuando fue la expropiación de Repsol por Cristina Kirchner y yo estaba absolutamente escandalizada de las reacciones que se estaban teniendo en España, no ya de la clase política, sino de la gente. ¿En qué momento te creíste el cuento de que los intereses de Repsol son tus propios intereses? En Argentina eso atravesó todos los colores políticos, a todos los argentinos les traía maravillosa la expropiación de YPF, porque para ellos la compra de YPF había sido colonialismo del más sucio. Y ver ese contraste tan brutal con lo que se veía en España, también fue por eso que surge la idea, trabajar este tema. Es decir, cómo puedes ser tan ciego de ver eso como enfrentamiento de banderas España vs Argentina. Y creo que es muy arriesgado publicar eso, por eso que *fronterad* tocó ese tema para hacer el *crowdfunding*, porque entendían que un proyecto como este sólo se podía financiar por *crowdfunding*, porque es un proyecto que no va a haber ninguna empresa que lo apoye.<sup>489</sup>

Esta situación era algo que todos los implicados tenían presentes, iniciar una investigación con empresas tan poderosas cerraba la puerta a cualquier otra forma de financiación, de ahí que el *crowdfunding* se convirtiera tanto en la mejor como en la única opción.

Castro también nos apunta el título del libro. Lo pensaron dentro de la revista para hacer ver que se iba a indagar en el papel de las multinacionales tanto desde una perspectiva negativa como positiva. Para que quedara claro desde el título que no iba a ser una visión solamente negativa, aunque tras la investigación, como veremos en el siguiente apartado, esto cambió, ya que la autora toma partido a favor de la población local desde el primer momento.

El proceso de investigación le ocupó unos cinco meses de julio a noviembre de 2013. Y entre noviembre y enero escribió todo el texto. Fue un gran cambio para la autora enfrentarse a un texto tan largo, complejo y diferente. “Acostumbrada a escribir reportajes más cortitos, que me iba a llevar un tiempo semejante al que me llevaba un tema cualquiera y no, me llevó mucho más tiempo. Además, pretendía dar cuenta de un proceso más general, entonces la labor de documentación se excedió”<sup>490</sup>.

---

<sup>488</sup> CASTRO, Nazaret, *Cara y cruz*, op. cit., p. 16.

<sup>489</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 64.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 58.



### 13.8.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

La estructura interna, al tratarse de un libro electrónico y ser creado para tal fin posee un peso mayor de enlaces, direcciones web y todos aquellos aspectos que facilitan editar un libro electrónico<sup>491</sup>. Así, la obra además de la introducción que ya hemos señalado, se divide en 11 capítulos que a su vez tienen entre cinco y seis subcapítulos. Algunos capítulos como el cuarto o el noveno no disponen de estos subcapítulos. A esto se le añade el cuaderno de bitácora —el blog que la autora llevó en la web de la revista— y que recoge el proceso durante la fase de investigación. Nos parece muy relevantes señalar que en la confección de esta obra se aprovecha, mínimamente, las ventajas que ofrece un e-book frente a un libro en papel y que a día de hoy pese a que se dispone de la suficiente tecnología para conseguir la creación de libros “más interactivos”<sup>492</sup> son aspectos que no se desarrollan lo suficiente. Esta obra es un pequeño ejemplo de lo que se puede conseguir con un libro electrónico, especialmente en temáticas alejadas de la ficción, como es el caso del periodismo u otros géneros como el ensayo donde la información contextual y añadida pueden aportar nuevas perspectivas, y es una forma de crear una obra mucho más rica.

La estructura narrativa sigue una línea cronológica, aunque en el texto no es tan evidente, ya que sigue el eje cronológico de la investigación de la autora. E internamente la estructura del texto se construye a través de escenas por escenas. Además, hay que destacar que el estilo narrativo de la autora es de los más secos y “fríos” que hemos analizado. Esto se debe a la postura manifiesta y honesta de la autora frente a la población local y en contra de estas empresas. De esta forma, intenta enfrentar su posición política frente a los hechos con una narración lo más fría y objetiva posible, dentro de la subjetividad que demuestra. Veremos que esto es uno de los aspectos más reseñables del texto.

En el capítulo cuatro y nueve son entrevistas que la periodista incluye para contextualizar algunos de los hechos con entrevistas a figuras destacadas. Castro además nos señala que Alfonso Armada y el equipo de *fronterad* le aconsejaron al inicio del proyecto que querían hacer un trabajo más “narrativo”. “Narrarlo de forma que se viera que estaba mi subjetividad ahí, pero sin perder de vista que no estaba en un género opinativo, que era siempre un género interpretativo, pretendía dar información”<sup>493</sup>. Por tanto, siguiendo los consejos del equipo de *fronterad*, la autora desde el inicio señala la postura política y ética que adopta en la obra.

La autora hace uso de la primera persona, pero de forma leve, está muy matizada.

Miriam ha viajado hasta La Victoria para hablarme del caso más extremo: el de Malambo y otros barrios pobres y faltos de infraestructuras que la Administración colombiana decidió llamar barrios subnormales<sup>494</sup>;

Cuando apago la grabadora, marca apenas 57 minutos, pero yo me siento distinta. En una hora, este indio robusto y sabio, hijo de un lonko (una autoridad política mapuche), ha logrado hacerme entender por qué para los mapuches el territorio es mucho más que la tierra, reducida a recurso económico desde nuestra perspectiva occidental, antropomórfica y economicista<sup>495</sup>.

La utilización de esta primera persona es tan reducida, que consideramos que hace uso de la segunda estrategia de representación del autor en el texto en la que la periodista aparece

<sup>491</sup> Es más, en el inicio de libro electrónico se especifica que al tratarse un e-book, la obra contiene enlaces interactivos y notas al pie de página. Para unificar formatos añaden un icono para indicar el tipo de referencia al que hace mención cada enlace. CASTRO, Nazaret, *Cara y cruz*, op. cit., p. 4.

<sup>492</sup> Es decir, con la inserción directa de videos, creación de gráficos o infografías interactivas, en definitiva, una auténtica experiencia hipertextual.

<sup>493</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 60.

<sup>494</sup> CASTRO, Nazaret, *Cara y cruz...*, op. cit., p. 43.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 117.

dentro de la narración, pero como apuntábamos, de forma muy leve. Sobre la conciencia de subjetividad lo realmente interesante es que toma partido en una postura contra estas multinacionales. En el mismo texto explica, que a veces son difusas y complejas las categorías de objetividad e imparcialidad en el periodismo y que por tanto ella no va esconder esa condición:

Ante situaciones como las que vi en el Alto Bío Bío, en El Quimbo o en la Salvajina, no puedo ni quiero ser neutral. Tomo partido. Eso generó un intenso y rico debate en *fronterad* en torno a las siempre difusas categorías de la objetividad e imparcialidad periodísticas. Para mí, finalmente, quedó claro que existen dos tipos de periodismo —hablo de periodismo de verdad, de imparcialidad, dando un espacio similar a cada una de las versiones, para motivar que el lector saque su propia conclusión; otro, un periodismo militante, combativo, que desde el principio expone su punto de vista ideológico y a partir de ahí desarrolla su recorte de la realidad. Nótese que el cuadro que ofrece un periodista de los hechos es siempre, necesariamente, un recorte de la realidad; y que ambas formas de acometer la tarea periodística son igualmente válidas mientras no se tergiverse la realidad, ni se oculten fuentes o datos de modo tendencioso<sup>496</sup>.

Deja muy clara su postura política:

Parece tener más sentido que nunca la denuncia del sociólogo y exrelator de la ONU Jean Ziegler: “La solución al hambre no es dar más, sino robar menos”. Lo que todo este tiempo se nos había olvidado, o supimos encubrir con grandes dosis de cinismo, es que esas ganancias extraordinarias siempre salen de la explotación, sea del trabajo o de la naturaleza. Carlos Marx, el pensador que mejor supo entender el capital, lo llamó plusvalía hace más de un siglo y medio. Ocurrió que, demasiado ocupados en juzgar a Marx, se nos olvidó leerlo...<sup>497</sup>

Su investigación y su postura frente a ella es desde un periodismo combativo e ideológico. La autora desde el inicio del texto comparte su posición y Castro es consciente que desde el comienzo de la investigación tiene una posición desfavorable hacia el papel que están teniendo estas multinacionales en los países latinoamericanos. Castro nos explica: “yo parto de un posicionamiento político muy claro, parto de una concepción del periodismo combativo, por así decirlo, no creo que el periodismo sea te doy desde una neutralidad absoluta las decisiones y que el lector tome la suya. Parto desde la base de que te lo ponga como te lo ponga, me estoy posicionando. Entonces si es más honesto eres más transparente en este tipo de posicionamiento”<sup>498</sup>.

Tuvo bastantes discusiones sobre la objetividad —o mejor dicho sobre la subjetividad— de su texto con Alfonso Armada que dirige *fronterad* sobre esta cuestión y además añade que normalmente para los reportajes que ha publicado en los medios “no he sentido que se podía utilizar el recurso de la primera persona o no me atrevía a usarlo<sup>499</sup>. Explica que antes de hacer el trabajo no sabía que es lo que se iba a encontrar, pero sí tenía muy claro que se iba a posicionar “a favor de los oprimidos y de los vulnerables”<sup>500</sup>. Armada le aconsejó, nos explica Castro, que no iniciara la investigación pensando que las multinacionales son las “malas”. Para evitar esto, utilizó la primera persona con la que la periodista intenta dar respuesta a esa visión negativa y blindarse antes las críticas. “Para mí, recurrir a la primera persona o dar diversas pistas de que sí estaba puesta mi subjetividad, era de alguna manera blanquear esa cuestión. Decirle al lector que no estaba pretendiendo hacerme la narradora omnisciente o la observadora imparcial, sino que realmente estaba involucrada. Y que contaba lo que yo vi, lo que yo pienso y lo que yo soy. Si fuera otro el que fue, hubiera visto otras cosas”<sup>501</sup>. Y como ya hemos señalado ese estilo más objetivista es también una reacción a la asunción de esta postura.

---

<sup>496</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>497</sup> *Ibíd.*, p. 150.

<sup>498</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 60.

<sup>499</sup> *Ibíd.*, p. 60.

<sup>500</sup> *Ibíd.*, p. 60.

<sup>501</sup> *Ibíd.*, p. 60.

La utilización de las fuentes tanto institucionales como personales es abrumadora, el trabajo de campo e inmersión de la autora fueron enormes y consigue recoger cientos de testimonios de todos los extractos sociales que se ven afectados por las posturas de estas multinacionales. También en numerosas ocasiones intenta contactar con estas empresas, pero en la mayoría de los casos no recibe apenas respuesta. Las fuentes documentales también tienen bastante presencia. Pero sin duda lo más destacado es la enorme cantidad de fuentes personales. Además de ello, como hemos mencionado, en el capítulo cuarto incorpora una entrevista completa a Carlos Medina Gallego, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y director del Centro de Pensamiento y Seguimiento del Proceso de Paz, y en el capítulo nueve de nuevo incorpora una entrevista completa a Lucio Cuenca director ejecutivo del Observatorio Latinoamericano de Conflictos Ambientales (OLCA).

Las personas que se ven afectadas por estas multinacionales siempre tienen menos voz en los medios, por la falta en el periodismo del componente social. “Como periodista que va al territorio, sientes como ellos tienen muchas ganas de contarte su historia y de contarte su historia con tiempo”<sup>502</sup>. Explica que a veces los periodistas le preguntan y acuden a estas comunidades afectadas por la construcción de represas, pero solo aparece como una declaración mínima y fuera de contexto y para obtener toda la visión de su problemática se requiere más tiempo, más investigación, y un espacio como el que puede ofrecer un texto periodístico en formato libro. Siempre utiliza la misma estrategia a la hora de contactar con estas fuentes personales: “Les explicas lo que quieres hacer y luego verás que confían en ti y te reciben con los brazos abiertos porque sienten que la historia contada es la de la otra parte y eso me lo han dicho con todas las palabras”<sup>503</sup>. Incide que al periodismo le falta ese componente social, “los medios y la voluntad de hacer el trabajo más despacio. Se preocupan de ser el primero en contar las cosas, pero nadie se preocupa en contarlas bien”<sup>504</sup>.

Podríamos también considerar que su papel como extranjera en esos territorios podría causar rechazo a muchas de las fuentes, sobre todo para hablar de un tema tan delicado como el de las multinacionales españolas. Pero Castro nos apunta que en general no ha tenido problemas. “Creo que por una parte en los sitios rurales, si va una chica de Bogotá a una zona rural de Colombia, es igual de extranjero o incluso más que si llego yo. La verdad es que no recuerdo ningún caso concreto que como española... Además, iba a investigar y sí que hay un primer momento en el que te tienes que ganar su confianza y trataba de explicar lo que es para mí ese proyecto. Que entendieran que yo me hacía cargo de la responsabilidad como europea”<sup>505</sup>.

La autora utiliza el estilo directo con atribución entre comillas, y quizás debido a esta enorme cantidad de fuentes de las que hace uso se nota una excesiva presencia de la declaración, quizás algún estilo indirecto con atribución o algún otro recurso pudiera aligerar el texto. Pero creemos que esto también es una forma de blindarse ante las críticas para a través de los testimonios mostrar el tremendo impacto que están teniendo estas empresas.

En cuanto a las respuestas de las multinacionales le ofrecieron durante su investigación Castro no explica que respondieron muy poco. Repsol respondió finalmente, pero solo a un cuestionario, Endesa, a través de una de sus filiales en Colombia respondió prometiéndole una entrevista que luego nunca se produjo. Siempre se producía la misma situación con estas empresas. “Más bien lo que me pasaba es que el responsable de comunicación me atendía con mucha simpatía y amabilidad y me decía que se pondrían en contacto con ellos y luego a la hora de la verdad nada”<sup>506</sup>.

Sobre los rasgos informativos de contextualización, muy conectados con las fuentes de las que hace uso la periodista son los aspectos que más relevancia tienen. Es apabullante los datos

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 61.

que ofrece de contexto, necesarios sobre todo para ubicar a cualquier lector extranjero o que no conozca la zona. En concreto, estos datos demuestran los múltiples efectos que tienen estas multinacionales en estos países. Recorre la problemática de la construcción de la central hidroeléctrica en el El Quimbo, en el pueblo de La Jagua, provincia de Huila, Colombia. O la situación de Malambo un barrio de la periferia de Barranquilla que sufre cortes continuos de luz debido a sus conflictos con Unión Fenosa y Repsol. O también las represas sobre el lago Neltume en Chile. En definitiva, se trata de un recorrido por el post colonialismo a través de estas grandes multinacionales españolas. Denuncia también en el texto, como muchas de estas multinacionales se han aprovechado en muchas ocasiones de situaciones de calamidad, violencia o guerra para poder actuar a su antojo.

El libro contiene multitud de imágenes y concretamente mapas para situar muchos de los lugares.

En cuanto a los niveles de lectura que ofrece, podemos encontrar que además de la crítica que hace al papel de las multinacionales en estos países, y la crítica al neoliberalismo en general, podemos detectar un segundo nivel en el que la autora plantea que hay otra forma de conseguir y tener un papel en estos países sin que esto pase por utilizar a la población local, destruir el medio ambiente o atentar contra los intereses de estas comunidades.

### 13.8.5. Análisis genológico

En cuanto al género al que pertenece y se identifica la obra podríamos hablar claramente de una obra híbrida en la que se mezclan géneros del reportaje, la crónica y la entrevista. Hay cuatro reportajes que se identifican con los capítulos 1, 2, 5 y 11. Luego, los capítulos 4 y 9 son entrevistas. Y quizás los capítulos más interesantes son el resto, 3, 6, 7, 8 y 10 que podríamos hablar que se identifican bajo el género de la crónica. Por lo tanto, se trata de un texto híbrido que hace uso de tres géneros distintos. Castro también apunta a esta mezcla, aunque de forma amplia lo considera un reportaje. “Yo creo que es un conjunto de varios reportajes, hay capítulos o partes antes de los reportajes que son más crónica, que es de algunos lugares donde me quedé y tal, que sí que hay un poquito más de crónica, pero en conjunto creo que es reportaje porque también hay muchas referencias informativas”<sup>507</sup>.

Sobre la etiqueta de periodismo narrativo como fenómeno en el que se incluye su obra nos explica que “me sentiría cómoda y te diría alagada, porque siento mucha admiración por este género y por las condiciones de la profesión y demás, no se practica demasiado”<sup>508</sup>. Pero apunta, que en los capítulos que hemos apuntado más como crónica son los que serían más identificables bajo esa etiqueta, los otros capítulos que apuntamos más como reportajes no cree que están bajo este fenómeno. Aunque de esos cuatro reportajes, el primero de ellos “Grandeza y miserias del río Magdalena. El desembarco de las multinacionales españolas en Colombia” sí que lo considera más como periodismo narrativo. Por tanto, vemos que este carácter híbrido lleva a que Castro considere sólo una de las partes del texto como periodismo narrativo. Estamos de acuerdo con ella en que estas partes son las más identificables dentro de este fenómeno, pero con una visión de conjunto de la obra, responde a esta misma consideración, ya que nuestro análisis abarca al conjunto del libro.

Castro añade a esta cuestión que a veces las historias más personales y las cuestiones más narrativas explican cosas que los datos más estrictos no muestran. Y también apunta que una de las preocupaciones que tenían mientras conformaba el libro, ya que inicialmente sólo fue pensado para publicar en *fronterad*, y fue más tarde cuando se decidió hacer un e-book, es que tuviera entidad, que fuera unitario, aspecto que creemos que sí se ha conseguido porque el hilo conductor entre todas las historias está claro y es fácil de seguir por el lector. Pero quizás esta

---

<sup>507</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>508</sup> *Ibíd.*, p. 59.

primera consideración como textos independientes ha provocado el carácter híbrido y que haya capítulos que tengan más características del periodismo narrativo que otras.

En cuanto a la cuestión de por qué este género tiene tan poca presencia Castro apunta que no hay voluntad para dedicarle recursos.

El periodismo como este requiere mucho tiempo, pero en el caso de este en particular, hay que viajar a varios lugares, pero requiere tiempo. Los periodistas estamos acostumbrados a escribir muy rápido y el periodismo narrativo tiene otros tiempos. En el marco de los grandes medios no se considera importante, no se habilita eso y en otro marco no hay recursos<sup>509</sup>.

Debido a que actualmente reside en Argentina le preguntamos sobre la situación de este periodismo en el país americano y apunta que la situación de los medios allí es desastrosa, mucho pero que en España. “Pero en el resto de América Latina hay una corriente de periodismo narrativo, de crónica, de una tradición muy fuerte, del nuevo periodismo, que todavía no tienen gente, con medios muy alternativos o medios digitales”<sup>510</sup>.

### 13.8.6. Análisis del contexto

En cuanto a sus referencias señala que a la hora de escribir este texto “Inevitablemente tenía mucho en la cabeza a Gabriel García Márquez, porque estuve en Magdalena y él situó algunas novelas por allá, porque además la ruralidad de Colombia es visitar ese realismo mágico que él expresa muy bien”<sup>511</sup> y en sus referencias literarias apunta sobre todo a Eduardo Galeano porque se siente aún políticamente a este escritor y como referencias puramente literarias a Julio Cortázar.

La posible influencia del periodismo latinoamericano y estas revistas en España apunta que no ve que haya una influencia, aunque achaca su opinión que puede ser sesgada, al encontrarse ya ocho años viviendo fuera de España. Es más, señala que *fronterad*, en la que colabora, es un medio que ha intentado salir en la estela de revistas como *Anfibia*, *Etiqueta Negra*, etc. y “la audiencia no termina de cuajar... No sé si hay una falta de interés”<sup>512</sup>, se lamenta, ya que las revistas latinoamericanas anteriormente citadas tienen una buena salud económica.

También nos parece interesante conocer su opinión sobre la experiencia de financiamiento colectivo para llevar a cabo un proyecto de periodismo narrativo. Para ella ha sido una experiencia muy positiva hasta tal punto que la ha vuelto a repetir para otros proyectos de investigación dentro de la web, de la que es cofundador, *Carro de combate*.

Para mí es muy buena herramienta para este tipo de proyectos, uno puede pensar que un proyecto periodístico se puede mantener a base de *crowdfunding*, no creo que sea viable ni estable, pero sí para proyectos concretos, que requieren una financiación mayor que el cotidiano, digamos, creo que está bien. Da mucho trabajo también, todo lo que lleva la campaña, cuando tú lo haces no te piensas que sea tanto trabajo. Para el de *fronterad* lo noté menos porque la gente de *fronterad* desde Madrid apoyó mucho toda la campaña y yo desde aquí no me di tanta cuenta, creo. Para Carro de combate, que lo hicimos cuatro el proyecto, fue durante meses estar muy activas en las redes, son muchas cosas

No hay que olvidar, como apunta Castro, que se trata de una herramienta complementaria para el periodismo. No puede convertirse en la única forma de financiar el periodismo, pero sí que es interesante para proyectos muy concretos y especialmente para el periodismo narrativo ya que le ofrece las tres premisas esenciales para que se pueda llevar a cabo: dinero, tiempo y libertad. Es una forma viable, pero alternativa.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 63.

También apunta que en el caso de los financiadores del proyecto de su obra *Cara y cruz* no hubo tanto *feedback* como ella esperaba y le hubiera gustado que ese contacto con los lectores y la gente que la apoyó hubiera sido mucho más intenso.

Este proyecto de financiación colectiva le supuso a Castro una reinención en su forma de trabajar, ya que de pronto disponía de mucho más tiempo y espacio para abordar un proyecto. Pero también tenía sus desventajas, tenía muchísimos documentos que analizar y sólo podía incorporar una pequeña parte. La mayor aportación de este trabajo fue la nueva visión que le aportó sobre el trabajo periodístico. Pudo comprobar que lo que hace realmente todos los días como periodista “una va un día, hace cuatro preguntas, vuelves, las escribes, súper fácil, prácticamente vuelcas lo que dijeron, pero no terminas sabiendo mucho de esa realidad”. Pero hacer este tipo de periodismo era mucho más difícil. Y de igual forma, esta forma de trabajar le supuso descubrir que con el periodismo convencional se quedaban muchos aspectos de la realidad por contar, también la fase de investigación fue novedosa porque todo el trabajo tenía una mayor dimensión.

Como *freelance* le hemos planteado si es viable hoy en día su figura. Castro cree que el papel de *freelance* es bastante complejo de mantener. Porque nadie contrata y ella ha optado por intentar vender lo que pueda. “Creo que es muy difícil de sostener”<sup>513</sup> sobre todo en los precios. “Si te pagan cincuenta euros por hacer un reportaje, ¿Cuánto tiempo le puedes dedicar al reportaje? Quiero creer que en el futuro eso va a algún tipo de cambio estable pero ahora no”<sup>514</sup>.

Se identifica como periodista pero que en algún día le gustaría referirse como escritora<sup>515</sup>.

### 13.8.7. Análisis de ‘Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina’ como libro en formato periodístico

Los lectores le han ofrecido comentarios positivos, pero siendo un proyecto de financiación colectiva esperaba mucho más diálogo con los lectores y este no se ha producido. Es algo que le hubiera gustado que hubiera habido más. Y apunta que por parte de algunos medios de comunicación tanto argentinos como españoles sí le han lanzado críticas por su trabajo en general en el que intenta “meterme en un determinado cajoncito político, como decir que es kirchnerista o podemita”<sup>516</sup>.

Sobre las ventas del e-book apunta que los datos de venta son “poquitos” pero que era de todos los libros de *fronterad* el que más ventas había tenido. Y explica que no sabe si es un caso aislado o solo suyo de que no se haya vendido tantas obras “No sé si es algo particular de *fronterad* o es algo más genérico y que el libro electrónico no tiene todavía muchas ventas”<sup>517</sup>. Aspecto que ya hemos comprado con los otros autores que son unánimes en señalar las pocas ventas de los libros electrónicos en comparación con sus obras en papel. En este caso al ser solo un libro electrónico evidentemente las ventas son aún más pequeñas. E incluso apunta que como lectora “lo entiendo porque a mí como lectora me gusta mucho el papel, yo también prefiero comprar un libro en papel, entonces lo entiendo, finalmente, lo importante es que circule”<sup>518</sup>. Es más, la autora se está planteando liberar el libro de forma gratuita para que llegue a mucha más gente, y señala que es algo que tuvo en mente desde el inicio de este proyecto. El texto tiene una clara intencionalidad política y la liberalización a través de Internet del libro permitiría una recepción mucho mayor.

---

<sup>513</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>514</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>515</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>516</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>517</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>518</sup> *Ibíd.*, p. 64.

Sobre el libro o el e-book como formato para soportar el periodismo considera que sí es un buen formato, es más, opina que tal y como se está desarrollando Internet cree que van a convivir dos tipos de periodismo, se va a tender “a que se sostenga por un lado las noticias más inmediatas de actualidad” a través de los sistemas habituales y luego por otro lado “un periodismo de calidad y profundidad” a través del libro, e-book o vías como la financiación colectiva.

Actualmente Castro también nos apunta que junto con sus compañeras de la web Carro de Combate están escribiendo una obra sobre el aceite de palma y que es una idea un poco parecida *Cara y Cruz*. El aceite de palma nos explica que: “está en la mitad de los productos del supermercado, tanto alimentación, como cosméticos, como jabones, en todo está el aceite de palma. Y la gente simplemente lo compra sin tener ninguna información ni ninguna noción de qué es lo que está provocando ese consumo”<sup>519</sup>.

Finalmente apunta que esta obra como profesional la ha aportado “mucho”, “muchas herramientas” y sobre todo una mayor capacidad como periodista para hacer su trabajo, pero en cuanto a nuevas puertas en la profesión señala que no ha sido el caso.

---

<sup>519</sup> *Ibíd.*, p. 63.

## 13.9. Reconstruyendo el imaginario colectivo. Álvaro Colomer

### 13.9.1. El autor

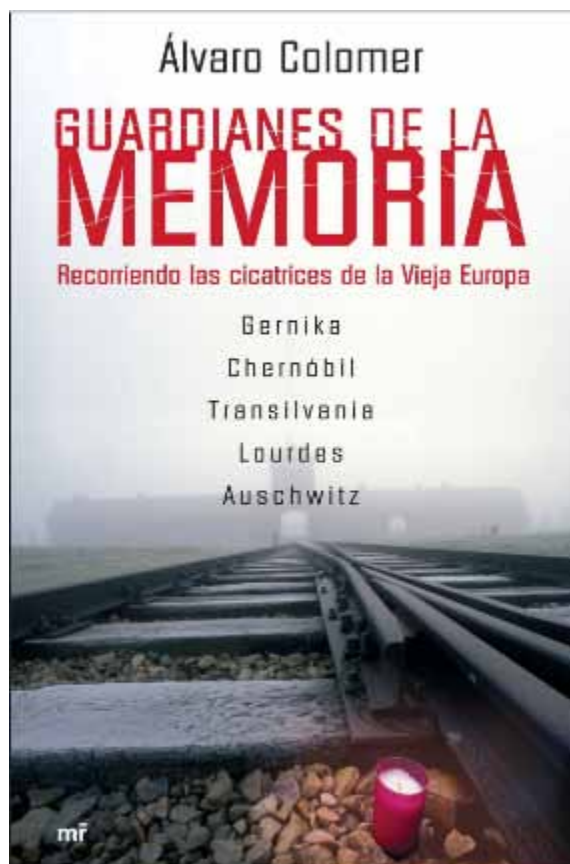
Álvaro Colomer (Barcelona, 1973) es un escritor y periodista español. Como periodista ha colaborado ocasionalmente en medios como *Der Tagesspiegel*, y colabora asiduamente en *Yo Dona*, *Cultura/s*, *Mercurio*, *Qué leer*, *Primera Línea*, *Cadena Ser* y trabaja para *El Mundo* y *La Vanguardia*.

Como escritor de ficción ha publicado una trilogía sobre la muerte urbana como novelas independientes conformadas por *La calle de los suicidios* (2000), *Mimodrama de una ciudad muerta* (2004), *Los bosques de Upsala* (2009). Novelas escritas en primera persona que analizan el fenómeno de la muerte, y el suicidio en la sociedad contemporánea. También tiene una producción de novelas juveniles junto al escritor Antonio Lozano. Entre 2012 y 2013 publicó la trilogía juvenil "Terror en la red", compuesta por *El chico que vivía encerrado en una habitación*, *La mujer con el corazón lleno de tormentas* y *Los hombres que querían apagar la luz del mundo*. Y también podemos encontrar su obra en diversas antologías como *Qué la vida iba en serio* (2003), *Tierra de nadie* (2005) o *Madrid perdón* (2012).

En su faceta como periodista ha publicado dos obras de periodismo narrativo *Se alquila una mujer* (2002) y *Guardianes de la memoria* (2008). Sobre esta última consiguió el International Award for Excellence in Journalism 2007. Además, como periodista también ha ganado el Premio Enerclub 2010.

### 13.9.2. Sinopsis de la obra

*Guardianes de la memoria* recorre los principales puntos críticos de la geografía europea marcada por un hecho de gran trascendencia. El autor a través de una serie de reportajes nos lleva por los principales lugares europeos marcados por la tragedia o estigmatizados por una catástrofe como son: Auschwitz, Chernóbil o Guernica. Pero también por otras zonas que suponen un punto geográfico importante para muchas personas por la influencia que ejercen en la sociedad como es Transilvania o Lourdes. No se trata de un texto que recorre el dolor de estas regiones, sino un análisis de cómo ciertos hechos de la historia condiciona por completo a una población. Afectan, tanto a la gente que vive en ellos, como la imagen mental que la sociedad posee de ellos. Nos es imposible dissociar la imagen que tenemos de Chernóbil del accidente de igual forma que no vemos más allá de Guernica y su bombardeo en la Guerra Civil Española. Como las personas, los lugares también guardan una memoria.





### 13.9.3. Análisis temático

En el prólogo de la obra el autor aporta algunas indicaciones sobre el origen del tema y justificación. Lo primero que advierte sobre el texto es que no quiere que se identifique como una “guía turística del dolor” y que su intención con esas obras es mostrar estas ciudades que se “bambolean sobre la estela generada por unos sucesos que borrarán del mapa cualquier otro vestigio del pasado local”<sup>520</sup>. Su intención es mostrar cómo estas ciudades se ven asociadas invariablemente con estos hechos y se encuentran congeladas en ese momento de la historia, como si no tuvieran pasado ni presente más allá del hecho que las marcó.

[Los reportajes] combinados en este volumen sólo pretenden rendir homenaje a los habitantes de esas ciudades estigmatizadas, agradeciéndoles de algún modo que hayan renunciado a su propia evolución como colectivo autónomo en aras del mantenimiento de un recuerdo que realmente pertenece a toda la Humanidad. Por otra parte, estos cinco textos permitirán que el lector comprenda un poco mejor el pasado del viejo Continente —al que me he limitado por zonas de pura proximidad— y, acaso más importante, que aprenda en qué han devenido los lugares donde se fraguó nuestra historia reciente<sup>521</sup>.

El autor en la entrevista personal nos cuenta exactamente el germen de la obra más allá del sentido que pretende ofrecer en ella. Nos explica que el libro nace como todas las ideas. “Estás un día pensando y dices ¡vaya incomodidad tiene que ser nacer en Auschwitz y saber que todo el planeta cuando piensa en ti sólo piensa en un campo de concentración!”<sup>522</sup>. Tras este pensamiento comenzó a buscar información sobre Auschwitz, pero no sobre el campo de concentración, sino de cómo era esta localidad antes de este terrible suceso. Entonces comenzó a descubrir aspectos sobre el lugar completamente desconocidos. “Era una ciudad industrial muy importante en Polonia y me pareció curioso que después de la Segunda Guerra Mundial no hubiera continuado siendo una ciudad industrialmente importante”<sup>523</sup>. A raíz de esto, del tremendo impacto que supone una tragedia de tal calibre en una población “me di cuenta de que la ciudadanía de Auschwitz había decidido cambiar su destino y convertirse en un guardián de la memoria, es decir, en un lugar al que todo el mundo pudiera ir a reconstruir lo que pasó durante la Segunda Guerra Mundial. Y a raíz de eso empecé a buscar otros lugares cuya mención haga que toda la humanidad piense en un mismo acontecimiento”<sup>524</sup>. Su interés está en descubrir como una ciudad, su sociedad y sus gentes, deciden anclarse en un momento concreto y convertirse en “guardianes de la memoria”, en custodios históricos de los recuerdos de estos acontecimientos.

Especialmente, le interesaba profundizar como una ciudad decide cambiar su destino, incluso para convertirse en una imagen negativa del mundo como puede ser el caso de Auschwitz o Chernóbil. Esto lo incitó a “buscar lugares por todo el mundo que tuvieran esta característica”<sup>525</sup>. En un principio, esta circunstancia, lo condujo a plantear el libro a nivel mundial. Tenía pensado, no asumirlo desde un punto exclusivamente negativo, sino recoger ciudades o sitios que nos llevan siempre a pensar en las mismas cosas, sean positivas o negativas. “Pero aquí llega la parte realista de la vida, que el presupuesto me daba para Europa y ya de paso miro de explicar un poco esa idea de Europa museo del planeta (...) definirla sólo a través de sus cicatrices”. Olvidó esa parte mundial del proyecto porque no le era viable económicamente, aunque su intención inicial era reflejar la idea “Guardianes de la memoria” tanto desde un punto positivo como negativo.

<sup>520</sup> COLOMER, Álvaro, *Guardianes de la memoria. Recorriendo las cicatrices de la Vieja Europa*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2008, p. 17.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>522</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 66.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 66.

También nos explica que la elección del título lo tuvo claro desde un principio. “El título surgió pronto (...) y lo mantuve porque me gustaba”<sup>526</sup>.

### 13.9.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

El tema global de la obra es recorrer los principales núcleos de dolor o de gran impacto en la historia de Europa. Con este tema, el autor compone el libro de cinco reportajes diferentes e independientes, que abordan los siguientes lugares o ciudades marcadas por una gran tragedia o señaladas por un acontecimiento o hecho de gran trascendencia: Guernica, Chernóbil, Transilvania, Lourdes, Auschwitz y cuyos capítulos comparten dichos títulos.

La estructura narrativa de los textos, en la que el autor sin divisiones o separaciones, nos relata la historia de estos lugares a través de su presencia en el lugar de los hechos, entrevistas a fuentes, digresiones, contextualizaciones y comentarios. Generalmente, este tipo de estructuras que combina un relato uniforme donde todo se mezcla, son las estructuras más ricas y complejas de construir por un narrador.

En el capítulo sobre Transilvania se incluyen varios subcapítulos, pues en este caso nos narra un hecho que ocurre en el tiempo y utiliza estos para separar las distintas escenas. En el capítulo sobre Lourdes lo divide también en subcapítulos, concretamente tres “El Infierno”, “El Purgatorio” y “El cielo”. Son los dos únicos capítulos que incluyen estos apartados con esta función de separación.

De esta estructura sorprenden los finales de los capítulos, que suelen tener un toque de humor, o un tono más poético. Veamos algunos ejemplos:

Pero de lo que no hay duda es de que, a partir de ahora, los vampiros no tendrán más remedio que pasar la eternidad recordando el tiempo en que los hombres les ayudaban a alcanzar el cielo. El tiempo en que muertos y vivos se comunicaban. El tiempo en que los rumanos respetaban, y perpetuaban, la sabiduría de sus ancestros<sup>527</sup>.

... no hay duda de que el paraíso simboliza el fruto al que aspiramos todos los mortales y tampoco la hay de que Lourdes es, de algún modo, la antesala del anhelo que ha defendido todas las investigaciones científicas llevadas a cabo a lo largo de la historia de la humanidad: la supervivencia. Y nada más que la supervivencia<sup>528</sup>.

La niebla se expande sobre el cauce, la nieve se amontona en ambas orillas y los árboles, los robustos árboles, flanquean los márgenes. He ahí la vida, murmuras<sup>529</sup>.

Cada uno de los capítulos sirve al autor para hacer uso de una persona distinta. Así en el capítulo de Guernica y Lourdes el texto está escrito en tercera persona y un estilo periodístico más convencional. En el capítulo de Chernóbil, el autor utiliza la primera persona. Pero, quizás el caso más interesante sea el último reportaje, “Auschwitz”, donde el autor decide hacer uso de la segunda persona del singular, utiliza el tú. Una opción poco usual pero que funciona muy bien en el reportaje, pues ante la circunstancia de verse ante una superviviente del Holocausto el texto se convierte, por un lado, en una visión sobre cómo podemos o debemos interpretar un hecho de esta índole, y por otro lado, es un interrogatorio, del autor, consigo mismo como periodista y como ser humano sobre cómo tratar una situación como esta. Específicamente se cuestiona la forma en la que el periodismo y un periodista debe abordar a una superviviente del Holocausto. ¿Qué preguntarle? ¿Qué decirle? ¿Qué puede ser interesante? ¿Qué puede ser mal-educado o inapropiado?

---

<sup>526</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>527</sup> COLOMER, Álvaro, *Guardianes de la memoria*, op. cit., p. 161.

<sup>528</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>529</sup> *Ibíd.*, p. 251.

De repente te colocan frente a una superviviente del campo de concentración Auschwitz II-Birkenau y tú, en absoluto preparado para un encontronazo de estas características, no sabes cómo reaccionar.

(...)

Pero ahora mismo no entiendes que circunstancias vitales, tampoco qué destinos, te han traído hasta esta anciana cuyos ojos, en este instante clavados en los tuyos, vieron a centenares de seres humanos haciendo cola ante la cámara de gas y luego dispersándose entre el humo que sobrevolaba el *lager*. Habías quedado con los Dabrowski porque querías conversar con los cuatro miembros de esta familia<sup>530</sup>.

Cuya presencia hace que te sientas absolutamente incapaz de cumplir tus funciones como periodista.

(...)

Y como tú también eres humano, piensas que hay algo en el Holocausto por lo que todos deberíamos disculparnos<sup>531</sup>.

En el reportaje “Transilvania”, opta por hablar de sí mismo como “El extranjero”, se trata de una primera persona disfrazada de tercera, de esta forma el autor consigue un distanciamiento sobre el texto y permite abordar la historia con una mirada diferente y más fresca<sup>532</sup>. “Y luego piden al extranjero que no se chive sobre lo que acaban de contarle, en especial sobre sus burlas”<sup>533</sup>. Por tanto, en cuanto a la estrategia de representación del autor en el texto estaríamos hablando de una combinación de primera estrategia para los reportajes de Lourdes o Guernica y una segunda estrategia para el de Chernóbil, Auschwitz y el de Transilvania. En total, Colomer hace uso de las tres personas del singular en los cinco reportajes.

El autor apunta las razones de este cambio de persona en cada reportaje y lo atribuye a la forma en la que se desarrolla cada trabajo. “La investigación determina el estilo o la estructura del reportaje”<sup>534</sup>. Señala que el que se aprecia de forma más evidente este influjo es el de Auschwitz porque en ningún momento había pensado escribir un texto en segunda persona. “Es muy complejo escribir en segunda persona y es muy fácil de fracasar”<sup>535</sup>. Cuando se encontró frente a la situación de reflejar su encuentro con la superviviente de Auschwitz le fue muy sencillo y obvio hacer uso de esta segunda persona. “Me atreví a decir que cualquier persona que estuviera en mi lugar se encontraría con la misma impotencia que me encontré yo”<sup>536</sup>. Y esa fue la situación ideal para hacer uso de esta segunda persona porque, manifiesta Colomer que “El sentimiento que estaba viviendo yo era extrapolable a cualquier ser humano al que le pusiera un superviviente delante y le dijeran entrevístalo”<sup>537</sup>. Porque el problema al que hace mención Colomer en todo ese reportaje, ese diálogo consigo mismo, con el periodismo y con el como periodista no es más que la pregunta:

¿Qué diablos le preguntas a una persona que ha estado en un campo de concentración? Entonces ahí sí que me atreví con la segunda persona porque sí que entendí que mi sentimiento era universal. Mientras que en el resto de textos se entiende de alguna forma que el sentimiento es más propio. Yo puedo ir a Guernica y tener una serie de sensaciones y otra persona que vaya a Guernica no tener las mismas. Dependiendo de la opinión sobre el hecho histórico o sobre el bando por así decirlo. En Auschwitz, incluso una persona del bando contrario, con pensamientos fascistas, también se quedaría cortado delante de una persona que ha estado

<sup>530</sup> *Ibíd.*, p. 211.

<sup>531</sup> *Ibíd.*, p. 212.

<sup>532</sup> Íñigo Domínguez en el siguiente análisis utilizará el mismo recurso.

<sup>533</sup> COLOMER, Álvaro, *Guardianes de la memoria.*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>534</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 68.

<sup>535</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>536</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>537</sup> *Ibíd.*, p. 68.

en un campo de concentración. En este caso sentí que era universal y decidí utilizar la segunda persona, y en otros el sentimiento es tan propio que decides usar la primera<sup>538</sup>.

Es más, Colomer nos manifiesta que siente que hacer uso de la primera es más efectiva cuando quieres mostrar sentimientos y cuando usas la tercera persona “es cuando crees que las cosas históricas o los datos tienes que dar son más importantes que las emociones que pudiste tener”<sup>539</sup>. De todas formas, el atrevimiento al hacer uso de la segunda persona, pese a las posibilidades de “fracasar”, como apunta, creemos que el autor sale airoso, porque ese “tú” es realmente fácil de asociar con el propio lector porque es una situación que supera a cualquier persona.

Aunque no hay una gran cantidad de opiniones, sí que hay una conciencia de subjetividad muy elevada, reflejando sus valoraciones, sus sentimientos o sensaciones. Por ejemplo: “Añadiendo acto seguido que se lo habían pasado de rechupete acribillando mutantes<sup>540</sup>. Estas valoraciones sobre todo se reflejan en el caso del reportaje sobre Lourdes, en el que se muestra muy crítico en cuanto a la posición del Vaticano con las apariciones y visiones, o con el mismo pueblo de Lourdes que se empeña en olvidar su historia para centrarse exclusivamente en el tema de las apariciones. Y claro está, en el reportaje sobre Auschwitz, esa segunda persona refleja una catarsis de sentimientos que tiene el autor en ese momento.

Evitando de este modo que tú te vieras obligado a sacarte de la manga una entrevista en ningún momento preparada. Aun así, mantienes la compostura porque supones que eso se espera de ti, o al menos de un profesional de tu talla<sup>541</sup>.

Cuando te asustaba lo que el entrevistado pudiera pensar sobre la calidad de tus preguntas y cuando sudabas la gota gorda cada vez que intuías una mirada de reproche en tu interlocutor<sup>542</sup>.

Prima un profundo cuestionamiento de sí mismo al encontrarse frente a una superviviente de los campos de concentración de la II Guerra Mundial. Muestra cómo se siente escribiendo y entrevistando a ciertos personajes para los mismos reportajes que acaba de publicar.

Mañana regresas a casa, donde te encerrarás a escribir un texto que exprese el sentimiento dominante mientras compartías mesa con Zofia Posmysz, un sentimiento incluso mayor que la tristeza que te embargó cuando te sentaste ante una familia residente en la Zona contaminada de Chernóbil<sup>543</sup>.

Así este último texto, en realidad, se trata más de una reflexión del autor sobre como el periodismo y el periodista se enfrenta a una entrevista de tal magnitud, por su enorme carga simbólica y emocional.

Así que decides actuar como buen periodista, limitándote a echar cuentas de la información sin juzgar a nadie, sin emitir juicios de valor, sin mojarte, aun cuando a menudo piensas que actuar así te convierte en cualquier cosa menos un buen periodista<sup>544</sup>.

Su tratamiento de las fuentes es diverso. Las fuentes que utiliza en el reportaje del Guernica son documentales, libros y documentos en su mayoría. Hay muchas declaraciones, pero no dice quiénes son y las que sí identifica son obtenidas de estas fuentes documentales. En este reportaje, concretamente dice «En el documental *La huella humana*, producido por el Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratuz, una mujer de ochenta y tres años, no importa aquí su

---

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>540</sup> COLOMER, Álvaro, *Guardianes de la memoria*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 248.

nombre, rememora la tarde de aviones, hace ya siete décadas...»<sup>545</sup>. O a veces habla de un conjunto de personas de forma general. “Los excursionistas que cada aniversario fletan un autobús destino a la melancolía recuerdan perfectamente la noche de la explosión, cuando todos abandonaron sus camas alertados por el estruendo, salieron a los balcones y sintieron unos golpecitos en la cara...<sup>546</sup>”.

Hay muchas declaraciones anónimas o que están utilizadas a través de un sujeto general como “los campesinos”. En reportajes como el de Transilvania sí que están identificadas las fuentes, así como el de Auschwitz y referidas. Esta ambivalencia sobre las fuentes tiene sus razones. Se debe, según nos explica Colomer, que había muchos casos en los que los testigos le pedían que no querían salir en ningún libro. “Me contaban la historia felizmente pero que no querían salir en libros ni nada porque era gente muy mayor, era gente que todavía tenía en mente esa división de la sociedad de la Guerra Civil, por así decirlo”<sup>547</sup> explica Colomer haciendo referencia al reportaje “Guernica”. También en ese mismo reportaje se recogían testimonios sacados de libros o testimonios acopiados de terceras personas. “Ese uno no tenía nombre porque el que me narraba la historia ni siquiera se acordaba del nombre.”<sup>548</sup>. De esa forma, y para evitar ponerlo en bruto “esa persona no quiere aparecer con su nombre”, el autor considera que era mucho más factible buscar una fórmula literaria.

También se da otra circunstancia añadida, el respeto a las declaraciones de estas fuentes, pese a las dudas que nos plantea. A veces el periodista va a exagerar más que el protagonista del suceso, apunta Colomer, pero que en su caso, decidió mostrar aquello que le contaban las personas, pese a que algunas de ellas, como el caso de Transilvania puedan ser difíciles de creer. Por ejemplo, explica como en su reportaje sobre Guernica, muchos testimonios apuntaban como vieron las caras de los soldados que pilotaban los aviones y como estos se reían mientras tiraban las bombas, algo que físicamente es imposible por la altura a la que vuelan y la propia fisonomía del avión. Sin embargo, “en muchos testimonios eso era muy repetido, que ellos veían los ojos del piloto cuando venía a ametrallarlos”<sup>549</sup>. Ante estos hechos, este recuerdo, el periodista decide incorporarlo pese a que la lógica nos diga que es imposible porque “no es real”, pero para esas personas sí que era real. Así, el autor decide incorporar esas declaraciones, pero ser honrado y explicar las razones por las que esos recuerdos son difícilmente creíbles.

...que los testigos a veces cuentan historias que no son reales pero que ellos están completamente convencidos de que son reales y tú como periodista puedes exagerar esa historia para sacarle un beneficio literario y puedes ser sincero y decir que esto aunque me lo cuenten así es poco probable que fuera. Y esta yo creo que es la diferencia entre los periodistas que mienten y los periodistas que dicen la verdad<sup>550</sup>.

En cuanto a los modos de citación todo es en estilo directo con comillas exceptuando el reportaje “Transilvania” que hace uso del estilo indirecto libre. Este recurso lo utiliza en nuestra opinión por dos razones, la presencia del autor entrevistando a todos los protagonistas, y la propia historia, que presenta un relato esperpéntico en el que este recurso funciona de forma sobresaliente.

Cuando aquella noche de diciembre la enferma susurró a su marido «creo que el muerto se ha convertido en un vampiro», todas las civilizaciones alguna vez asentadas en los Balcanes soltaron una carcajada, una carcajada, por supuesto de satisfacción<sup>551</sup>. P.131.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>547</sup> Entrevista con el autor. Anexos, pp. 68-69.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>551</sup> COLOMER, Álvaro, *Guardianes de la memoria.*, op. cit., p. 131.

Sin embargo, las mujeres de Marotinu de Sus no necesitan hacerse las machotas. Aunque no siguieron a sus maridos hasta el cementerio, los recibieron a su regreso y, por tanto, pueden describir el terror impreso en sus rostros<sup>552</sup>.

Florea Cotoran, a la sazón residente en la ciudad de Craiova desde hacía varios años y en consecuencia ajena al pitote organizado en torno al cadáver de su padre, montó en cólera apenas recibió una llamada informándole de la acción llevada a cabo por aquellos seis parientes para colmo políticos, amén de una nuera igualmente postiza. No tardó la señora Cotoran ni media hora en lanzarse a la carretera dispuesta a pedir explicaciones a cuantos habían emprendido aquella acción sin su consentimiento...<sup>553</sup>

Incluye algunas anécdotas en el libro, por ejemplo, Lourdes es la segunda ciudad con más alojamientos del mundo seguida de París. Estos pequeños detalles logran dar un tono más ameno y divertido al lector, además de que consigue construir un relato mucho más fidedigno. Y también hay algunas descripciones de los lugares, pocas, pero precisas:

Ahora mismo, mientras alguien lee estas líneas protegido del mundo exterior en algún edificio aparentemente infranqueable, un verdugo brota entre los peldaños de la biblioteca municipal de Pripiat, un caballo campa a sus anchas por la avenida principal y una flor se desabotona entre las grietas del asfalto, haciéndonos comprender que algún día, no se sabe cuándo, toda las construcciones levantadas por los arquitectos del mundo entero se resquebrajarán ante el empeño de una sola planta por alcanzar el sol<sup>554</sup>.

Los rasgos de contextualización de las ciudades están muy medidos, lo suficiente para dar los datos necesarios sobre el lugar, ya que el objetivo del autor es mostrar estos lugares más allá de lo que asociamos invariablemente con ellos. “En aquel tiempo, cuando los medios de comunicación propagaron la noticia del accidente de Chernóbil, millones de madres corrieron a las farmacias del mundo entero para comprar paquetes de sal yodada con los que evitar (...) el cáncer de tiroides de sus pequeños”<sup>555</sup>. Son simplemente una pincelada de contexto para ubicar la historia, pero como señalamos se dan por sentado que el lector conoce el caso que está exponiendo el autor. Otro ejemplo: “Realmente, de los 22.000 testimonios de apariciones celestiales documentados a lo largo de la historia, el de la niña Lourdes se ha convertido en el más venerado, amén del más explotado de todo el orbe cristiano”<sup>556</sup>.

En cuanto a las figuras retóricas posiblemente la ironía, el sarcasmo y el humor sean las que más se repiten. Especialmente en los textos de Transilvania y Lourdes.

Por eso, la noche del 9 de enero de 2004, con una cogorza de no te menees y también con la amenaza de las ocasionales *lisiístratas*, los valientes enfilan de nuevo el camino del cementerio, arrean otra somanta a los chavales incapaces de aprender las lecciones y se planta ante la tumba abierta<sup>557</sup>.

Porque aquella risotada retumbando en las ensoñaciones de Mirela Marinescu habrían de costarle muy caro, ya que nadie, absolutamente nadie, se ríe de los maridos de las rumanas —a excepción de ellas mismas, claro está— y vive después para contarlo<sup>558</sup>.

De modo que mantiene el silencio cada vez que se anuncia un nuevo encontronazo con la Virgen y permite la devoción mariana allá donde sea, propiciando con esta actitud cierto desconcierto entre quienes agradecerían una guía oficial de lugares santos, más que nada

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>553</sup> *Ibid.*, pp. 150-151

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>557</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 146.

por aquello de no perder el tiempo rezándole a una piedra o, mucho peor, por aquello otro de no seguirle el juego a un estafador sin otro afán que llegarse los bolsillos<sup>559</sup>.

Esta ironía y sarcasmo que se desprende en los dos textos era una forma de afrontar con humor situaciones que sorprendían al autor. Por ejemplo, nos explica que, en el reportaje de Transilvania, aquella zona ha convertido en una broma todo sobre Drácula. “Aquello es como ir a Port Aventura o cualquier parque temático, pero convertido en ciudad”<sup>560</sup>. Y por tanto para hacer frente a esta banalización y mercantilización de la leyenda, el autor utiliza la ironía y el sarcasmo, para hacerles frente.

...vivimos situaciones, primero las absurdas de la historia en sí de esta familia que yo voy a investigar, que desentierran el muerto y tal. Que eso era para una persona de un país civilizado como nosotros, comparado con Rumanía, que estamos hablando de un pueblo de Rumanía, de la Rumanía profunda, digamos, y eso para nosotros es un retroceso al siglo XVIII. Y hay un momento que dices, vamos a respetar las culturas de esta gente, pero también vamos a explicar que esto es todo una mamarrachada<sup>561</sup>.

Principalmente señala que el tono está en consonancia con la historia. Concretamente Colomer realiza una analogía, para ejemplificar esto, entre distintos perfiles de autores que han escrito periodismo narrativo: “Hay historias que te piden dramatismo, hay historias que te piden un Foster Wallace, por así decirlo, hay historias que te piden hacer un Kapuściński o un Jon Lee Anderson, que te piden una cosa ya más seria porque la historia es seria”<sup>562</sup>. Su objetivo es que en el libro se trata diversos temas y por tanto cada uno de los textos tiene un tono en respuesta a este tema.

El caso de Lourdes se produce algo muy parecido a lo que pasa en Transilvania, pero advierte que “hacer ya muchas bromas es un poco ofensivo porque es una cosa religiosa”<sup>563</sup> por lo que la ironía y el sarcasmo en ese reportaje está mucho más contenido.

En cuanto al uso de la imagen, aparecen de forma muy diversa. Desde mapas dibujados por el mismo para describir como fue el ataque a Guernica, fotos realizadas por el autor de la central nuclear en Chernóbil, o las fotos de los protagonistas en Transilvania.

En cuanto a los niveles de lectura la obra ofrece dos niveles de lectura. Por un lado, en el primer nivel nos encontramos con el objetivo del autor de mostrar cómo viven ciertas poblaciones, que debido a una serie de hechos se convierten en portadoras de un estigma o solo se las relaciona por esa condición, como es Lourdes, Chernóbil o Auschwitz. Pero en un segundo nivel, trata de encontrar una respuesta de cómo las personas que viven en estos lugares se amoldan a la historia del lugar, pero esto tiene unos efectos sobre ellas, en cierta medida pierden su identidad y su posibilidad de crecer en el futuro. Estas ciudades y su población se quedan ancladas en un momento determinado de la historia. Pretende encontrar como vive la gente en un lugar donde el imaginario colectivo sólo asocia con una cosa y como estas personas en la mayoría de los casos se revela con esta imagen simplificada. Es en cierta medida como se configura la memoria de las personas ante estos hechos, es una búsqueda de las memorias de estas personas.

### 13.9.5. Análisis genológico

Consideramos que *Guardianes de la Memoria* son un conjunto de reportajes literarios. Pues como explicaba Chillón o López Pan, utiliza recursos compositivos y estilísticos de origen literario,

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>560</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 69.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 69.

pero usando las estrategias de la observación atenta de la realidad o la entrevista como técnica de reporterismo<sup>564</sup>.

En cuanto al fenómeno del periodismo narrativo. Esto es lo que nos explica Colomer: “He visto (...) que este libro ha sido enmarcado dentro del nuevo periodismo y me parece bien”. De nuevo observamos como este autor utiliza otra de las etiquetas que ya hemos señalado como sinónima del periodismo narrativo<sup>565</sup>. Sin embargo, Colomer advierte que este fenómeno que identifica como género (y que vemos de nuevo la dificultad que hay a veces para diferenciar entre género periodístico y este fenómeno que estudiamos) le tiene un poco preocupado por diversas razones. “A parte de todas las cosas buenas que ha dado el Nuevo Periodismo, creo que el Nuevo Periodismo también es un coladero de malos periodistas”<sup>566</sup>. Explica que hay muy malos periodistas que no tienen la capacidad ni para escribir un reportaje sea literario o no y enmascaran esta falta de capacidad a través del nuevo periodismo. “Creo que hay autores muy grandes dentro de este género que en realidad no tienen la calidad como periodistas que la literatura les da. Soy muy crítico con este periodismo y creo que nos están dando gato por liebre en muchísimos aspectos de este género”<sup>567</sup>.

Sí que considera que su obra se puede encuadrar dentro de este “género” aunque los términos que él prefiere para su obra serían reportaje literario —género que nosotros ubicamos como parte del fenómeno del periodismo narrativo— antes que Nuevo Periodismo o nueva narrativa de Latinoamérica.

Sin embargo, en el prólogo de *Guardianes de la memoria*, Colomer ofrece otra terminología para identificar su obra, el “reportaje ideológico”.

No es la intención del presente libro convertirse en una guía turística del dolor. Todo lo contrario, los cinco ensayos aquí presentes o, usando la terminología de Hans Magnus Enzensberger<sup>568</sup>, los cinco “reportajes ideológicos” compilados en este volumen sólo pretenden rendir homenaje a los habitantes de esas ciudades estigmatizadas...<sup>569</sup>.

Actualmente señala que no recuerda las razones del uso de ese término al que hace mención. “Son estas cosas que en una época lees algo y dices, sí, esto cuadra y luego con los años se te olvida. Ni idea de a qué me refería más allá de lo que el termino pueda relucir”. El autor alemán que cita Colomer se refiere con la terminología “reportajes ideológicos” a textos en los que la condición política e ideológica del autor está muy patente<sup>570</sup>.

Ante la pregunta si consideraría los términos periodismo literario o el periodismo narrativo para englobar su obra. Nos explica que son términos que le convencen en cuanto a “término”, pero en cuanto a la existencia de esto como género, duda que exista sobre todo en lo que se refiere al ámbito hispanoamericano. Concretamente los aspectos que le hacen dudar son las últimas polémicas con Gay Talese y su nueva obra *El motel del voyeur*<sup>571</sup> o la obra de Ricardo Pligia *Plata quemada*<sup>572</sup>. “Yo estoy prestando mucha atención a todas estas polémicas que está

<sup>564</sup> Véase apartado 7.5.1.3.

<sup>565</sup> Véase apartado 7.2.2.

<sup>566</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 67.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>568</sup> Hans Magnus Enzensberger es un poeta, ensayista, periodista y agitador cultural, y es considerado uno de las más influyentes figuras en el pensamiento alemán de posguerra.

<sup>569</sup> COLOMER, Álvaro, *Guardianes de la memoria.*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>570</sup> Concretamente Enzensberger publicó varios de estos reportajes en una serie de textos publicados en *El País*, en 1985 titulada “Cristales rotos de España”, específicamente el 10 de noviembre, aunque en la hemeroteca del periódico no están disponibles estos textos.

<sup>571</sup> Véase el apartado 7.6 y el capítulo 9 para ampliar más información sobre el autor y los hechos que señala Colomer.

<sup>572</sup> *Plata quemada* es una novela del autor argentino Ricardo Pligia, publicada en 1997 basada en la historia real de un atraco millonario a un banco en la provincia de Buenos Aires. El problema con el texto es que el autor fue demandado por diversas razones, por un problema con un premio que recibió en el que se le acusaba de un trato a favor, por una de las partícipes del robo que argumentaba que el autor había dañado su imagen o por la hija de otro de los personajes que aparecen en el texto. El germen de esto se encuentra en que en un inicio Pligia



habiendo con libros que están puestos como nuevo periodismo y se está descubriendo que es mentira todo”<sup>573</sup>. Por tanto, estos dos hechos, le hacen dudar sobre la veracidad de este tipo de periodismo y se muestra preocupado por cómo se venden. “Se está utilizando la palabra periodismo con una facilidad tremenda, creo que hay mucha ficción en este nuevo periodismo, muchos escritores se inventan cosas porque les interesan narrativamente hablando. Me parece bien que se haga en el sentido de narrativa, pero no en el sentido de periodismo”<sup>574</sup>. Debido a esto el autor prefiere llamar este tipo de contenidos como *fact-fiction* que utiliza el francés Beigbeder Frédéric<sup>575</sup> concepto que remite a una mezcla entre la ficción y la realidad. Considera fundamental que se establezca un límite y que el periodista tiene que ser honrado y señalar que lo que cuenta es todo verdad, y lo que no apuntarlo o señalarlo:

Y a mí ese término me parece mucho más correcto en la mayoría de autores que se están metiendo dentro del nuevo periodismo. Es que hay mucha ficción en estos libros, entonces llamarlo periodismo narrativo no me acaba de cuadrar. A mí me gusta más el término *fact-fiction* para los autores que abiertamente reconozcan que meten dosis de ficción o si no periodismo literario para los autores que tienen por delante la idea de Kapuściński y dicen yo soy honrado y mi libro realmente es periodístico, no hay nada de ficción.

En un libro, a diferencia del periodismo en prensa, nos explica, es mucho más fácil mentir. “Cuando escribes no ficción sabes que es tan fácil mentir... Porque es diferente a un reportaje en prensa diaria, porque si tú pones una mentira la persona que has entrevistado lo va a leer al día siguiente y te va a escribir un email a ti o al director del periódico diciendo que eso no es lo que contó. Pero en un libro, la distancia tanto física como psicológica con el entrevistado es tan grande que muchas veces porque está en otro país o simplemente porque ha pasado un año desde que lo entrevistaste, que casi nadie te rebata nunca. Y en ese no rebatir hay una posibilidad de mentir de una dimensión tremenda”<sup>576</sup>. Especialmente señala que esta situación es evidente para todos aquellos autores que han escrito no ficción. “Sabemos que es tremendamente fácil mentir”<sup>577</sup> en un libro de periodismo. Es algo sobre lo que nadie va a tener conocimiento, “tú vas a quedar como un gran periodista porque escribes libros”<sup>578</sup>. Se muestra principalmente preocupado, por los autores antes mencionados Gay Talese o Pligia, que se defienden de estas acusaciones argumentando que el periodismo literario permite utilizar ciertas técnicas literarias, entre las que se encuentra exagerar ciertas situaciones. “Yo no estoy de acuerdo. Las técnicas literarias no se deben aplicar así”. Tras todo lo que hemos apuntado en el apartado 7.7., el periodismo narrativo o literario permite incorporar ciertas técnicas propias de la literatura, pero la que no puede hacer uso es de la ficción, o cualquier técnica que implique una ficcionalización, y si lo hace, o lo incluye en un momento concreto de la narración que lo apunte y lo señale. Hemos

---

defendió el libro como no ficción, y que todo lo que contaba era real, pero tras todas estas demandas, el autor rectificó y la consideró como una obra de ficción. Concretamente los hechos han salido a la luz gracias a la investigación de Leonardo Haberkorn, periodista uruguayo que publicó *Liberaj. La verdadera historia del caso Plata quemada* que derribaba muchas de las verdades que exponía Pligia en el texto. El problema es utilizar la ficción y decir que los hechos son reales, y la cuestión sobre los límites de la ficción si hace uso de personajes y nombres reales ¿Dónde se encuentra el límite? CALERO, César G., “¿Ardió la plata de ‘Plata quemada?’”, en *El Mundo*, el 30 de abril de 2016. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2016/04/30/57236ca1e2704e3c3c8b45ac.html> [última fecha de consulta: 16 de octubre de 2016]

<sup>573</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 67.

<sup>574</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>575</sup> *Fact fiction* o literatura de hechos o ficción de hechos es un término que se ha utilizado a veces para referirse a obras de ficción que utilizan hechos reales, López Pan apuntaba ya sobre esta denominación (Véase apartado 7.6.3.). Específicamente Colomer hace relación a Beigbeder Frédéric por su libro *Oana y Salinger* (2016) en la que el autor francés reconstruye la historia entre Oana O’Neill y el escritor J.D. Salinger con hechos reales y reconstruyendo e inventándose los aspectos que desconoce. Rellena los huecos, recrea lugares y ambientes, fabula diálogos. Hasta tal punto llega el autor francés, que recrea cartas entre ambos amantes o inventa un encuentro entre ellos que no se produjo.

<sup>576</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 70.

<sup>577</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>578</sup> *Ibíd.*, p. 70.

repetido en numerosas ocasiones que una de las confusiones mayores sobre el periodismo narrativo o literario es que se le asocia a un periodismo que “inventa” y estos casos no hacen más que aumentar esta confusión. “Sí han caído Ricardo Piglia y Gay Talese, imagínate todos los demás”<sup>579</sup>. Porque la mentira es muy sencilla arguye Colomer. “La mentira es que es tan sencilla, es que es un ejercicio de contención tan gorda y yo estoy seguro de que, de un modo humano, yo no estoy hablando de que sean malvados, ni nada de eso, pero sí que es inevitable casi hacerlo”<sup>580</sup>. La preocupación de Colomer se basa en su propia experiencia, en ser consciente que al escribir un texto de no ficción es tremendamente fácil mentir y prácticamente imposible de localizar o contrastar.

Es más, en su opinión, explica que el Nuevo Periodismo, haciendo referencia al fenómeno en general tiene un fallo garrafal, la presencia de la primera persona. El autor entiende que por una serie de circunstancias se puede dar esta persona, pero a veces “el autor la destroza (la historia) de yo voy aquí, yo hago esto y qué valiente soy yo”<sup>581</sup>. Quizás en historias poco potentes el periodista pueda utilizar la primera persona cuando la historia no es muy potente y entonces él se pone de personaje para hacerlo más interesante o está realizando una investigación sobre su propia familia. Sentencia: “Si es muy buena la historia, cuenta la historia, si es muy bueno tu sentimiento cuenta tu sentimiento”<sup>582</sup>. Concretamente le molesta esta situación con la obra *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero.

Aunque, en su opinión, si tienes delante a un periodista sincero percibe claramente. Como el caso, expone, de Kapuściński y Chaves Nogales. “Tú ves a Chaves Nogales y ese tío es honrado hasta la medula (...) y se nota. Y se nota cuando tú tienes un periodista delante que está más interesado en él mismo que no en las historias, es que también se nota”<sup>583</sup>.

Posiblemente, Colomer, sea el autor que analizamos que más profundamente ha reflexionado sobre los límites del periodismo narrativo y especialmente los peligros a los que se enfrenta. Nos ofrece una visión desde su propia experiencia apuntando a los riesgos que tiene escribir este tipo de periodismo. El problema surge cuando obras que en un principio se han reconocido abiertamente como periodismo narrativo o literario, se descubre que hay dosis de ficción. ¿Esto nos hace suponer por tanto que como apunta Colomer nos están engañando muchos de estos autores? La posibilidad existe, y es plausible que se produzcan más casos, pero no por ello podemos considerar que en todos los casos se produzca esta situación. Es más, en la presente investigación, Gabi Martínez recrea algunas escenas, pero lo señala como explicaremos con detalle en su análisis.

Sobre la poca presencia de este tipo de periodismo, tanto en la prensa como en libros. Colomer es tajante: “aquí hay realidades mundanas y luego la teoría. Las realidades mundanas es que escribir un libro de periodismo literario requiere tiempo y dinero y es una cosa que aquí en España ya no existe”<sup>584</sup>. Expone que, en 2008, justo cuando la crisis estaba comenzando, pero que todavía no era un hecho creciente, algunas editoriales sí veían que sí un autor tenía un poco de solvencia, se le solía subvencionar para que escribiese ese libro. Algo que hoy en día ha desaparecido totalmente. “Las editoriales ya no dan adelantos por la crisis económica y por la crisis del libro añadida, digamos. Y el periodismo normal también da muy poco dinero”<sup>585</sup>. La cuestión económica es una de las mayores trabas. “Aquí no se hace porque requiere dinero, las investigaciones son muy caras, sobre todo si no es sobre tu ciudad y tienes que viajar y eso es que no se lo puede permitir casi nadie”<sup>586</sup>.

<sup>579</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>580</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>581</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>582</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>583</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>584</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>585</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>586</sup> *Ibíd.*, p. 68.

### 13.9.6. Análisis del contexto

En cuanto a las referencias para escribir esta obra Colomer señala que en ese momento su referencia fue John Hersey<sup>587</sup>. Señalando que por esa época todavía no se había descubierto a Chaves Nogales, ni Jon Lee Anderson o David Foster Wallace. “Estaban sólo los grandes de los setenta, pero no estaban toda esta horda de periodistas de ahora”<sup>588</sup>. El referente de Hersey explica que lo tenía muy marcado por su investigación. “En Chernóbil fui a John Hersey, porque, aunque él habla de Hiroshima, no deja de hablar de cosas nucleares”<sup>589</sup>. Aunque explica que por aquella época leyó también *Voces de Chernóbil* de la actual Premio Nobel de Literatura 2015 Svetlana Aleksievich, ya que era lo único que se podía leer en esa época sobre Chernóbil. Y reconoce que no le sorprendió mucho la autora, aunque sí que le sirvió mucho el libro en su investigación. “Aquel libro me ayudó mucho porque tenía mucha información, pero, quizás era una editorial muy pequeña y la traducción era mala, pero yo recuerdo que lo leí como quien lee el periódico por la mañana, buscando información, pero yo no detecté toda esa calidad literaria”<sup>590</sup>. En el caso del reportaje sobre Guernica, le influyó el reportaje de Steer y su libro *El árbol del Guernica*<sup>591</sup>.

Esas fueron sus referencias concretas en el libro, pero a un nivel general, tanto literario como periodístico, considera sus referentes a Chaves Nogales, Hersey, Lee Anderson y Kapuściński. Aunque “a Kapuściński lo cojo más como las entrevistas que hablan de periodismo, no sólo como la obra en sí”<sup>592</sup>. Y en cuanto a sus referencias narrativas señala a Thomas Bernard. Y por influjo del libro que está escribiendo actualmente a Oakley Hall o Sender, pero sobre todo se considera influenciado por los escritores de literatura centroeuropea o estadounidenses. Destaca entre ellos a Galdós, Perter Handke, Philip Roth o Cormac McCarthy aunque Galdós es el escritor que considera que más le ha marcado. Nació como escritor con Galdós<sup>593</sup>.

El autor desconoce si hay una influencia del periodismo narrativo latinoamericano en el periodismo español, pero sobre las revistas narrativas latinoamericanas es tajante con ellas. “Unos estafadores de cojones”<sup>594</sup> y se muestra así de contundente porque realizó un reportaje para *Etiqueta Negra* que nunca le pagaron. También critica la tremenda corrección a la que someten los textos. “Ellos tienen esa idea estadounidense de que el editor tiene que trabajar el texto con el autor. Y esto es algo que a ti como autor te toca las pelotas de una manera...En Latinoamérica hay una cosa de tener que escribir juntos. Y tú dices pero, ¿cómo juntos?! ¡Sí tú no has hecho ninguna investigación! Te gustará o no te gustará. Pero ellos quieren cambiar todo un párrafo, te marean de una forma tremenda”<sup>595</sup>. Además de esta forma de trabajar con la que está en desacuerdo, son revistas que, aunque se le supone mucho prestigio luego “no lee nadie”, aclara. “Estas revistas que no pagan, este nuevo periodismo de te damos prestigio, pero no te damos para comer, todas estas cosas cuando tienes veinte años las haces porque hay que hacerlas, yo también las hice, pero llega un momento que dices, yo tengo una familia, qué me estás

<sup>587</sup> Véase más información sobre Hersey en el capítulo 9 de esta investigación

<sup>588</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 72.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>591</sup> George Steer fue el primer corresponsal en la Guerra Civil española que reveló la implicación alemana en el ataque a Guernica. Publicó su crónica en *The Times* y *The New York Times* y su supuso un impacto internacional. En 1938 publicó *El árbol del Guernica* una visión sobre El País Vasco y la Guerra Civil Española. HERNÁNDEZ, Juan Antonio, “Cuando Steer escribió su crónica, era periodismo; pero ahora es historia”, *El País*, 29 de abril de 2006. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2006/04/29/paisvasco/1146339612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/04/29/paisvasco/1146339612_850215.html) [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]; PAZOS, Pablo, “George Steer, el periodista que inspiró a Picasso con su crónica del bombardeo de Guernica”, en *ABC*, 1 de mayo de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/abci-george-steer-periodista-inspiro-picasso-ronica-bombardeo-guernica-201605010232\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/abci-george-steer-periodista-inspiro-picasso-ronica-bombardeo-guernica-201605010232_noticia.html) [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]

<sup>592</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 73.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 74.

contando de prestigio. Además, no es verdad que te de prestigio, son revistas que no lee nadie. ¿Quién lee *Etiqueta Negra*? Nosotros mismos”<sup>596</sup>. Y considera que valorar a un periodista por un artículo en una revista es una estupidez. “Yo no me leo un artículo de Gabi Martínez, yo me leo sus libros. A mí que un artículo le salga mejor o peor me importa un bledo”<sup>597</sup>. Su opinión sobre el escritor no va a cambiar nada si un día lee un artículo que esté peor escrito. Es tajante en cuanto al papel y muy crítico de estas revistas:

...esas revistas de nosotros hacemos periodismo auténtico, tan auténtico que por eso no pagamos a nadie, que les den por saco a todos. Yo hago mis libros, yo hago mi trabajo y que me juzguen los críticos o que me juzgue el futuro. Todas estas cosas no son más que ruido que no sirve para nada. El único periodismo auténtico que hay en este país y en Latinoamérica es el que está en las editoriales<sup>598</sup>.

Adelantándonos a algunas de las cuestiones que trataremos a continuación, Colomer ya apunta que el mejor periodismo que se está haciendo hoy en día se encuentra en las editoriales y el prestigio que se les supone o que le damos a estas revistas no lo son tanto. Especialmente porque esto es algo que no afecta para nada al mundo del periodismo o sus periodistas. “Los periódicos normales no se ven alterados lo más mínimo por esto”<sup>599</sup> porque es algo que se está desarrollando de forma paralela, sin tener ningún efecto en estos medios o influir de ninguna forma. En opinión de Colomer, nadie compra por los mismos motivos un periódico o una revista de periodismo narrativo. “Una revista de periodismo narrativo es un dominical de los antiguos, una cosa que te lees para disfrutar, pero no para enterarte de información”<sup>600</sup>.

Considera que uno de los efectos más negativos que observa en el periodismo latinoamericano es que está lleno de sentimientos. En comparación con algunas obras de autores norteamericanos. “El Nuevo Periodismo tiene una trampa también y es que cuando no tengo información, lleno el libro de sentimientos”<sup>601</sup>. Aunque pese a esto le encanta García Márquez. “Él cuando escribió *Relato de un naufragio* él mismo explicó que no se le había pasado por la cabeza en ningún momento que estaba haciendo un tipo de nuevo periodismo. Y él lo decía, «yo escribí esto según mi instinto»”<sup>602</sup>. En su opinión, si alguien compra un libro de Jon Lee Anderson lo hace no por el autor, por lo que representa ese nombre, sino porque habla sobre Irak. “Luego resulta que el libro está súper bien escrito, pues un regalo para ti. Pero normalmente te lo compras por el tema, no por el periodista. El periodista debería desaparecer, la historia debería ser tan buena que no te acordaras de quién ha escrito ese libro”<sup>603</sup>.

Colomer también nos explica que comenzó en el periodismo como un periodista todoterrero, aunque su intención siempre fue dedicarse al periodismo cultural. Actualmente realiza esa labor en *El Mundo* y en *La Vanguardia*.

También nos gustaría señalar aquí su otra obra *Se alquila una mujer*, es su primer libro sobre periodismo narrativo, que por fechas se sale de nuestro espacio temporal pero que consideramos de vital importancia explicar brevemente.

*Se alquila una mujer. Historias de putas* es un libro publicado en 2001 que recorre las historias de distintas prostitutas en función del precio de sus servicios. Lo que más destaca del texto es que hace uso del estilo indirecto libre, a veces haciendo uso de una primera y tercera persona.

---

<sup>596</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>597</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>598</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>599</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>600</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>601</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>602</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>603</sup> *Ibíd.*, p. 75.

Supuse que el pacto se había roto cuando me llamó puta de mierda. Nunca me había insultado con tanta contundencia, pero, ya se sabe, los clientes venidos a compañeros sentimentales terminan recordando quién eres, de dónde vienes y adónde irás cuando te den pasaporte<sup>604</sup>.

Cuando el psicólogo le pregunta los motivos por los que eligió ese, y no otro, entretenimiento para pasar las horas muertas, Verónica no encuentra respuestas hiperbólicas. Simplemente dice que hace unos diez meses abrió la sección de ofertas laborales del periódico para topar con una solicitud de señoritas de compañía<sup>605</sup>.

El autor explica la utilización de este recurso de la siguiente forma, haciendo alusión a que hay ciertos pasajes reconstruidos por la falta de información y el contexto donde se movía:

Por otro lado, la decisión de novelar las historias, en contra de exponerlas tal y como ellas las narraban, responde a la necesidad de dar coherencia, ordena y sentido a sus declaraciones. Como profesionales más acostumbradas a escuchar que a ser escuchadas, las prostitutas tienden a responder de un modo excesivamente escueto, por lo que el periodista está obligado a hacer muchísimas preguntas, a veces hasta la pesadez, para conseguir recomponer un único acontecimiento. Posteriormente, y a la hora de redactarlo, el autor consideró que la mera enumeración pregunta-respuesta siempre dificulta, y ralentiza, la lectura. Por eso, en *Se aquila una mujer* se presentan historias desde una vertiente narrativa, lo cual no exime de verdad todo lo explicado aquí. De algún modo, este libro se asemeja a esos filmes en los que, como colofón, se cuelga la frase: «Esta película está basada en hechos reales. Los nombres de sus protagonistas han sido cambiados para preservar su intimidad»<sup>606</sup>.

Como explica con detalle, el vacío con el que se encontraba en ciertas historias, le obliga a reconstruir algunos pasajes. Es decir, que a efectos prácticos hay ciertas dosis de ficción, hay pequeñas escenas que puede que no ocurrieran así porque el periodista es incapaz de saber qué paso. Por eso razón esta obra se encuentre en el límite de lo que podemos considerar como periodismo narrativo, o quizás, como nos apuntaba el autor haya que etiquetarla como *fact-ficción*. Porque Colomer nos está avisando de estos hechos, no todos son reales. En la obra se evidencia cierta ingenuidad y simplificación, que responden a la juventud con la que el autor trató un tema tan difícil y complejo como este. Nos detalla algunas consideraciones sobre cómo fue la escritura e investigación de esta obra. “Hay que tener en cuenta que ese fue mi primer libro y que yo era muy joven e inseguro y además imagínate el contexto de investigación, eran situaciones muy incómodas”<sup>607</sup>. Además, se negó a pagar a muchas de estas prostitutas que le ofrecían su historia si pagaba por ello. Por lo que la mayor parte de las entrevistas están realizadas a pie de calle, entrecortadas. Debido a esto, y al bajo nivel cultural de estas personas, las historias eran muy buenas, pero como narradoras eran pésimas, explica. No le ofrecían los detalles suficientes. Por esa razón decide aplicar una reconstrucción para completar el relato. “En el prólogo lo expliqué, que estaba novelado y que las historias, la esencia era real, pero que yo necesito añadir porque son tan breves las historias que me han dado que tengo que recrearlas un poco”<sup>608</sup>. Es decir, lo advierte ahí, que lo que está escribiendo no es periodismo 100% que hay partes reconstruidas. Todo lo que cuenta es real, todo el libro es periodismo, pero tiene algunas partes de ficción, reconstruidas. “En esencia es periodismo. El problema es cuando no lo adviertes”<sup>609</sup>. Este es quizás uno de los límites que establecíamos donde quizás no podemos considerar una obra como periodismo narrativo, pero la clave está en esa advertencia. Si no se hace, como explica, por el pacto que el lector establece con el autor en una obra de este tipo, entenderá que todo lo que se lee es

<sup>604</sup> COLOMER, Álvaro, *Se aquila una mujer. Historias de putas*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2001, p. 33.

<sup>605</sup> *Ibíd.*, p. 121.

<sup>606</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>607</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 71.

<sup>608</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>609</sup> *Ibíd.*, p. 72.

real. Particularmente el autor apunta que hay ficción en algunas circunstancias, detalles mínimos y concretos, pero que son imposibles de verificar:

... me refiero a que hay ficción es cuando en un momento digo que después de un servicio la chica fue rápidamente a lavarse y se sentó en el bidé, yo no sé si se sentó en el bidé o se metió en la ducha. Es una dosis de ficción llamada a entrelazar correctamente la historia<sup>610</sup>.

Por seguir esa coherencia de la historia, por conseguir conectar, Colomer decide “reconstruir” el relato para que la lectura sea mucho más fluida, más limpia y fácil de leer. Pero lo importante es que lo avisa justo al inicio del texto. El problema más grave, surge cuando el periodista no advierte de esta reconstrucción, o que en la obra se produce este tipo de situaciones. Este hecho, es lo que Colomer considera como el peligro más grave del periodismo narrativo, aspecto con el que estamos totalmente de acuerdo. Sí el autor guarda silencio, el lector entiende que si “Se sentó en el bidé” siguiendo el símil del autor, es que el periodista la vio o ella se lo contó, esto es lo que vamos a entender a primera instancia. Sí el periodista no avisa está incurriendo conscientemente en este error, está incurriendo en una mentira, porque el periodista sabe que el lector va a entender la historia de esa forma. Colomer reconstruye la historia, pero manteniendo la esencia. Así la “historia trata de recuperar todo lo real que me dijo ella, pero lo que no me dijo está añadido”<sup>611</sup>.

No parece también interesante, como ocurre con otros autores analizados, su relación como escritor de ficción y no ficción. Sobre esta apunta que ha sido criticado porque en sus novelas hay “mucho periodismo”, considerando esta característica como algo negativo. “En *Los bosques de Upsala*, Carlos Zanón, el escritor de novela negra, que también es crítico en *Babelia*, él me ponía una crítica que era Álvaro, tienes que matar al periodista que llevas dentro. Que, según él, y esto me lo han dicho más personas, en las novelas cargo mucho periodismo. En la novela esta del suicidio había incluso varias páginas en las que yo explicaba el suicidio en España, los datos... Y eso es algo que me critican a veces, si estás haciendo una novela olvídate de esto”<sup>612</sup>. Observamos, de nuevo, el desprestigio que tiene el periodismo frente a la ficción, y en el caso de Colomer se evidencia como cuando algo “parece periodismo”, incluido dentro una ficción, es criticado. Esa consideración del periodismo como un ente de segunda categoría frente a la literatura. Colomer considera que esa inclusión no es algo malo. Aunque apunta que “si está bien hecho no hay ningún problema, si te ha salido mal sí que hay un problema (...) Cuando las cosas están muy cerca en el tiempo es más fácil criticarlas que cuando han pasado años. Hay muchísimos libros que contienen información no apropiada de la historia y no pasa absolutamente nada. Entonces no sabría decirte si realmente es negativo que haya datos periodísticos en una novela. A mí no me lo parece, pero sí es que a mí me lo achacan a veces. Pero si a mí no me lo dijeran no me parecería negativo ponerlo”<sup>613</sup>. Evidentemente, en nuestra opinión, dejando a un lado que la inclusión de un estilo que se asemeje al periodismo en una novela no es algo “malo” a priori, y que como explica Colomer dependerá de la habilidad del autor para incluir esta parte de forma adecuada. Pero se tiende a criticar en una novela de ficción, al periodismo, como una parte negativa per se. Como si de un virus se tratase. Y a la inversa también ocurre.

### 13.12.7. Análisis de ‘Guardianes de la memoria’ como libro en formato periodístico

Sobre *Guardianes de la memoria* nos detalla que fue un libro que no llegó más allá de su primera edición, donde se imprimieron 5.000 ejemplares. “No pregunto cuántos se han vendido, porque

---

<sup>610</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>611</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>612</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>613</sup> *Ibíd.*, p. 72.

para deprimirme, no me vale la pena”<sup>614</sup>. Pese a que la obra no tuvo unas ventas elevadas, sí que tuvo mucho interés por parte de los medios. “El libro me situó bastante bien periodísticamente, las críticas fueron formidables”<sup>615</sup>. Fue un libro muy beneficioso para su carrera profesional, aunque en la parte de ventas no tuviera gran éxito. “Hubo un gran interés por parte de los medios culturales. Culturalmente de ese libro se habló bastante y funcionó muy bien. Porque alguien que te habla sobre cómo era Auschwitz antes y cómo era después, comercialmente tampoco interesa mucho”<sup>616</sup>. Por lo que observamos que a veces ciertas obras obtienen gran repercusión en los medios, y se suele asociar que esto irá junto a un aumento de las ventas, y no suele ocurrir así.

Una situación muy parecida le ocurrió con *Se alquila una mujer*. “Me pateé todas las televisiones de España en profundidad, pero no sólo durante la promoción, después me seguían llamando”<sup>617</sup>, aunque hoy en día la prostitución ha cambiado mucho de lo que él contó. “A la conclusión que he llegado es que un periodista que sabe de este tema es algo muy sabroso para llenar huecos en las radios y las teles y a la gente le puede interesar y escucharlo, pero luego la gente no quiere leer sobre eso. La gente de la calle no quiere profundizar en ciertos temas, pero sí que quiere escuchar un poquito. Y yo creo que con el tema de la prostitución eso fue un ejemplo claro”<sup>618</sup>. Este hecho también lo ha comprobado en su última novela, *Los bosques de Upsala*, que aborda el suicidio, y en la que comprobó cómo se volvía a producir el mismo efecto, temas que a la sociedad le interesa, pero sobre los que no quiere leer o ver en profundidad. Tuvo críticas buenas, tuvo repercusión en los medios, pero las “ventas fueron normalitas”<sup>619</sup>. “Yo creo que los intereses del autor no deben cambiar, sabía que después de lo de las putas lo del suicidio no era buena idea, si no me los quieren publicar ya me dedicaré a otra cosa, esos son los temas que me interesan”<sup>620</sup>. Prostitución, suicidio o campos de concentración son textos que desde los medios puede interesar, pero como señala Colomer, al lector no le interesan tanto, aunque es difícil precisar las razones desde la presente investigación. Podemos suponer que la carga emocional de esos temas provoca un rechazo.

Entre las dos obras de no ficción se dio un fenómeno inverso, el primero *Se alquila una mujer* funcionó muy bien para hablar de ello en los medios y en el caso de *Guardianes de la memoria* funcionó muy bien en los suplementos culturales. “El tema de la prostitución, como era algo social, que cada uno tiene su opinión, ese sí que interesaba a todo el mundo oír hablar sobre él. En *Guardianes de la memoria* es al revés. En *Guardianes de la memoria*, tú no tienes en realidad una cosa muy interesante que explicar, no es una cosa de actualidad, no es una cosa como de la prensa diaria, digamos, la prostitución, sí que lo es. Pero el tema de la memoria colectiva no es un tema como para llenar espacios en medios de comunicación. Este funcionó muy bien culturalmente hablando, en suplementos culturales, en críticas literarias, en revistas literarias, cosas así. Pero no fui a hacer prensa generalista porque no era un tema para la población”<sup>621</sup>.

En cuanto a las críticas de los lectores, debido a que *Guardianes de la memoria* tenía cinco capítulos, independientes, cada persona se “agarraba” a un capítulo. Y lo mismo ocurría con su obra sobre la prostitución. “Cada uno se agarra de un capítulo, pero en general a la gente el libro le gustó”<sup>622</sup>.

<sup>614</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>615</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>616</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>617</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>618</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>619</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>620</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>621</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>622</sup> *Ibíd.*, p. 76.

En lo que se refiere si considera que el libro es un buen formato para publicar periodismo nos explica que “no hay otro”<sup>623</sup>, así de tajante se muestra. Debido a la enorme bajada de las tarifas en la prensa generalista se hace imposible hacer buen periodismo.

Actualmente con doscientos euros te da para una investigación de dos días o cuatro días si puedes vivir comiendo huevos sólo, digamos. Y te dan luego dos folios con un interlineado enorme y una foto enorme. Entonces actualmente lo único que queda son los libros<sup>624</sup>.

El problema es que, con la crisis económica, el sector editorial se mantuvo hasta el año 2012 más o menos estable, pero a partir de ese año cayó en picado, apunta.

... ahora mismo el único periodismo que se puede hacer es el de los libros o el de estas revistas que hablábamos antes que no te pagan pero que te dan espacio. O el de los libros poniendo tú el dinero por delante, con lo cual, en cualquier caso, se está convirtiendo en un periodismo de ricos o de periodistas que triunfaron en la época en la que todavía había dinero y aún mantienen cierto prestigio que les puede dar cierto tipo de adelanto. Ahora mismo el periodismo se ha convertido en una cosa de hijos de papá, que eso, aunque todos digan que son comunistas, que eso también condiciona mucho los temas<sup>625</sup>.

En su opinión, el libro es el último reducto del buen periodismo, pero la actual situación económica en el sector editorial y de los medios de comunicación está llevando a que este tipo de periodismo sea “un periodismo de ricos”. En su opinión, el número de autores españoles que están publicando periodismo en libro están bajando. “Los libros es el único sitio donde se puede hacer buen periodismo, pero ahora mismo, con la situación de este país, no creo ni que se este haciendo allí. Seguramente si analizas los títulos de la editorial Debate de hace cinco años y los títulos de la editorial Debate de este año, seguramente debe haber, por lógica, una reducción de autores españoles”<sup>626</sup>. Efectivamente hay una reducción de escritores españoles en estas editoriales, pero el testigo lo han cogido otras como Libros del K.O., que casi todo su catálogo es español o latinoamericano o Círculo de Tiza. Pero no solamente ocurre en el ámbito de la no ficción, también ocurre en la ficción en grandes editoriales.

Sobre *Guardianes de la memoria*, nos apunta un dato más, fue un libro precontratado, cuando tuvo la idea fue a Mr y le vendió esta idea. “Yo lo planteaba como un libro de periodismo desemarcado, yo por supuesto, había leído a mis autores del Nuevo Periodismo americano, pero no estaba tan fuerte la idea del Nuevo Periodismo”<sup>627</sup>. Tener ya otra obra publicada, *Se alquila una mujer*, le sirvió como aval y el editor le ofreció la financiación para que hiciera el viaje. Este fue el aspecto que le condicionó a hacer el libro a nivel europeo y no a nivel mundial. Una vez contratado el libro el autor tuvo un año y tres meses para escribir la obra. Así realizó unos seis meses de investigación y luego unos siete u ocho meses de escritura.

Actualmente nos adelanta que está haciendo una novela sobre Irak. Es una investigación sobre una batalla en la que intervino el ejército español “e hicimos muchas chapuzas”<sup>628</sup>. Se trata de una obra que explica estos errores que se cometieron. Sin embargo, no ha optado por hacer una obra periodístico narrativa, sino que la plantea como una novela. ¿Por qué?, nos explica que se trata de un problema de verificabilidad. “Hay tantas versiones de esta batalla, he entrevistado a tanta gente y hay matices que son diferentes entre todos, que al final hago una novela, me acojo a la idea esta de *fact-fiction*, lo de toda la vida de la “película basada en hechos reales”<sup>629</sup>. Y le dices al lector claramente que hay cosas inventadas porque sino la historia no tendría una coherencia, que sepan ustedes que la esencia es la historia real, pero no es real del todo lo que van a

---

<sup>623</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>624</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>625</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>626</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>627</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>628</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>629</sup> *Ibíd.*, p. 70.



leer”<sup>630</sup>. Por tanto, Colomer sigue apostando por retratar la realidad, pero ante la imposibilidad, a veces, de contrastar todos los detalles, persigue este retrato a través de la mezcla entre realidad y ficción.

## 13.10. Simplificando la complejidad. Íñigo Domínguez

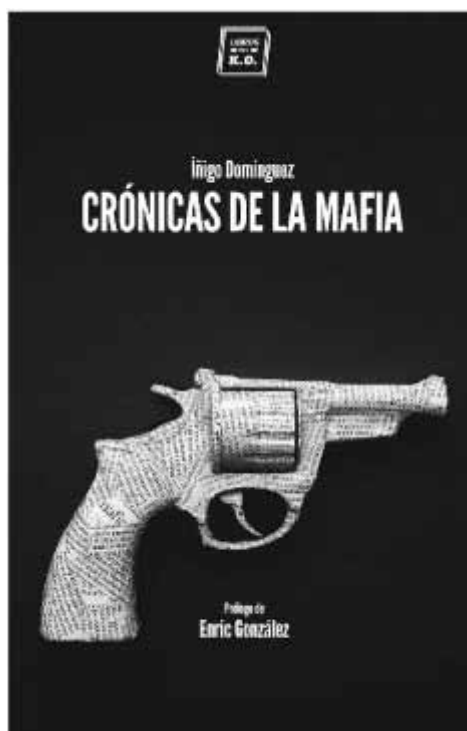
### 13.10.1. El autor

Íñigo Domínguez (Avilés, Asturias, 1973) actualmente trabaja para *El País*. Fue corresponsal en Roma de *El Correo* desde 2001 hasta 2015. Ha trabajado en Venezuela, Grecia y Balcanes. Su etapa en Italia lo ha convertido en todo un experto en la mafia italiana y en Silvio Berlusconi. Se define así mismo con estas palabras “Entre sus logros, haberse hecho el Transiberiano con la excusa de unos reportajes o algo tan inverosímil como ser enviado especial en Seychelles. Pese a la presión social de la última década, nunca se compró un piso. Por ser refractario a Twitter no tiene la más mínima repercusión en el mundo global”. Fue el ganador del premio Cirilo Rodríguez de periodismo en 2015. Además de su labor en el País colabora en revistas como *Jot Down*<sup>631</sup>.

### 13.10.2. Sinopsis de la obra

Íñigo Domínguez tiene dos obras periodístico narrativas, ambas publicadas para Libros del K.O. *Crónicas de la mafia* en 2013 y *Mediterráneo Descapotable* en 2015.

La primera *Crónicas de la mafia* se trata de un viaje a través de la historia de la mafia italiana, con un tono didáctico y divertido recorreremos la historia de uno de los grupos mafiosos más famosos del mundo. Alejándose de cualquier visión estereotipada, enamora o idílica de la mafia. Representa una radiografía social, económica, histórica y periodística sobre el éxito de este grupo, que opera al margen de la ley y que ha enraizado sus raíces hasta lo más profundo del estado italiano. Pero quizás lo más interesante de la obra sea su relación con el cine, pues el mundo de la mafia italiana e italoamericana ha sido recreadas y asumidas por el cine, pues sin obras como *El Padrino*, no podríamos entender la mafia como lo hacemos hoy en día. También explica muchas de las conexiones que existen entre el político Silvio Berlusconi y la Mafia. El texto ahonda, señala y explica un fenómeno tan complejo como el de la Mafia para que aquellos lectores que les suscite curiosidad abordar este fenómeno con otros ojos y desde otra perspectiva.



<sup>631</sup> En esta revista el autor publicó una colección de textos (ocho en total) con el mismo título que su obra *Crónicas de la mafia* y en la que relata muchas de las historias y anécdotas de la obra. Véase: <http://www.jot-down.es/tag/cronicas-de-la-mafia/>

*Mediterráneo descapotable. Viaje ridículo por aquel país tan feliz* es el viaje que hace al autor durante el año 2008 por toda la costa mediterránea, desde Gerona hasta Huelva en un descapotable. Un recorrido de la España de playa, turismo y fiesta que, a modo de película en blanco y negro, apunta ya las señales evidentes de la crisis que estallaría meses después. El texto retrata una forma de concebir el modo de vida, el modo económico, el urbanístico y una profunda crítica a estos modelos. Pero posiblemente, chocando con esa imagen irreal, el autor nos pone los pies en el suelo con el Apéndice que añade al final “Cómo acabo todo: un pequeño informe”, un reportaje/informe sobre a dónde llevo todos aquellos desmadres a España, los fiascos urbanísticos, los casos más sonados de corrupción relacionados con el turismo de sol y playa y lo que supuso la crisis económica para nuestro país y el papel de sus principales protagonistas.



### 13.10.3. Análisis temático

El autor ya nos anuncia en ambas obras que el germen de los textos se encuentra en la prensa. En *Crónicas de la Mafia*, “Este libro nace de una serie por capítulos publicada en verano de 2012 en el diario *El Correo* y el resto de periódicos del grupo Vocento. Sin la limitación de espacio a la que obliga la prensa, un obstáculo que más veces de las que se piensa es una ventaja, como tener una hora de cierre, los he ampliado y enriquecido con más detalles. Entre tanto, añade, “algunas cosas han cambiado, porque en Italia es arriesgado ocuparse de las cosas del pasado: hay novedades todos los días. El presente es inmóvil y el pasado no pasa nunca. Las cosas raras que ocurren, y son muchas, se tapan en el momento con versiones oficiales de conveniencia. Transcurridos unos cuantos años, los remordimientos, la decencia o, más a menudo, la casualidad, obligan a reescribir lo sucedido. A mí me ha pasado en varios asuntos de las siguientes páginas. También he añadido nuevos capítulos de otras historias y personajes que me parecían interesantes. Solo espero no haber liado todo más”<sup>632</sup>.

La mafia es un tema que despierta mucho interés pero que curiosamente esto choca con lo poco que sabe la sociedad sobre la mafia. “Y les aseguro que la realidad supera con mucho la ficción”<sup>633</sup>, apunta en el texto el autor. Son responsables de esto las series de ficción y películas que han distorsionado completamente la verdadera naturaleza de este fenómeno. Y explica en el prólogo inicial de *Crónicas de la Mafia* cuál es el objetivo de la obra:

La idea de este libro es mantener ese filón, contar la historia de la Mafia a través de sus historias, pero las de verdad, e intentar explicar la terrorífica y asombrosa realidad de la Mafia. Por acabar con este asunto: solo la guerra de clanes de Palermo entre 1981 y 1983 dejó mil muertos en dos años, cuando ETA no ha llegado a esa cifra en cuarenta años. Pero a nadie le hacen gracia las historias de ETA<sup>634</sup>.

<sup>632</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2014, posición: 27.

<sup>633</sup> *Ibid.*, posición: 60.

<sup>634</sup> *Ibid.*, posición: 61.

Tal y como manifiesta el autor los conocimientos que tenemos sobre este fenómeno no nos hace tener en cuenta las dimensiones del problema al que se enfrenta Italia, y todos los países en general —ya que está constatada la presencia en España—. La Mafia, con mayúscula, como la escribe el autor ha avanzado a todas las capas de la sociedad durante muchos años y de pronto se ha transformado, se ha entrelazado y se ha configurado como un problema tremendamente difícil de eliminar.

El autor nos explica el germen de su interés por este fenómeno estando como corresponsal en Italia para el diario vasco *El correo*. Una de las paradojas que se da sobre este tema es que hay muy poca información fuera de Italia sobre el tema de la mafia, pues las informaciones sobre la mafia se mueven en diarios muy pequeños de Italia y hay que “estar muy puestos” para saber lo que pasa.

Creo que por eso los corresponsales extranjeros en Italia escribimos poco de Mafia, porque es difícil llegar a conocer el tema y solo lo tocamos cuando detienen al gran capo de turno, que como es sabido ocurre en ciclos de décadas. Ese día se cuenta todo junto, a menudo con simplificaciones y estereotipos, y no hay sitio para más. Pero generalmente evitamos el asunto. Demasiado complicado. Lo sé porque yo también lo he hecho<sup>635</sup>.

Es un tema que la mayoría de corresponsales evitan, es demasiado complejo adentrarse en este tipo de informaciones, y a veces los corresponsales no tienen los recursos o pasan el tiempo suficiente en el país para poder abordar este tipo de temas correctamente. Además, Íñigo Domínguez apunta que para poder orientarse en todas esas informaciones hay que leer mucho, libros, sentencias, recortes de prensa para poder obtener más o menos una imagen general de lo que está pasando. Sobre todo, porque con la aparición de Internet la figura del corresponsal ha cambiado totalmente, la figura del anterior del corresponsal ha muerto<sup>636</sup>. El autor apunta que lo que hoy denominamos como corresponsal ya no lo es. “Lo siento pero yo estoy a favor del periodismo lento, con sus *sprints* del último momento, claro que sí, pero no eso de estar todo el día histérico sin enterarse de nada”<sup>637</sup>. Esta situación, la considera un grave problema para el corresponsal que ahora tiene que atender a más medios (prensa, radio, tv) y producir las informaciones más deprisa. Todo esto conlleva que temas complejos y difíciles como la Mafia, u otros de similares características, no se aborden.

Su objetivo final ha sido intentar “escribir el libro que me hubiera gustado pillar a mí cuando llegué a Roma, para enterarme más o menos de lo que hay que saber sobre la Mafia. Es de lo que siempre me preguntan con mayor curiosidad cuando voy por España. Mi propósito ha sido hacer un buen resumen que de ganas de saber más y de leer los libros de quienes realmente saben de esto”<sup>638</sup>. Como muy bien define, el objetivo general del libro es mostrar un cuadro general de la situación de la Mafia en Italia.

Es más, apunta que, aunque la Mafia lleva con nosotros más de un siglo y nos acompaña en el cine durante más de 40 años en realidad hemos sabido muy poco de ella, y ha sido recientemente cuando hemos comenzado a saber detalles de lo que estaba pasando. Pues el concepto de la Mafia como explica Domínguez es un fenómeno que esta ficcionado y mistificado<sup>639</sup>. Por ejemplo, el gran desconocimiento que ha tenido la ciudadanía sobre este fenómeno que en Estados Unidos no comienza saberse que está pasando con la mafia italoamericana hasta 1962 con el primer gran arrepentido Joe Valachi, en 1962. Pero en Italia es mucho más reciente el total desconocimiento que se tenía. No es hasta Tommaso Buscetta en 1984 y las investigaciones del juez Giovanni Falcone, que lo pagaría con su vida en 1992 cuando comenzó a desvelarse el intrincado entramado de la Mafia y la enorme complicidad que tenía con el poder. “Los primeros libros

---

<sup>635</sup> *Ibid.*, posición: 63.

<sup>636</sup> Este mismo aspecto lo desarrollará Daniel Utrilla en el análisis, véase apartado 13.20.

<sup>637</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*, *op. cit.*, posición: 68-73.

<sup>638</sup> *Ibid.*, posición: 73.

<sup>639</sup> *Ibid.*, posición: 75.

de historia de la Mafia realmente rigurosos no llegan hasta los años noventa”<sup>640</sup>. Por tanto, sorprende que un fenómeno tan presente en la cultura de masas, periodísticamente sea tan poco conocido y ese es el hueco que quiere tapar este libro.

Hablar de Mafia, es también hablar de cine y de literatura, puntualiza. Prácticamente se podría hablar de un género en sí mismo dentro del mundo del cine y de la literatura. Una de las primeras obras que aborda la mafia es *El día de la lechuza* de Leonardo Sciascia que se convirtió en un clásico de inmediato pues rompió en un tabú, explica el autor. Este escritor se propuso acabar con la visión romántica de la mafia y agitar al estado italiano que hasta ese momento seguían negando que la Mafia existiera. Este problema, la negación del estado de que ese grupo existe se extiende hasta los años 90, una de las grandes labores del juez Giovanni Falcone fue precisamente demostrar que la Mafia existía, por increíble que parezca. Y añade el autor “se puede decir, como del diablo, que no de los mayores logros de la Mafia<sup>641</sup> es haber conseguido inocular la idea de que no existe”<sup>642</sup>. Por tanto, su objetivo final:

La modesta intención de este libro es contar de forma comprensible una historia que se suele ignorar por parecer oscura, compleja e impenetrable. Aunque al final todo es bastante simple.

Como viene siendo habitual en este tipo de obras los prefacios, introducciones o capítulos iniciales sirven al autor para explicar las razones de su obra, la elección de la temática y el contexto sobre ella. De igual forma, con su segunda obra recurre al mismo tipo de esquema.

Vuelve a plantear las razones que le han llevado a escribir el libro en una nota previa. Comenta con detalle cómo nace el texto, que tienen primero presencia en un periódico y luego da el salto al libro:

En junio de 2008 mi periódico, *El Correo*, se encontró con el dilema de todos los veranos: cómo llenar las páginas con algo que la gente pueda llegar a leer en la playa cuando lo último que le apetece es leer. El verano suele abrir un paréntesis muy curioso en los diarios, de repente vale todo y se hacen cosas raras. Yo una vez había dicho, por decir, que sería divertido recorrer la costa en un Seiscientos. Es un peligro enunciar las ocurrencias en voz alta y quedó demostrado cuando me llamaron para ver si aquello iba en serio. El viaje, sin proponérmelo, se convirtió en una instantánea de un país que, sin saberlo, estaba a punto de estallar. Ya se veía un país defectuoso<sup>643</sup>.

La obra salió seis años después de publicarse estos textos y nos manifiesta que no ha querido tocar nada, en cierta manera, porque, sin querer, el autor retrató una España, un modo de vida y una visión sobre el futuro del país que cambiaría radicalmente pocos meses después.

Los ojos que ven ese paisaje son los ojos de alguien que está fuera y dentro a la vez, es decir su estancia de corresponsal en Italia lo había alejado de mucho de lo que ocurría, pero pese a eso todavía seguía conectado con una realidad que parecía haberse degenerado. “Cuando iba y venía en vacaciones tenía una sensación creciente de que todo el mundo se estaba volviendo loco y mi país cada vez me gustaba menos”<sup>644</sup>. Con estas palabras se refiere a la degeneración del paisaje visual, a una degradación moral, y a las perspectivas tan optimistas de futuro que

<sup>640</sup> *Ibid.*, posición: 82.

<sup>641</sup> Cuando el autor habla de la Mafia con mayúsculas se refiere a la mafia siciliana, un tipo muy particular de entidad que se convirtió casi en marca y que luego se ha aplicado a fenómenos parecidos que ocurren en otros países, como puede ser la mafia rusa, la mafia japonesa. Porque hay otras mafias italianas. Todas del sur de Italia pero con rasgos muy distintos, existe la Camorra napolitana, que es la más antigua, la Sacra Corona Unita de Puglia, y la más potente, peligrosa y hasta ahora de la que menos datos se tiene (hasta hace pocos años ni siquiera se sabía que existían) la ‘Ngrandheta de Calabria. DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia, op. cit.*, posición: 87.

<sup>642</sup> *Ibid.*, posición: 91

<sup>643</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo. *Mediterráneo descapotable. Viaje ridículo por aquel país tan feliz*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2015, posición: 18.

<sup>644</sup> *Ibid.*, posición: 28

gran parte de la sociedad tenía. Y ya en aquellas semanas del verano de 2008 habían saltado las primeras alarmas, aunque nadie supo ver qué es lo que se nos veía encima. A las dos semanas de publicarse el último capítulo quebró Lehman Brothers, el 15 de septiembre de 2008 y “quedó oficialmente inaugurada la crisis, con mayúscula. Qué recuerdos”<sup>645</sup>.

En ambos textos hay un “paso previo que es que fueron publicados de alguna manera en prensa por capítulos”. Esto va a condicionar en gran medida tanto la concepción como la estructura de las obras. Aunque él hubiera preferido escribir directamente estos textos como libros. La razón por la que llevo estos proyectos primero a la prensa fue “por no saber cómo se empieza para escribir o publicar y luego también por falta de tiempo, por falta de dinero, por ejemplo, en el caso del viaje. Y luego porque trabajando como periodista, instintivamente, lo primero que piensas es en hacer las ideas que se te ocurren aplicadas a tu trabajo”<sup>646</sup>. Todas estas razones le llevaron a plantear estas ideas primero en prensa y luego gracias a la oportunidad que le brinda Libros del K.O. las recoge en formato libro.

Íñigo Domínguez nos explica que todavía a día de hoy “se hacen cosas un poco locas”<sup>647</sup> en los medios en verano, para él fue un placer hacer el reportaje de *Mediterráneo descapotable* que se publicó en *El correo* y en los periódicos del Grupo Vocento.

Entonces me bajé en coche y me hice este viaje y para mí fue una cosa maravillosa porque es lo que uno siempre imagina que le gusta hacer, viajar por ahí, ver cosas, contar, meterte también en la historia. Me dio la oportunidad por primera vez, como periodista de hacer algo más distinto, medio novelado, medio personal, en fin, una cosa mixta que en prensa es difícil de hacer o por lo menos era más difícil antes. Y, bueno, salió muy bien y gustó y tal. Luego, durante los años siguientes, los veranos siguientes, seguí haciendo lo mismo, al año siguiente hice un viaje en crucero por el Mediterráneo y al año siguiente hice el transiberiano<sup>648</sup>.

Tras aquellas experiencias llegó 2011 con la crisis en pleno desarrollo y le comunicaron que no había dinero para hacer ese tipo de experiencias, pero su periódico sí le dio carta libre para “si quería escribir algo así a mi aire, de lo que me diera la gana, si quería hacer algún verano, que fuera algo que no costara”<sup>649</sup>. Y en ese momento es cuando se le ocurre escribir una historia sobre la mafia. “Era algo sobre lo que yo había ido escribiendo en los años en Italia y leyendo libros que me traía porque me interesaba”<sup>650</sup>. Como detalla en el prólogo del libro es un tema que interesa mucho, pero de lo que realmente se sabe poco es muy complejo y explica que “Italia es un país muy complicado y la literatura es vastísima, entonces, sintetizar eso de alguna manera me apetecía”<sup>651</sup>.

Sin embargo, pasar aquellas publicaciones que había hecho en el periódico al libro fue algo más complicado. Desde que terminó el texto de *Mediterráneo descapotable* comenzó a pasar el libro por editoriales por sí a alguna le interesaba publicarlos “me hacía ilusión” apunta. Y nos señala que siempre le ha gustado escribir y publicar libros, pero ha sido un proceso que ha hecho a través del periodismo. “Yo solo enfrentarme a un libro, no, no me salía, no sabía cómo hacerlo me sentía sin capacidad, pero quizá por una formación profesional trabajar y hacer lo tuyo te sale sin más, pero sentarte a escribir un libro no te sale”<sup>652</sup>. Desde un primer momento cuando estaba escribiendo esos textos para el periódico tenía en la cabeza, con ambos libros, que fuera un relato homogéneo y lineal, que fueran unos capítulos de un cuerpo más amplio. Pero durante años esos textos que enviaba a editoriales no le interesaron a nadie nos aclara.

---

<sup>645</sup> *Ibíd.*, posición: 33

<sup>646</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 79.

<sup>647</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>648</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>649</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>650</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>651</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>652</sup> *Ibíd.*, p. 79.

Finalmente envié primero *Crónicas de la Mafia* a Libros del K.O que publicó primero, aunque fue escrita posteriormente a *Mediterráneo descapotable* que se publicó en 2015.

El proceso de escritura de ambas obras fue distinto. En el caso de *Mediterráneo descapotable* fue volver del viaje y ponerse a escribir. Pero en el caso de *Crónicas de la Mafia* también lo escribió muy rápidamente “serían veinte días, un mes” pues conocía con mucha profundidad el tema fruto de su interés personal y las publicaciones previas. Este último aspecto se va a repetir en numerosas ocasiones, la elección del tema, aparte de los criterios periodísticos que el autor pueda aplicar surgen en su mayor parte de un interés personal. Nacho Carretero comenta exactamente eso mismo, el inicio de su obra es un interés personal por la mafia gallega.

En *Crónicas de la Mafia* lo que más disfruté era la sensación de libertad al margen del periódico que le ofrecía este trabajo:

... la edición fue también laboriosa porque la editorial se preocupa mucho de hacerlo muy bien y lo hacen con cariño. Entonces, el trabajo de edición fue muy gratificante en el sentido de que tenías otra persona que se lo leía y había un diálogo constante. Y estuvo muy bien porque mejoró el resultado. Entonces en ese sentido, a la hora de ponerse en el libro, no había plazos. Hombre, había un plazo ideal que se fue posponiendo, pero ahí ya no tuve la presión del periódico, de la entrega, de las líneas... Ahí el límite de líneas lo fijé yo, lo que quería hacer lo fijé yo y eso. Entonces trabajé con más libertad<sup>653</sup>.

Aunque todo este proceso de corrección que hizo durante estos meses lo hacía por las noches y en su tiempo libre, porque durante el día estaba trabajando en la redacción. “Yo hacía el libro en mis ratos libres (...) no estaba 24 horas dedicado a eso. Lo hacía robando tiempo de mi trabajo y de mi familia o a mis sueños”<sup>654</sup>. Este es uno de los problemas a los que se enfrentan los periodistas de plantilla que deciden escribir un libro periodístico.

La escritura de *Mediterráneo descapotable* fue más sencilla. “Estaba ya bastante cerrado como estaba. A parte que ya lo había escrito cuando se publicó, seis o siete años antes. Y entonces, cambiaba alguna cosita así, alguna corrección, pero tal cual. Y luego sí, añadí una segunda parte más informativa”. Debido a ese espacio de ocho años hacía necesaria esa segunda parte mucho más informativa, ese apéndice que incluye al final de la obra, para contextualizar todo lo que cuenta en la primera parte.

... me parecía interesante ver qué había pasado con todo eso y ya se veía que había acabado, que había degenerado, cómo habían terminado algunas historias. Sobre todo, porque cuando hice ese viaje, la crisis estaba empezando y luego mira a lo que hemos llegado. Entonces, me parecía bien hacer una segunda parte que la actualizara, que fuera más informativa y que lo complementara. Y, bueno, eso me llevó ya más tiempo, claro. Sobre todo de documentación. También porque yo no vivía en España, entonces ha habido muchas cosas que he seguido de lejos. Y de muchas cosas sabía por encima, pero no sabía los detalles. A lo mejor, para un español, lo de las tarjetas Black lo vivió en directo día a día, sabía los nombres, los chascarrillos, las anécdotas... Y yo sabía las noticias, que había pasado esto, pero luego los detalles que luego te dan la clave y el jugo de las cosas, luego se me perdían. Los personajes, los motes e incluso a veces no sabía la cara que tenían, porque aquí cuando había el escándalo salía en la tele, pero yo desde lejos a veces lo leía en prensa y no sabía si quiera la voz que tenían algunos de estos personajes corruptos<sup>655</sup>.

Todas estas dificultades que señala el autor para redactar el texto parten de que se trata de un escritor de plantilla y que además se encontraba destinado en el extranjero por lo que su contacto con la realidad española era menor. Así, uno de sus objetivos en ambas obras era “coger asuntos complejos y explicar de forma que se entienda” principalmente apunta que a la hora de escribir sus obras prefiere huir de la retórica o la complicación o artificio. Especialmente sobre

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 81.

temas “importantes y que merecen saberse como esto de la corrupción”<sup>656</sup> o como es el caso de la Mafia.

Darle un sentido, explicarlo bien, porque al final hay tal avalancha de datos, de cosas, que es fácil perderse. Y a mí eso me preocupa mucho, el hacer las cosas comprensibles. Y en el caso de la mafia igual, hacerlo entretenido e interesante<sup>657</sup>.

En *Crónicas de la Mafia* debido a la estrecha relación entre esta y el cine decide incluir un apéndice cinematográfico de películas que hablan de la mafia. Este apartado surge durante el proceso de escritura del libro. “Me daba cuenta que ha había referencias cinematográficas, todo el mundo cuando habla de mafia tiene el cine en la cabeza. Entonces, como a mí me gusta mucho el cine, según iba avanzando se me iba ocurriendo. Primero pensé en hacer simplemente una filmografía, o sea, una lista de títulos. Pero como me gusta mucho el cine y había muchas películas que yo me sabía cositas, me sabía anécdotas, me parece que seguía un poco el espíritu del libro de contar historietas”<sup>658</sup>. Al final esta parte se fue “desmadrando” porque lo que surge como un breve comentario poco a poco va sumergiéndose más en la película. Y prácticamente se convierte en una segunda parte, aunque en consideración del autor “lo enriquece mucho”. Porque considera “que casi todo el que tiene interés por la mafia le gustan las películas de mafia. Por eso lo hice. En algún momento llegué a pensar que esto de las películas no lo iba a terminar en la vida, era inabarcable. Entonces hago el libro tal cual y luego un segundo libro de filmografía, aunque lo hacía ya un poco como libro autónomo sólo, a lo mejor podía funcionar, pero como estaba ya metido dije lo acabo así y ya está, queda mejor todo. La editorial fue esperando y ya está, esta es la historia de esta segunda parte en este caso”<sup>659</sup>. La elección de incluir este apéndice nos parece bastante acertada, como original, como bien explica, la relación que tenemos con la mafia y nuestro conocimiento de ella parte del cine y el libro en cierta medida es una desmitificación y una explicación de cómo se ha desarrollado y establecido esos distintos roles entre mafia y cine.

#### 13.10.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

En el análisis morfológico y de los procedimientos narrativos comenzaremos al igual que hemos trabajado en los anteriores análisis analizando las dos obras al mismo tiempo, pues, aunque *Crónicas de la mafia* se publicó primero, cronológicamente fue escrita después de *Mediterráneo descapotable*.

La estructura interna de *Crónicas de la Mafia* se divide en 22 capítulos acompañadas de un prólogo de Enric González y una introducción del autor. La parte más curiosa es sin duda el anexo que aborda la Filmografía de la Mafia. El cine se ha convertido en “la principal fuente de información o conocimiento de la gente sobre la Mafia (...) y la relación entre mafia y cine a menudo supera la mera trama argumental, porque como hemos dicho son fuente recíproca de inspiración y se alimentan mutuamente”<sup>660</sup>. Así, esta filmografía sirve para comparar cronológicamente la realidad con lo que ocurría en el cine. Inicia la cronología cinematográfica en 1906 y recoge las principales obras. Luego a esto se le acompaña una cronología de los principales grupos mafiosos y una bibliografía.

*Mediterráneo Descapotable* se divide en 17 capítulos, que se corresponden con las etapas que el autor realizó durante esos 17 días de viaje. Y al final, al igual que ocurre en la anterior

---

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>660</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*, *op. cit.*, posición: 4161.



obra, incluye un capítulo extra bastante extenso que titula “Apéndice. Cómo acabó todo: un pequeño informe” que a modo de reportaje periodístico bastante analítico nos cuenta como afectó la crisis a todos aquellos desmadres políticos y urbanísticos desde el año 2008, cuando el realizó ese viaje, hasta hoy.

En cuanto a la estructura narrativa, ambas obras son bastante similares. Siguen una estructura cronológica, la primera de ellas *Crónicas de la Mafia*, nos hace un recorrido histórico por los principales hitos de la mafia siciliana desde su nacimiento en el siglo XIX hasta hoy en día. En el caso de *Mediterráneo descapotable*, a modo de *road trip* (viaje por carretera) seguimos cronológicamente las 17 etapas del viaje que hace el autor desde la costa catalana hasta la andaluza.

En el modo de citación la primera obra publicada, debido a que bebe sobre todo de fuentes documentales utiliza el estilo directo con atribución con comillas. Tan solo en dos ocasiones hace uso de diálogos, y como ocurre en algunas obras anteriores, los diálogos solo aparecen en momentos muy especiales y muy dramáticos, como por ejemplo el pacto de honor que establece un capo de la mafia, Antonino Calderone, con un jefe de policía, ya que era un arrepentido y temía por su vida:

Hizo un pacto de honor con Antonio Manganelli, actual jefe de la Policía italiana:

- Dottore, ¿usted está casado?
- No.
- Entonces escúcheme bien, desde esta tarde usted tiene una mujer y tres hijos, ¿se siente capaz de salvármelos?
- Le doy mi palabra<sup>661</sup>.

En la siguiente obra, el resultado es el mismo, utiliza el estilo directo con comillas y solo aparece en un par de ocasiones un estilo directo con atribución de guion.

En cuanto a la persona gramatical sí que hay diferencias. En *Crónicas de la mafia* está narrado en tercera persona omnisciente y solo hace uso de la primera persona en un par de ocasiones para hacer ver que el autor está presente. “No escribo los detalles porque no soy capaz, pero se conocen. Están escritos por ahí”<sup>662</sup>. Y por tanto hace uso de la primera estrategia de representación, aunque como hemos mostrado aparecen algunos ejemplos del uso de una primera persona donde el autor habla e interpela al lector, pero no aparece como personaje en la narración.

Quizá coincidan conmigo en que todo esto que hemos contado es un poco fuerte, y hasta inquietante, para un primer ministro de un país civilizado<sup>663</sup>.

La gran mayoría, no obstante, conoce escasamente lo que hemos contado, o no le interesa, o tampoco le parece para tanto, o le da igual, o yo qué sé. A todo corresponsal en Roma le piden como mínimo una vez al año un artículo que explique cómo es posible lo de Berlusconi<sup>664</sup>.

En fin, que casi no acabo este libro porque cada día me salí algo nuevo: un día aparece la cartera de Dalla Chiesa después de treinta años, otros descubren en un vídeo la agenda roja de Borsellino...<sup>665</sup>.

Sin embargo, en *Mediterráneo descapotable* la estrategia del autor es muy interesante, pues utiliza la tercera persona pero para hablar de sí mismo, es decir, el personaje habla de sí mismo en tercera persona a través de un ente que llama “El viajero”. En realidad, es una primera persona disfrazada de tercera persona, es la auto representación del periodista pero que habla de

<sup>661</sup> *Ibid.*, posición: 2073.

<sup>662</sup> *Ibid.*, posición: 1805.

<sup>663</sup> *Ibid.*, posición: 3539.

<sup>664</sup> *Ibid.*, posición: 3744.

<sup>665</sup> *Ibid.*, posición: 4043.

sí mismo haciendo uso del él. Y por tanto podríamos señalar que hace uso de una tercera estrategia de representación del autor pues el periodista aparece como personaje en la narración, pero escondido bajo esa figura que denomina como: “El viajero”.

El viajero empieza este viaje con miedo. Lleva siete años fuera de España y apenas conoce la costa mediterránea, una de sus muchas carencias. Cuentan de ella cosas terribles<sup>666</sup>.

Por eso le pide a su primo, que vive en Barcelona, que le acompañe. Al menos un trocito<sup>667</sup>.

El periódico le da al viajero un descapotable y tema libre. Un chollo, pero es difícil encontrar compañía. Los amigos, según pasa el tiempo, son menos libres. Sin embargo, el primo del viajero es escritor y hace un poco lo que quiere, aunque insista en lo duro de su oficio, en la autodisciplina y en el rechazo social. Pero al viajero no le engaña<sup>668</sup>.

En resumen, este viajero es un ignorante. Tampoco va a ir de periodista, identificándose como tal, salvo en contadas ocasiones, sino que echará parrafadas con la gente como un turista<sup>669</sup>.

¿Por qué no hace uso directamente el autor de la primera persona y utiliza el recurso de “El viajero” para hablar de su experiencia viajando por la costa española? El autor nos explica, y nos adelantamos al análisis contextual, que en gran medida esto se debe a la influencia que sobre él ejerció *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela:

... lo leí, de pequeño, en el colegio, cuando fuera, me fascinó esa prosa tan simple, tan limpia, pero tan profunda. Y a la hora de hacer el viaje este del Mediterráneo pues no sé por qué, uno se pone a escribir y le sale, desde sus influencias, de repente te sale y sale eso. Porque todo lo que uno va leyendo te queda ahí. Y luego lo releí y me acordé de la prosa, de esa distancia y luego, cogí directamente el “viajero” que uso en el libro. Pues también a la hora de escribir algo más personal por primera vez, yo me enfrenté al problema de esa subjetividad que tú quieres meter, cómo meterla. A mí poner el “yo”, la primera persona, me daba mucho pudor y todavía me cuesta mucho, me parece demasiado pretencioso o agresivo incluso. Utilicé la primera persona para darle un poco de distancia, como recurso literario, que luego funciona porque parece que estás hablando de otro, hay un poco de pudor en esa fórmula y además como recurso irónico funcionaba muy bien. Yo escribí el primer capítulo y a los dos días se publicó, luego ya los demás los tuve que seguir escribiendo igual. Eso ya también te condiciona, es curioso. No es que escribas y luego ya se publica<sup>670</sup>.

El recurso del viajero evidencia un cierto pudor y reparo por parte del autor por hacer uso de esa primera persona, totalmente necesaria sí lo que hay que contar es una experiencia en un viaje a lo largo de la costa española. Y debido a ese respeto que le infundía y que el autor llega a mencionar como “muy agresiva” en el sentido periodístico, decide hacer uso del recurso que utiliza Cela en *Viaje a la Alcarria*. Sin embargo, como muy bien señala, el tono irónico y sarcástico que impregna toda la obra funciona muchísimo mejor a través de este alter ego del periodista, que es “El viajero” que permite una mayor distancia y una mayor comodidad y una mayor libertad para poder decir todo aquello que piensa.

La conciencia de subjetividad en *Crónicas de la mafia* como se evidencia es mucho más limitada, solamente en algunos momentos podemos encontrar reflexiones y atribuciones propias:

El autor se explayó a gusto y, de repente, la gran cantidad de italianos que se informa por televisión se enteró de las sombras que dominan el ascenso de Berlusconi. Yo también, que acababa de llegar a Italia once días antes y esa noche estaba sentado delante de la tele flipando en colores. En realidad no he dejado de hacerlo, pues conocer este país es un incesante asombro de prodigiosas luces y tinieblas. Fui corriendo a comprarme el libro y seguí

---

<sup>666</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Mediterráneo descapotable*, op. cit., p. 44

<sup>667</sup> *Ibíd.*, posición: 44.

<sup>668</sup> *Ibíd.*, posición: 50.

<sup>669</sup> *Ibíd.*, posición: 58.

<sup>670</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 85.

alucinando, aunque es bastante ladrillo y está lleno de complejas operaciones financieras. En mi ignorancia y recién llegado creí que aquello marcaría las elecciones. Pero no, no pasó nada. Y así hasta hoy<sup>671</sup>.

Pero en *Mediterráneo descapotable* el caso es el contrario, y la conciencia de subjetividad es enorme. Tal y como se ha reflejado, a través de ese alter-ego “El viajero”, que ayuda a crear un espacio entre autor y personaje, este último añade en todo momento sus reflexiones y opiniones y sobre todo su mirada. Quizás, lo más interesante del autor sea esa mirada que a través de este personaje obtiene. “El viajero” se convierte en una excelente oportunidad que brinda al autor el necesario espacio para poder observar la España de 2008 con distancia. La construcción, las políticas de urbanismo, el turismo y esa visión positiva del país desde fuera pasa por esta peculiar mirada. El autor consigue a través de este personaje esa distancia necesaria para ver esa España con ojos diferentes, con los ojos de un extranjero, de un ser nuevo que ve como una mirada limpia y nueva lo que ocurría. Y en cierta medida, leyéndolo años después se convierte casi en profética de lo que ocurriría poco después.

Esa mirada que desprende el autor a través de “El viajero” es un reflejo de los sentimientos que tenía el autor, de cómo se sentía. “En este caso es que era obvio porque yo llevaba muchos años fuera de España, entonces desde lejos veía como había cambiado y no me gustaba nada, me sentía muy marciano. Ya había una distancia física, pero también una distancia de no compartir lo que estaba ocurriendo. Yo volví a España y parecía que todo el mundo se había vuelto loco, yo decía las cosas y parecía que yo me había vuelto loco. Todo el mundo a comprarse pisos, cochazos, a pedir créditos, no sé qué. Todo el mundo pensaba que eran millonarios y yo alucinaba<sup>672</sup>. Es decir, había tanto una distancia personal y moral como geográfica, pues el autor volvía a España durante esos meses de verano de su corresponsalía en Italia. Añade, que esta situación de corresponsal, es así siempre “de extranjero en un sitio” que permite tener siempre ese punto de vista de que estas fuera de lugar. “Yo en España en ese momento me sentía así. Ahora también me siento así<sup>673</sup>. Es posible que ese estado en el que se sentía, de mirarlo todo desde fuera, como “El viajero” de *Mediterráneo descapotable*, sea algo que el mismo busca. “Yo soy de aquí, pero me sigo sintiendo un poco de fuera y a lo mejor me quiero sentir de fuera. Eso no sé muy bien por qué es, pero creo que es un estado para mí ideal<sup>674</sup>. Precisamente comenta al autor que medios como *El País*, suelen cambiar a sus corresponsales cada cinco o seis años porque se corre el riesgo de que esa mirada se pierda. “Yo he estado quince años en Italia, a mí al principio me llamaba la atención todo, luego un poco menos y al final muchas cosas te parecen normales<sup>675</sup>.”

Con las fuentes ambas obras presentan bastantes diferencias. *Crónicas de la mafia* es un texto desbordante de fuentes documentales, debido al tema e intención del autor de hacer un recorrido por la mafia italiana desde su creación, e intentando aglutinar la ingente cantidad de información y resumirla a través de una serie de capítulos cronológicos fácilmente entendibles. Hay fuentes documentales de todo tipo, libros, obras de teatro, novelas informes policiales, o novelas. También hace uso de fuentes documentales de la policía y la mayoría de las declaraciones las consigue a través de libros, sentencias, y resoluciones judiciales. A veces, debido a que aborda un tema tan opaco como es la mafia no tiene datos suficientes para poder dar un juicio real sobre los hechos que relata, y cuando ocurre esto así lo manifiesta: “No tengo ni idea de cuál es la verdad sobre esto<sup>676</sup>. El autor apunta que esta labor de documentación es fundamental y que parte del éxito en esta tarea se sustenta en la pasión que sientes por un tema de este estilo.

<sup>671</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*, op. cit., posición: 3324.

<sup>672</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 86.

<sup>673</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>674</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>675</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>676</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*, op. cit., posición: 890

...te intriga saber cómo ocurrió esto, cómo pasó lo otro o encuentras una contradicción y ahondas más en eso. O te entra la duda de qué pasaría con esta cosa o cómo acabaría este tío, por qué ha pasado esto y eso es lo que te mueve, la curiosidad. Pero es una cosa que hoy se pierde mucho, ese de documentarse con libros porque parece una cosa como antigua, es el mito de que está todo en Internet, pero es que no está todo en internet ni de lejos<sup>677</sup>.

Crítica la tendencia actual del periodismo y de muchos periodistas de pensar que todo está en Internet y que leyendo un par de artículos en Wikipedia vas a saber más, y lo único que sabes es lo mismo que “el de al lado”. Concretamente apunta a la importancia de leer y documentarse para el periodista. Lo considera fundamental y una función profesional imprescindible para contar una historia. “Leerse un libro de algo ya te da otra perspectiva. Eso existe mucho por la prisa y por la falta de cultura libresca, que se está perdiendo, que yo estoy muy ligado a ella”<sup>678</sup>. Esa “cultura libresca”<sup>679</sup> que señala Domínguez es uno de los aspectos que quizás esté recuperando el periodismo narrativo al romper con ese factor tiempo al que se ve sometido el periodismo y ofrecer al periodista la oportunidad de documentarse y profundizar en la historia todo lo que esta necesite.

En cuanto a *Mediterráneo descapotable* el tono es totalmente distinto, aparecen algunos personajes, pero no menciona sus nombres ya que lo que prima es la experiencia del autor y la visión que ofrece sobre su recorrido. Pero la parte más documental es el apéndice último donde detalla que fue de aquella España de 2008 y nos muestra los principales casos de corrupción. Las fuentes que usa son todas hemerográficas como apunta al final de esa parte.

Este apéndice se ha elaborado con fuentes oficiales y datos e informaciones publicados en El País, El Mundo, eldiario.es, La Vanguardia, el Periódico, El Correo, Público, La verdad, Las provincias, Levante, ideal, Sur y Expansión<sup>680</sup>

En cuanto a las figuras retóricas utilizadas en ambos libros son de diversa índole. La prolepsis es una de las más utilizadas en ambos libros:

El viajero no sabe cómo explicarlo, pero se halla en pelotas en medio de la calle, de noche, en una urbanización solitaria y sin saber a dónde ir. ¿Cómo ha podido llegar a esto? hay que empezar por el principio<sup>681</sup>.

Lo que ocurre, como ya hemos visto con Genovese, y volveremos a comprobar en el siguiente capítulo, es que la guerra fue una bendición para la Mafia<sup>682</sup>.

El 1 de julio —quedaban diecinueve días para que lo mataran— interrogó en Roma a un nuevo arrepentido<sup>683</sup>.

Pero es en *Mediterráneo descapotable* donde la ironía, el sarcasmo y el humor inunda toda la obra.

También descubre el invento del GPS, con una voz de señorita, la única con la que conversará en la mayor parte del viaje. Generalmente para discutir o llevarle la contraria<sup>684</sup>.

En el baño hay música. Hace que un tipo con camiseta de tirantes mee mirando al techo mientras canta con la radio: «Me siento hoy como un halcóoon herido por las flechas de la

---

<sup>677</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 85.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>679</sup> Susan Orleans le cuenta a Boynton que sus ideas surgen de “leer mucho” sobre todo revistas especializadas, por lo que la lectura para un periodista narrativo es fundamental. BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo. Conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción*. Barcelona: Periodismo Activo 6, 2015, p. 281.

<sup>680</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Mediterráneo descapotable*, op. cit., posición. 2805.

<sup>681</sup> *Ibid.*, posición: 1131.

<sup>682</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*, op. cit., posición: 662.

<sup>683</sup> *Ibid.*, posición: 2339.

<sup>684</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Mediterráneo descapotable*, op. cit., posición: 63.

incertiduuumbree». El viajero deja al halcón en su urinario y pasea por el área de regalos. Se ve que echan el resto en imaginación para que los extranjeros se lleven algo a casa<sup>685</sup>.

Una televisión retransmite en directo lo que ocurre en el aparcamiento, así la gente puede comer vigilando su coche. Está bien porque no hay anuncios, pero la trama es aburrida. Aunque hay tensión porque de vez en cuando roban alguno<sup>686</sup>.

Como es una reserva integral protegida, donde está prohibido pararse y alterar la fauna, enseguida ven gente arrancando flores en las cunetas. Es que es culpa de los carteles, que dan ideas<sup>687</sup>.

El viajero, en su incompetencia, olvidaba que solo abre a la hora de cenar. Planea entonces con su primo trepar por el tejado para chupar al menos la salida de humos, si es que estos lugares sacros emiten impurezas<sup>688</sup>.

En qué momento de su historia un pequeño municipio decide pasarse al lado oscuro y dice: «Bueno, nosotros nos vamos a dedicar al turismo, pero al turismo a saco». Lloret de mar, en ese sentido, es fascinante. Se ha entregado con toda convicción a la tarea. «Fundas una colonia griega o fenicia para esto», piensa el viajero<sup>689</sup>.

Este tono irónico es muy importante en *Mediterráneo descapotable* pues impregna toda el texto. Y hablar de humor y periodismo no son términos incompatibles como muy bien demuestra este autor que a través de la ironía y el sarcasmo nos hace participar de una visión de la España del ladrillo, el turismo y del sol y playa muy distinta. Una visión que a través de ese sarcasmo nos muestra los terribles errores que se estaban cometiendo. Un retrato irónico sobre esa España que pocos querían ver. El autor nos explica sobre este recurso retórico:

A mí el humor me gusta porque yo creo que la gente se toma muy en serio todo, se toma muy en serio a sí misma, todo es muy tremendo y muy dramático, muy solemne. Entonces yo creo que eso vendría bien, pero poco a poco asoma. Los periódicos siempre han tenido humor y con Camba había un humor distinto. Bueno, va por épocas<sup>690</sup>

El humor ahora mismo está más unido al columnismo, pero que aplicar este humor a una crónica o aun reportaje “es otra cosa”:

Yo creo que se hace menos aquí porque hay un prejuicio de que todavía nos movemos en moldes muy clásicos, muy ortodoxos, en un reportaje, una información no puedes opinar, meter tu punto de vista. El humor es lo más personal que hay y a veces, cachondearse de cosas mientras las estás contando no es lo más propio, pero a mí me sale. Yo no sé si será lo más propio o no, pero a mí desde luego me sale<sup>691</sup>.

Efectivamente, el prejuicio del que habla el autor es real, la última característica que podemos encontrar en cualquier manual sobre los géneros de la crónica y el reportaje es el humor. Para el periodismo, el humor no existe más allá de las viñetas o en alguna ocasión de la opinión. Pero existe y se puede hacer uso perfectamente de él, además de que consigue una narración mucho más viva. Una mirada nueva a la par que fresca. Pero también como vamos viendo a lo largo de la presente investigación es un recurso que tiene mucha importancia en el periodismo narrativo. Aunque Íñigo Domínguez advierte que utilizar este recurso es a veces peligroso:

...el humor es muy difícil de medir, tú te crees muy gracioso y puede ser que no tenga ni pizca de gracia. O a veces hay algo que no mides bien y con una broma que pasas un poco. El

<sup>685</sup> *Ibid.*, posición: 69.

<sup>686</sup> *Ibid.*, posición: 73.

<sup>687</sup> *Ibid.*, posición: 162.

<sup>688</sup> *Ibid.*, posición: 197.

<sup>689</sup> *Ibid.*, posición: 295.

<sup>690</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 87.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 87.

humor es un elemento muy voluble y muy difícil de usar, pero vamos, yo lo agradezco mucho como lector, pero a lo mejor hay otros que no. Internet es que ha cambiado mucho, con los blogs y tal hay mucha más subjetividad<sup>692</sup>.

Considera que una de las razones por las que el periodismo se ha abierto y se ha comenzado a hacer más uso de la subjetividad —pues humor y subjetividad son dos entes unidos, no podemos hacer humor, sino incluimos la mirada propia y personal del autor, su voz y su tono— es Internet que ha cambiado mucho la forma de abordar un texto.

Este humor también se destila en *Crónicas de la mafia*, aunque en menor medida, pero resulta sorprendente que se utilice en un tema aparentemente de tanta trascendencia. Domínguez puntualiza que ha podido hacer uso del humor en estos libros porque funcionan como libros por capítulos “no es el periodismo del día a día puro y duro”<sup>693</sup>.

A ti te mandan hacer una crónica de yo qué sé y puedes meter humor o no según si es más personal o menos personal y el periódico según el estilo que tenga... Pero yo creo que el humor se ha metido ya por muchas partes, pero claro, hay que saber usarlo, no todo el mundo es capaz. Yo siempre que puedo lo uso y siempre que me dejan<sup>694</sup>.

Por tanto, no solamente la subjetividad influye en la utilización de la ironía y el sarcasmo como figuras retóricas, sino también la misma estructura de los textos, las construcciones por capítulos de estas obras permiten una mayor libertad para poder utilizar estos recursos.

Al margen de estas figuras retóricas también hay algunos recursos del lenguaje muy utilizados en ambas obras como es la utilización de un lenguaje coloquial para hacerlo más cercano al lector.

En la historia de la Cosa Nostra hay unos cuantos locos psicópatas, pero pocos como Anastasia. Solo una historia para que se hagan una idea<sup>695</sup>.

El primer momento realmente chungo que vivió la Mafia, como muchos otros italianos, llegó con el fascismo. Mussolini no se andaba con tonterías<sup>696</sup>.

Fue un atraco del que se beneficiaron cuatro gatos. Mejor dicho, cinco<sup>697</sup>.

El mangoneo se extendió a todo contrato público de mantenimiento de calles, alcantarillas, basuras<sup>698</sup>.

Y también utiliza bastante la interpelación al lector, un recurso que inaugura en cierta medida el Quijote, y que funciona muy bien para conectar y mantener la atención.

Pero, al margen de eso: sin ser Sherlock Holmes y con lo poco que hemos contado, ¿a ustedes no se les habría ocurrido que su muerte podía ser cosa de la Mafia? Pues parece que los carabinieri no se lo plantearon en ningún momento<sup>699</sup>.

Ya ven que estamos siempre con lo mismo y no salimos del túnel<sup>700</sup>

En cuanto a los rasgos informativos de contextualización de la obra hay varios puntos a añadir. En *Crónicas de la Mafia* debido al objetivo de resumir en un libro toda la historia de la

---

<sup>692</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>693</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>694</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>695</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*, *op. cit.*, posición: 659.

<sup>696</sup> *Ibíd.*, posición: 500.

<sup>697</sup> *Ibíd.*, posición: 995.

<sup>698</sup> *Ibíd.*, posición: 1014.

<sup>699</sup> *Ibíd.*, posición: 1404.

<sup>700</sup> *Ibíd.*, posición: 1944.

mafia siciliana estos rasgos son predominantes en todo momento en el libro. Especialmente porque explica con mucho detalle cómo surge este fenómeno y desliga la mafia de las mitificaciones a las que normalmente las sometemos.

Ha sido un clásico error histórico atribuir el nacimiento de la Mafia a un contexto de retraso cultural y a un mundo primitivo, pensando que desaparecería con la modernidad. Lo que han demostrado los historiadores es que el ascenso de la Mafia fue más bien un fenómeno urbano y burgués. Está ligado al desarrollo urbano y al despegue económico de Palermo, y surge en la gran periferia de cultivos que rodea la ciudad y en la costa occidental de la isla próxima a la capital de Sicilia<sup>701</sup>.

Son relevantes las explicaciones que realiza sobre las conexiones de la mafia siciliana con la de Estados Unidos o las relaciones que se han establecido entre la mafia y el cine:

Lo cuenta 'El Padrino', la película de Francis Ford Coppola de 1972 basada en la novela de Mario Puzo, de 1969, que popularizó a la Mafia. En realidad hizo algo más que eso: construyó un estereotipo en un caso extraordinario de simbiosis entre cine y realidad<sup>702</sup>.

Es decir, la mafia no era exactamente como el Padrino, pero a partir de entonces sí. Les gustó el fatalismo, la tradición, los valores familiares...<sup>703</sup>.

A esto se le añade la enorme cronología que acompaña, con los hechos más destacados que se han producido en este fenómeno y luego la relación de películas sobre la mafia de la que ya hemos mencionado.

Pero el caso de *Mediterráneo descapotable* debido a este tono irónico que impregna toda la obra y el punto de vista de "El viajero" que nos va relatando todo el viaje que realiza el autor estos rasgos quedan muy difuminados o parcialmente explicados. Por esa razón el autor en parte decide incluir ese apéndice titulado "Cómo acabó todo: un pequeño informe". Este informe, como Domínguez lo define, es un enorme texto (ocupa más de un tercio del texto) que contextualiza el viaje del autor a día de hoy, es decir, nos detalla que estaba pasando en el momento que él estaba viajando que acuerdos comerciales, que construcciones y que hacían los políticos y como terminaron años después debido a la crisis financiera y los casos de corrupción. Es el mismo recorrido, ya que sigue el orden que él hace en su viaje, desde Gerona hasta la Huelva, pero mostrando la trastienda de esos territorios. Es el mismo recorrido, pero escrito ocho años después y a través de los casos de corrupción y desastres tras la crisis económica. Es un enorme resumen de la corrupción española a lo largo de toda la costa. Y resulta tremendo el choque de esa imagen que observa "El viajero" en la primera parte, con los datos, consecuencias y desastres que nos narra luego el autor en esa parte.

*Mediterráneo descapotable* utiliza una serie de ilustraciones. Al inicio de cada capítulo se incluye unas ilustraciones de Esteban Hernández que reflejan el momento más relevante de la narración de ese capítulo. Funcionan adecuadamente esas ilustraciones con la narración.

En cuanto a los niveles de lectura que podemos encontrar en las dos obras podemos observar varios aspectos. En *Crónicas de la mafia* no impera lo que podemos denominar como varios niveles de lectura porque en todo momento el autor nos hace ver que su intento con el libro es desmitificar la mafia en general y todas las mitificaciones que se producen en ella. Pero en *Mediterráneo descapotable* sí que es interesante los dos niveles de lectura porque en el primer nivel es el viaje del autor por esa España pre crisis de 2008 pero en el segundo nivel es una crítica enorme y descarnada a los desmadres inmobiliarios, la corrupción política y urbanística, y el modelo de muchos pueblos de la costa española que apostaron todo por el turismo y la construcción apoyados por unas políticas corruptas de partidas de diverso signo.

<sup>701</sup> *Ibid.*, posición: 175.

<sup>702</sup> *Ibid.*, posición: 353.

<sup>703</sup> *Ibid.*, posición: 416.

### 13.10.6. Análisis genológico

En las obras del autor no menciona en ningún momento el género de las obras, obviando el título de *Crónicas de la mafia*, en nuestra opinión, pese al título, se trata más de un reportaje, pues el autor lo que realiza es un enorme recorrido de toda la historia de la mafia siciliana. Apoyado especialmente en fuentes documentales y sin la presencia del autor en ninguno de los hechos. Es muy parecido a lo que hace Nacho Carretero con *Fariña*. En el caso de *Mediterráneo descapotable*, el papel protagonista del autor a través del viajero y el relato de esa experiencia nos lleva a concluir que se trata de una crónica.

¿Pero qué nos dice el autor sobre esto? A diferencia de nuestra opinión el autor considera que *Mediterráneo descapotable* son reportajes.

Para mí el caso de los viajes son reportajes, es verdad que no son reportajes de nada informativo, bueno, tienen un trasfondo, por ejemplo, el primero. Yo es que tengo en la cabeza a veces a escritores clásicos, como Mark Twain o Dickens, que empezaron publicando historias en los periódicos por capítulos. No tiene por qué ser meramente informativo o de actualidad, el periodismo también es contar el mundo y las cosas que uno ve y lo que pasa. Entonces tan simple como eso, sin saber muy bien lo que estaba haciendo<sup>704</sup>.

Íñigo Domínguez apunta que está también muy influido por su propia intuición a la hora de seguir la historia. Señala la importancia que tiene el viaje para escribir y concretamente en su experiencia para sacar una historia adelante, el viaje y el periodismo<sup>705</sup> ha sido una fuente de historias inmensas.

El viaje a mí siempre me ha parecido un vehículo de escribir muy bueno, vas viajando y vas viendo cosas que te apetece contar y compartir. Y además, cuando uno está viajando, como viajas solo, porque yo hacía estos viajes siempre solo, estás dándole vueltas al coco con todo lo que ves, reflexionando sobre todo lo que haces, luego, los viajes como te descolocan de tu realidad habitual, pues te hacen pensar en el pasado, en el presente, en el futuro, te dan un horizonte de reflexión muy amplio de mil cosas. Y es un modo de sacar fuera reflexiones que de otro modo a mí no me salen porque el viaje te da pie a eso. Y por eso a mí me parece una fórmula muy buena. Yo si me siento a escribir una novela, no me sale porque no soy capaz de inventármelo. En cambio, si voy viajando se me ocurren cosas, pero eso es también en parte por mi capacidad de hacer otra cosa, en mi caso es por eso, porque salió y me apetecía<sup>706</sup>.

El viaje es una excusa y un medio para el autor para contar una historia, le sirve de espacio para reflexionar, pero también para sacar esa visión distinta de la que ya hemos hablado, conseguir esa mirada diferente para ver con otros ojos la realidad de lo que está sucediendo.

En el apartado 7.5.3 hemos analizado las razones por las que el concepto de reportaje y crónica se confunde continuamente especialmente en el periodismo narrativo. Aunque consideramos que *Mediterráneo descapotable* es claramente una crónica, que además de ello se ubica dentro del periodismo narrativo por todas las razones que estamos exponiendo. Pues hace uso de la primera persona a través de una figura como “El viajero”, aporta opiniones, reflexiones y valoraciones del autor, y es un hecho narrado cronológicamente. Para el autor es un reportaje porque considera su texto una forma de contar al mundo las cosas que el autor ve, y especialmente influido por su concepto de viaje.

¿Y *Crónicas de la Mafia*? Es curioso porque el autor considera que la parte más “periodística” del texto es el lenguaje, no la enorme labor de documentación.

En el caso de la mafia es distinto, porque eso es ya escribir, en ese caso sobre todo es documentación, libros, noticias, autos judiciales y tal. Yo me voy a hablar con algún experto y no sé qué, pero no es tanto el periodismo de ir a un sitio y hablar con la gente, investigar... Es

---

<sup>704</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 82.

<sup>705</sup> Véase apartado 7.5.4

<sup>706</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 82.



más, yo lo que creo que es periodístico sobre la mafia es el lenguaje y la pretensión de contar a la gente cosas importantes de forma más directa. Un historiador no lo hace y en la prensa es que no hay tiempo a veces para ir a ese lenguaje o a esa profundidad<sup>707</sup>.

Son relevantes varios de los conceptos que señala aquí sobre su primera obra publicada, aunque segunda escrita. Apunta que *Crónicas de la Mafia* “es ya escribir” porque en el otro texto el autor se limitaba a contar su experiencia, el trabajo para ello era mucho más sencillo que en esta obra, que como apunta, se tenía que documentar a partir de una enorme cantidad de fuentes. Ante todo, considera que el más periodístico es el lenguaje ya que no se trata de investigación, sino que su pretensión de contar a la gente algo importante de forma directa. Y lo interesante es que el autor y muchos periodistas y lectores asocian invariablemente el periodismo y quizás el periodismo narrativo con una labor de investigación profunda, en muchas ocasiones la hay, como en los ejemplos que hemos expuesto hasta ahora. Pero también hay un periodismo narrativo que como *Crónicas de la mafia* lo que hace es contar de forma fácil y comprensible un hecho muy complejo, oculto y con muchos tabúes y mitificaciones como es el tema de la mafia<sup>708</sup>. Aunque el autor cree que la parte de documentación no es tan periodística, consideramos que lo es perfectamente porque esa fase de documentación también es periodismo, porque es una de las partes fundamentales de una investigación.

Cuando le planteamos si considera que sus obras estarían dentro del periodismo narrativo señala que no ha llegado a pensar en esos aspectos: “A mí es que hablar de obras me suena como una palabra grande y ya hablar de géneros y esto, uff, es que no he llegado a un nivel de reflexión así”<sup>709</sup>. Pero pese a esto nos explica que estas “etiquetas” son para él nuevas, las conoce desde hace poco pero señala que no tienen ni idea de esta etiqueta y que la oyó hace poco. “Hasta la propia etiqueta a mí me resulta un poco extraña, nueva. Pero que al final es todo lo mismo de hace muchos años, lo del nuevo periodismo”<sup>710</sup>.

Pese a desconocer el término sí que conoce perfectamente que se ubica dentro de la tradición del nuevo periodismo, porque como explica “es lo mismo de hace muchos años”<sup>711</sup>. Es decir que el autor, aunque no conoce la etiqueta si conoce la esencia de eso que hemos venido a llamar periodismo narrativo y que como explicábamos en nuestra hipótesis es uno de los autores que implícitamente reconoce esta forma de narrar aunque nosotros hayamos optado por utilizar una etiqueta específica. Porque para él sus textos los define de la siguiente forma, que curiosamente se adapta perfectamente a la definición que podemos señalar sobre el periodismo narrativo:

... contar las cosas de forma distinta yendo más allá de las 5w’s y la objetividad. Que sea algo más personal, que tenga más literatura, que al final de todo es pasión. Porque de un texto periodístico muy aséptico a uno del que detrás intuyes que hay algo, cambia muchísimo. La implicación de ese autor es lo que cambia todo<sup>712</sup>.

Ese alejamiento de la asepsia de la que hace mención, coincide con el argumento de Leila Guerriero de esa subjetividad honesta<sup>713</sup>. No es más que mostrar esa pasión, esa implicación personal del autor y hacer ver que es imposible contar un relato sin mostrar que hay una persona viva tras ese relato y que a veces esa implicación lo cambia todo.

Pero advierte que esta implicación a veces es peligrosa. “A veces como lector lo agradeces porque ves esa humanidad, hay empatía y, sobre todo, confías en lo que te dice, porque la base

<sup>707</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>708</sup> Algo parecido a lo que ocurre con *Nadie avisa a una puta* de Samanta Villar, una forma de contar algo presente en la sociedad pero que realmente pocos conocen.

<sup>709</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 83.

<sup>710</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>711</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>712</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>713</sup> Véase apartado 7.6.2.

de todo es la credibilidad. O a veces, ese autor muy invasivo te fastidia y te parece un poco narcisista o egocéntrico, que se mete él ahí. Entonces eso te molesta y ya no te crees nada. Entonces esa línea es muy sutil y es muy difícil pillarla bien y no sé cuál es”<sup>714</sup>. Ese nivel de implicación es muy difícil de acotar, pero algunos autores como Nacho Carretero por ejemplo nos señalaban sus razones para no hacer uso de esa primera persona porque para su relato e historia no encajaban tan bien, por lo que la implicación a veces va supeditada en gran medida por el relato que se cuenta. Esta subjetividad presente en todo texto no lleva a hacer un periodismo de menor calidad. Íñigo Domínguez apunta que:

... a mí cierta subjetividad en el texto no me molesta porque prefiero saber la persona que me lo está contando, que me lo está narrando, más o menos intuir qué tipo de persona es por cómo piensa, qué cosas le llaman la atención. Hay una empatía y en esa empatía tú te fías. Yo no pienso que porque haya subjetividad ya no me lo puedo creer, al revés, como es subjetivo, hay un tipo que se implica y entonces es una voz humana reconocible que te cuenta algo. Tener una voz da sustancia a la cosa<sup>715</sup>.

La subjetividad no invalida un relato, sino que como comentaba Gutiérrez Palacios, el periodismo literario es tendente a la objetividad por paradójico que parezca<sup>716</sup>. Esa subjetividad aumenta la credibilidad del relato por esa capacidad para reconocer esa voz humana que te está contando algo. Pero también hay otro aspecto que influye en este tipo de textos, según el autor, “el placer de la lectura”. “Una cosa bien escrita con cierto nivel de autoridad me gusta. Un tipo de escritura más anglosajona, más aséptica, viene escrita, también es una delicia. Pero que haya un poco de todo me parece perfecto. Luego es que te engancha esa gente que te gusta. Es muy normal que un lector medio de periódico ni lea la firma de quien escribe porque eso son cosas en las que nos fijamos los periodistas, pero la gente no, lee eso y no tiene ni idea. Pero llegas a veces a leer un artículo muy bien escrito y subes arriba a leer la firma y te quedas con el nombre. Y luego ya, si ves su firma, ya te fías de lo que te va contar porque algo que está bien escrito sólo tiene detrás alguien que tiene la cabeza bien puesta. Alguien que tenga la cabeza mal puesta no creo que pueda escribir bien”<sup>717</sup>. De esta forma el lenguaje y el estilo de la narración también es esencial para el autor poder escribir este tipo de textos.

### 13.10.6. Análisis del contexto

Sobre las influencias, ya hemos comentado algunas como Mark Twain y Charles Dickens. Pero el autor nos explica que en su formación como periodista le ha influido muchísimo Italia y su periodismo tanto en la utilización de su humor como en esa mirada diferente:

Italia a mí me ha influido mucho, en el modo de escribir y de ver las cosas. En Italia, el periodismo tiene mucho de humor, es muy literario, muy anárquico, la personalidad está, muy presente. Para bien y para mal porque a veces hay cosas pesadísimas. A mí el periodismo italiano me ha influido mucho, me lo he pasado bomba, las historias que cuentan, cómo las enfocan... Se trasluce mucho la personalidad del autor en lo que escribe<sup>718</sup>.

El autor siempre ha buscado a autores que leyéndolos le divirtieran, explica, que el componente del humor esté siempre presente. Esta presencia del humor se ve reforzada con su estancia en Italia, también se trasluce con los autores antes mencionados Dickens y Mark Twain. “Tienen una fama así como elegante, pero a la vez con humor y con cierta humanidad de fondo que a mí me gusta. No sé si me influyen o no, supongo que intento copiarlos sin darme cuenta,

---

<sup>714</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 84.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>716</sup> Véase apartado 7.2.3.

<sup>717</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 84.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 84.

porque uno al final intenta emular lo que le gusta”<sup>719</sup>. Concretamente, Michele Serra es el autor italiano en el que se inspira para realizar el viaje en *Mediterráneo descapotable*.

Esa idea de cogerse el coche fue una idea suya de este periodista italiano y yo se la copié. Y este es un tío que sigue escribiendo a diario en *La república* y es muy gracioso, muy irónico, hace sátira. Y a mí me gusta mucho pero no lo puedo recomendar porque no sé si tiene algún libro que esté traducido, creo que sí. Este sí que hace libros, sobre todo que también hace novela<sup>720</sup>.

Aunque también le han influido bastante el autor francés Albert Camus, porque escribe de forma clara y transparente y le encanta cualquier escritor que escriba de esta forma. Y por supuesto a Enric González que prologa el libro y a Camilo José Cela que con *Viaje a la Alcarria* fue una inspiración para crear a “El viajero”.

Pero quizás una de las influencias más perceptibles en *Mediterráneo descapotable* sea la de David Foster Wallace con *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*<sup>721</sup> la crónica que escribió el autor norteamericano por encargo de su viaje en un crucero de lujo por el Caribe. “Me gusta mucho por el humor que tiene, como reflexiona sobre cualquier cosa nimia y le da mil vueltas y se enrolla, que a mí eso me gusta mucho”<sup>722</sup>. Es más, el autor después de su viaje por la costa española realiza al año siguiente un viaje también en crucero, aunque por ese entonces desconocía por completo el libro de Foster Wallace. “Yo porque no lo sabía, pero si lo hubiera sabido no lo hubiera hecho porque para qué, ya lo han hecho. Cuando lo estaba haciendo me enteré del libro, pero no me lo leí. Y luego cuando acabé ya me lo leí y me hizo gracia la misma experiencia como la había visto él, que había cosas que eran parecidas y me hizo gracia. Y Foster Wallace me hace gracia, pero por eso del humor y no de darle vueltas a las cosas”<sup>723</sup>.

El viaje, como referente y fuente para escribir, también ha tenido su influencia a través de autores como Robert Kaplan y sus *Fantasmas balcánicos*, señala que este autor le influyó mucho en su estilo. En esta obra, Kaplan nos muestra la Yugoslavia de 1991 tras la caída de la URSS, estableciendo en su viaje un paralelismo con Rebecca West, periodista y novelista inglesa que viajó a la misma zona antes del inicio de la II Guerra Mundial.

Uno de los aspectos que más le influyen y le interesa de todo su proceso escribiendo estos textos es la parte de “documentación”, leer libros sobre el asunto que se ocupa, en esos viajes utilizó mucho la documentación para leer todo sobre el tema que estaba tratando. Explica que seguía leyendo sobre el tema que ocupaba el viaje durante el mismo viaje.

Y es que esto ahora se ha perdido mucho porque como vamos corriendo, ¿quién tiene tiempo de leerse un libro de algo? Tú tienes que escribir un tema y es rarísimo que alguien vaya a la biblioteca o a la librería, busque dos o tres libros y se los lea<sup>724</sup>.

Pero esta perspectiva que ofrecen los libros, que no es más que una profundización sobre el tema, se nota muchísimo luego en el texto. Más que nada se debe a una cuestión de hábitos, de prisas “andamos todos asfixiados” pero apunta que cuando “te coges un libro de un asunto y te da otra perspectiva. Que eso luego al final en el texto asoma en una frase que utilizas, en una anécdota que cuentas, pero luego hay un espesor de fondo que es la seguridad que tienes de lo que estás contando y donde te estás moviendo. Y luego es tu responsabilidad como autor, el que está escribiendo eso, es enterarte bien de lo que estás contando”<sup>725</sup>. Este poso que el autor va forjando con estas lecturas es algo que se nota y trasluce en el texto final. El lector percibe esa

<sup>719</sup> *Ibíd.*, p. 84.

<sup>720</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>721</sup> Véase: FOSTER WALLACE, David, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

<sup>722</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 85.

<sup>723</sup> *Ibíd.*, p.85.

<sup>724</sup> *Ibíd.*, p. 85.

<sup>725</sup> *Ibíd.*, p. 85.

credibilidad, ese trabajo que hay de fondo. Esa enorme exigencia profesional que el autor se impone con una vasta documentación luego se percibe de forma muy clara en el texto.

En cuanto a *Crónicas de la Mafia* se percibe sobre todo en el texto la enorme influencia que han tenido autores, de los que ya hemos mencionado en el caso de Nacho Carretero como es John Dickie, con su obra *Cosa Nostra* una de las historias más recientes y completas sobre la mafia siciliana. Y también apunta a autores italianos como Alessandra Dino, Giovanna Fiume, Diego Gambetta, Rosario Mangiameli, Francesco Renda, Paolo Pezzino y Umberto Santino. Que han renovado la historiografía mafiosa alejándose de aspectos parciales, y ofreciendo un corte más sociológico o antropológico y profundizando en el trabajo de documentación de archivos para esclarecer cómo es el funcionamiento de la Mafia, o como se desarrolla financieramente. Y dentro de esta línea se ubica los textos de Íñigo Domínguez.

Hay también otro aspecto que no podemos pasar por alto y que es muy relevante. Y es el contexto en el que se han escrito estas obras para el autor, ya que han sido libros que ha ido escribiendo en verano, en el tiempo libre del autor. Pues diferencia de muchos de sus compañeros en este análisis, que suelen ser *freelance*, el autor se ve sometido a la dinámica de una redacción por lo que el tiempo que dispone no es el mismo que el del resto de periodistas que analizamos. Domínguez nos explica cómo es su proceso de escritura dentro de su contexto profesional para conseguir llevar a cabo estas obras. “Durante el año estoy trabajando, se me ocurren cosas, a veces son inviables, y en verano, por lo menos en mi caso, es para pasártelo lo mejor posible y trabajar lo menos posible y encima que te paguen”<sup>726</sup>. Esto que comenta medio en broma es fruto de su experiencia en el viaje con *descapotable* por el Mediterráneo que no es algo que agote al autor según nos explica:

Es trabajo, pero no tengo sensación de trabajar, es lo bonito. Y, luego, en el caso del viaje, me gustaba lo de levantarte por la mañana y no saber qué contar, tenía que salir a buscar la historia. Y al final, si uno se pone, es curioso, pues van saliendo cosas. En los viajes esto era así, me levantaba y no sabía por dónde coger, yo tenía que sacar un capítulo al día como fuera para amortizar el viaje. Y eso también era un reto que era bonito. Luego de que hacías el viaje había que escribirlo, no fue en directo, sobre la marcha, era me hacía el viaje, volvía y lo escribía todo de una tirada<sup>727</sup>.

Debido a su situación laboral a veces escribir los textos de *Mediterráneo descapotable* ha sido un proceso de gran estrés porque a veces tenía que cubrir otros asuntos en esos diecisiete días que estuvo de viaje:

... el proceso de escritura era demencial, porque tenía muy poco tiempo, entonces me sentaba y a lo mejor en diez días no lo escribía todo, pero casi. Porque luego encima tenía la presión de que me liberaba para escribir los capítulos, pero si un día pasaba algo gordo, te llamaban y tenías que escribir lo del día porque seguía haciendo mi trabajo. Más o menos negociaba para que me dejaran escribir eso, pero siempre andaba pilladísimo de tiempo y de presión<sup>728</sup>.

El año pasado consiguió volver a realizar un viaje de las mismas características al Golfo Pérsico<sup>729</sup>, pagado por *El Correo*, y siguiendo la línea de su libro y sus anteriores viajes. Considera que quizás el diario se animó de nuevo a darle vía libre por el éxito de los libros, sin embargo, debido a su condición de corresponsal, este viaje fue muy estresante.

... estuvo muy bien, porque fue muy interesante, pero, claro, también coincidió que estalló la crisis griega a finales de junio y yo me encargaba de Grecia como corresponsal de Italia.

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>729</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, “La primera olvidad de Bahrein”, en *Las provincias*, 6 de agosto de 2015. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/internacional/201508/06/primavera-olvidadade-bahrein-20150806114646.html> [última fecha de consulta: 16 de septiembre de 2016]

Entonces fue que creo que adelanté un día el regreso del viaje y fue llegar a Roma, dejar la maleta, ducharme, coger la maleta e irme al día siguiente a Grecia una semana a toda la movida griega. Y luego volver a escribir y todo el viaje este fue demencial. Y, de hecho, influyó en el resultado, porque yo no quedé muy contento, no<sup>730</sup>.

El resultado por el que tampoco quedó tan contento se debe también en parte a otro de los grandes abdicar a los que se enfrenta el periodismo narrativo. El espacio.

También me dejaron menos espacio y estuvo muy condicionado por la presión y luego por la falta de espacio. Que cuando uno hace estas cosas, que es una gran inversión de tiempo, de dinero, de esfuerzo y de energía, si de pasar una mañana en un sitio puedes escribir ocho folios, de un viaje puedes escribir un libro. Pero luego vas a escribir y te dejan media página para cada capítulo. Entonces, no respira, no tiene recorrido. Entonces, en este último, aparte de como lo escribí y de como lo hice, que no me dejaban el espacio. Yo de cada capítulo hubiera escrito el doble porque tienes cantidad de información en la cabeza, de anécdotas. Además, cuando vas viajando pensando que luego vas a escribir, tienes los cinco sentidos abiertos, todo te estimula, todo te sugiere cosas. Y en ese sentido el último viaje fue un poco frustrante<sup>731</sup>.

En ambas obras hay ciertas críticas, hacía papel del corresponsal de hoy día, especialmente en *Mediterráneo descapotable*, hacía la situación del periodismo y sobre todo del corresponsal. “Vivir de corresponsal ya es muy difícil y los que hay por ahí, gente joven, que trabajan para ocho medios distintos. Esa cosa del corresponsal, que a mí también me gustaba, de ser alguien que te cuenta cosas en el sentido más clásico, de relatos y como un viaje casi. Ser corresponsal es casi como estar de viaje siempre, iba a decir unas vacaciones, y a mí eso también me gustaba”<sup>732</sup>. Apunta por ejemplo que la crónica de corresponsal tiene un estilo muy distinto porque tiene ese aire de estar fuera y se permite estilísticamente más libertades. “Creo que es una buena vía para literariamente explotarte más”<sup>733</sup>. Pero con la crisis y los recortes el corresponsal ahora tiene que trabajar para la radio, la tv, dos revistas y eso obviamente no da tiempo<sup>734</sup>. Y a eso se ha añadido Internet aumentando doblemente las prisas:

... antes tenías un día entero para hacer una historia y ahora tienen que estar actualizando la web y no tienes tiempo para hacer tu trabajo. Es el dilema entre la inmediatez y hacer un buen trabajo. No puedes tener a todo el mundo corriendo y escribiendo todo el rato porque al final no te estás enterando de nada. Supongo que puede haber distintos grados de intensidad de querer hacer una cosa o hacer otra, hay distintos niveles de prisa en unos y otros<sup>735</sup>.

Anuncia que con esta situación solo los grandes periódicos pueden aguantar y hacer algo de más calidad. Porque cree que hoy en día para un periódico “una de las señas fundamentales de calidad y prestigio hoy día es tener corresponsales. Es más, cuando un periódico quiere dár-selas de que está apostando por el periodismo todavía y de seriedad, apuestan por la corresponsalía, como *El País* o *La Vanguardia*.”<sup>736</sup>

Hay un hecho polémico en la presentación de *Crónicas de la Mafia*. Parece que hubo un caso de censura en la presentación de esta obra en el Instituto Cervantes de Italia<sup>737</sup>. En un principio,

<sup>730</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 80.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>734</sup> Este mismo argumento sobre la “muerte del corresponsal” es señalado por Daniel Utrilla. Y también lo relata David Jiménez en JIMÉNEZ, David, “El último corresponsal”, en VV.AA., *Queremos saber: cómo y por qué la crisis del periodismo nos afecta a todos*. Madrid: Debate, 2011, [versión Kindle], posición: 2116.

<sup>735</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 87.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>737</sup> HERNÁNDEZ VELASCO, Irene, “El Cervantes veta un libro sobre la mafia”, en *El Mundo*, 18 de abril de 2014. Disponible en: [http://rsocial.elmundo.orbyt.es/epaper/xml\\_epaper/El%20Mundo/18\\_04\\_2014/pla\\_11014\\_Ma-drid/xml\\_arts/art\\_22009183.xml?SHARE=6C23C0F29C6C4F158F7CA6264B4863056871E8EFD19980B1733](http://rsocial.elmundo.orbyt.es/epaper/xml_epaper/El%20Mundo/18_04_2014/pla_11014_Ma-drid/xml_arts/art_22009183.xml?SHARE=6C23C0F29C6C4F158F7CA6264B4863056871E8EFD19980B1733)

el libro iba a ser presentado pero luego se canceló. El autor señala que por lo que parece hubo un veto del embajador.

No le di importancia, son más papistas que el Papa, son burócratas que a veces actúan de forma estúpida, sin más. Un libro de la mafia, uff a ver si nos va a traer problemas, pero pura cortedad mental. En los argumentos que nos daban era que imagináramos que va un periodista francés a España a presentar un libro de ETA. Si es contra ETA, pues bienvenido sea y si es un libro a favor de ETA y alguien le deja, que lo presente y luego se hace la denuncia. Pero vamos, son escrúpulos idiotas de diplomáticos. Y aparte de eso yo sospecho, intuyo, creo, que como había una parte no menor sobre Berlusconi y sus relaciones con la mafia, yo creo que no querían tener problemas con eso<sup>738</sup>.

Señala que el tema de Berlusconi y sus relaciones con la Mafia que explica el autor en la obra sigue siendo un tema tabú en Italia, aunque esto es una hipótesis que plantea el autor sobre esta cuestión. “Se me ocurre como hipótesis que puede ser que influyera que no querían que había habido un apoyo oficial a ese libro. Así tuvo mucho más eco mediático al final”<sup>739</sup>. Pero no le da mucha mayor importancia a este hecho.

Finalmente, cuando le preguntamos como se define señala que “Reportero, ir a los sitios y contar lo que ves, pero escritor es una palabra seria. Yo escritor lo asocio más a novelistas, etc. Escritor me gustaría serlo, pero no me sale, por eso soy periodista”<sup>740</sup>. Aunque como ya han apuntado alguno de sus otros compañeros señala que un periodista es al fin un escritor. “Puedo ser un periodista escritor, es que está implícito, bueno, salvo que seas periodista de televisión, pero periodista de prensa es un escritor, una modalidad de ser escritor, yo creo”<sup>741</sup>. Ya lo decía García Márquez, señala. “Un periodista es un escritor salvo con nota de cierre” y cree que ese punto es la clave. “Tienes nota de cierre, espacio limitado y tiempo limitado. Esa es la clave del periodismo, si te presionan vas, haces un viaje de quince días y lo escribes en diez días. Esa presión a veces es positiva, en el sentido que los límites a veces te ayudan, paradójicamente. A veces te gustaría no tenerlos, pero la vida es así.”

### 13.10.7. Análisis de ‘Crónicas de la Mafia’ y ‘Mediterráneo descapotable’ como libros en formato periodístico

El autor nos explica que llevaba varios años interesado en publicar estas obras y que no es hasta que las envía a Libros del K.O. cuando deciden publicarlas. Es más, ni siquiera conocía a la editorial. “Fue a través de un amigo que me dijo que había empezado una editorial nueva y les mandé los folios que había publicado de la mafia y les gustó y entonces decidí reescribirlo todo ampliando, hombre, con ese punto de partida de los capítulos. Y ahí ya salió un libro con más enjundia”<sup>742</sup>. Tras la publicación de *Crónicas de la Mafia* le envía su primer libro escrito, *Mediterráneo descapotable* que les gustó y se publicó, aunque menciona que los otros obras sobre sus otros viajes no sabe si se publicarán algún día, aunque es su intención.

Es más, Íñigo Domínguez nos detalla que antes de enviar sus textos a Libros del K.O. las obras fueron rechazadas por varias editoriales y el conflicto mayor que argumentaban para este rechazo es que veían un problema en la clasificación, “no sabían dónde colocarlo”<sup>743</sup>.

---

[6CDA31F77E42F1808EA9FF6A201099E9A3365AA70347BF8ACA9B13680BBA2DD5784C62EFEC11E89F64C2780DFCAB26BE54CF80A349CB8AAE8526FEA4CBFD64F19A166E2A15FF5](https://doi.org/10.6035/6CDA31F77E42F1808EA9FF6A201099E9A3365AA70347BF8ACA9B13680BBA2DD5784C62EFEC11E89F64C2780DFCAB26BE54CF80A349CB8AAE8526FEA4CBFD64F19A166E2A15FF5) [última fecha de consulta: 8 de octubre de 2016]

<sup>738</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 88.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 80.

No era ficción, no era no ficción, era una cosa híbrida y no sabían. Luego lo de los viajes era más así. Por ejemplo, una editorial especializada en viajes también estuvo a punto, pero no estaban seguros. Y fue siempre así, fueron dando negativas, pero que les gustaba<sup>744</sup>.

De nuevo nos encontramos con un problema que apuntan varios de nuestros autores analizados<sup>745</sup>, el problema de las etiquetas para este texto de cara a su comercialización. Pues las editoriales no saben dónde ubicar estas obras, pues parece percibirse un rechazo del lector ante la palabra periodismo como etiqueta que identifica a un libro, ya que la asocia a la prensa, y con algo más tedioso o aburrido. Esta es una de las razones de la enorme proliferación de etiquetas. Y para conseguir que una editorial comprenda el alcance y el contexto del texto solo está al alcance de algunas muy específicas. “Libros del KO, una editorial pequeña, experiodistas, me pareció una cosa más romántica, más humana, inmediatamente me contestaron, les interesó”<sup>746</sup>.

El texto de *Crónicas de la Mafía* está vendiendo muy bien, va por su tercera edición y se vendieron los derechos a México y allí lo está publicando Plantea. Esta obra tuvo un éxito inmediato. “Cuando salió me entrevistaron en mil sitios porque la mafia a todo el mundo le interesaba, es un tema atractivo”.<sup>747</sup> Pero, sin embargo, *Mediterráneo Descapotable* se ha vendido menos y el autor apunta que las razones se pueden deber a que “para cuando se publicó, todo esto de la corrupción, el boom y el desastre en el que dejó a España, a la gente ya le pilló un poco cansada, ya lo sabían, hemos vivido por encima de nuestras posibilidades, ya no quiero saber más de este asunto”<sup>748</sup>.

En cuanto a su relación con los lectores señala el autor que sólo ha tenido contactos en las presentaciones que ha hecho de los libros y en la Feria del Libro, pero señala que no tiene presencia en las redes sociales para de alguna manera mantenerse al margen de los comentarios, aunque de los que ha recibido: “en general, el que se ha molestado en decirme algo ha sido elogioso o positivo, nadie ha ido a decirme que es una mierda. El de la mafia es un tema que a mucha gente la apasiona, que le encanta la mafia, gente que ha disfrutado con algo sobre de lo que hay mucho desconocimiento y también mucha mistificación. Y luego, que la gente se había reído y con el descapotable igual, que se lo había pasado bien”<sup>749</sup>.

Su opinión sobre el papel del libro como formato periodístico apunta las ideas fundamentales que ya hemos señalado de otros autores:

Si te planteas esas ventajas que tiene el libro, que es trabajar en un amplio formato, más en profundidad y en más tiempo, creo que puede tener futuro, sobre todo en una época como esta que todo es tan corriendo y no puedes profundizar. El problema es ese, que es difícil porque necesitas tiempo, dinero y esa es la dificultad que tiene. Pero lo mejor que se está viendo en periodismo, parte está en los libros<sup>750</sup>.

Pese a que considera que el mejor periodismo está hoy en día en los libros, apunta que sobre todo para el autor el aspecto que cambia todo en un texto, que condiciona lo que será y que ha sido para él esencial para entender esto es el tiempo.

El principal factor del periodismo es el tiempo, el tiempo del que dispones es la clave, eso te condiciona a todo, si tienes que ir más deprisa, si tienes que entregarlo a tal hora, si te puedes

<sup>744</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>745</sup> Véase el análisis Samanta Villar o el Javier Rodríguez Marcos.

<sup>746</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 80.

<sup>747</sup> *Ibíd.*, p. 89. Algunas de estas entrevistas: ALTARES, Guillermo, “El mundo a través de la mafia”, *El País*, 5 de marzo de 2015. Disponible: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/05/elemental/1393999200\\_139399.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/05/elemental/1393999200_139399.html) [fecha consulta 8 de octubre de 2016]; ROLDÁN VÍDEO, Daniel y CHAMORRO, Óscar, “Íñigo Domínguez: «El Italiano ve a la mafia con fatalismo y derrotismo»”, en *ABC*, 8 de febrero de 2014. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/20140208/rc-inigo-dominguez-italiano-mafia-201402080747.html> [fecha consulta 8 de octubre de 2016]

<sup>748</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 88.

<sup>749</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>750</sup> *Ibíd.*, p. 89.

extender más, si te puedes extender menos. Entonces, esa clave fundamental que es el tiempo, en un libro la rompes y ya actúa de otra manera. Eso es lo que cambia todo<sup>751</sup>.

El libro rompe el factor tiempo, el factor principal por que se rige el periodismo, uno de los aspectos más importantes, la velocidad a la que trabaja el periodismo, y que como hemos visto en el apartado 7.7. ha sido una de las características más criticadas por autores como Octavio Aguilera o Lázaro Carreter para considerar que un fenómeno como el periodismo narrativo pudiera existir. Aquí nos señala Íñigo Domínguez que en el caso de una obra periodística en formato libro consigue romper con una de las condiciones más castrante del periodismo, el tiempo. Concretamente, él se considera un periodista privilegiado porque *El Correo* le permitiera romper este factor tiempo a través de esos viajes de varias semanas que le daba una enorme libertad y tiempo para escribir. Y sentencia:

Me parece fundamental si buscamos en la prensa la originalidad y cosas bien hechas, al final es tiempo, invertir en tiempo. Yo no sé cómo sería para mí sentarme y directamente escribir un libro periodístico tal cual, ya directamente en formato libro. Supongo que es ya distinto, porque te lo planteas de otra manera, no estás pensando ya en una publicación...<sup>752</sup>

Explica que el escribir directamente periodismo para un libro, sin pasar por la publicación previa por prensa —como ocurrió con sus dos libros— sería algo “completamente distinto” pero que actualmente por su condición de periodista de plantilla en *el País* cree que repetir esta experiencia le va a resultar mucho más difícil. Sus opciones son:

... una de dos, o te lo planteas como un proyecto a largo plazo que en tus ratos libres vas haciendo o dejas tu trabajo para hacerlo y luego acaba saliendo un libro. O en tu tiempo libre te lo montas de tal manera, un proyecto tuyo personal, que, no sé, voy a hacer un libro periodístico sobre la emigración en España. Entonces, por tu cuenta te dedicas dos años a viajar, a hacer entrevistas o lo que sea. Teniendo tus horas ocupadas por tu vida, tu trabajo y tu familia te condiciona muchísimo, alarga los tiempos muchísimo y luego, claro, todo lo que sea viajar con gastos que son tuyos de tu bolsillo. Yo eso todavía no lo he hecho, tengo algunas ideas...<sup>753</sup>

¿Y cuáles serían estas ideas? De tener tiempo, nos responde, se plantearía algo que pudiera ver la luz, para “no desesperarse”, hay cosas pequeñas pero muy fascinantes, concretamente tiene que ser algo que le motive y que sea una cuestión de estilo y que le apetezca de contar y vivirlo por dentro. Pero siempre el problema es el tiempo. “Yo este año no planteo nada porque es que no tengo ni tiempo. Y luego tienes que tener la cabeza para eso”<sup>754</sup>. Estos aspectos que apunta el autor son para él fundamentales para abordar una obra periodística narrativa. Lo ideal, en su opinión, sería unificar esta ambición con tu trabajo:

...por eso mezclarlo con tu trabajo diario es la fórmula mejor porque consigues que tu tiempo de trabajo sea eso que tú quieres hacer, llevarlo a tu terreno, pero, claro, eso es un privilegio. Yo en el periódico lo conseguí porque después de muchos años, ya uno va cogiéndole el truco y si tu periódico apuesta por ti, te da la oportunidad. Pero, claro, es muy difícil llegar a unificar tu trabajo y esto, pero al final eso también es una cuestión de tiempo, sobre todo. Si tú le planteas a tu periódico que vas a hacer una serie de reportajes sobre un tema, se lo vendes, les convences y tal, puedes estar pensando en hacer un libro y tal. Eso es algo más viable, pero cuesta más, pero lo otro requiere mucho más sacrificio de hacerlo en tu tiempo libre<sup>755</sup>.

El autor apunta que su propia llegada a *El País* es parte de un cambio dentro del diario por buscar cosas distintas. “Y están cogiendo mucha gente nueva que va en esa línea, está llegando

---

<sup>751</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>752</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>753</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>754</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>755</sup> *Ibíd.*, p. 83.



gente distinta, que hace cosas distintas y están apostando por eso. Entonces, poco a poco yo creo que irán saliendo cosas en una línea menos ortodoxa". Porque principalmente este tipo de textos nacen de una idea, de una pregunta, de una mirada diferente:

¿y si me voy quince días en coche por la costa española a ver lo que pasa o cómo pasa el verano la gente? Todo nace de ahí, y luego vas y lo haces. Y yo creo que Nacho Carretero piensa ¿y si yo cuento la historia del narcotráfico en Galicia, que nadie la ha contado? A veces son cosas muy obvias que ni las ves, pero lo dices y a todo el mundo le parece una buena idea. Todo se reduce a tener una buena idea y a luego poder ponerla en práctica, tanto por talento como por habilidades<sup>756</sup>.

## 13.11. Honestidad y humildad para contar como viven las personas. Ander Izagirre

### 13.11.1. El autor

Ander Izagirre (San Sebastián, 1976) es periodista y escritor. Trabaja como *freelance* y ha participado publicando reportajes en medios como: *National Geographic*, *CNN*, *Altaïr*, *Jot Down*, *Traveler*, *Lonely Planet Magazine*, *Nuestro Tiempo*, *fronterad*, *Popoli*, *Pie Izquierdo*, *Pikara*, *Pyrenaica*, *Argia*, *Nora*. Y en periódicos como *El Diario Vasco*, *El Correo*, *El País*, *La Voz de Galicia*, *Deia*, *Noticias de Gipuzkoa*, *Berria*, *Gara*... etc. Es además autor de los siguientes libros periodísticos: *El testamento del chacal* (2003), *Los sótanos del mundo* (2005), *Plomo en los bolsillos* (2005, premio Marca de Literatura Deportiva, reeditado en 2012), *Cuidadores de mundos* (2008), *Groenlandia cruje* (2012), *Mi abuela y diez más* (2013), *Txernobil txiki bat etxe bakoitzean* (2014), *Regreso a Chernóbil* (2014) y *Beruna patrikan* (2015) y *Cansasuelos* (2015). Y también ha escrito guías de viaje como: *Gorbeia* (2006), *Oiartzun*. Taupadak (2007), *Trekking de la costa vasca* (2009), *Donostia-San Sebastián* (2013), *Todos los Caminos de Santiago que cruzan Euskal Herria* (2014). Entre sus premios más destacados se encuentra: Premio Europeo de Prensa 2015, por el reportaje “Así se fabrican guerrilleros muertos”<sup>757</sup>. Premio iRedes Letras Enredadas 2013, Premio Juan Gomis de periodismo solidario 2011 por los reportajes “Mineritos. Niños trabajadores en las entrañas de Bolivia”, “Las madres guaraníes saltan a la cancha” y “Once voces en el desierto”. Premio Marca de literatura deportiva 2005 por el libro *Plomo en los bolsillos*. Premio Essery de relatos de viajes 2010 por el reportaje “Groenlandia cruje”. Premio Rikardo Arregi 2001 al mejor trabajo periodístico del año en euskera, por las crónicas de la expedición Pangea a los sótanos del mundo) Entre otros premios.

### 13.11.2. Las obras

Como en el caso del análisis de Jordi Pérez Colomé debido al volumen de obras de este autor que analizamos en esta sección, seis en total, vamos a separar tanto la sinopsis de las obras como el análisis morfológico y de los procedimientos narrativos de las mismas para que puedan ser comprendidas de una mejor forma.

#### 13.11.2.1. *Los sótanos del Mundo* (2005 y reeditada en 2013)

Esta es la primera obra publicada por el autor en 2005 por la editorial Elea, pero la incluimos en nuestro análisis porque fue reeditada en 2013 por Libros del K.O. Se trata de una crónica de viajes. La obra parte de la idea opuesta a la de visitar las cimas más altas del mundo, visitar aquellos lugares más profundos a través de las depresiones geográficas. Se trata de un viaje a los puntos más



<sup>757</sup> IZAGIRRE, Ander, “Así se fabrican guerrilleros muertos”, *El País*, 26 de marzo de 2014. Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2014/03/06/planeta\\_futuro/1394130939\\_118854.html](http://elpais.com/elpais/2014/03/06/planeta_futuro/1394130939_118854.html) [última fecha de consulta: 24 de octubre de 2016]

bajos de cada continente. Así en el año 2000 el autor forma parte de la expedición “Pangea, viaje al fondo de los continentes” que con tan solo 24 años da noticia de aquel viaje a lo largo de los cinco continentes visitando los sitios más profundos del mundo. Así viajamos al El Valle de la Muerte (América del Norte), el Lago Eyre (Australia), la Laguna del Carbón (América del Sur), el Mar Caspio (Europa), el Mar Muerto (Asia) y el Lago Assal (África). El texto nos muestra un recorrido por territorios ignorados y desconocidos, a veces hostiles, pero en los que siempre se percibe la presencia del ser humano.

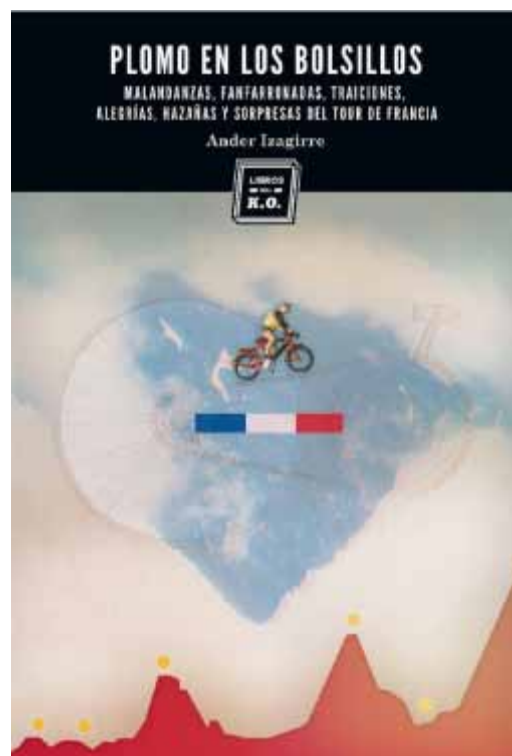
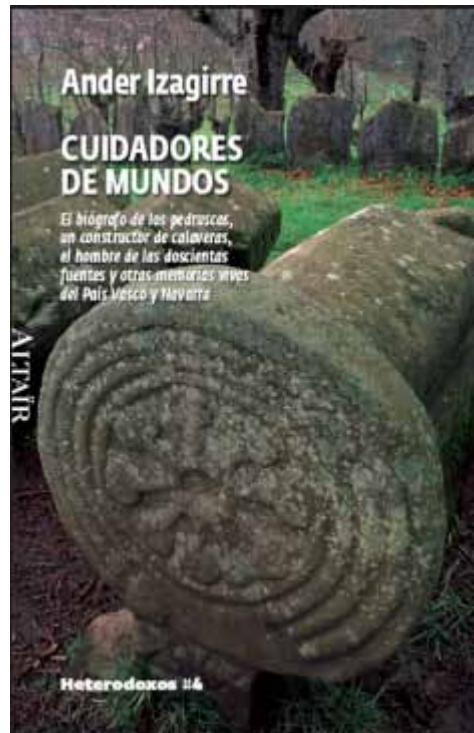
*13.11.2.2. Cuidadores de mundos. El biógrafo de los pedruscos, un constructor de calaveras, el hombre de las doscientas fuentes y otras memorias vivas del País Vasco y Navarra.*

Se trata de un libro publicado por Altaïr que recoge un conjunto de reportajes y perfiles de distintos personajes del País Vasco y Navarra. Izagirre con esta obra muestra su particular mirada para encontrar increíbles historias sin tener que viajar lejos. Así descubrimos la historia de Josetxo mayor que sube diariamente al monte Luía, sobre San Sebastián, para limpiar los senderos por los que luego transitarían turistas, senderistas y curiosos. O Javier Etxapare que ha construido doscientas fuentes para que nadie pase sed. Son una serie de personajes que encabezan una misión particular, cuidar, encontrar o reconstruir una parte de su mundo. Invirtiendo en ello tiempo y dinero.

Personajes que desinteresadamente se dedican a recuperar, cuidar y cultivar una pequeña parte de su territorio. Izagirre desvela en esta obra una especial sensibilidad para mostrar la belleza en lo sencillo.

*13.11.2.3. Plomo en los bolsillos. Malandanzas, fanfarronadas, traiciones, alegrías, hazañas y sorpresas del Tour de Francia (2005 y reeditada en 2012)*

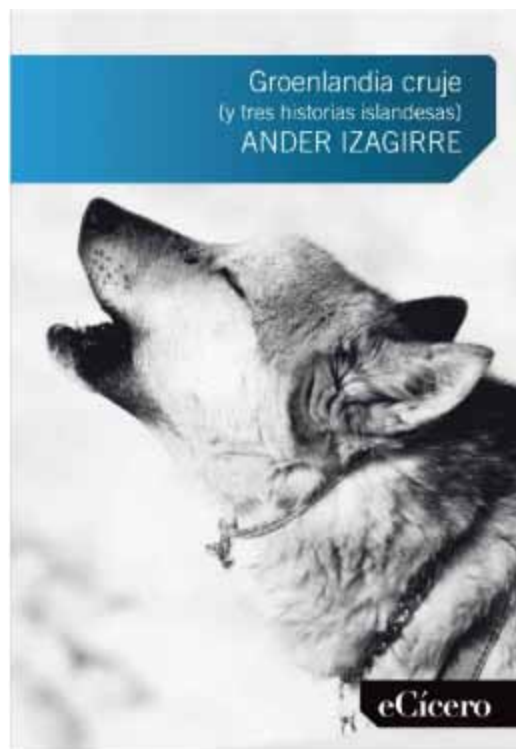
Posiblemente sea una de sus obras más exitosas y conocidas del autor, la publicó primeramente en el año 2005 en la editorial Pearson, pero su gran repercusión la obtuvo con su edición en 2012 por Libros del K.O. Combinando su pasión por el ciclismo y sus conocimientos sobre la historia de este deporte, Izagirre nos introduce en la apasionante historia de los inicios del ciclismo a través de su competición más famosa del mundo. El Tour de Francia. Esta obra nos descubre la cara más desconocida del Tour, desde las más apasionantes e increíbles victorias, como las más famosas y legendarias derrotas, así como los sucesos más trágicos



como la muerte de Tom Simpsons o historias tan reveladoras y divertidas como la participación del bilbaíno Vicente Blanco. Todos estos relatos se complementan con divertidas anécdotas que muestran el sufrimiento al que se someten los ciclistas. Así como la gran épica que alberga el ciclismo como los duelos entre Coppi y Bartali, Anquetil y Poulidor, Kübler y Koblet, Yerckx y Ocaña o por último las hazañas de hitos recientes del ciclismo como Induráin, Hinault y Armstrong.

#### 13.11.2.4. *Groenlandia cruje. Y tres historias más (2012)*

De nuevo se trata de crónicas de viajes que en esta ocasión publica con la extinta editorial eCícero en 2012. Se trata de un e-book que más tarde salió en papel con una tirada muy limitada. Y que aborda su crónica sobre su visita a Groenlandia y tres reportajes más sobre Islandia. En la primera descubrimos como es la vida de una población que vive en una de las zonas más remotas del mundo en las que la mayor parte del año viven bajo la nieve y con temperaturas extremas. Y las tres historias sobre Islandia nos muestran la cara más desconocida de la pequeña isla de Islandia. Por “Groenlandia cruje” obtuvo el Premio Essery de relatos de viajes 2010.



#### 13.11.2.5. *Mi abuela y diez más (2013)*

Posiblemente se trate del libro más controvertido de nuestra muestra porque aúna en esta obra el relato personal, la autobiografía y la crónica. Esta obra publicada también por Libros del K.O. en 2013 se ubica dentro de la colección de la editorial *Holligans Ilustrados*. Que aborda distintos equipos de futbol a través del relato de diferentes periodistas. En este caso Ander Izagirre recorre la historia de la Real Sociedad al mismo tiempo que esta está unida a su propia historia personal. Porque el futbol está lleno de recuerdos de infancia, de emociones y de lazos con la familia, y estas tres pautas, la infancia, las emociones y la familia son los pilares sobre los que Izagirre construye su pasión por la Real Sociedad.



#### 13.11.2.6. *Cansuelos. Seis días a pie por los Apeninos*

*Cansuelos* es la última obra publicada del autor también en la editorial Libros del K.O. Los Apeninos italianos son el nuevo destino de Izagirre, que esta vez a pie, lo recorre en seis días desde

Bolonia hasta Florencia. El viaje a pie abre las puertas al autor para a través de anécdotas y pequeños sucesos contar la historia viva de Italia y sus personajes. La mirada de Izagirre se convierte en una vía para acceder a una visión diferente de la realidad llena de similitudes y conexiones. Y es también una llamada hacia el viaje lento y reposado.

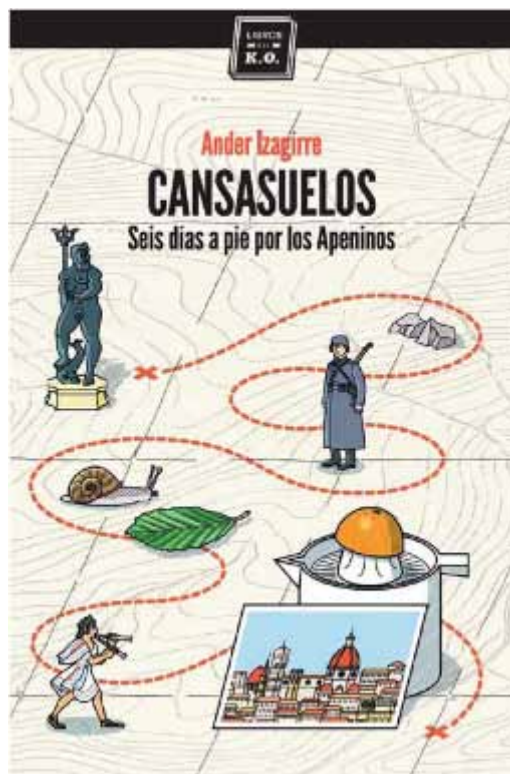
### 13.11.3. Análisis temático

Sobre la elección de las temáticas en sus obras el autor nos explica que le resulta difícil hacer una introspección para analizarse a sí mismo y conocer por qué se interesó por esos temas, pero básicamente sus temas se deben a “la fascinación por las historias”. Sus historias son todas muy distintas como se habrá podido apreciar en las sinopsis, aunque sí que reconoce un hilo en todas estas historias, los modos de vida:

... la fascinación por los modos de vida tan variados que hay en el mundo. Yo he viajado mucho para conocer historias, digamos, de cómo vive la gente en Groenlandia, eso a mí me llamaba mucho la atención. Yo he estado en el país más caliente y más frío del mundo, por ejemplo, y al final es una curiosidad personal el saber cómo viven otros que para ti son lejanos y llamativos. Y luego, tener cierto instinto periodístico para buscar historias que tengan relevancia. Pero yo creo que nace todo de la curiosidad personal<sup>758</sup>.

La elección de estos temas se basa en un criterio muy sencillo, pero que para Izagirre resulta fundamental: abordar aquello “que me apetece y lo que me da la gana”<sup>759</sup>. No se ha especializado en ningún tema concreto, en un entorno geográfico o en un tipo de tema porque no ha tenido ese instinto de buscar una especialización. “A veces pienso si no estaré dando bandazos y luego pienso que a quién le importa, yo hago lo que me apetece en cada momento”<sup>760</sup>. Por lo que la libertad y la liberación a la hora de elegir sus historias son la prioridad de Izagirre. Cuando se viaja cuando se sale a hacer periodismo “hay cierta ética en el sentido de la misión, hay que contar ciertas cosas, que, por supuesto, en algunos temas ha sido un criterio algo importante, hay que contar ciertas injusticias, ciertos asuntos que no se ven y eso a veces es real”<sup>761</sup>. Pero vuelve a señalar que pese a eso su criterio básico ha sido siempre para escribir hacerlo de aquello de lo que le apetece. Es una ventaja apunta, que debido a eso siempre ha sido autónomo, “porque con el jefe no hubiera podido”<sup>762</sup>.

Su proceso de creación de las obras varía mucho de un tema a otro pero que cree que todos los autores van desarrollando una especie de instinto: “Vas viendo escenas de arranque o de cierre o diálogos o maneras de encadenar temas distintos. Y estás hablando con alguien y dices



<sup>758</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 90.

<sup>759</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>760</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>761</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>762</sup> *Ibíd.*, p. 90.

esta frase es el título o esta frase es el cierre”<sup>763</sup>. En definitiva, para él “es algo improvisado pero que con los años se va convirtiendo en algo mecánico”<sup>764</sup>.

Por ejemplo, en el caso de su libro más famoso *Plomo en los bolsillos*. “Empezó como una serie de reportajes en el año 2003, que es el año del Tour, y yo escribí diez historias para una revista y luego me di cuenta que ahí había una materia prima literaria muy buena”<sup>765</sup>. Tras percibir que tenía una historia mucho mayor que podía ser contada, “decidí profundizar esas historias, añadir más”<sup>766</sup>. En cuanto al título de esta obra no recuerda el momento exacto, pero cuando le estaba dando forma al libro y buscando un título que lo resumiera todo recuerda la escena en la que dos ciclistas se quejan de que les van a poner plomo en los bolsillos. Concretamente se refiere a este extracto:

No somos unos vagos, pero, por el amor de Dios, que no nos fastidien. Si salgo con un periódico en el pecho para evitar el frío, tengo que llegar a meta con él. Si paro a beber, tengo que sacar el agua de los pozos yo mismo o me penalizarán. Aceptamos el tormento, pero no queremos vejaciones. Un día nos colocarán plomo en los bolsillos, alegando que Dios hizo al hombre demasiado ligero<sup>767</sup>.

Esta famosa frase fue recogida por Albert Londres, del diario *Le petit parisien*, el cuál entrevistó a tres ciclistas amotinados en una cafetería y que luego recogió en un artículo titulado: “Los forzados de la ruta”. Izagirre nos explica que le pareció una frase redonda, “una expresión con mucha fuerza que define lo que es el Tour, una prueba que pone un sufrimiento grande y luego, hay otros ciclistas que se cargaban de plomo para bajar más rápido”<sup>768</sup>. Este título le sirve de metáfora doble, “del sufrimiento y del empeño por ir más rápido”<sup>769</sup>. Pese a que con este título se muestra muy contento con el de otros de sus libros su relación no es tan buena. Por ejemplo, con el de *Cuidadores de mundos* no está satisfecho. Porque se trata de un trabajo recopilatorio de una serie de reportajes, pero en general la gente pronuncia mal el título, lo pronuncia “cuidadores del mundo” en vez de “cuidadores de mundos”, se lamenta. “Si todo el mundo lo dice mal será culpa mía”<sup>770</sup>. Otras veces el título surge de inmediato y de forma espontánea. *Cansasuelos*, captó el título de forma muy clara con esa frase que le dijo un señor de Navarra mientras iba andando. “Me pareció una palabra bellísima y para un librito que es un paseo por Italia, de repente te da un instinto así poético que no tiene mucha explicación racional, pero que te gusta. A veces sufro bastante y otras sale muy fácil, no tengo una fórmula ni una receta para los títulos”<sup>771</sup>. Concretamente este es el momento que recoge en el texto sobre el título.

Cruce caminando con la mochila un pueblo de Tierra Estella y un viejico en la plaza me dijo: ¡adiós, cansasuelos!<sup>772</sup>

Además, en la obra también da algunas de las razones por las que decide emprender el viaje que dará paso al libro.

Este viaje es idea de S. ella es parmesana, yo soy guipuzcoano, nos conocimos hace un año en un punto intermedio: Navarra. Yo había salido a caminar un par de días por Tierra Estella.

---

<sup>763</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>764</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>765</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>766</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>767</sup> IZAGIRRE, Ander, *Plomo en los bolsillos. Malandanzas, fanfarronadas, traiciones, alegrías, hazañas y sorpresas del Tour de Francia*. Libros del K.O., [versión Kindle], 2012, posición: 579.

<sup>768</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 91.

<sup>769</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>770</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>771</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>772</sup> IZAGIRRE, Ander, *Cansasuelos. Siete días a pie por los Apeninos*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2015, posición: 423.

S. había salido a pasear ochocientos kilómetros. Nos encontramos en la plaza de un pueblo minúsculo, con el calor de primer ahora de la tarde. El agua de la fuente no era potable, ella no tenía agua, yo sí tenía agua.

Luego ella se hizo una cierta idea de mí y me propuso que diéramos un paseo de ciento cuarenta kilómetros por los Apeninos. Y yo, bueno, yo no quise corregir el malentendido<sup>773</sup>.

Su primera obra, *Los sótanos del mundo*, surgió de forma espontánea, en su opinión fue un proceso de “carambola”. Conoció a un viajero que ha había decidido hacer una especie de investigación a la contra “decía si todo el mundo va al punto más alto, vamos al más bajo”<sup>774</sup>, al final no se trata más que de una excusa para hacer un viaje por todos los continentes con una excusa geográfica. Aquella experiencia lo marcó ya que se pasaron nueve meses viajando por todo el mundo. Su trabajo durante aquella expedición fue de hacer una crónica todas las semanas, “hice de periodista durante todos esos meses y eso fue para mí un aprendizaje de la leche”<sup>775</sup> porque el acuerdo que habían llegado era que estas crónicas se publicaran en una revista *Zabalik* en euskera. Aquello le supuso la adquisición de una experiencia enorme. “Fue una especie de máster de periodismo de viajes intenso y eso hizo que viera el camino que quería seguir”<sup>776</sup>. Antes de publicar este libro, publicó *El testamento del chacal* en 2003, que recoge una parte de este viaje, y que luego ampliaría con *Los sótanos del mundo*. “Empecé escribiendo la parte africana y cada vez tenía tanta información, que dije que esto era un libro autónomo. Primero escribí eso, pero es una de las partes de *Los sótanos del mundo*. Y luego está, bueno, hice un resumen para que estuviera el capítulo africano también”<sup>777</sup>. Así la historia fue creciendo hasta convertirse en otro libro autónomo.

*Cuidadores de mundos* nació como una recopilación de 25 reportajes que escribió para el *Diario Vasco* y *El Correo* en el verano de 2007. Fue un trabajo estresante y muy agobiante para él. Porque, aunque el libro recoge los mejores reportajes, escribió en tan solo dos meses 53 reportajes. “Para mí fue horrible a esa experiencia, pero ahora me queda lo bueno”<sup>778</sup>. Esa forma de escribir tan rápida, habitual para los profesionales que trabajan para medios generalistas, era una práctica para la cuál Izagirre no estaba habituado y se muestra muy crítico consigo mismo. “Soy un poco vago y un poco lento”<sup>779</sup>. También apunta las razones, en el prólogo, por lo que decide escribir esta obra.

Este libro cuenta la historia de personas como Josetxo Mayor, Javier Etxepare, o Xabier Cabezón. Son personas que han escogido un pedazo del mundo y dedican sus esfuerzos, su tiempo y su dinero a cuidarlo. Trabajan en silencio, reparan los destrozos que hieren sus pequeños territorios, se afanan en mimarlos para que otros visitantes puedan disfrutarlos<sup>780</sup>.

Yo he conocido a Josetxo, que lleva veinte años subiendo al monte Ulía para mantener los senderos abiertos y bien limpios, a disposición de los caminantes. Allí está todos los días del año, de siete a diez de la mañana, llueva, nieve o truene<sup>781</sup>.

Este libro no es más que eso: veinticinco historias de empeño generoso y callado de heroísmo cotidiano, de amor por el mundo<sup>782</sup>.

<sup>773</sup> *Ibid.*, posición: 78.

<sup>774</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 91.

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>780</sup> IZAGIRRE, Ander, *Cuidadores de Mundos. El biógrafo de los pedruscos, un constructor de calaveras, el hombre de las doscientas fuentes y otras memorias vivas del País Vasco y Navarra*. Badalona: Altair, 2008, p. 11.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 12.

En cuanto a *Mi abuela y diez más* en el prólogo explica las razones por las que no quería escribir esta obra, ya que para escribirla tendría que contar muchas cosas personales. Finalmente, decide superar estos sentimientos y refleja en esta obra su vida, su familia y su ciudad conectándolas con la Real Sociedad.

Ander Izagirre (San Sebastián, 1976) no quería escribir este libro. Como ciclista frustrado y como heredero moral de *monsieur* Comet –cuyo velódromo derribaron en 1913 para construir el estadio de Atocha–, Izagirre considera que debemos odiar el fútbol, incluida la Real Sociedad. Sin embargo, acude a Anoeta cada quince días y allí sufre y se alegra con una intensidad que le avergüenza un poco. Así que decidió escribirlo para intentar explicarse a partir del primer recuerdo de su vida (una explosión de gritos, saltos y abrazos en casa de sus abuelos: el gol de Zamora), para recoger las historias asombrosas de su familia que una noche de insomnio emergieron de Atocha –ese cementerio indio *txuri urdin*, a cuatrocientos metros de su casa– y para fingirse triste y guapo como Schutz en la derrota.<sup>783</sup>

En cuanto a *Groenlandia cruje* no expresa literalmente las razones por las que escribe sobre este tema pero, sí que apunta sus intenciones a la hora de realizar un libro como este.

En los últimos años nos ha enseñado que el periodismo y el viaje comparten una esencia común: sirven para acercarse a los demás. Cuando nos propuso ir a Groenlandia para llevar unas fotos de hacía veinte años a la escuela de Angmagssalik —y luego, de paso, darle una vuelta a Islandia—, también confirmamos que un viajero es, sobre todo, un gran buscador de excusas<sup>784</sup>.

#### 13.11.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

Comenzaremos con este análisis analizando las obras por separado y por orden cronológico.

##### 13.11.4.1. Los sótanos del Mundo

Este libro se publicó inicialmente en 2005 y por tanto estaría fuera de nuestro análisis, pero debido a que se reeditó en 2013 por Libros del K.O. lo incluimos en la muestra.

La estructura interna funciona por capítulos y subcapítulos. Se desarrolla en seis grandes partes, divididas por cada uno de los continentes. Así en América del Norte hay siete capítulos, en Australia hay ocho capítulos, en América del Sur hay ocho capítulos, en Europa hay cinco capítulos, en Asia cuatro capítulos y en África hay 16 capítulos. Se trata de una obra de gran extensión, en total 261 páginas.

La estructura narrativa sigue el eje cronológico del viaje del autor. A veces utiliza las últimas frases de cada capítulo para conectar con el siguiente capítulo y por tanto dar una continuidad a los distintos subcapítulos:

Como la de Alejandro Rodríguez Vaca, un mexicano que se aferra a recuerdos que no son suyos, que se salta la tiranía de la geografía y el tiempo para explicarse quién es<sup>785</sup>.

Generalmente los inicios y finales de capítulos suelen ser impactantes para captar la atención del lector: “Alejandro Rodríguez Vaca tenía un reloj de arena y se le paró”<sup>786</sup>. O también:

---

<sup>783</sup> IZAGIRRE, Ander, *Mi abuela y diez más*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2013, posición: 4.

<sup>784</sup> IZAGIRRE, Ander, *Groenlandia cruje (y tres historias islandesas)*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2012, posición: 80.

<sup>785</sup> IZAGIRRE, Ander, *Los sótanos del mundo*, Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2013, posición: 53.

<sup>786</sup> *Ibid.*, posición: 106.



De pronto, en 1915, cientos de personas marcharon hasta el corazón del desierto de Australia del sur y se quedaron a vivir allí, en una llanura polvorienta donde las temperaturas superan los cincuenta grados<sup>787</sup>.

Sobre la persona gramatical que usa, en el prólogo, nos aclara que va a hacer uso de la primera persona del plural.

Ese grupo inicial fue menguando tras los primeros meses, como estaba previsto, y nuevos compañeros se sumaron a las etapas finales. Entre unos y otros, doce personas participamos en el proyecto. En las siguientes páginas estos compañeros aparecen casi siempre disueltos en la primera persona del plural<sup>788</sup>.

A lo largo de la obra comienza aparecer ese nosotros

Esperábamos encontrar un pequeño local al estilo de las sociedades gastronómicas, con mesas corridas de madera, cocina y poco más<sup>789</sup>.

En las carreteras del Oeste nos encontramos<sup>790</sup>.

Nosotros pretendemos darle unos tizeretazos a Australia con la intención de comprender el país<sup>791</sup>.

Sin embargo, pese a esta advertencia al final, este nosotros se va diluyendo y da paso a la primera persona del singular.

Siempre he sufrido un vértigo insuperable: en cuanto miro al vacío desde un modesto tercer piso, mi cerebro se vuelve loco y envía órdenes fulminantes a mis piernas para que me alejen de allí corriendo. Y eso me ocurre en cualquier balcón con barandilla protectora: si tuviera que bajar una escalera por una fachada de diez pisos, ...<sup>792</sup>

Le cuento que somos tocayos. Andrea sonrío y me da otro apretón de manos. Intento prolongar la conversación, aunque sea con tópicos de ascensor, pero no se me ocurre nada<sup>793</sup>.

Por tanto, sobre la estrategia de representación del autor en el texto hace uso de la segunda, pero mayormente reflejada a través de este “nosotros”. Izagirre nos explica que como durante aquel viaje siempre iban un grupo de personas, a veces llegaban a ser siete u ocho por lo que al moverse en grupo utilizaba esta persona. No veía que el uso de ese yo fuese más importante y tampoco le da importancia a la inclusión de ese yo.

Sobre las fuentes personales y también algunas fuentes documentales y hemerográficas.

El estilo de citación es directo a través de diálogos con guiones y no hace uso del estilo directo con comillas.

Los rasgos informativos de contextualización se centran sobre aspectos muy concretos de cada uno de los continentes así nos describe por ejemplo la fiebre del oro en el subcapítulo “Adiós, Señor, me voy a Bodie”, hay una documentación abundante para dar cuenta de estas historias.

Sobre las figuras retóricas que hemos detectado. Generalmente son metáforas. “Alejandro Rodríguez Vaca ríe con dentadura lunar”<sup>794</sup>.O también comparaciones. “Una camisa azul celeste

---

<sup>787</sup> *Ibíd.*, posición: 1434.

<sup>788</sup> *Ibíd.*, posición:19.

<sup>789</sup> *Ibíd.*, posición: 366.

<sup>790</sup> *Ibíd.*, posición: 422.

<sup>791</sup> *Ibíd.*, posición: 850.

<sup>792</sup> *Ibíd.*, posición: 1524.

<sup>793</sup> *Ibíd.*, posición: 1688.

<sup>794</sup> *Ibíd.*, posición: 94.

se extiende sobre las lorzcas de su barriga como una carpa de circo; desde las sobaqueras manan dos caudales, abundantes como dos Paranás”<sup>795</sup>.

En esta primera obra se asientan las bases del estilo, mirada y forma de trabajar de Izagirre. Pues en *Los sótanos del mundo* que nace como una idea a la contra, la de visitar los lugares más profundos del mundo, representa el primer viaje del autor, pero también la presentación de ese tono y mirada sobre sus historias, que como ocurre en este libro van un poco a la contra de lo usual o del o que se espera. Además, en un segundo nivel de lectura podemos detectar la honestidad y humildad del autor, aunque suenen ciertamente rimbombantes estos epítetos sobre el autor, su honestidad y humildad serán dos aspectos presentes en sus próximas obras.

#### 13.11.4.2. *Cuidadores de mundos*

Esta es una obra recopilatorio de sus principales reportajes publicados en *Diario Vasco* y *El Correo*. La ocupan 25 textos que se dividen cada uno de ellos en un capítulo diferente.

Sobre la estructura narrativa, todos los capítulos tienen la misma. Antes del título a modo de antetítulo aparece especificado el lugar dónde transcurren los hechos, luego el título y a continuación en cursiva incluye una entradilla. Pero lo más curioso es que al final de cada capítulo a modo de libro de viajes añade: “Cómo llegar” y “visitas” una serie de datos para llegar a esos sitios. La intención con estos reportajes nos explica el autor es que: “la gente fuera a visitar sitios y a conocer historias”<sup>796</sup>. Además, este encargo era algo que se hacía todos los años en el periódico y era “muy de oficina de turismo, vete a este pueblo, a la iglesia tal y te contaban un poco los «tópicos de los folletos» por lo que el autor les propone hacer algo distinto. “Buscar a gente, que te contara historias que no estaban en la oficina de turismo a ser posible (...) por eso había al final una pequeña parte de información práctica para que la gente fuera de visita”<sup>797</sup>.

Esta estructura estuvo determinada por la forma que tenía de trabajar. Debido a que estos 25 reportajes pertenecen a una serie de 53 reportajes que realizó para *Diario Vasco* y *El Correo*. La estructura se repite de igual forma en ellos por la cantidad de reportajes que tuvo que realizar en un tiempo tan pequeño.

Al igual que ocurre con *Los sótanos del mundo*. Los inicios de los reportajes intentan captar la atención de los lectores.

Al pueblo viejo de Gallarta, se lo tragó la tierra. Carmelo Uriarte, minero jubilado de 75 años, mira al lugar en el que nació y solamente ve un socavón de doce millones de metros cúbicos<sup>798</sup>.

Juan obedece las instrucciones del sol. Se planta en mitad del camino, levanta el brazo izquierdo, apunta con el índice hacia lo más alto y fija su mirada en la bola de luz<sup>799</sup>.

Y en este caso los finales tratan de dejar al lector con una buena sensación tras su lectura. Es una especie de despedida.

Carmelo y sus compañeros saben que con el trabajo de los últimos veinte años han cumplido un acto de justicia: recordar que la prosperidad de Vizcaya se levantó sobre los hombres de aquellos mineros<sup>800</sup>.

---

<sup>795</sup> *Ibid.*, posición: 2070.

<sup>796</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 96.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>798</sup> IZAGIRRE, Ander, *Cuidadores de Mundos.*, op. cit., p. 15.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 20.

Por ahora las instituciones explotan poco los acuíferos. Pero si algún día tuviéramos mucha sed, el camino hasta las fuentes más abundantes está dibujado en los planos de Iso espeleo-buceadores<sup>801</sup>.

Algunas de las crónicas son más largas que otras. Como el caso de “una charla con el último neolítico”. Utiliza la tercera persona impersonal. El autor por tanto está en todo momento fuera del texto haciendo uso de la primera estrategia de representación.

En el caso de las fuentes todas son personales e identificables. Y en el modo de citación es el estilo directo a través de comillas.

Carmelo Uriarte sintió pena: «El trabajo se hacía muy duro, sí, pero también era nuestra vida. Nuestras raíces están en las minas. Y yo, por pura añoranza, por sentimentalismo, empecé a recoger minerales abandonados<sup>802</sup>.

Sobre la utilización de detalles para transmitir el carácter y las descripciones de los personajes, son bastante numerosas y posiblemente sea la característica más relevante de esta obra. Ya que como todos los textos están protagonizados por algún personaje, este siempre es descrito por el autor en las primeras líneas del reportaje.

Juan asegura que a través de aquella raíz recibió la fuerza y la vida que le transmitían sus difuntos padres.

(...)

Desde aquella aparición, suele arrodillarse a menudo para rezar mirando al sol. A veces se coloca una gran raíz a modo de máscara y mira a través de dos huecos<sup>803</sup>.

Pedro abre la puerta y entramos a la iglesia. La primera impresión es tremenda: estamos en una inmensa nave en tinieblas, atravesada por chorros de luz que se cuelan por las rendijas y por un rosetón trasero. Cuando los ojos se acostumbran a la oscuridad, hace falta levantar por completo la cabeza para contemplar, allá arriba, una bóveda con nervios góticos<sup>804</sup>.

Antonio viste un agrio impermeable de esos que podríamos llamar biográficos, con los desgarrones, los brillos del tejido gastado y un mapamundi de manchas indelebles. Lleva pantalones de Mahón, botas camperas y un par de bastones en los que se apoya, cruzado de brazos, mientras charla. Al hombre, un macuto del que asoma una botella de plástico<sup>805</sup>.

Otras veces, son las descripciones de los lugares que visita:

El olor denso a madera y a disolvente, el silencio acorchado de la madriguera, la penumbra atravesada por los chorros de luz que se cuelan por los ventanucos, conforman un ambiente propicio para las apariciones<sup>806</sup>.

Al inicio de cada capítulo hay una parte en cursiva que viene a ser la explicación o razón del artículo y también de alguna forma el contexto para que pueda ser entendido en toda su amplitud el concepto. Y que funciona como entradilla del texto.

Si el mineral extraído contenía mucho hierro, los mineros cobraban paga extra. Por eso se pasaban la noticia con un grito triunfal: «Allirón!, ¡alirón!><sup>807</sup>.

Además de la información adicional que proporciona en estas entradillas, pese a la extensión de los reportajes los detalles de contexto son amplios:

---

<sup>801</sup> *Ibíd.*, p. 104.

<sup>802</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>803</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>804</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>805</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>806</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>807</sup> *Ibíd.*, p. 15.

La gran fiebre del hierro estalló hacia 1876. Aprovechando el final de la guerra carlista, la supresión de aduanas, las facilidades para exportar y los permisos para instalar ferrocarriles<sup>808</sup>.

En esta obra si aparecen imágenes de cada uno de los protagonistas de todos los reportajes, así como un mapa de la región que se analiza.

Sobre los niveles de lectura hay una reivindicación sobre la historia que parece perderse, sobre la historia oral, y natural del País Vasco que es retratada a través de estos personajes tan pintorescos. Curiosamente casi todos los personajes que pueblan el texto son ancianos. Y además esta visión por recuperar la historia y mostrar otra cara turística u otros lugares a visitar, responde a esta mirada tan especial que ofrece Izagirre en sus textos. Como nos explicaba párrafos arriba, el autor le propone al periódico otra visión sobre qué sitios visitar y configura un mapa de la región fascinante, lleno de personajes, historias y recorridos.

### 13.11.4.3. *Plomo en los bolsillos*

La estructura interna del texto se divide en un prólogo y 16 capítulos y un epílogo. Se trata de una obra media con 154 páginas. En cuanto a la estructura narrativa construye la historia del Tour de Francia desde su creación hasta hoy en día. Por tanto, es cronológica. Se trata de una narración llena de anécdotas, historias y descripciones de sus principales hitos. El epílogo es un relato autobiográfico del autor en primera persona en el que nos cuenta la estrecha relación que tiene el ciclismo en su vida.

Utiliza la primera persona, la segunda estrategia de representación y la narración del Tour de Francia está aliñada con una enorme cantidad de experiencias personales del autor, su afición al ciclismo, sus recuerdos sobre este. De forma que la narración se construye a través del recorrido por la historia del Tour entremezcladas con las experiencias del propio autor.

De pronto distinguí, temblando de emoción, el maillot blanquiazul del Seat Orbea y la cara de Perico. Su rostro retorcido y angustioso se me quedó grabado en la memoria, con el fogonazo de los recuerdos infantiles más deslumbrantes<sup>809</sup>.

Pasé casi todos los días de los doce años siguientes subido a la bici. Mi padre hizo de mecánico, director deportivo y masajista. Mi madre Arantza fue chófer, cocinera y limpia bicis en circuitos de ciclocrós<sup>810</sup>.

En cuanto a los modos de citación utiliza el estilo directo a través de comillas y con guiones mezclándolos en toda la narración, y también hace uso del estilo indirecto libre, especialmente, en historias del Tour que implican a algún personaje relevante:

Steinès descendió a ciegas. Tanteó cada metro con pies y manos, tropezó y se hirió contra rocas salientes se hundió en la nieve hasta la cintura y en un par de caídas ahogó un grito de terror cuando creyó que se desplomaba por las grietas<sup>811</sup>.

En los últimos metros de la subida, Lewis pedaleó muy despacio para mirar ladera abajo, por si venía Simpson. No vio nada, así que bajó el puerto, terminó la etapa y se marchó al hotel. Por mucho que preguntó, nadie supo decirle nada sobre Simpson<sup>812</sup>.

Va relatando a modo de crónica toda la historia de los primeros años del ciclismo, pero a su vez, cuando hay un momento interesante hace hablar a los personajes

---

<sup>808</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>809</sup> IZAGIRRE, Ander, *Plomo en los bolsillos...*, *op. cit.*, posición: 64.

<sup>810</sup> *Ibíd.*, posición: 73.

<sup>811</sup> *Ibíd.*, posición: 386.

<sup>812</sup> *Ibíd.*, posición: 1221.

Desgrange se dirigió al encargado de la sección de ciclismo y le dio una orden en voz bien alta

- Nunca más vuelvas a citar el nombre de estos dos<sup>813</sup>.

Muchos de los personajes que aparecen en la narración son descritos por el autor con gran detalle.

Ferdi Kübler, un tiarrón como un armario, de rostro cetrino y nariz cartabónica, se retorció sobre la bici como si pedaleara bajo ataques de epilepsia, con un ribete de espuma blanca en los labios. A Hugo Koblet, un galán de pelo rubio ondulado y ojos verdes, lo comparaban con James Dean<sup>814</sup>.

Debido al tema que aborda todas las fuentes de las que hace uso el autor son documentales y algunas personales.

En las figuras retóricas destacan comparaciones:

El corazón late como una lavadora a punto de estallar, hierven los muslos y los pulmones se ahogan<sup>815</sup>.

Y también metáforas y personificaciones:

Es un intestino de dieciocho kilómetros que absorbe a los ciclistas, los va deshaciendo en rectas interminables y los mastica en curvas de herradura<sup>816</sup>.

Sobre los rasgos informativos de contextualización son abundantes, pero no hay que confundir estos con un reflejo sobre la historia o narración sobre los hechos más importantes de esta prueba deportiva. Sino que el autor ha aplicado su visión personal sobre los casos más sorprendentes, las historias más increíbles y los duelos más memorables. No hay que interpretar esta obra como una crónica histórica del Tour, sino como la mirada curiosa y distinta de un periodista sobre el Tour.

Sobre los niveles de lectura en un primer nivel de lectura es un reportaje de anécdotas y el trasfondo del Tour. Pero en un segundo nivel de lectura podemos encontrar una declaración de amor del autor por el ciclismo, que consigue obtener un enorme interés por parte del lector sobre un deporte que puede no resultar interesante para muchos lectores. Es capaz de crear una narración llena de personajes memorables, de momentos épicos y de anécdotas inolvidables.

#### 13.11.4.4. *Groenlandia cruje. Y tres historias islandesas*

Se trata de su obra más pequeña y nació como libro electrónico, aunque al final eCícero decidió sacar el libro en papel pero prácticamente como muestra y sin una gran distribución.

Respecto a la estructura interna de la obra se compone de tres grandes reportajes, el primero "Viaje con un kvigtok", el segundo "Groenlandia cruje", y el tercero "Tres historias islandesas" que a su vez se divide en otros tres subcapítulos "Una casita en el infierno", "El hombre de los doscientos penes" y "Los consuelos del pirata".

En cuanto a la estructura narrativa observamos como el autor va implementando aspectos propios que ha ido configurando en las anteriores narraciones. De esta forma, en estos reportajes, observamos como Izagirre construye una estructura mixta, que combinan varios aspectos. Por un lado, su relato personal del viaje que realiza a estos lugares, por otro lado, aportaciones históricas, contextualizaciones, detalles de estos lugares y finalmente ambas confluyen para crear una narración mixta.

---

<sup>813</sup> *Ibíd.*, posición: 544.

<sup>814</sup> *Ibíd.*, posición: 839.

<sup>815</sup> *Ibíd.*, posición: 146.

<sup>816</sup> *Ibíd.*, posición: 617.

De nuevo observamos en el autor inicios impactantes y que buscan esa atención del lector, como por ejemplo:

El 22 de enero de 1973, el marino Soggi tuvo un presentimiento y prefirió quedarse en el puerto de Reikiavik, la capital de Islandia. Debía zarpar con su pesquero hacia la isla de Heimaey, en el archipiélago volcánico de Vestmannaeyjar, su tierra natal. Soggi, que entonces tenía 38 años, cuenta ahora que olisqueó un peligro incierto y que no quiso hacerse a la mar<sup>817</sup>.

- ¿Sabe usted si en España siguen utilizando penes de toro para fabricar fustas? Confesé mi ignorancia en tan apasionante cuestión y Sigurdur Hjartarson, autor de la pregunta, director del Museo Falológico de Islandia, me enseñó el pene. El del toro. El que se usa como fusta. El que le regalaron hace 34 años y con el que empezó su prominente colección<sup>818</sup>.

Utiliza el modo de citación directo con comillas y diálogos combinados. Observamos por tanto como conforme se va desarrollando sus obras cada vez incorpora recursos más diversos, además de una mezcla de ellos. Así utiliza la primera persona, el yo, está presente por primera vez. Aunque no lo hace de una forma absoluta, sino más secundariamente, por lo que esa conciencia de subjetividad del autor no es muy predominante.

Todas las fuentes son reconocibles combina las personales con las documentales. Como es habitual en el estilo del autor, las descripciones de personajes y lugares son las más relevantes:

Georg rastrea el paisaje con los prismáticos y da una voz: ¡foca! Nos invita a mirar y vemos a lo lejos un cuerpo viscoso y oscuro, una especie de gran limaco que ha salido del respiradero y se contonea sobre el hielo, perezoso<sup>819</sup>.

Lars Peter Sterling, director de la escuela, es un danés enamorado de Groenlandia, adicto a la caza y la pesca, que además se ha montado en casa un estudio donde pasa el tiempo trabajando con cinco cámaras de fotos, dos de vídeo, reproductores de vhs, dvd, y spuer-8 y un ordenador en el que edita sus trabajos<sup>820</sup>.

Pese a la poca extensión del libro sí que hay una importante presencia de antecedentes, consecuencias y análisis del periodista. Así que los rasgos de contextualización del autor son muy elevados.

A media mañana el hielo empieza a gotear. Se forman charcos, regueros, pequeños arroyos que fluyen ladera abajo hasta el puerto, saltan por el embarcadero y chocan en el océano, con esa inmensa lápida de hielo que ya empieza a sudar  
Es mayo.  
La luz del sol permanece veinte horas<sup>821</sup>.

Es muy didáctico en las explicaciones nos ofrece con pocas líneas una gran cantidad de información.

Los perros pasan todo el año a la intemperie, incluso con temperaturas de cuarenta bajo cero, y durante las perores tormentas permanecen enroscados bajo la protectora capa de nieve que se va acumulando sobre ellos. Hay que ser un bicho duro para abrigarse con nieve. Y para comer una vez al día en invierno y solo dos o tres veces por semana en verano<sup>822</sup>.

En esta obra ya se atisba como Izagirre ha establecido su propio estilo que desarrolla de forma sosegada en este viaje. Así configura una doble vertiente entre la crónica y su experiencia

---

<sup>817</sup> IZAGIRRE, Ander, *Groenlandia cruje*, *op. cit.*, posición: 386.

<sup>818</sup> *Ibid.*, posición:518.

<sup>819</sup> *Ibid.*, posición:268.

<sup>820</sup> *Ibid.*, posición:309.

<sup>821</sup> *Ibid.*, posición:95.

<sup>822</sup> *Ibid.*, posición:287.

en el viaje. Es una evolución a lo que hizo en *Los sótanos del mundo* y ahora utiliza la primera persona, los diálogos, las descripciones o el humor.

#### 13.11.4.5. *Mi abuela y diez más*

Se trata de una obra publicada por la editorial del K.O. dentro de la colección Hooligans Ilustrados. Hemos tenido muchas dudas para utilizar este libro dentro del análisis, pero en el conjunto del autor se puede considerar como una crónica autobiográfica del autor. Se publicó en 2013 y se trata de un texto muy pequeño de 113 páginas.

La estructura interna tiene ocho capítulos y un “pepílogo”, construyendo un juego de palabras entre su abuela “pepi” y “epílogo”.

En el caso de la estructura narrativa la realiza mediante sus recuerdos entrelazándolos estos con la historia de la Real Sociedad, así va saltando de sus recuerdos a la historia del equipo de fútbol. Entrelazándolos en una narración que podríamos considerar como una estructura mixta.

Pese a ser una narración muy centrada en la experiencia del autor, el modo de citación es el estilo directo con comillas y sólo utiliza en una ocasión los diálogos<sup>823</sup>. Utiliza la primera persona y por tanto, hace uso de la segunda estrategia de representación. Y la conciencia de subjetividad del autor es muy alta aparece continuamente hablando de sus reflexiones, opiniones etc. Desde la primera línea del texto:

Mi abuelo Carlos era comunista, mi abuelo Joxemari era del Opus Dei y yo casi no soy ni de la Real Sociedad. Los tres íbamos al campo de Atocha. Pero a mí no me gusta el fútbol<sup>824</sup>.

Así comprendo que a mí no me gusta el fútbol, solo me interesa la Real. Al verla foto, de manera automática me pongo a recitar un salmo que escuché en casa de mis abuelos paternos<sup>825</sup>.

A mí una de las primeras cosas que se me grabó a fuego en Atocha fue que no había enemigo más odioso y más imponente que el Real Madrid, que eran los mejores, que eran los más chulos, que los árbitros siempre les ayudaban, y desde crío aprendí los placeres de la indignación y la furia sincera contra el enemigo total<sup>826</sup>.

También a través de los detalles para transmitir el carácter de personajes o ciertos escenarios, hay descripciones que transmiten el impacto que tiene un equipo de fútbol en sus seguidores.

Me emociona verle entre la multitud, haciendo cola para entrar al estadio: cerca de cumplir cincuenta años, alto, delgado, con su nariz afilada, el pelo canoso y unas gafitas, lleva siempre una bufanda de la Real al cuello<sup>827</sup>.

Vivía con su familia en el mismo campo, en unas habitaciones pegadas a las taquillas, de cuyas ventanas colgaban varias macetas de geranios y la jaula de un canario. Entre semana, una señora de ochenta años, la madre de Labarta, salía al césped y tendía las camisas, las bragas y los calcetines de la familia en unas cuerdas amarradas en el córner entre la grada de Frutas y la de Dqueu de Mnadas<sup>828</sup>.

Hay pocas fuentes en el texto, pues se apoya concretamente en su experiencia personal, pero sí que hay entrevistas a varios jugadores.

<sup>823</sup> IZAGIRRE, Ander, *Mi abuela y diez más*, op. cit., posición: 444.

<sup>824</sup> *Ibid.*, posición: 23

<sup>825</sup> *Ibid.*, posición: 59

<sup>826</sup> *Ibid.*, posición: 297.

<sup>827</sup> *Ibid.*, posición: 220.

<sup>828</sup> *Ibid.*, posición: 325.

La gran diferencia de esta obra respecto a las anteriores es la mayor libertad que se percibe, tanto en el estilo como en la utilización de diferentes recursos expresivos. Así por primera vez Izagirre hace uso del humor, y *Mi abuela y diez más* se ve impregnado de esta peculiar mirada.

Entonces el chico con síndrome de Down pegaba la cara a la valla y le gritaba hijoputaaa, hijoputaaa. Cuando se exaltaba mucho, lanzaba escupitajos a las nuca de los rivales. La grada le jaleaba, el chaval se crecía y cada vez que el equipo contrario atacaba él iba amasando un gargajo por si la jugada acaba en córner.

(...)

Nuestro héroe de los lapos tenía una tarde especialmente furiosa. Le chilló hijoputaaa, hijoputaaa, sacudió la valla y lanzó un escupitajo que le dio en la pierna. Abadía se giró furioso, pero entonces vio al chico vociferante con síndrome de Down, se quedó callado y sacó córner. Seguramente lo echó fuera<sup>829</sup>.

Me acuerdo de Mixel Loinaz, un delantero centro sioux que solo jugaba los últimos minutos, que remataba de cabeza como un carnero y que marcaba goles a base de correr, chocar, arrollar y arrastrar hasta las redes el balón, el portero y algún defensa que pasara por allí<sup>830</sup>.

Si marcaba el contrario, se lanzaba solo uno. Sonaban como bombazos. Las tardes de los domingos, cuando retumbaba una explosión en la ciudad, los donostiarras se paraban, dejaban de hablar unos segundos y apretaban un poco los puños a la espera del segundo cohete, del que dependía el humor para el resto de la tarde. Mi tío Íñigo reimplantó la costumbre en Anoeta<sup>831</sup>.

Luego sentí un poco de vergüenza por airear alegrías futboleras al pie de aquellas tremendas murallas de granito, pizarra y hielo a la que llama, uf, las Catedrales de la Tierra. Pe qué carajo, pensé, y a media voz solté un «aupa Real» para el yeti<sup>832</sup>.

Aparecen muchas fotos del propio autor de niño relacionadas con su afición a la Real. Y posiblemente esta sea una de las obras más difíciles de clasificar ya que mezcla un relato autobiográfico con la crónica personal y un reportaje sobre la Real Sociedad.

#### 13.11.4.6. *Cansasuelos. Seis días a pie por los Apeninos*

Se trata de la última obra del autor, publicada en 2015 por la editorial Libros del K.O. y tiene 100 páginas. El libro está dividido en seis capítulos que representan cada uno de los días que tardó el periodista en recorrer toda esa distancia. Así el primero se llama: "Primer día. Bolognia-Badolo (24km), "Segundo día. Badolo-Madonana dei Fornielli 28 km..." etc. Al inicio de la obra hay un prólogo que viene a ser la carta de presentación y razones para llevar a cabo este viaje y que ya hemos apuntado en el análisis temático.

En cuanto a la estructura narrativa sigue la cronología de todo el viaje a través de esos seis capítulos. Y utiliza la estructura escenas por escenas. Aunque los inicios son fuertes y llamativos, en algunos capítulos como el primero, tercero y cuarto a modo, de anáfora, siempre comienza de la misma forma.

La tercera mañana siempre duele algo. Ayer tuve un poco de dolor en la rodilla derecha y esta mañana, al bajar las escaleras del hostel, la he sentido cargada. He pensado que venía un día prometedor; cinco horas de caminata con dolor en la rodilla que iría aumentando<sup>833</sup>.

---

<sup>829</sup> *Ibid.*, posición:240.

<sup>830</sup> *Ibid.*, posición:343.

<sup>831</sup> *Ibid.*, posición:431.

<sup>832</sup> *Ibid.*, posición: 587.

<sup>833</sup> IZAGIRRE, Ander, *Cansasuelos*, *op. cit.*, posición: 334.



La cuarta mañana no me duele nada<sup>834</sup>.

Tiene estructuras innovadoras haciendo uso de una especie de anáfora:

Imagino:....

(...)

Ignoro:...

(...)

Sé:...<sup>835</sup>

El modo de citación utiliza el estilo directo predominando las comillas en las atribuciones, aunque a veces aparece diálogos<sup>836</sup>

Hace uso de la primera persona, utiliza la segunda estrategia y la conciencia de subjetividad debido a que se trata de un viaje personal es constante. No para de mostrar sus opiniones, de dar explicaciones y reflexiones sobre todo lo que ve:

Me pongo a cantar

Los hermanos Pinzones

Eran unos marineros

(...)

Y a S. le hace gracia. Lo bueno de aprender otro idioma es que descubres rimas tontas que en el tuyo dejaron de hacerte gracia a los ocho años, y S. se ríe cuando le canto<sup>837</sup>.

Y a continuación de este pasa a explicar por qué se produce este hecho:

Cuando descubrimos una quiebra en la lógica, se activa una zona cerebral que los bioquímicos llaman central de detección de errores. Es una reacción de supervivencia, un aviso: eh, ojo, algo no cuadra. Entonces se dispara una señal que activa la segregación de dopamina: una recompensa. Esa hormona nos inunda el cerebro y nos da sensación de placer, de regocijo<sup>838</sup>.

Para terminar con este tipo de conclusiones:

Me entran ganas de darme cabezazos contra la pared para olvidar un poco el idioma y luego reconstruirlo con otras posibilidades. O de aprender italiano<sup>839</sup>.

Observamos como el estilo y los procedimientos narrativos de los que va haciendo uso Izagirre van aumentando en sus obras. Así en este texto detectamos una interrogación sobre sí mismo y su trabajo como periodista y escritor:

Los detalles de su vestimenta y sus pertrechos puedo googlearlos, pero lo más importante ya es humo que voló: de qué hablarían, cómo sonarían sus voces, qué ilusiones tendrían, qué temores masticarían, de qué se reirían, de qué se quejarían<sup>840</sup>,

A ella el viaje le basta por sí mismo, y creo que yo, con esta manía de usar el viaje para luego escribir, he perdido algo por el camino<sup>841</sup>.

En este caso debido a su carácter tan personal apenas hay fuentes y las que aparecen en la mayoría de ocasiones son anónimas.

---

<sup>834</sup> *Ibíd.*, posición: 506.

<sup>835</sup> *Ibíd.*, posición: 714

<sup>836</sup> *Ibíd.*, posición:177.

<sup>837</sup> *Ibíd.*, posición:262.

<sup>838</sup> *Ibíd.*, posición:269.

<sup>839</sup> *Ibíd.*, posición:278.

<sup>840</sup> *Ibíd.*, posición: 410.

<sup>841</sup> *Ibíd.*, posición:672.

Al igual que la anterior obra en el caso de las figuras retóricas predomina la ironía, el sarcasmo y el humor en general. Absorbiendo el relato y dotándolo de una mirada sincera y honesta:

Hay que fijarse en las maravillas de esos dedos de bronce hundiéndose en las tetas de bronce: metal hecho carne. Bien, quizá hubo censura y mengua del pito de Neptuno, quizá la censura era genital, porque las cuatro ninfas tienen una concha tapándoles la<sup>842</sup>

Ha sido tan emocionante, tan oportuno, tan útil para sentir que de verdad recorreremos una cordillera aún salvaje en mitad de Italia, que he sospechado que el corzo trabaja para la oficina de turismo<sup>843</sup>.

Me gusta la repetición de los postes blancos, altísimos, alineados, las palas girando y zumbando como guillotinas, zas, zas, zas; zas, zas, zas; contundentes, elegantes, poderosas. Tan rotundas y tan dependientes del viento. Después de mirar los aerogeneradores un rato, y a los veo como bosques de esculturas móviles. Me acaban gustando los parques eólicos. Cuando los instalan, claro, en montes que no conozco<sup>844</sup>.

Otros, je, paseamos seis días por un sendero señalizado y escribimos un libro<sup>845</sup>.

¿no he dicho todavía que me encanta cagar en el monte?<sup>846</sup>

Así que yo habré dado unos 183.000 pasos, y este libro tiene unas 23.000 palabras: por cada ocho pasos, he escrito una palabra. Ufa, qué devaluación<sup>847</sup>.

(Que me diga algo Klaas, de Haarlem, vaale. Pero tú, Goethe, no fastidies, que tu libro italiano es un tocho terrible)<sup>848</sup>

No nos ha preguntado de dónde venimos, adónde vamos, si todo bien o si todo mal, si somos formas de vida basadas en el carbono o en el sicilio.<sup>849</sup>

Pero Da Vinci fue un genio haciendo dos cosas que deberían recoger todos esos libros de autoayuda, aprendizaje y éxito en los negocios: observar a los pájaros durante treinta años y convencer a un subordinado para que salte él<sup>850</sup>.

Y otra de las aportaciones, jugando con el humor, es un diálogo meta literario entre el propio autor y el editor:

«leo seda», me apunta aquí el editor de este libro, «y pienso en dos monjes que esconden capullos.

(...)

No me asusto: le respondo que le faltan las enaguas de seda que salen en barcas.

(...)

Y le digo al editor que no se asuste él, y que a ver si se atreve a dejar este paréntesis<sup>851</sup>.

El autor se atreve a establecer un juego entre el editor, el mismo como autor, y el lector que sin duda es arriesgado, pero que en el tono general del libro se desenvuelve de forma correcta.

---

<sup>842</sup> *Ibíd.*, posición: 30.

<sup>843</sup> *Ibíd.*, posición: 169.

<sup>844</sup> *Ibíd.*, posición: 320.

<sup>845</sup> *Ibíd.*, posición: 403.

<sup>846</sup> *Ibíd.*, posición: 545.

<sup>847</sup> *Ibíd.*, posición: 557.

<sup>848</sup> *Ibíd.*, posición: 558.

<sup>849</sup> *Ibíd.*, posición: 772.

<sup>850</sup> *Ibíd.*, posición: 815.

<sup>851</sup> *Ibíd.*, posición: 118-124.

Izagirre nos explica que este aumento del humor lo considera algo de suma importancia en su estilo como narrador:

En esta escritura me sale más natural y mejor, más fresco. Y yo, por los temas que había tratado en otros reportajes, me contenía más, bueno, algunos temas no pueden ser, evidentemente. Pero sí que es cierto que yo a veces pienso que creo que tengo que utilizarlo más, que se me da bien, que tengo que utilizarlo bien como manera de contar historias<sup>852</sup>.

Como muy bien señala, la frescura y naturalidad, que desprende levemente *Groenlandia cruje*, que se percibe ya en *Mi abuela y diez más* está ahora mucho más presente en *Cansasuelos*. Este humor aumenta esa honestidad y humildad que apuntábamos al inicio.

Considera que el humor es algo de suma importancia, porque además de obtener una lectura más amena “es un recurso para revelar ciertas cosas”<sup>853</sup>. Era una práctica que utilizaba en el blog, pero de lo que no se sentía seguro de que fuera digno de ser publicado en un formato como el libro. “Creo que esto es una idea un poco errónea que tenía yo”<sup>854</sup>. Y sobre todo es consciente de esto en la última obra que surge como nos explica un poco a raíz de esta sensación de poner y utilizar el humor.

Un ejemplo muy claro es *Cansasuelos*, yo no tenía intención de escribir un libro, volvimos de ese pequeño viaje y me puse a escribir notas y escenas en mi ordenador y me fui animando, lo fui completando y como ahora tengo mucha confianza con los de Libros del K.O., son amigos míos, se lo pasé al editor, Emilio Sánchez. Y yo mismo tenía muchas dudas de que eso pudiera ser un libro, decía las típicas tonterías que yo escribo en mi blog, que son divertidas, que creo que a la gente le gustan, pero no sé si esto es para un libro o no. Y el mismo editor me insistía en que sí. Ya hora soy consciente de que sí, que claro que tiene que ser un libro. Pero, digamos, que yo tenía cierto complejo de que no era serio y, bueno, creo que es una tontería<sup>855</sup>.

En las otras obras se sentía mucho más contenido como en la primera *Los sótanos del mundo*, pero cree que se debe al tema principalmente. Pero creemos que no es algo que tenga tanto que ver con el tema, aunque repercute, que en la actitud del periodista. De todas formas, siempre resulta una práctica arriesgada.

Es decir que el autor cree que su voz se encuentra más en sus dos últimos libros que en los otros reportajes:

Incluso creo que me sale una escritura más fácil y más espontánea y creo que es más auténtica. (...) pero creo que se acerca más a mi voz, está más en *Cansasuelos* y *Mi abuela y diez más*, que en los reportajes “serios e importantes”<sup>856</sup>.

Esa diferencia entre esos dos tipos de escritura puede ser algo bueno y que esté presente en la vida de un periodista sin que choquen entre ellas. “Quizás es normal que sea así, quizás ciertos reportajes no son el lugar para uno esté preocupado por su voz o no su voz. Estás haciendo dos trabajos muy distintos, quizás sea eso, acertar cuándo escribir más suelto y cuándo contenerte un poco más. Creo que esa pequeña “esquizofrenia”, bueno, no es una esquizofrenia, esa pequeña diferencia de carácter, creo que quizás tampoco está mal que te adaptes en cada momento”<sup>857</sup>.

Quizás la parte más interesante es que utiliza en cierta medida algo que podríamos denominar como “meta periodismo”. Es decir, va mostrando al mismo tiempo que él está contando el

<sup>852</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 94.

<sup>853</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>854</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>855</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>856</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>857</sup> *Ibíd.*, p. 94.

relato que los datos que aporta los sabe a posteriori. Veamos algunos ejemplos de esto que podemos considerar como “meta periodismo” y el salto de planos que se produce entre la voz del narrador en ese tiempo y una meta voz que juega con la primera.

Digo entre dientes:  
—Mecagüenlaleche.

Si solo publicara lo que pienso en el momento, si luego no me escondiera en el burladero para elaborar y teclear, si no hiciera esta trampa de los verbos en presente para que parezca que el viaje y las ideas son simultáneos, el relato iba a ser un poco gris. Pero esto quiere ser un libro: fachada de mármol blanco, rosa, verde<sup>858</sup>.

Algunos trucos no fueron descifrados hasta que se abrió una grieta en la bóveda y, en el año 2011, colaron una sonda con una cámara<sup>859</sup>.

Todos estos asuntos los tecleo ya en el burladero. En la plaza solo veo una enorme cuña roja que me tapa el cielo, ceñida por nervios de mármol blanco que suben en curva y confluyen en la linterna, en el punto de fuga de las miradas<sup>860</sup>.

Algunas otras veces también habla de su forma de escritura.

No hay que pavonearse, no hay que interrumpir, no hay que irritar con gracietas. Me reprimo tanto escribiendo. Y sospecho que todavía tan poco.

Escribió Flannery O'Connor: «Dondequiera que voy me preguntan si creo que las universidades ahogan a los escritores. Mi opinión es que no ahogan a los suficientes»<sup>861</sup>.

Al tratarse en parte de una obra de viajes las explicaciones, antecedentes, observaciones son muy amplias. Por ejemplo, un diálogo o explicación de una fuente personal le sirve al autor para contextualizar sobre lo sucedido.

Esta casa la ocuparon los nazis, la usaron como cuartel —dice Donatella—. En los terrenos de alrededor hay muchas trincheras, solemos encontrar bombas. Estamos en plena Línea Gótica<sup>862</sup>.

La Línea Gótica fue una línea de fortificaciones establecida por los nazis en el invierno de 1943 para frenar el avance de los aliados hacia el norte de Italia<sup>863</sup>.

*Cansuelos*, por tanto, se presenta como la consolidación del estilo y la voz de Izagirre. Este se muestra más libre para hacer juegos con la estructura, con las voces o incluyendo el humor, sarcasmo e ironía sin problemas. Pero además de eso se trata de una reivindicación de la lentitud en el viaje, y en el periodismo para observar la realidad de una forma más paciente.

### 13.11.5. Análisis genológico

A la hora de analizar los géneros nos encontramos con una gran diversidad de ellos. En *Los sótanos del mundo* se trata principalmente de una crónica, aunque tiene algunas características del reportaje especialmente cuando analiza algunas de las regiones y nos la contextualiza y entrevista a distintas personas, como es el caso de su viaje a California o Australia. El autor la considera como una “especie de compilación de crónicas e historias”<sup>864</sup>

*Cuidadores de mundos* se trataría de reportajes mezclados con perfiles pues todos los reportajes abordan a un personaje, así que prácticamente es una mezcla entre ambos géneros.

---

<sup>858</sup> IZAGIRRE, Ander, *Cansuelos*, op. cit., posición: 906.

<sup>859</sup> *Ibid.*, posición: 914.

<sup>860</sup> *Ibid.*, posición: 916.

<sup>861</sup> *Ibid.*, posición: 797.

<sup>862</sup> *Ibid.*, posición: 197.

<sup>863</sup> *Ibid.*, posición: 198.

<sup>864</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 91.

*Plomo en los bolsillos* se integraría dentro del perfil de obras como *Fariña* o *Crónicas de la Mafía* de Nacho Carretero e Íñigo Domínguez respectivamente, ya que se trata de reportajes literario sobre un tema muy concreto, aunque hay ciertos retazos de crónicas. Pero en esencia la mayoría se trata de un reportaje.

*Mi abuela y diez más* como ya hemos apuntado es una de las más complejas de clasificar porque es una mezcla entre crónica, relato autobiográfico y testimonio personal. El autor apunta precisamente que se trata de “un juego autobiográfico pero que tiene algo de crónica también”<sup>865</sup>. En su opinión se trata de textos literarios, pero que en ningún momento son ficción. “Es una cosa muy autobiográfica con el fútbol como excusa y la crónica de fútbol un poco como paisaje de fondo para realmente sacar los temas autobiográficos que me interesaban, que eran mi familia, mi infancia y mi ciudad”<sup>866</sup>.

Con *Groenlandia cruje* el autor ya sí que muestra una hibridación entre ambos géneros tanto crónica como reportaje, es muy difícil en este caso poder hacer una diferenciación entre ambos géneros. Pues mezcla sus valoraciones personales, el uso de la primera persona y la presencia en el lugar de los hechos con una investigación en profundidad, las entrevistas etc. El autor considera esta obra como reportaje.

Y por último *Cansasuelos* se trata de una crónica de viajes, con algunos retazos de reportaje sobre todo cuando nos explica ciertas partes de la historia de los lugares que visita.

Izagirre en general sobre los géneros de sus libros “creo que hago reportajes, alguna se puede deslizar un poco más hacia la crónica, pero a mí, donde yo me siento cómodo y donde saco más provecho las historias es en el reportaje”<sup>867</sup>. Efectivamente estaríamos hablando mayormente de reportajes, pero hay mucha crónica también en *Cansasuelos* o en *Groenlandia Cruje*. Así es su opinión de toda su producción el texto que más se acerca a la crónica es *Cansasuelos*. “No es un libro periodístico, es una crónica de viajes más clara. Ahí no hay reportaje prácticamente, son visiones e interpretaciones personales, apuntes personales, historias que voy encontrando por el camino”<sup>868</sup>. Aunque apunta que a veces es muy difícil desprenderse de ese instinto periodístico por “escarbar en las historias”<sup>869</sup> por lo que “yo creo que no llega a la elaboración del reportaje y sí puede ser más una crónica”<sup>870</sup>. Lo más relevante de la experiencia del autor es que no piensa nunca en esto cuando está escribiendo una historia, en ningún momento tiene presente sí lo que está escribiendo es una crónica o es un reportaje.

Finalmente, sobre la cuestión si consideraría a sus obras como periodismo narrativo es proclive a esta etiqueta: “creo que es una etiqueta bastante amplia como para que entre, sí yo creo que sí”<sup>871</sup>. Sobre la definición que ofrece sobre este fenómeno es la siguiente: “creo que básicamente es periodismo, que es lo más importante, y que utiliza las técnicas narrativas, los recursos narrativos que también utilizan otros géneros y que tiene cierta preocupación por la historia y por el modo de contar la historia”. Apunta dos aspectos claves que hemos señalado a lo largo de nuestro estado de la cuestión: que se trata de periodismo y que hay esa preocupación por cómo se cuenta la historia y que estrategias se utiliza. Para el autor este modo de contar una historia es “un modo cuidado en el que estás pendiente no sólo de dar una información escueta, sino de ensamblar una historia atractiva, que tenga un arranque potente, un cierre también con intención. Yo creo que lo que lo define es la intención, diría”<sup>872</sup>. Es decir, que además de contar

<sup>865</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>866</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>867</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>868</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>869</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>870</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>871</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>872</sup> *Ibíd.*, p. 92.

una buena historia es también importante hacer esta atractiva para el lector, pero tan importante como eso es la intención que el autor le pone a esa historia, porque a veces muchas excelentes historias se desperdician por el uso de un lenguaje periodístico seco y objetivista.

Muchas veces ves pues un periodismo que es muy necesario pero que es más escueto, que es dar la información rápida, cuanto antes y la información básica, y luego hay otro periodismo que tiene la intención de narrar una historia atractiva. Entonces yo creo que es la mezcla de las dos cosas, de contar algo relevante, más o menos noticioso, aunque no sea de actualidad rabiosa, pero con esa intención. Yo creo que la clave es la intención de montar esa historia<sup>873</sup>.

El autor en varios medios y entrevistas<sup>874</sup> ha definido a su periodismo como un “periodismo lento”, utilizando la misma terminología que exponía Susan Greenberg, el *slow journalism*<sup>875</sup>. Para él es importante este término en relación a un periodismo cuya cuestión más importante es el interés personal por la historia que se está contando:

trabajé en una redacción poco tiempo cuando era joven, de becario o de estudiante o justo después de acabar la carrera. Y me parece un oficio muy interesante y me gusta, pero me gustaba más otro tipo de escritura, más pausada y sin ninguna preocupación de que sea una semana antes o una semana después<sup>876</sup>.

Además de la ventaja de poder dedicar más tiempo a una historia también es una enorme ventaja a la hora de viajar. “La manera de viajar también es mucho más libre, porque te permite dedicar todo el tiempo que crees necesario a una historia. Y me interesa también mucho la idea de volver a los sitios y de seguir las historias”<sup>877</sup>. De nuevo vemos otro autor tremendamente preocupado por volver a los sitios, después de que el periodista haya contado la historia. Este aspecto ya lo hemos visto en otros autores como Mikel Ayestaran o David Jiménez, para los que volver a los sitios es algo capital. Esta pausa a la hora de afrontar las historias no cree que ocasione una confrontación con el periodismo habitual, sino que “hay sitio para todo (...) creo que son necesario los dos tipos de periodismo, uno más rápido actual, aquel del que soy consumidor (...) y otro que busca otro tipo de historias que buscan un poco más de elaboración, más profundidad y, bueno, yo disfruto más en esas”<sup>878</sup>. Particularmente divide esta situación en dos aspectos, se trata de una cuestión del carácter del periodista y de intereses personales de este.

... para mí eso es la lentitud, la lentitud es un privilegio, yo, para buscarla, me he hecho autónomo. Como es lógico, cuando tienes un jefe, una publicación y unas obligaciones, pues quizás no te lo puedas permitir y esas son decisiones personales, que son todas respetables<sup>879</sup>.

¿Y por qué hay tan poco de este periodismo en la prensa generalista? Izagirre señala que no lo tiene muy claro, pero atisba que se puede deber a una cuestión de formato. “Yo soy consciente de que escribo reportajes de veinte páginas de Word o no sé cuántas mil palabras. Entonces soy muy consciente de que el periódico de mi ciudad no me lo va a publicar y me parece lógico”<sup>880</sup>. Es decir que entiende que ese tamaño de textos no puede ser publicado por un periódico convencional en el caso del papel. Pero hay otros formatos que sí se lo publican. Los medios digitales o los libros como formato. Y por tanto explica que en este caso:

---

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>874</sup> Véase: <http://www.noticiasdegipuzkoa.com/2015/12/01/ocio-y-cultura/ya-no-conocemos-el-silencio-me-parece-una-perdida-grave>

<sup>875</sup> Véase para más información el apartado. 7.2.10.

<sup>876</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 93.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 93.

Yo creo que quizá hay cosas que no cuadran. Es cierto que en los periódicos tradicionales también podría haber sitio para reportajes un poco más pausados y elaborados. También son más caros hay que hacer una apuesta. Yo ya ahí no lo sé, no trabajo en ese entorno y hace años sí que he intentado yo ahí meter mis reportajes en los periódicos y, bueno, costaba mucho. Es un terreno que yo no conozco bien como para juzgar. De todas maneras, hay vías hoy en día, son difíciles, nadie paga muy bien, pero sí que hay espacio. Yo veo reportajes largos, preparados a fondo en muchos sitios<sup>881</sup>.

Con estas otras publicaciones alternativas se refiere a revistas como *Jot Down*, *fronterad* y *5W*. “No es la prensa tradicional, pero no pasa nada, si hay lectores suficientes esto funcionará”<sup>882</sup>. Es decir que en su opinión la situación periodística no está para “lamentarse”, algunos periódicos decepcionan porque no incluyen reportajes más trabajados en los dominicales. “A veces me pasa que a veces son demasiado fríos, demasiado superficiales, que me parece bien, pero también a menudo encuentro muy buenos reportajes. Yo no tengo una sensación de que haya que lamentarse o de que haya un panorama especialmente malo”<sup>883</sup>.

### 13.11.6. Análisis del contexto

Al igual que ocurre con otros autores como Pérez Colomé o como García Jaén la presencia de su blog (<http://gentedigital.es/comunidad/anderiza/>) en su carrera es fundamental. En su inicio como profesional, este espacio le ha servido como prácticas para sus libros.

... el primer blog que tuve era una que se llamaba *Vespaña*, el año 2006 di la vuelta a España con una Vespa. Fue un plan sin mucha preparación. Y las cosas que yo iba escribiendo ahí eran casi como una especie de laboratorio, de apuntes, de diálogos, de esbozos de escenas. Y yo vi que era una cosa rica, porque entonces en 2006 todavía no había redes sociales como ahora<sup>884</sup>.

Nos explica Izagirre que siente cierta nostalgia por esa época dónde no existían las redes sociales ya que había una cierta sensación de comunidad, la gente participaba más y sus comentarios eran más largos en espacios como los blogs. Tuvo otros blogs y de todos ellos rescató algunas partes que luego conformaron algunos de sus libros. Incluso manifiesta que estos blogs también le ayudan a experimentar con su estilo. “Estas leyendo a un autor y se te pega el ritmo, el estilo y lo copias o intentas escribir a su manera y decides escribir un post así, sin decir nada. Alguien se da cuenta y te decía que tú antes no escribías así. Era un juego”<sup>885</sup>. Su actual blog *anderiza* ahora lo mantiene sobre todo por “cabezonería” porque ahora se suelen publicar las cosas por las redes sociales.

Porque para el autor el concepto de viaje y periodismo van unidos, es algo indivisible para él porque “viajar es acercarme a otras historias”<sup>886</sup> y esas historias se basan en la fascinación por conocer otros modos distintos de vida, desde Yibuti hasta Groenlandia. El periodismo ayuda a enriquecer el viaje porque a veces por timidez o pereza el periodista no se atreve “a meter la nariz” en casa de alguien, y el periodismo por tanto sirve de excusa y de obligación para escribir. “El periodismo te ayuda a viajar mucho más a fondo, a meterte en las historias de la gente”<sup>887</sup> y de esta forma estos dos aspectos se convierten en una excelente combinación para sacar buenas historias. Concretamente el aspecto del viaje que no le interesa es el del viaje como concepto

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 95.

interior y reflexivo. “Hay grandes pensadores, pero luego creo que también hay una gran cantidad de gente que es un poco pelma, sinceramente”<sup>888</sup>. Por lo que a no ser que se tenga realmente algo muy importante que contar, este tipo de reflexiones interiores no le interesa tanto como conocer la forma en la que viven las personas es algo mucho más interesante de contar. Incluso señala, que hoy en día, se arrepiente de no haber prestado atención a algunos aspectos concretos en sus viajes. Por ejemplo: “en Groenlandia ¿qué hacen con los retretes? “Algo que es tan cotidiano en mi vida y que no tiene ningún interés, en otro punto del mundo es totalmente distinto y tiene características que me han llamado la atención”<sup>889</sup>. Particularmente este tipo de preguntas son el motor que lo mueve a buscar estas historias.

¿El mundo fuera de Groenlandia necesita saber cómo se gestiona eso? Pues igual no es muy importante, pero a mí esa curiosidad me parece muy humana. ¿Qué hacen con la mierda en Groenlandia? Me parece una buena pregunta. Entonces, ese es el motor de los reportajes, pues voy a ir a ver y a preguntar. Ese es el motor<sup>890</sup>.

El papel del *freelance* y su capacidad para poder vivir de ello, el autor nos explica que actualmente es bastante complicado mantenerse con esta figura. “Se puede y quizá teniendo varias patas”<sup>891</sup>. El autor apunta que durante mucho tiempo compatibilizaba su labor de freelance dando charlas sobre viajes. Pero en general ha sido de todo. “Editor, profesor ayudante en la universidad”<sup>892</sup>. Siempre tenía que tener otro trabajo al margen de su trabajo como *freelance* para poder vivir. “Hay mucha precariedad y poco dinero, yo creo que alguien que tenga de verdad vocación puede hacerlo, sabiendo que igual tiene que completar los ingresos”<sup>893</sup>. A veces señala que recibe encargos como guías de viaje que le sirven para completar su salario. “La clave es esa, tener varias patas en el mundo de la escritura, pero no estrictamente periodismo”<sup>894</sup> aunque quizás esto depende de cada persona.

Sobre sus referencias como autor a la hora de escribir señala que son cambiantes. “Caes en alguien, lees varios libros seguidos y te fascina e inconscientemente comienzas a imitarlo, cosas de estilo y de ritmo”<sup>895</sup>. Ahora apunta que está leyendo a Martín Caparrós “es alguien que me fascina”<sup>896</sup>. Por tanto, sus referencias se ven sometidas a un proceso de cambio constante, y el autor cree que esto le ayuda a inspirarse y montar mejor sus historias. Por ejemplo, señala que en *Los sótanos del mundo* estuvo muy influenciado por Kapuściński o Manuel Leguineche. “No es que tenga un faro para siempre, para mí es como si fueras haciendo cursillos de reciclaje, cada uno te enseña algo. Cada uno te enseña una manera de hacer un reportaje, una manera de contar las historias y eso me parece muy interesante”<sup>897</sup>. Así, *Cansasuelos* está muy influenciada por Caparrós. “Algunos juegos con el lenguaje y tal, que yo creo que es bastante evidente y yo era consciente de que lo estaba haciendo, de que era una especie de juego de imitador y soy consciente de eso y no creo que sea malo”<sup>898</sup>. Para el autor esta asimilación no es algo negativo, sí se es consciente de que se está produciendo. Por tanto, va experimentando en la forma de escribir, pero sin convertirlo en algo artificioso, pero sí como algo que le inspira. “Yo leo mucho e intento leer mucho y no entiendo otra manera de que puedas escribir sin leer mucho”<sup>899</sup>, porque para el autor la lectura es algo “imprescindible (...) yo no me podría imaginar otra manera”<sup>900</sup> porque

<sup>888</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>889</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>890</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>891</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>892</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>893</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>894</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>895</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>896</sup> *Ibíd.*, p. 98.

<sup>897</sup> *Ibíd.*, p. 98.

<sup>898</sup> *Ibíd.*, p. 98.

<sup>899</sup> *Ibíd.*, p. 98.

<sup>900</sup> *Ibíd.*, p. 98.



esto supone un entrenamiento como escritor y señala “que casi la única manera, leer a otro y leer a los buenos y leerles mucho”<sup>901</sup>. Y poco a poco con estas lecturas se comienza a percibir los mecanismos de los demás y eso es una ventaja.

... yo no me atrevo a dar lecciones a nadie ni sermones a nadie, pero sí que me sorprende ver a grandes reporteros, grandes periodistas, que son muy osados y buscan mucho las historias buenas, que no leen nunca. Yo no digo nada porque seguramente son mejores periodistas que yo y cada uno hace lo que puede<sup>902</sup>.

Por tanto, ¿hay que leer novelas u otro tipo de textos para escribir periodismo? “Pues seguramente no”, responde Izagirre, pero yo creo que te da unas herramientas buenísimas. “Tampoco he hecho una reflexión estricta como para fundamentar esto con nombres, son intuiciones. Hay grados, cada uno tenemos virtudes y defectos y lagunas. Pero sí me parece que la lectura es un entrenamiento yo diría que imprescindible”<sup>903</sup>. Pero no solamente la lectura sirve como entrenamiento estilístico o formato sino como fuente. Por ejemplo, apunta lo importante que son para él en sus viajes consultar los periódicos locales, fuente de multitud de historias en sus obras.

Sobre la influencia del periodismo narrativo latinoamericano. Izagirre cree que se está produciendo una influencia, aunque “de manera limitada, yo creo que si recibimos ese flujo”. Pero teme que puedan ser modas. Ahora tienen mucho prestigio y se leen grandes historias, pero “no sé en qué grado influencia en las publicaciones que hay una revista en un país”<sup>904</sup> por lo que no cree que podamos hablar de boom. La única influencia palpable que percibe es entre los periodistas. Él por ejemplo ha podido conocer a Caparrós que tiene mucha proyección en España y ha participado dentro de la Fundación Nuevo Periodismo. Para él su participación dentro de la fundación fue una buena experiencia pues trabajó en un taller en México que impartía Caparrós para aquellos periodistas que tuvieran un libro atascado. Fue una experiencia muy enriquecedora porque le supuso trabajar con gente de tan distintos países y desmenuzar los problemas de cada uno le aportaron una visión más global sobre su trabajo. Además, el trabajo de este tipo de periodistas es algo que se hace en solitario, y por tanto, este taller le brindó la posibilidad de recibir comentarios y visiones de terceros.

Otro de los aspectos que nos resulta significativo y que hemos percibido es la sensación de inseguridad que muestra en sus obras. Una inseguridad tanto hacía la forma de contar la historia como a la de enfrentarse a sus escritos. Izagirre está de acuerdo con nosotros en esta percepción y nos explica que a veces algunos reportajes que realiza tiene muy claro que están bien, pero otras veces con algunos de sus libros tiene bastantes dudas. “Algunas veces porque no veo el momento o la oportunidad, otras veces porque veo que tiene lagunas o problemas”<sup>905</sup> pero cree que esa inseguridad no es algo malo porque te hace consciente de los problemas de cada uno.

El autor también tiene una obra recientemente publicada *Regreso a Chernóbil* que no hemos incluido en el análisis porque no se trata de periodismo narrativo, sino que es un reportaje escrito siguiendo los criterios de lectura fácil para hacerlo accesible a cualquier persona. Este reportaje fue publicado en *Jot Down*<sup>906</sup>. “Me parece una idea muy bonita porque es para gente que está estudiando el idioma o que tiene dificultades de comprensión, dificultades lectoras (...) fue un experimento curioso y una cosa bonita”<sup>907</sup>.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>906</sup> IZAGIRRE, Ander, “«No sabíamos que la muerte pudiera ser tan bella»”, en *Jot Down*, febrero de 2014. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/02/no-sabiamos-que-la-muerte-pudiera-ser-tan-bella/> [última fecha de consulta: 24 de octubre de 2016].

<sup>907</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 102.

Finalmente, sobre cómo se considera apunta que, como periodista, aunque no se preocupa mucho por este tipo de etiquetas.

### 13.11.7. Análisis de las obras de Ander Izagirre como libros en formato periódico

La primera pregunta que le hemos planteado es como se produce la reedición de *Los sótanos del mundo* y *Plomo en los bolsillos*. Sobre este último nos explica el autor que fue un libro que a pesar de ganar el premio Marca con su primera editorial no tuvo un recorrido editorial, no se presentó ni hubo promoción y por lo tanto se vendió muy poco. Y justo cuando Emilio Sánchez Mediavilla, el editor de Libros del K.O. estaba creando la editorial, Izagirre le regala ese libro. “Lo leyó y le gustó y pensó que eso habría que ir actualizándolo y que le gustaría bastante publicarlo”<sup>908</sup>. El autor en un inicio se mostraba reacio porque era un libro muy específico sobre ciclismo y estaba lleno de “decepciones y escándalos”<sup>909</sup>. Y pese a esta oposición, actualmente *Plomo en los bolsillos* es una de las obras más exitosas de la editorial con 8 ediciones a sus espaldas. “Para mí este libro es la mayor bendición que he tenido como escritor”<sup>910</sup>. La obra ha vendido en torno a los ocho o nueve mil ejemplares. Además, es una obra que está traducida al euskera, aunque no la realizó él, apunta que le supone una ventaja publicar en ambos idiomas pues tiene una mayor ventaja para rentabilizar su trabajo. Y además, actualmente dentro del texto se incorpora un comic desplegable sobre el Tour con dibujos de Pachi Gallego.

Sobre las ventas de sus obras en libro electrónico (todas sus obras están disponibles en este formato exceptuando *Cuidadores de mundos*). Afirma que el libro electrónico se ha vendido muy poco.

Las cifras de venta en electrónico son ridículas, bajísimas, testimoniales, la gente no tiene costumbre de pagar para descargarse nada. Yo creo que en vez de buscar para ver qué me quiero leer van a buscar qué es gratis y de lo que es gratis qué me puedo leer. Por lo menos, mi experiencia es que algo se vende, un número de copias y un poquito de dinerito, pero realmente no lo tienes en cuenta<sup>911</sup>.

A la editorial Libros del K.O. se le achacó su valentía de montar una editorial en tiempos de crisis, pero Izagirre apunta que no es algo valiente, “no, valientes si vas a sacar un e-book, que nadie te va a pagar”<sup>912</sup> porque a día de hoy el libro en papel se sigue pagando. Por ejemplo, con esta situación apunta a su libro *Groenlandia cruje* que primero salió como libro electrónico y luego se editó en papel. Es más, esta obra se publicó en pequeños fragmentos en algunas colaboraciones en periódicos tanto en euskera como en castellano. Y los reportajes sobre Islandia se publicaron también en el Diario Vasco y más tarde salieron en *fronterad*.

Ese libro también era una recopilación de reportajes ya publicados. Entonces la idea de eCí-cero, muy elogiada, era avanzar una colección de periodismo narrativo en e-book. Algo se vendió, pero yo creo que las cifras eran bastante bajas y llegó un momento en que el editor decidió sacar unos ejemplares en papel, que se supone que eran para promoción, para regalar en algunos sitios, para hacer un poco de publicidad. Y luego, como ya había un cierto número, los puso a la venta y yo creo que al final era más fácil vender los libritos en papel, que fueron pocos también y era casi más fácil vender eso que un e-book<sup>913</sup>.

Por lo que en su opinión su sensación es que a día de hoy el libro electrónico no es una vía razonable de sostener un trabajo y pagarlo.

---

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>911</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 96.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 100.

*Mi abuela y diez más* y *Cuidadores de mundos* apunta que se habrán vendido en torno a los 2000 ejemplares.

Sobre la recepción de sus lectores, apunta que, aunque no es algo representativo, pero contactan con él a través de Twitter para comentarle su entusiasmo o sus opiniones. Por ejemplo, también ha recibido críticas de *Cansasuelos* que algunos lectores señalan como algo flojo.

A raíz de la publicación de estas dos obras en la Editorial del K.O. Izagirre ha seguido publicando con esta editorial porque “me siento muy cómodo” porque además con su editor les une una relación de amistad. “Tener un editor que es un amigo, que te echa un cable, que te ayuda con los textos y que te entiende de maravilla. Para mí, eso vale mucho”<sup>914</sup>. Considera el papel del editor como pieza fundamental y tener una confianza con él es sumamente importante.

Sobre las obras que tienen en mente, actualmente tiene una obra atascada sobre Bolivia. “Estoy muy inseguro y no estoy convencido de que se tenga que publicar”<sup>915</sup>. Publicar ese libro va a depender de aceptar que va a publicar un libro imperfecto. Pero cree que terminará publicando, debido a la insistencia de su editor, que es el que ha estado presionando para que lo saque. “Un buen editor te sirve para eso, para solucionar esos problemas y empujar el libro, porque sino yo ya lo tendría olvidado desde hace un par de años ya”<sup>916</sup>.

También está terminando un encargo, una biografía sobre Luis Ortiz Alfau, centenario superviviente de la Guerra Civil, los campos de concentración y el franquismo<sup>917</sup>.

Sobre el concepto de libro puede ser un buen formato para publicar periodismo cree Izagirre. “Yo de hecho lo hago. O sea que no tengo ninguna duda”<sup>918</sup>. Porque su objetivo es tratar las historias con profundidad y por lo tanto “entiendo que el periódico de 64 páginas de mi ciudad no lo puede publicar porque es una cosa larguísima, es una inversión grande de tiempo y de dinero”<sup>919</sup>. Debido a esto el libro se presenta como una oportunidad para publicar periodismo “el libro está ahí y que nos estamos acostumbrando últimamente, gracias a Libros del KO y a otras editoriales, a leer periodismo en libro”.<sup>920</sup> Aunque aclara que siempre va a ser algo muy minoritario. Pero incluso medios que están naciendo en el ámbito digital terminan apostando por publicaciones en papel para reforzar el medio como hace *eldiario.es* como la colección de libros en formato reportaje o la revista *Pícaro* que saca todos los años una voluminosa revista. Por lo que hay una tendencia hacia publicar libros en formato en papel o al menos periodismo de formato mucho más largo a través de voluminosas revistas. Por ejemplo, señala a *Altair*, revista de viajes que tuvo que dejar de salir en papel porque no podían mantenerlo, siguieron en digital y ahora vuelven al papel. “Porque al final, es lo único que se vende” porque “creo que los periódicos de papel diarios quizá atengan que desaparecer, pero la lectura en papel yo creo que tiene un futuro muy claro”<sup>921</sup>. Denuncia que es fundamental hacer una reflexión sobre qué se está dispuesto a ofrecer tanto los periódicos como las revistas.

Sus obras sí que le han beneficiado en su carrera, pero es algo que nunca está muy claro, porque la gente termina conociendo al periodista por distintos medios y algunos lo pueden conocer por sus libros y otros por sus colaboraciones en prensa. “Para mí, publicar libros fue la manera de empezar. Yo publiqué más fácil libros, pues *El testamento del chacal*, pues ese vendería poquísimo. *Los sótanos del mundo* yo tengo la espinita de que se vendió poco en la primera edición en papel. Pero te van conociendo. Los de *Altair* vieron, por ejemplo, ese libro, empecé a

<sup>914</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>915</sup> *Ibíd.*, p. 100.

<sup>916</sup> *Ibíd.*, p. 100.

<sup>917</sup> Esta obra ha sido publicada en el mes de diciembre de 2016 bajo el título: *El siglo de Luis Ortiz Alfau*.

<sup>918</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>919</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>920</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>921</sup> *Ibíd.*, p. 101.

publicar con ellos en la revista. Se va haciendo poco a poco una bola de nieve, todo contribuye”<sup>922</sup>.

## 13.12. La diferencia entre un relato y los hechos reales. Braulio García Jaén

### 13.12.1. El autor

Braulio García Jaén (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1978) es periodista. Ha trabajado en *El País*, Cadena SER o *Factual*. Cursó un D.E.A en Política y Sociología con un estudio desarrollado en la Universidad de Poitiers sobre el movimiento de los *sans-papiers* en Francia.

En 2007 ganó el II Premio Crónicas Planeta/Seix Barral de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano por el proyecto de libro *Justicia Poética. El caso de dos condenados por la cara* y más tarde en 2010 la obra fue publicada por Seix Barral dentro de su colección de ensayos. Un año antes la misma obra fue publicada en Argentina con el título *Falsos testigos del porvenir*.

### 13.12.2. Sinopsis de la obra

*Justicia poética* es un reportaje que nos muestra las consecuencias que provoca nuestro sistema judicial cuando falla. En 1991 se produjo una ola de violaciones en varios municipios de Cataluña. Fueron detenidos dos marroquíes y en junio de 1997 estos, Abderrazak Mounib y Ahmed Tommouhi fueron condenados por error por estas violaciones. Más tarde fue detenido el verdadero culpable, muy parecido a Tommouhi y la otra persona todavía no ha sido identificada. Mounib murió en la cárcel y Tommouhi pasó quince años preso, pues se negó a salir libre hasta no haber cumplido su condena íntegramente. Se trata pues de un reportaje que esclarece como llegó a cometerse este error y literalmente como se utilizó a estos dos marroquíes que apenas hablaban español como cabezas de turco de aquella ola de violaciones. Una serie de catastróficas decisiones los condenó a la cárcel y mientras los verdaderos culpables estaban libres. Manipulaciones, errores y encubrimientos son desvelados en esta obra que ponen en evidencia nuestro sistema judicial. El autor pasó tres años recopilando toda la información, entrevistando a cada uno de los personajes que se vio implicado y al mismo tiempo que escribía llevo en un blog <https://ladoblehelice.com><sup>923</sup>, todo el proceso de trabajo, mostrando cada paso que daba y realizando una especie de periodismo en abierto. A día de hoy se puede seguir consultando este blog y reconstruir el proceso de investigación e inmersión que realizó el periodista para atar todos los cabos.



<sup>923</sup> Actualmente existen dos espacios web, el blog dónde nació el libro es este: <https://ladoblehelice.wordpress.com/> y luego cambió el dominio e integró todo ese blog en su nueva web que lleva el mismo nombre: <https://ladoblehelice.wordpress.com/>. En esta entrada explica con detalle este cambio: <https://ladoblehelice.wordpress.com/2010/03/22/ultima-actualizacion/>

### 13.12.3. Análisis temático

Para poder explicar por qué el autor decide abordar este tema tenemos que señalar algunos aspectos profesionales del autor, aunque ya en el libro señala algunos de ellos, y por qué y con qué objetivo ha decidido contar esta historia.

En primer lugar, García Jaén en la primera página a modo de inicio añade este texto para dejar completamente claro que se trata de una obra verificada y real y que todo lo que se va a contar es cierto, advirtiendo los nombres de aquellas personas con las que no ha podido contactar.

Los hechos que cuenta este libro son verdaderos. Los nombres de los protagonistas y de los responsables que aparecen, también. Las víctimas de los asaltos y violaciones figuran identificados por una inicial. Las fuentes se citan expresamente y cuando no se hace así, la información está extraída del sumario. El autor pudo hablar con quien quiso, salvo aquellos que se detallan en el texto, y con ninguno de estos jueces: Modesto Airñez Lázaro, Elenea Guindulain Oliveras, Nuria Zamora Pérez, Felipe Soler Ferrer, Antonio Perea Vallano, María José Feliu Morell y María Pilar de Prada Bengoa. La petición, según la redactora jefa el gabinete de prensa del Tribunal Superior de justicia de Cataluña, Mariona Planas, obtuvo el silencio por respuesta<sup>924</sup>.

Antes de iniciar el relato el autor ya expone que todo lo que se cuenta es real y señala las limitaciones que ha tenido en la investigación.

Al inicio del texto explica como se cruzó por primera vez con la historia de los dos marroquíes acusados por unas violaciones que no cometieron. Y qué razones lo llevaron a decidir dejarlo todo para centrarse en una investigación en exclusiva para esclarecer qué paso para que la justicia fallase con estas dos personas.

En 2004, yo vivía en Poitiers, una pequeña y amable ciudad francesa, gracias a una beca, felizmente dedicado al estudio (...) el 7 de abril de 2004 encontré el blog Diarios, de Arcadi Espada este apunte: «Este abril hace cuatro años del inicio de una de las mayores vergüenzas sólo está por completo a salvo el señor Manuel Borraz». Un enlace llevaba a una página en la que, con los recortes de prensa y con lo que Borraz había averiguado por su cuenta, uno podía hacerse una idea general, y cierta, de esta historia. Fue la primera vez que me crucé con ella<sup>925</sup>.

Es en el año 2007, después de haber cubierto esta noticia y haber realizado algunos reportajes para la SER sobre este caso, cuando decide abandonarlo todo y centrarse en el proyecto. Detalla todas estas razones en el libro:

Yo trabajaba de periodista a esas horas y tenía otras ideas sobre lo crudo y lo cocido. Que lo crudo es un invento de los cocineros, antes que nada. Hacía meses que había asumido que para contar esta historia hacía falta viajar, ver, preguntar, volver a mirar y escribir como si el periodismo realmente existente no existiera: como si fuera posible la verificación, la transparencia de las informaciones y su exposición objetiva, como si se pudieran reconocer los errores y como si en lugar de publicar los hechos que acontecen y como si en lugar de publicar los hechos que acontecen en la rúa, fuera posible contar lo que pasa en la calle.

(..)

El movimiento se demuestra andando, así que dejé el trabajo y me eché al monte. Pero sin ánimo anacoreta. Un hombre solo no es un hombre, es paisaje. El 22 de octubre de 2007 abrí este reportaje al público, a través de un blog ([www.ladoblehelice.com](http://www.ladoblehelice.com)), para experimentar las posibilidades de un *report in progress*<sup>926</sup>.

---

<sup>924</sup> GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética. El caso de dos condenados por la cara*. Barcelona: Seix Barral, 2010, p. 11.

<sup>925</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>926</sup> *Ibíd.*, p. 89.

El autor decide en ese momento dejarlo todo para centrarse en esta historia, que merece ser contada pero que para hacerlo necesita “viajar, ver, preguntar, volver a mirar y escribir como si el periodismo realmente existente no existiera”. Es decir, que necesitaba realizar un trabajo de una enorme profundidad, un tipo de trabajo periodístico que no podía hacer bajo el paraguas de un medio o de una redacción, y sentía que la historia merecía la pena en todos los aspectos. “Se echó al monte” como él lo define, ¿Qué lo llevo a tomar una decisión tan drástica?

García Jaén nos explica que aquella renuncia y su obsesión con el tema para dedicarle tres años de trabajo se debía por un lado a una serie de razones personales y también profesionales. Pero sobre todo explica que esta decisión tenía que ver con su forma de trabajar. “A mí me gusta y acabo haciéndolo y es lo que en realidad me tira, llegar al fondo de las historias y eso en los formatos que se manejan en los medios españoles es muy difícil, a no ser que sea una historia de portada diaria, de pura actualidad y que tenga que ver con política y si es una polémica política mucho mejor, en la que podrás seguir por dos o tres meses, siempre un poco al ritmo del día, es imposible”<sup>927</sup>. El caso había sido abordado por el programa *Hoy por Hoy* de la SER y el diario *El País* contiene más de 150 artículos sobre el caso, pero resulta un caso tan complejo que siempre desborda cualquier formato habitual en los medios de comunicación. “Decidí que quería hacer un libro y para ello, dado que además el caso había transcurrido todo en Barcelona, para hacer trabajo de campo no podía mantener el trabajo de la SER en Madrid, a no ser que lo quisiera hacer a muy largo plazo y yo a muy largo plazo no lo quería hacer. Por tanto, decidí dejar el trabajo y decidí dedicarme a la investigación de esta historia”<sup>928</sup>. El libro se adaptaba como el mejor formato para poder contar con todo detalle el intrincado caso y pormenorizar todos los aspectos, situaciones, sentencias, entrevistas, declaraciones etc., que se habían dado hasta llegar a la condena de Mounib y Tommouhi.

¿Por qué lo hice? Pues porque eres joven y no tienes ninguna conciencia de lo que es prudente y a mí lo que me gustaba y lo que me interesaba era esto. Y trabajar en la radio tiene ventajas y te da un sueldo y todo esto, pero a mí no me interesaba<sup>929</sup>.

Al mismo tiempo que decide dejarlo todo para centrarse en la investigación, tiene mucha relevancia, su decisión de lanzar un blog donde va contando paso a paso la investigación, pero no sólo lo contaba todo, sino que subía absolutamente toda la documentación que disponía (entrevistas, sentencias, documentos...) <sup>930</sup> y daba acceso a un Google Docs para que la gente pudiera ver en directo mientras él escribía. García Jaén lo denomina reportaje en abierto “*report in progress*”<sup>931</sup>, que a continuación explicaremos. El autor nos manifiesta que se producen dos etapas en este proceso de construcción de *Justicia Poética*. Los primeros seis meses fue trabajo de campo en el blog y eso lo cuenta diariamente en este espacio, y hay muy poco de la escritura del libro. “Esos primeros meses fueron sobre todo trabajo de campo, reflexión sobre la escritura, un

<sup>927</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 104.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>930</sup> Un ejemplo de estos documentos puede ser la minuta por la que los primeros abogados de Tommouhi lo estafaron: <https://ladoblehelice.wordpress.com/2009/02/16/malaguarismos/>

<sup>931</sup> En el blog hay un apartado titulado “¿Reportaje en abierto?” donde detalla como funciona este procedimiento para él: “Este weblog no es un avance de ese libro. El libro contará una historia verdadera. En ladoblehelice voy a indagar cómo contar esa historia. El periodismo como una epistemología de la vida cotidiana, aplicada a hechos observables que merecen interrumpirla. Tanto el libro como ladoblehelice se rigen por un mismo mandato. Frente al “se declara probado” de las sentencias de obediencia debida que por aquí van a desfilar, yo sigo a Stendhal: “¡muestra, no declares!” Y es verdad que tanto el libro como este weblog comparten con cualquier otro formato periodístico la capacidad para contener información y la capacidad para hacerla circular. Pero ladoblehelice explora además la posibilidad de un [reportaje abierto o] report in progress: dar publicidad al proceso de investigación y dar cuenta también del avance en ese proceso. Las consecuencias que ello pueda desencadenar son uno de sus principales interrogantes”. GARCÍA JAÉN, Braulio, “¿Reportaje en abierto?”, [Mensaje en un blog]. La doble hélice. 2007. Disponible en: <https://ladoblehelice.wordpress.com/%c2%bfreport-in-progress/>

supuesto esbozo, estructuración, notas y todo, pero, digamos que no escribía el libro en sí”<sup>932</sup>. A partir de abril de 2008 es cuando comienza a escribir el libro, intercalando con las actualizaciones del blog. Ninguna de las etapas fue exclusiva, sino que se alternaron.

Esta idea de crear un blog al mismo tiempo que escribía la historia era algo que tenía en mente y lo decidió meses antes de lanzarlo. Quería hacer un experimento de este calibre, además que la historia aumentaba la predisposición a utilizar un blog para ir contando la experiencia pues se trata de una historia que tiene numerosos campos de investigación, que tienen numerosos documentos oficiales que investigar, cuantiosas entrevistas etc. El premio Seix Barral de Crónicas lo recibe cuando está iniciando la investigación, y antes de esto pensaba hacer una historia completamente por libre. Esta decisión de hacer el trabajo por libre, aumenta su intención de crear un blog, para que le sirviese de soporte para mostrar su absoluta transparencia. El autor se estaba lanzando al vacío, sabía que iba a tratar un tema muy delicado, y que iba a acusar y señalar los protagonistas de estos errores. Necesitaba un respaldo y el blog era la mejor herramienta para ello.

.... yo al principio pensaba hacer esta historia completamente por libre, había dejado el trabajo de periodista, entonces, además el medio de internet, es algo donde todo lo que se publica es falso hasta que se demuestre lo contrario, que esto ha invertido un poco lo que ocurría cuando no existía internet, que lo que publicaban los medios, en principio, se daba por verdadero y si algo era falso había que demostrarlo, y en internet ocurre lo contrario. Entonces, claro, publicar un blog por alguien, no sólo desconocido, sino, sin el respaldo de un medio de comunicación, sin ni siquiera editorial y encima, que iba a decir las barbaridades que se decían, porque eran verdad, pero, claro, eso podría costar mucho que alguien se creyese esta historia, de buenas a primeras, entonces el blog era un intento a base de publicar y de volcar sobre él todos los documentos, las entrevistas de audio, las notas, era un ejercicio de transparencia para ganar lo que antes se llamaba autoridad<sup>933</sup>.

García Jaén temía que debido a este desconocimiento, y de que simplemente se tratase de un blog, los lectores no tendrían ninguna razón para confiar en él, pero al menos, con toda la información que aportaba que pudieran confiar en la historia. Y la mejor forma para conseguir esto, señala era “darle acceso a la historia”<sup>934</sup>. Pero cuando se refiere a un acceso, es un acceso total, en el blog colgó todos los documentos que disponía y toda la información que tenía. Y ese acceso se materializaba a través de las páginas del sumario del caso, de los informes de semen, de las entrevistas, de las declaraciones, e incluso de todas las notas que tomaba el periodista. Un periodismo en abierto. Fue un experimento. Porque cuando abrió su blog en 2007 era un autor desconocido que no tenía ningún respaldo y por tanto aportar todo ese material era una forma de verificar su autenticidad en la historia y su labor honesta y transparente. “Si tú abres un blog en el que empiezas a contar que en España se ha condenado a dos tíos después de que el Supremo les reconoció inocentes y aun así uno murió en la cárcel y otro se pasó diez años más, nadie te cree”<sup>935</sup>.

Uno de sus grandes retos, y por los que necesitaba este respaldo que le ofrecía el blog, es que iba a publicar informaciones y declaraciones muy duras contra diversas personas. Entre ellas Margarita Robles, presidenta del tribunal por ese entonces. Según el autor, esta persona condenó a un inocente por violación que no había cometido, porque no supo entender lo que un informe científico le decía. García Jaén sabía que sí ese respaldo del blog, directamente “te toman por loco” y para poder decir todo esto:

...para decir todas estas cosas tan gordas tienes que darles a los lectores a posibilidad de verificarlo por ellos mismos. Que es eso, lo hice de la necesidad y me acabó descubriendo,

---

<sup>932</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 104.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 106.



ratificando o convenciendo de que esa tiene que ser una de las características de los formatos que se están haciendo ahora, están por hacer y que se tienen que consolidar<sup>936</sup>.

Cree firmemente que con las posibilidades que tiene hoy en día Internet al lector se le tiene que dar la posibilidad de poder verificar por ellos mismos la información que transmite un periodista. “Tienes que dar el acceso a los documentos, a las entrevistas, a la hemeroteca de la prensa”<sup>937</sup>. Pues no es algo solamente por el lector, sino que supone para el periodista una “garantía de veracidad para su trabajo” y *La doble hélice* se convirtió en eso para el autor, su mejor garantía de veracidad. En su opinión, el experimento que llevó a cabo fue todo un éxito, y a día de hoy este espacio sigue abierto y podemos acceder y reconstruir paso a paso todas las etapas que cubrió el periodista para contar la historia. Es un meta-periodismo, un periodismo que vemos por las dos caras, el resultado final y al mismo tiempo el proceso de construcción en el que están disponibles todos los materiales de los que ha hecho uso el periodista. Esto no quiere decir que el libro esté contando ya en el blog, sino que este funciona como la estructura de lo que luego sería el libro.

Los lectores tuvieron un papel muy activo durante toda la investigación “me ayudaron tanto los que me apoyaban, pero, sobre todo, los que me corregían y los que me precisaban”<sup>938</sup>. Porque los errores que cometía el autor, nos señala, se convertían en una garantía de acierto, en el sentido de que estos errores que cometía se mantenían. Los lectores le señalaban un error, él publicaba la rectificación y dejaba eta la corrección visible<sup>939</sup>. Además, algunos de los lectores que participaban en el blog aparecen en el libro porque tienen un enorme conocimiento del caso. Y el blog se convirtió además en una plataforma para intercambiar reflexiones, documentos, anotaciones “me resultaron de grandísima utilidad”<sup>940</sup>.

Sin embargo, tuvo sus problemas para llevar a cabo el experimento durante la escritura del libro, pues casi un año después de iniciar el blog, en febrero de 2008 “me estalla la cabeza”<sup>941</sup> manifiesta. Le resultó tremendamente agotador escribir el libro, llevar a cabo toda la investigación, y al mismo tiempo mantener el ritmo de entradas del blog. En un inicio debido a lo mal que iba con los plazos de escritura decide suspender el blog, pero “por la reacción de los lectores”<sup>942</sup> no sólo no la interrumpió, sino que llevó el experimento aún más lejos, decidió escribir en Google Docs el libro en abierto<sup>943</sup>.

El proceso de escritura de este libro está grabándose literalmente en directo a través de Internet. Desde el pasado martes, sólo escribo en Google Docs: un procesador de textos de google, alojado en una url (dirección web) que el sistema te asigna al abrirte una cuenta y sobre el que puedes trabajar, obviamente, desde cualquier ordenador con acceso a Internet. La gran novedad es que una función registra y almacena todas las versiones guardadas del texto (tanto las automáticas como las ordenadas). El sistema, de momento, sólo permite el acceso a 200 invitados<sup>944</sup>.

<sup>936</sup> *Ibíd.*, p. 106.

<sup>937</sup> *Ibíd.*, p. 106.

<sup>938</sup> *Ibíd.*, p. 106.

<sup>939</sup> Concretamente en el blog antiguo tiene un apartado “Fe de errores” que va mostrando atribuciones erróneas, confusiones que se pueden provocar o confusiones con el lenguaje. Véase: <https://ladoblehelice.wordpress.com/%C2%BFreport-in-progress/>

<sup>940</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 106.

<sup>941</sup> *Ibíd.*, p. 107.

<sup>942</sup> *Ibíd.*, p. 107.

<sup>943</sup> Google Docs permite compartir en tiempo real un documento y poder visualizar que se está escribiendo en este documento sí así se habilita.

<sup>944</sup> Así explicaba en el blog el proceso que iba a llevar en este momento. GARCÍA JAÉN, Braulio, “Google y la mecanografía: malos tiempos para la lírica” [Mensaje en un blog]. *La doble hélice*. 2007. Disponible en: <https://ladoblehelice.wordpress.com/2008/04/07/google-y-la-mecanografia-malos-tiempos-para-la-lirica/> [última fecha de consulta: 4 de noviembre de 2016].

De esta forma, los lectores que accedían al blog podían ver en tiempo real mientras él escribía el libro. “Si sí metían en el momento que yo estaba escribiendo, pues verían las letras avanzar y borrarse según se iban imprimiendo sobre la pantalla”. Así pasó a escribir sólo una entrada a la semana “porque para mí no era factible mantener los dos campos abiertos”<sup>945</sup> y escribir en abierto el texto. Periodismo en abierto en su máxima expresión.

Por tanto, si la elección del tema fue fruto de una serie de razones tanto personales como profesionales y una búsqueda por poder contar una historia con la profundidad que necesitaba, el experimento que lleva a cabo el autor a través del blog *La doble hélice*, es fundamental para poder comprender la construcción de la historia y en cierta medida todo su proceso de trabajo.

#### 13.12.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

*Justicia poética* cuenta con una estructura interna dividida en tres grandes partes: la primera parte: “Hechos probados”, una segunda parte: “Desechos” y una tercera parte “Hechos nuevos”. En la primera parte se ubican 5 capítulos, en la segunda parte 26 capítulos y finalmente en la última parte hay cuatro capítulos. A eso se le añade un anexo.

Sobre la estructura narrativa, es bastante compleja en su consecución, en la primera parte se inicia, con todo detalle, los asaltos y violaciones que ocurren en 1991, nos relata la detección de Mounib y Tommouhi y la primera sentencia y brevemente se trata de una visión externa de cómo se produjeron los hechos. La segunda parte, es la más intensa y profunda, periodísticamente hablando, pues el autor deconstruye todo el caso y va mostrando paso a paso, los errores cometidos, las malinterpretaciones, los informes, el papel de los abogados de la familia etc. Finalmente, la última parte es la más corta ocupa unas veinte páginas mostrando a fecha de la publicación (año 2010) la situación del caso y sobre todo como uno de los cómplices todavía sigue libre, y García Carbonell el verdadero responsable, cumple condena por unas violaciones de 1995 pero no por las de 1991 por las que fueron condenados Mounib y Tommouhi.

Cada capítulo está construido través de escenas por escenas, pero la conexión entre capítulos, no tiene una línea claramente demarcada, sino que responde una estructura muy parecida a la de un blog, pequeñas entradas fragmentarias que van construyendo el relato a través de interconexiones entre todos esos fragmentos. Así, el blog, como se podía suponer, ha tenido bastante influencia en la construcción y en su estructura. En la primera parte de *Justicia Poética* se detallan todas las violaciones, y utiliza una recreación de los acontecimientos con todo detalle. Toda esta información, para la recreación de lo que pasó lo obtiene el autor del sumario nos explica. Así, a veces, en estas partes hace uso del estilo indirecto libre, pero de forma breve como por ejemplo aquí:

El novio oía los gritos de su compañera. Los agresores se turnaron. El segundo volvió arrastrándola por las axilas. Ella contó en la comisaría, ya amaneciendo, que la habían desnudado y violado<sup>946</sup>.

El autor nos explica que el blog tuvo un efecto directo en el libro. “Ese formato blog de entradas fragmentario y a su vez unido por conexiones no siempre evidentes, influyó y determinó la propia forma del libro, la propia estructura”<sup>947</sup>. Explica que concibe el libro como un montaje en el sentido cinematográfico del término, “es un ensamblaje de piezas”<sup>948</sup>. No siente que haya una operación por darle un sentido unitario a todo el texto, sino que la obra se mueve en la dirección de defender la tesis del libro que está en el título *Justicia Poética* que hace referencia “la justicia ha dejado de consistir en una valoración de las pruebas y se ha convertido en

---

<sup>945</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 107.

<sup>946</sup> GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética*, op. cit., p.19.

<sup>947</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 104.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 104.

la construcción de un relato”<sup>949</sup>. Más allá de eso añade que se trata de una enorme cantidad de piezas que se ensamblan con más o menos sutileza. “Pero ese ensamblaje es el resultado de la propia forma de mirar las cosas y de entenderlas, que había desarrollado a partir de la escritura y de la publicación diaria del blog”<sup>950</sup>. No podemos señalar que el blog hizo de guion a su trabajo, porque más que de guion, el hecho de que García Jaén tuviera que publicar diariamente “y estar continuamente interrumpido por lo real”<sup>951</sup> lo llevó a que le fuera imposible de tener un hilo conductor de sentido desde el inicio. Funciona más como estructura base. Ejemplifica su labor con las de los folletines donde el autor nunca tenía el control completo de lo que iba a publicar porque dependía de lo que el público opinase o la reacción de este. Por esa razón, el autor apunta que el blog e Internet lo llevaron en esta línea, “cuando tú publicas en Internet, tienes los comentarios de los lectores a los diez minutos, tienes las estadísticas de lectura y a su vez, estás publicando sobre un trabajo que no has terminado, por lo tanto, no sabes cuánto te va llevar”<sup>952</sup>. Cuando abrió el blog no sabía cuánto iba a tardar en hacer la investigación pues casi no había comenzado el trabajo de campo y se limita a ir al día y en el blog va reflejando todo ese trabajo de campo. Y de alguna forma esas reflexiones y demás, esta forma de trabajar se trasladan a la estructura del libro. Por lo que podríamos definir su estructura narrativa como fragmentaria.

... ese carácter fragmentario, en esa renuncia a la omnisciencia, al sentido, al construir la primera línea pensando ya en lo que vas a desvelar al lector al final del libro, sino que el libro es eso, 45 piezas que se ensamblan con un mínimo de coherencia y de guionización, si quieres. Porque si los capítulos los arrojaras al azar y les perdieras el orden, pues, probablemente la historia no se entendería o no se entendería tan bien. Pero, lo que es evidente también es que no está construido como puedes construir una novela, por ejemplo, a un personaje le haces decir esto al principio, aparece de esta forma y le haces hacer un gesto que no explicas, porque ese gesto desencadena en el capítulo veinte el conflicto de la historia. Entonces, en ese sentido, el sentido fragmentario de ensamblaje de hacer zoom sobre aspectos concretos, sin hacer una gran panorámica sobre la historia, es lo que creo que el blog más influyó en la estructura y en la forma del libro<sup>953</sup>.

En cuanto al modo de citación utiliza tanto el estilo directo con comillas principalmente pero también utiliza este mismo estilo directo con guiones.

- Cuando ustedes dicen que no coinciden, sólo hacen referencia, en las conclusiones, a la camisa polo. Pero de este análisis de manchas de esperma: ¿esto es el grupo sanguíneo? – pregunté
- Sí
- Pues si el grupo sanguíneo no coincide, ¿podemos decir que el esperma lo exculpa también?
- Sí, sí. tanto el esperma como la sangre<sup>954</sup>

El autor utiliza la primera persona, y nos explica que tenía claro desde un principio hacer uso de esta. “Porque al final eres tú el que cuenta la historia” y también en cierta forma era una forma de mostrar su honestidad:

No hay ningún interés en que yo empiece a mostrar mi vida y quede yo como el protagonista, pero tampoco creo en esta evaporación que deciden e imponen algunos, la obligatoriedad de la tercera persona. Además, lo ven como muestra de modestia y yo creo que no hay nada más modesto que el yo. Primero, todos somos un yo y al mismo tiempo decir yo no es decir gran cosa, es decir, cualquiera<sup>955</sup>.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>954</sup> GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética.*, op. cit., p. 265.

<sup>955</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 111.

Hacer uso del yo le parece como una obligación, porque si ha entrevistado a una persona, y esta se lo ha dicho a él, le parece un ejercicio de transparencia utilizar esa primera persona para hacer ver al lector que él estuvo allí. Además, el uso de la primera persona le sirve para distinguir entre una escena recreada a partir del sumario y una escena recreada a partir de lo que yo he visto. “Ninguna es superior a la otra ni es más legítima, sencillamente los métodos son distintos y creo que se debe reflejar eso y ya está”<sup>956</sup>. Y por tanto hace uso de la segunda estrategia de representación del autor en el texto y sobre todo aparecen muchas reflexiones y explicaciones del autor, más que opiniones, pues la intención de García Jaén es que los datos, los hechos, los documentos hablen por sí mismos.

El guardia civil Reyes Benítez me contó, doce años después, que por entonces estaba harto de ver a esos moros en los álbumes fotográficos de delincuentes sexuales<sup>957</sup>.

He dicho más arriba que la sentencia de Cornellà es soberbia e ignorante, y ahora voy a aclarar por qué además lo es de manera ejemplar. Durante mucho tiempo me pregunté cómo se podía condenar a un hombre por violación con el semen de otro sobre los folios del expediente<sup>958</sup>.

Sin embargo, uno de los aspectos más destacados, pese a sus interpretaciones y análisis es el sentido objetivo, claro y honesto que el autor le imprime a todo el libro, eso redundando en un estilo muy árido y seco. Pues se percibe que el autor quiere que sea el lector el que interprete y opine y él se mantiene muy al margen de la narración. El mismo lo explica cuando señala que “La objetividad y la transparencia, que yo creo que son dos actitudes que están muy cerca la una de la otra, son la obsesión, la Biblia, el primer y segundo mandamiento de este libro”<sup>959</sup>.

Debido al tema que abordaba, estos principios le supusieron ciertos retos. Por ejemplo, expone que él se cuidó mucho de no pintar a Margarita Robles como un personaje perverso, pese a que su participación es crucial ya que en uno de los casos por los que se condenó al protagonista de la historia, esta persona lo condenó en contra de la evidencia científica, que decía claramente que él no era el violador. Porque el periodista, señala, corre el riesgo de “cargar las tintas” contra este tipo de personajes y hacer una diferenciación fácil de buenos y malos. Para evitar esto realiza un trabajo de “ir puliendo y afilando para que sea una cosa equilibrada, precisa, ajustada a lo que tú crees que es, pero es un trabajo interminable”<sup>960</sup>. Estas cuestiones se las planteó mientras escribía el libro, pero no fue algo que lo congelara, porque tenía que seguir avanzando, aunque se cuidó mucho de reflejar este personaje de la forma más neutral.

Esto, en parte, puede explicar cómo el mismo señala el estilo árido del texto, muy notarial para intentar no caer en estos aspectos que el autor considera que se producen en el periodismo y sobre todo porque no quería simplificar a los personajes hasta ese punto. “Intentaba no pintar a un personaje sino hablar de una persona real con un estilo así pues notarial”<sup>961</sup>. Señala que quizás con más tiempo y talento se pudiera conseguir un equilibrio entre un estilo mucho menos seco y la honestidad y proporción para representar a los personajes. Pero en su caso es algo para lo que se hubiera necesitado un tiempo del que no dispuso.

Los principales personajes que aparecen en la narración como el guardia civil Benítez Reyes, que jugó un papel fundamental y en el esclarecimiento del caso, señalando los errores que se cometieron con estas dos personas. Ocupan en la obra algunos apartados a la hora de transmitir sus características, con descripciones detalladas para recrearnos y mostrarnos el personaje tanto físicamente como psicológicamente o haciéndolos hablar sobre su vida:

---

<sup>956</sup> *Ibíd.*, p. 112.

<sup>957</sup> GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética*, op. cit., p. 16.

<sup>958</sup> *Ibíd.*, p. 271.

<sup>959</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 109.

<sup>960</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>961</sup> *Ibíd.*, p. 109.

Benítez tiene el pelo corto, barba de dos días y se remanga para comer. Lleva un rejoy plateado en la muñeca izquierda y nueve pulseras de hilo y cuero de la derecha.

—El tema policía, no el policía ese típico que pone orden, me gusta —empezó diciendo. En 1982, entró en la Guardia Civil para hacer la mili, porque le gustaba y porque, según dijo luego, tampoco había mucho más que hacer—: Un país que tenía tres millones de parados, que éramos la última mierda del mundo, un chaval con dieciséis años, ¿qué hace? La gente se iba a la cola del paro, que le daba tres vueltas a la manzana. Yo me presenté a la Guardia Civil<sup>962</sup>.

Además, cada vez que presenta a un personaje lo describe, aunque sea brevemente. Por ejemplo: “Barceila es bajita, morena y emite una voz dulce, aunque algo nasal”<sup>963</sup> o con algo más de detalle:

Khalid, pronúnciese Jaled y aparece un hombre corpulento con un reloj Casio, vaqueros, un jersey de hilo y una chaqueta negra, que acaba de bajarse del coche y de cumplir veintisiete años. Trae el pelo muy corto y las entradas muy largas. En la mesa, a resguardo del frío, echamos cuentas<sup>964</sup>.

Posiblemente donde más destaca el autor es en el aspecto de las fuentes, sobre todo porque el autor, exceptuando las fuentes personales que apunta al inicio del texto, que se negaron a hablar con él, no deja ningún cabo suelto y entrevista a todas las personas implicadas en el caso, familiares de Mounib y Tommouhi y hasta algunas de las chicas que fueron violadas<sup>965</sup>. Pero quizás las mejores fuentes sean el acceso que obtiene a todas las fuentes documentales del caso y que muestran la clave del caso, la malinterpretación de ciertos informes unido al parecido de Tommouhi con García Carbonell fue suficiente para meterlos en prisión. Todas estas fuentes están disponibles en su blog. Además, extractos del sumario, imágenes de los informes científicos, etc., aparecen tal cuál en el libro, aumentando la sensación de verosimilitud para aquellos lectores que sólo lean el libro.

Sobre las fuentes explica que para poder contactar con todas ellas fue esencialmente una labor de paciencia. Algunas fueron bastante fáciles de localizar como es el propio Tommouhi, pero las más difíciles fueron las víctimas. Por una casualidad consiguió llegar al expediente judicial previo a los hechos por los que fue condenado García Carbonell, y escribió un capítulo sobre ello que luego decidió quitar. ¿La razón? Porque se trataba de un problema de “extensión” tuvo que recortar algunas partes entre ellas este capítulo. Además, como ya hemos explicado, este ensamblaje de piezas de todos los capítulos le permitía quitar alguno sin que se desmoronara o se perdiera el hilo de la narración.

El autor también se enfrentó con un problema a la hora de adaptar la forma de hablar de Ahmed Tommouhi, pues debido a sus problemas con el español, su analfabetismo, y la forma peculiar de su lenguaje decidió adaptar esta para que, sin que se perdiera esta faceta de su personalidad, se pudiera comprender lo que decía. García Jaén nos explica que con esta fuente el problema tenía dos niveles. Por un lado, que en toda entrevista siempre hay un proceso de “traducción” pero el problema con Ahmed es que hablaba muy mal español, fatal. “Aunque yo lo entendía muy bien, cuando me ponía a escribir me daba cuenta que era exigente intentar reflejarlo sin embellecerlo ni estropearlo”<sup>966</sup>. Así al mismo tiempo que era difícil porque su castellano era rudimentario también era más fácil porque hablaba si ningún adorno. “Su sinceridad ayudaba la recepción de su mensaje (...) su discurso era totalmente esencial, sin estar exento de sutileza y complejidad”<sup>967</sup>

<sup>962</sup> GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética*, op. cit., p. 102-103

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>965</sup> En este caso mantiene el anonimato de estas fuentes por razones obvias utilizando una inicial.

<sup>966</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 113.

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 113.

Sí la utilización de fuentes es un aspecto esencial en su trabajo, estas están conectadas con los rasgos informativos de contextualización fundamentales e imprescindible en una obra de este calibre. Por ejemplo, en el segundo capítulo va relatando y señalando todas las violaciones y asaltos. Todo en un tono muy seco, y lo va alternando con las declaraciones de Reyes Benítez saltando de una escena a otra. “Una parada de autobús junto al casino de Sant Ferliu de Llobregat, esquina suroeste del área metropolitana. Jueves, 7 de noviembre de 1991, 20.00 horas”<sup>968</sup>. También muestra como algunos medios de comunicación cometieron graves errores, y se negaban en algunos casos a rectificar, y critica la labor de muchos medios y periodistas que hacen de altavoz de la policía cuando su labor debe estar en la de contrastar, comprobar o verificar:

El periodista, Domingo Marchena, únicamente hace de altavoz; que es como el periodismo de declaraciones se disfraza de calle. En medio, unas cuantas voces señalan con el dedo a los detenidos. El efecto de realidad que tiene una noticia falsa, el mundo sabe que no habrá desmentido que lo desmienta. El periódico no es un extracto de contenidos, sino un contenido; más que eso, es un estimulante<sup>969</sup>.

Se trata a fin de cuentas de toda una reconstrucción documentada del caso. A través de las sentencias, documentos, entrevistas declaraciones. Deja en evidencia el trabajo de periodistas, jueces y policía, que cometieron una serie de errores, algunos nimios y otros más graves, que llevaron a prisión a dos inocentes. Dos personas que además estaban doblemente indefensas, ya que Tommouhi no sabía apenas hablar español y tampoco sabía leer.

Es más, García Jaén nos explica que descubrió un error tras su publicación. Se refiere a los restos que existen sobre la violación de Blanes, el autor entendía que, aunque esos restos podían incriminar a García Carbonell debido al tiempo que hacía de la violación ya había prescrito y por tanto no iba a servir de nada. Pero uno de los colaboradores del caso que el autor menciona en numerosas ocasiones, Manuel Borraz<sup>970</sup>, descubre que hay un apartado en una ley del Código Penal, que en casos muy puntuales, una violación prescribe a los veinte años, y no a los quince, y por lo tanto aquellos restos todavía podían ser útiles para condenar a los verdaderos culpables. Al final las muestras de semen estaban deterioradas, nos anuncia, y no arrojaron resultados. “Cuando yo descubrí eso me alegré mucho, me emocioné pero a los pocos días todo se desinfló un poco porque estando la violación prescrita y dada la actitud que hacia este caso ha tenido el sistema judicial, veía muy improbable que estando prescrita la violación se interesaran en descubrir quién era el autor, aunque no se le pudiera perseguir penalmente. Bueno, luego resultó lo otro, pero eso está ya fuera del libro y en ningún momento yo podía imaginarlo”<sup>971</sup>.

Incluye algunas imágenes de Tommouhi y García Carbonell para que se puedan apreciar el parecido de los dos hombres, extractos de los sumarios, de fax, de mails etc.

Sobre los niveles de lectura podemos señalar que esta se enmarca dentro de una pura investigación periodística que tiene un principio muy honorable, intentar obtener justicia de estas personas. Pero no una justicia en el sentido amplio del término sino esa justicia “poética” que apunta en el texto, ese intento del autor por al menos explicar qué fallo y cómo ocurrió este terrible error. Y el autor lo consigue, pues si un lector aborda el libro y el blog al mismo tiempo podrá construir perfectamente toda la investigación y dispondrá de todos los elementos que utilizó. Pero hay un segundo nivel de lectura, la denuncia que hace el autor sobre el sistema judicial y como este a veces no se apoya en esos datos empíricos y cuantitativos, sino que puede construir una historia sobre los hechos, pero que es totalmente irreal, como fue lo que ocurrió. Quizás esto pueda ser entendido sí la justicia tuviera margen para corregir sus errores, pero eso

---

<sup>968</sup> GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética*, op. cit., p. 29.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>970</sup> Manuel Borraz estuvo muy implicado en este caso y descubrió aspectos muy relevantes como el que señalábamos. Creó una web denunciando lo que les habían ocurrido a estas dos personas. Véase: <http://tommouhi.com/>

<sup>971</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 115.

es lo más terrorífico que nos cuenta García Jaén, que si la justicia se equivoca no va a rectificar, no va volver atrás, y si lo hace, será al cabo de muchos años.

### 13.12.5. Análisis genológico

El género de *Justicia poética* en nuestra opinión es claramente un reportaje, aunque utilice algunos rasgos de la crónica como es el uso de esa primera persona y la presencia del autor para recabar muchas de las entrevistas, estaría más en la línea de obras como *Fariña*. Sin embargo, como ya hemos analizado en este trabajo, desde el punto de vista del periodismo latinoamericano sería considerado una crónica, como así ha sido cuando recibió el premio crónicas de Seix Barral de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Desde el punto de vista del premio y de este periodismo latinoamericano se trataría de una crónica, pues como hemos explicado en el apartado 7.5.3, la concepción de crónica y reportaje difiere entre España y Latinoamérica. García Jaén explica que el también cree que se trata de un reportaje, pero el problema, como él muy bien señala es que “en España llamamos reportaje a lo que en Latinoamérica llaman crónica”<sup>972</sup>. En español, y al menos lo que a él le han enseñado como periodista, es que la “que la crónica es un texto de algo que al autor ha vivido, en gran parte, en primera persona en el momento en que ocurría, de hecho, crónica tiene que ver con cronos, con el tiempo. Y reportaje es una vez que han ocurrido los hechos, el periodista llega y empieza a tirar de los hilos ya acaba contando una historia y acaba además defendiendo una tesis que supone en ese reportaje. Yo creo que lo mío es claramente un reportaje”<sup>973</sup>. Efectivamente este aspecto que apunta el autor es el que hemos señalado cuando hablamos de los problemas a los que nos enfrentamos con la crónica latinoamericana cuando se trata de diferenciar entre reportaje y crónica. Además, el autor apunta que incluso especificaría el término de su libro como reportaje abierto, pues a él le hubiera gustado que se hubiera publicado con otro formato que pudiera dar acceso a todos los contenidos que él ha colgado en el blog.

... un reportaje abierto por la forma en la que se gestó, se construyó y porque si estuviera suficientemente desarrollado el sistema editorial español o, sobre todo, si hubiera suficiente público, este libro se podría publicar, no como el e-book, que está publicado, sino cómo verdaderamente su contenido está pidiendo, que es con todos esos documentos incrustados en el texto, con las fotografías, incluso con los audios. Podría construir un producto, no sé si llamarlo multimedia, pero desde luego que fundiera o fusionara todas las posibilidades que existen y que el blog fue publicando<sup>974</sup>.

En su opinión, el futuro de los libros de no ficción pasa por este proceso, “incorporando todo el material o gran parte del material en el que se ha basado el autor”<sup>975</sup>. Es consciente de que habrá gente reticente a hacer este trabajo, pero “en el momento en el que muchos empiecen a hacerlo, todos lo harán. Ya que no hay ninguna razón de peso para ocultar esta información al lector. Es decir que hoy en día un libro de carácter científico o de carácter de no ficción debe facilitar todo «ese fichero» con el que ha trabajado el autor”<sup>976</sup>. Porque añade que en los trabajos “científicos, históricos, de ciencias sociales o periodísticos, la pregunta clave que siempre se hace el lector es cómo lo sabe”<sup>977</sup>. Al igual que ocurre en ciencia donde el investigador tiene que ex-

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>976</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 108.

poner su método, es una actitud que también debe tomar el periodismo. “Los lectores más exigentes dejarán de lado a los periodistas que pretendan seguir contándole la historia sin decirle cómo la han averiguado ellos<sup>978</sup>.”

En lo referido a sí identifica su obra como periodismo narrativo señala que “yo diría que es periodismo, narrativo me parece una redundancia, lo que no es, es ficción<sup>979</sup>”. Es decir, le parece que el término periodismo narrativo es una redundancia en sí mismo porque todo periodismo es narración. Añade una serie de razones a esta posición. Apunta que “el debate ficción o no ficción” le parece ya muy superado. Porque cuando un autor de no ficción está escribiendo, se tropieza con varios problemas. Por un lado “la imaginación te empieza a tentar todo el rato y te empieza a mandar señales y si tú no tienes un método y unas herramientas para filtrar esas señales de la imaginación y separarlas de las señales que te envía lo real, estás patinando y acabarás naufragando y tu texto será una cosa que nada tendrá que ver con lo que ocurrió<sup>980</sup>”. Y otro de los problemas a los que se enfrenta el escritor de no ficción es caer en la tentación de construir sentido. Con este se refiere a que “tú, al contar la historia, la cuentas con un sentido y le das un sentido a lo que ocurrió, lo que ocurrió, la mayoría de las veces ocurre sin ningún sentido, simplemente ocurre<sup>981</sup>”. Esta búsqueda de sentido por parte del periodista puede alterar el verdadero significado de la historia porque a veces ciertos hechos ocurren sin un fondo al que se pueda llegar, denuncia. La imaginación y la búsqueda del sentido son los dos peligros fundamentales que ve en la escritura de no ficción o en la escritura de un libro periodístico de este calibre

Por tanto, sentencia que “si tú en tu trabajo defines a qué llamas periodismo narrativo, cuáles son sus rasgos y por qué te parece conveniente introducir ese concepto para acercarse a la realidad en un período determinado de la historia, pues me parece bien. A ver, no es que me parezca bien, es que todo el mundo te dirá que es acertado, pero eres tú el que debe juzgar si introducir mi libro o no en eso<sup>982</sup>” nos señala. Por todo lo expuesto anteriormente y siguiendo con los otros análisis sí creemos que *Justicia Poética* es claramente una obra de periodismo narrativo, aunque como apunta el autor y como ya hemos comentado en el análisis siempre será algo refutable como en cualquier investigación científica. La presencia del autor en muchas de las entrevistas, la investigación en profundidad de los hechos, la utilización de la primera persona, la estructura fragmentaria, innovadora, los diferentes niveles de lectura y la pervivencia del relato en el tiempo, nos llevan a tomar esta decisión. Apoyando además nuestra decisión está el otorgamiento del Premio Crónicas de Periodismo otorgados por Seix Barral y la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, esta última, baluarte del periodismo narrativo hispanoamericano.

Es más, el autor nos señala que cuando recibió el premio se le planteó esta cuestión a él, pues la editorial, el premio y la fundación García Márquez mantiene vivo este sentido del periodismo narrativo.

Yo al contar esta historia no me planteo utilizar recursos de la ficción, lo que me planteo es qué historia quiero contar y cómo lo hago para que se entienda bien. Porque en realidad, el mandato, la obligación el objetivo de la objetividad y transparencia es absolutamente honesto, pero al mismo tiempo yo sé que esta historia no existe, no existió como tal, como cuenta este libro exactamente no ocurrieron los hechos, ni en ese orden. Tienes que tomar decisiones sobre la historia que quieres contar y, por supuesto, cada uno haría un libro diferente a pesar de contar la misma historia, que tendrían que tener inevitablemente nexos en común, pero que el punto de vista cambia en función de en lo que tú quieras hacer hincapié,

<sup>978</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>979</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>980</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>981</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>982</sup> *Ibíd.*, p. 110.



en qué te has fijado, hasta qué extremos has conseguido dilucidar hasta el final y a partir de ahí tomas una decisión<sup>983</sup>.

El objetivo final de la historia no era contar la de dos falsos culpables, “sino era la historia de dos falsos culpables que se pudren en la cárcel después de que todo el mundo sepa que son inocentes y esa es la historia que el libro pretende explicar y pretende ponerle hincapié”<sup>984</sup>.

### 13.12.6. Análisis del contexto

Entre las referencias de García Jaén destacan dos autores. El primero de ellos Arcadi Espada, en primer lugar, porque es un autor que ha dedicado muchas páginas a hablar de meta periodismo, o sea de sobre cómo se hace periodismo, sobre las reglas del periodismo y sobre los errores o los peligros de ficcionar, explica. “Sobre todo *Raval*, es un libro muy importante que yo he leído un par de veces y que es un poco también el desmontaje de una gran bola de nieve que no se sustentaba en nada”<sup>985</sup>. La otra autora que ha tenido bastante importancia en su libro y en su profesión ha sido la periodista norteamericana Janet Malcolm, que ha publicado textos muy parecidos en temática a los del autor como *Ifigenia en Forest Hills*. “Toda la obra de Janet Malcolm me parece capital y es la Biblia para intentar hacer este tipo de investigaciones con un pie en la investigación y con un pie en la representación y en el relato de lo real que se hace. Y en una crítica yendo de una cosa a la otra. Además, todos sus libros importantes, bueno, no todos sus libros, luego hay algunos que también son muy importantes, pero hay varios libros que van sobre casos judiciales”<sup>986</sup>.

Sobre la influencia del periodismo latinoamericano y las revistas de periodismo narrativo no puede asegurarse si hay una influencia evidente. “La revista *Etiqueta negra* es muy importante y el trabajo de Julio Villanueva Chang es descomunal a nivel de trabajo editorial de la revista, su influencia, de gente que quiere escribir ahí, de gente que escribe, que gana premios, de gente que se dan a conocer a través de *Etiqueta negra*... Se podrían citar varios nombres de periodistas españoles que han pasado por ese taller”<sup>987</sup>. También apunta a la periodista Gabriela Wiener que cada vez tiene más presencia en España gracias a que publica en *El País Semanal*.

Un dato curioso, es el enorme conocimiento jurídico sobre el funcionamiento del sistema judicial que demuestra el autor, pero nos aclara que no ha tenido ninguna formación. Le gusta el derecho y “lo que no sabía lo intentaba averiguar como fuera, buscando en las propias leyes, consultas con abogados, algunos amigos que tengo, que son abogados, leyendo sobre diferentes aspectos...”<sup>988</sup>.

Otro aspecto destacado es que García Jaén recalca indirecta y directamente a lo largo de toda su obra la importancia de la verificación en el periodismo. Él lo hace a través de las sentencias, informes y demás que incluye, y en su opinión, el periodismo de hoy en día “no hay lugar para la verificación”<sup>989</sup> hay casos de portada en la prensa que no tienen ninguna verificación.

Durante la lectura, una de las primeras ideas que nos pueden saltar es la cuestión de si todo esto fue un caso de racismo al ser los dos protagonistas acusados marroquíes. Pero el autor señala que no se trata de esto, sino que el principal problema fue que Ahmed Tommouhi era analfabeto y no sabía hablar español. “Ellos no sabían de qué les acusaban, por tanto, en las declaraciones no se podían defender, ni podía explicar dónde estaban, no se entendían con sus abogados, y ni los abogados, ni los policías ni los jueces los entendían a ellos. Entonces si este

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 112.

elemento no hubiera estado presente en los primeros momentos, el proceso podría haber dado lugar a otras posibilidades”<sup>990</sup>. Además, explica que está convencido de que cuando el proceso cogió cierta velocidad y cierto tamaño, esa bola, ya fue imparable. Para cualquier español le es complejo entender todo el aparataje y lenguaje judicial y para ellos era algo incomprensible. No entendían absolutamente nada. García Jaén apunta que este aspecto fue decisivo y sobre esto se asienta el libro. “El concepto de *Justicia Poética* lo que describe es un proceso en el que la eficacia literaria del relato es muy importante, es decisiva”<sup>991</sup> y el relato de los dos acusados no podía tener ninguna eficacia porque no podían hablar y lo que decían era incomprensible.

... a los protagonistas les faltaron recursos de todo tipo, recursos literalmente judiciales, en el sentido de que sus abogados, unos, otros no, algunos no defendieron con suficiente profesionalidad, les faltó recurso de dinero para poder elegir a un abogado o a otro y les faltó sobre todo recursos literarios. Porque ellos no tuvieron ninguna forma de incrustar su relato, su versión, en el relato que se estaba haciendo del caso<sup>992</sup>.

Su definición sobre sí mismo lo tiene muy claro, se considera periodista.

### 13.12.7. Análisis de ‘Justicia Poética’ como libro en formato periodístico

Sobre las ventas señala que se han vendido unos 500 ejemplares en España. Ya que también se ha distribuido en Argentina, pero en este caso con otro título *Falsos testigos del porvenir*. Fue la editora argentina la que prefirió hacer uso de ese título pues el de *Justicia poética* le parecía desconcertante. Pero ambos títulos son de elección del autor y los propone tanto a la editorial española como a la argentina y cada uno de ellos utiliza uno diferente. Está muy contento con el título en español, aunque Julio Villanueva Chang, que fue jurado del premio que le concedieron “me lo critica porque dice que en realidad no refleja el lado humano de la historia”<sup>993</sup>. Aunque en opinión del autor es el mejor título porque refleja una realidad que ocurre de esa forma:

Pero ese es el título con el que yo estoy contento y que veo que señala una realidad que no ha dejado de estar vigente y que se sigue consolidando, para nuestra desgracia como es eso, la perversión del proceso judicial y la conversión en un puro ejercicio de relato<sup>994</sup>.

Las ventas en Argentina también fueron bajas y apunta a menos de 500 ejemplares vendidos. Además, hay que aclarar que el Premio Crónicas Seix Barral de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano era un premio a proyecto de libro, es decir una beca que le permite dedicar al libro un tiempo a jornada completa. “Y a mí me dieron el premio en abril del 2007. Entonces una vez que yo tenía el premio, eso implicaba que la editorial Seix Barral Argentina publicaría el libro seguro y luego había que consultar con el Seix Barral España, si le interesaba y le interesó, así que lo publicó. El premio me lo dieron en abril de 2007 y el blog empecé a escribirlo en octubre del 2007”. El autor también explica que no hubo problemas con las editoriales al tener el blog en activo y con parte del texto en línea. Lo único, señala, que le aconsejaron es que midiera sus fuerzas a la hora de escribir el texto y llevar el blog “y fue un buen consejo”<sup>995</sup>. Explica que no entendían que pudiera haber un conflicto entre blog y libro porque *La Doble hélice* funciona como “un cómo se hizo”. “El blog en realidad contaba cómo se encuentra esa historia, es un *making of* del libro si quieres, no hay mucho material que se solape o que se repita. En

---

<sup>990</sup> *Ibíd.*, p. 114.

<sup>991</sup> *Ibíd.*, p. 114.

<sup>992</sup> *Ibíd.*, p. 114.

<sup>993</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>994</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>995</sup> *Ibíd.*, p. 107.

realidad, hay un par de capítulos o algo así. El libro es distinto, es original, no está publicado en el blog”<sup>996</sup>. Funcionan como realidades que se complementan.

Los comentarios sobre suelen ser positivos porque “la historia se impone a cualquier consideración formal sobre el libro. La historia es tan absolutamente sangrante, demoledora e increíble que a quien se lee el libro no se lo puede creer, directamente”<sup>997</sup>. Es más, es claro en afirmar que el libro ha tenido poquísima repercusión, pero que la poca que ha tenido fue gracias al blog. Y apunta que hubo un proyecto por llevarla al cine de manos de Miguel Bardem, pero que no se ha encontrado productora.

En su opinión el libro como formato periodístico es “buenísimo”, pero es algo de lo que no se puede vivir. “Si tienes una manutención asegurada y te sobra tiempo y ganas para escribir, es ideal, es cada vez más relevante en términos cuantitativos, cada vez tendrá más presencia incluso en España, donde este género es tan difícil”<sup>998</sup>. Augura sobre todo este éxito apoyándose en conquistas como las obras de Chaves Nogales, o *Fariña* de Nacho Carretero.

*Justicia Poética* le ha influido muy positivamente en su carrera profesional “cuando terminé me fui a trabajar en *Factual* en el diario de Arcadi Espada, porque Arcadi Espada no me conocía, conocía mi blog y conocía mi libro, que ya se había leído. Luego trabajé en *Público*, un poco porque había publicado este libro y a mí me influyó positivamente, claro”<sup>999</sup>.

Actualmente tiene otra idea en mente que publicará, por supuesto en formato libro, sobre el yihadismo español. “Es una reflexión sobre esa distancia entre que han ido publicando los medios todo estos años después del 11-M y lo que en realidad han ido poniendo los tribunales y las investigaciones que yo mismo o con unos compañeros hemos hecho”<sup>1000</sup>.

Tiene muy claro que no volverá a trabajar en una redacción. Ahora trabaja como traductor y lo que le queda por hacer en periodismo “lo voy a hacer en investigaciones largas y en libros (...) No tengo ninguna gana de trabajar en una redacción de un medio español”<sup>1001</sup>.

---

<sup>996</sup> *Ibíd.*, p. 107.

<sup>997</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>998</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>999</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>1000</sup> *Ibíd.*, p. 117.

<sup>1001</sup> *Ibíd.*, p. 117.

## 13.13. Una gran sensibilidad para mostrar el drama. David Jiménez

### 13.13.1. El autor

David Jiménez (Barcelona, 1971) es periodista y escritor. Ha trabajado durante dos décadas para el diario *El Mundo* como reportero de guerra, corresponsal en Asia y finalmente como director del mismo diario. Muchos de sus trabajos han sido publicados en diarios y medios como *The Guardian*, *The Toronto Star*, *The Sunday Times*, *Corriere della Sera* o la revista *Esquire*. También ha colaborado para algunos medios como la *CNN*, la *BBC*, o *Radio Francia Internacional*.

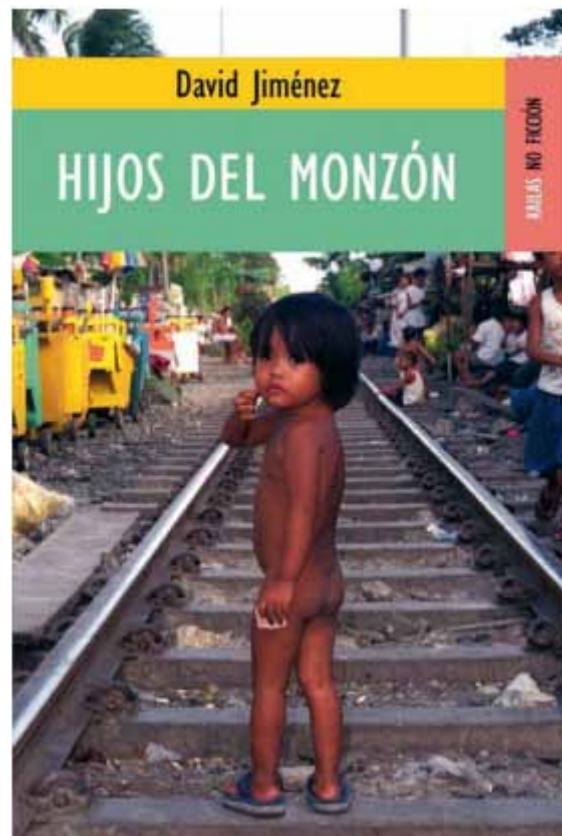
En su papel de corresponsal de guerra ha cubierto las guerras de Timor Oriental, Cachemira, Sri Lanka y Afganistán. También ha estado presente en las revoluciones de Nepal, Birmania, o Filipinas además de desastres naturales como los tsunamis del Índico y el Pacífico o la crisis nuclear de Fukushima. Además de haber conseguido acceder a Corea del Norte en dos ocasiones.

Su primera obra periodística narrativa es *Hijos del Monzón* (2007) y que recibió el premio al Mejor Libro de Literatura de viajes en España y ha sido traducido a varias lenguas y también ganó el Premio Internacional de Literatura de Viajes Camino Cid en 2008. Su segunda obra es *El Lugar más feliz del mundo* (2013) y luego ha publicado una novela *Los Botones de Kabul* (2010).

### 13.13.2. Sinopsis de las obras

*Hijos del Monzón* es la primera obra del autor que nos relata su experiencia en el continente asiático como corresponsal a través de las historias de diferentes niños en distintos países. Estos niños, estos hijos del monzón como los llama el autor, intentan sobrevivir, en un continente que en los últimos años se ha visto sometido a multitud de transformaciones y que ha sido, además, abatido por numerosos desastres naturales. Cada uno de estos niños y sus distintas historias son una representación de lo que están viviendo estos países. Como es el SIDA a través de Vothly, o Reneboy y su visión del mundo a través del vertedero donde vive o Yeshe un niño tibetano que se está iniciando como monje y muestra la represión que sufre el Tibet a manos de China. O la trágica historia del niño autista Man Hon. Pero a su vez las historias de estos niños son circulares, porque el periodista vuelve, David Jiménez no solamente nos cuenta la historia de estos niños con los que se cruzó, sino que vuelve en varias ocasiones para seguir narrándonos su vida. No quiere ser un turista del dolor, las personas no son historias aisladas, y mucho menos estos niños. Hay una intención por seguir a estos niños, por salir fuera del conducto habitual del periodismo.

*El lugar más feliz del mundo* escrito seis años después de esta obra es en cierta forma una continuación de su experiencia como corresponsal en Asia. Pero en esta ocasión el autor nos traslada a través del vasto continente y de sus principales experiencias como es su visita a Corea



del Norte, su descripción de las prisiones en Camboya, su presencia en la ciudad abandonada de Fukushima. La obra es una reconstrucción de los principales hitos históricos de Asia en la última década, que demuestra la complejidad y la profundidad de un continente, que desde occidente desconocemos por completo. Y al mismo tiempo es la historia personal del autor, de su experiencia como periodista, pero también como ser humano.

### 13.13.3. Análisis temático

En la primera obra, *Hijos del monzón*, adelanta algunas de las razones por las que ha escrito el libro y elegido esta temática. Trabajando para *El Mundo*, en sus inicios como profesional, surge su oportunidad de irse a Asia como corresponsal y la acepta de inmediato. “Escorándome cada vez más hacia el este y llegando finalmente a la última esquina del mapa. Allí, en el Extremo Oriente, no teníamos a nadie”<sup>1002</sup>. Jiménez percibe un vacío en ese extenso continente por parte de su periódico, y al surgir la oportunidad, acepta ser el corresponsal para toda Asia. Tras más de una década al frente de esa corresponsalía el autor decide mostrar ese mundo que descubre a través de *Hijos del Monzón*. En esta introducción comenta alguno de los objetivos:

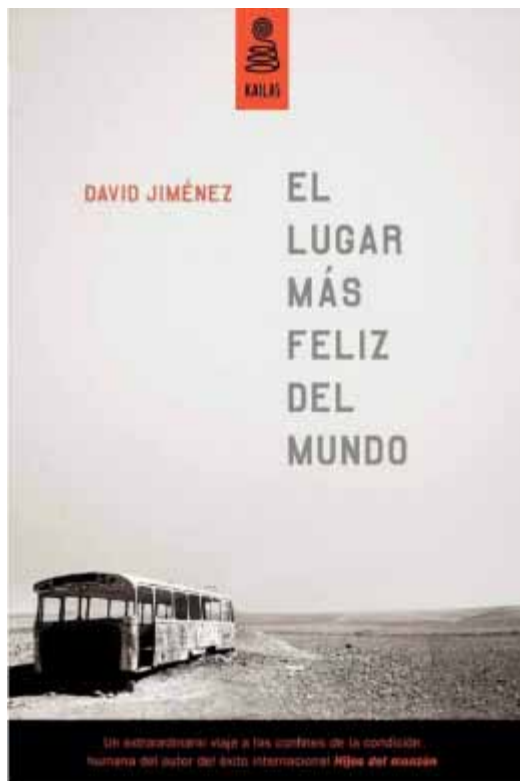
Hijos del monzón no es —ni pretende ser—, un retrato fiel de Asia o de sus gentes. Asia es demasiado grande, diversa y compleja para describirla en mil artículos o un libro.

(...)

Si he optado por relatar la vida de quienes no han logrado subirse a ese tren de las oportunidades, a menudo arrinconados por un modelo que ha decidido hurtarles su voz, es porque su historia, llena de coraje y dignidad, también necesita ser contada<sup>1003</sup>.

Estas son las razones que expone en esta introducción sobre su primera obra, pero en *El lugar más feliz del mundo* no incluye una introducción como esta ni da más detalles de la razón por la que decide escribir y elegir de nuevo Asia como telón de fondo de su texto.

El autor, en la entrevista personal, nos explica que, para él, escribir estos libros ha sido su evolución natural como reportero. “Cuando escribes de revoluciones, de guerras, de desastres naturales en sitios lejanos, al final muchas veces tienes unos límites de espacio, tienes unos límites en cuánto puedes expresar lo que sientes al cubrir esas informaciones y yo creo que el libro te permite ir aún más lejos”<sup>1004</sup>. Estas palabras de David Jiménez, entroncan totalmente con nuestra hipótesis cuando avanzábamos que el libro es una de las mejores plataformas para periodistas que quieren llevar más allá su trabajo<sup>1005</sup>, y que no les permite la prensa. Especialmente si se trata, como apunta, de temas realmente complejos y en los que los espacios de la prensa tienden a ser insuficientes. Esta falta de espacio lleva a una deformación o simplificación de muchos de los sucesos que leemos a diario.



<sup>1002</sup> JIMÉNEZ, David. *Hijos del monzón*. Madrid: Kailas, [versión Kindle], 2007, posición: 39.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, posición: 48.

<sup>1004</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 118.

<sup>1005</sup> También coincide con la del resto de autores que responden a esta premisa cuando deciden escribir sus libros.

Aparte de estas razones, otra de las motivaciones que le han llevado a escribir ambas obras es “el regreso a esos lugares”<sup>1006</sup> y cree que es algo común a todos los periodistas que escriben este tipo de textos. Sobre el regreso al lugar, Jiménez, se refiere a que el periodismo normalmente va a cubrir una noticia, está el tiempo que requiere esa información, escribe su texto y se va a otro sitio. No vuelve. Y da por contada esa historia. Pero esos personajes, esas historias y esos hechos siguen viviendo, pero el foco ya se ha apartado.

Y a mí me gusta una cosa del periodismo o algo que yo me propuse hacer fue volver a los lugares donde había estado y tratar de contar el final de las historias que había contado y decir qué había pasado en esos lugares y con esos personajes que me había encontrado. Entonces, yo creo que en *Hijos del monzón*, se ve claramente porque son las historias de diez niños que yo me encontré en mis viajes y lo que hago es básicamente ir a buscarlos para saber qué ha sido de esos niños y qué ha sido de los lugares donde los conocí. En cierto modo es un intento de cerrar esa historia, de ir a un periodismo, no ya de profundidad, sino de mucha más profundidad, es decir, de volver y, con la perspectiva de los años, poder contar el final. Para mí eso era una motivación<sup>1007</sup>.

Esta decisión de romper con el camino tradicional informativo, es una de las mayores aportaciones que puede hacer el periodismo narrativo, pues el periodismo nos enseña que después de la noticia, de esa crónica, de ese personaje que nos ha presentado no existe nada más. Pero existe, y es lo que Jiménez señala. Es más, esto mismo que nos explica el autor también lo apuntaba Mikel Ayestaran. Porque para el autor de *Hijos del Monzón* cuando se está de corresponsal en una zona tan grande como Asia, todo va demasiado rápido. “Vas cubriendo diferentes acontecimientos, pero no te paras realmente con detenimiento y yo creo que el libro y la oportunidad del libro era volver a todos esos lugares que había cubierto con las prisas normales del corresponsal y del reportero y del enviado especial y tratar de contar más despacio, más en profundidad y con la perspectiva del tiempo las experiencias que había vivido”<sup>1008</sup>. Íñigo Domínguez explica perfectamente el fenómeno al que se refiere Jiménez, el libro rompe el factor tiempo con el que tiene que estar luchando el periodista día a día, y le permite al periodista narrativo poder detenerse y contar esa historia con mucha más profundidad. Porque lo que evidencian estas palabras es que el periodista informando de la forma en la que lo hace habitualmente tiene una sensación constante de que se está dejando algo atrás. Es un sentimiento de culpabilidad. “La verdad es que sí que sientes, en cierto modo, cuando estás cubriendo una guerra o alguna situación así difícil, cuando te marchas, cuando finalmente el periódico te dice, oye, ya la has cubierto suficiente, te queda una sensación de que estás abandonando a la gente de la que estabas contando su situación”<sup>1009</sup>.

Es más, en *El lugar más feliz del mundo* el último capítulo se titula “Retornos” y a través de cinco subcapítulos cuenta su retorno a muchos de los lugares que ha retratado antes. Explica que ese retorno que realiza es también una terapia. Y este retorno se produce en todos los capítulos de *Hijos del Monzón* que vuelve para conocer que fue de ellos tras contar en un principio su historia.

En cierto modo es una terapia en el sentido de que cada uno cuando ha vivido momentos difíciles y ha vivido dramas muy duros en todos estos lugares, cada uno tiene su propia forma de superarlos y de pasar página, digamos. Si se podría decir así. Y yo creo que no hay mejor terapia para un escritor que contarlo y dejarlo escrito y liberar, digamos, un poco los demonios que van quedando y las piedras que se van cargando en la mochila y liberarlos contándolo. Y ese es otro de los motivos<sup>1010</sup>.

---

<sup>1006</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 118.

<sup>1007</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>1008</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>1009</sup> *Ibíd.*, p. 118. Esta sensación de culpabilidad también la reflejaba en su obra Javier Rodríguez Marcos.

<sup>1010</sup> *Ibíd.*, p. 118.

La escritura como terapia es uno de las razones que argumenta, y que otros autores como Mayte Carrasco también señalan, especialmente le sirve de terapia cuando un periodista se enfrenta a situaciones dramáticas, como el caso de Jiménez que ha cubierto guerras, tsunamis o terremotos. Añade que el retorno sirve también para dar una especie de sentido de completar la misión del periodista. Porque mientras más convives con la gente en ese tipo de situaciones el vínculo sentimental va aumentando, explica. “Habría que ser muy frío para que eso no se produjera”<sup>1011</sup>. Y volver supone una “deuda del periodista que ha tomado prestada una historia a esta gente y que luego se ha marchado y se ha olvidado. Se trata de completar la misión del periodista. Tu misión como periodista es incompleta, para mí lo completas cuando regresas y sigues yendo al sitio y sigues contándolo”<sup>1012</sup>. Es difícil que un periodista como Jiménez, que ha contado historias tan duras como las de Vothy, la niña con SIDA, o Reneboy, el niño que vive en un vertedero no le afecten. El autor explica que es inevitable. “Sí que te afecta, tienes que ser muy insensible o muy frío o mala persona para que no te afecten las historias. Pero a la mayor parte de los periodistas que las cubren les afecta”<sup>1013</sup>. La escritura de esto es parte de la terapia que utiliza este autor para lidiar con ello. Pero a veces se cuenta esa información porque se piensa que de alguna manera se está ayudando con ese problema porque si no, sería imposible de poder llevarlo a cabo. “Yo creo que uno se mete en el periodismo también pensando que lo que va a ver le va a servir para mejorar las cosas. En parte, en algunos casos ocurre, tú escribes una información y eso llama la atención de lectores, quieren ayudar, o de políticos y demás”<sup>1014</sup>. Hay un deseo, una esperanza, de intentar mejorar la sociedad a través del periodismo. Aunque a veces, el periodista siente impotencia y desesperanza de no poder remediar nada, sobre todo le ocurre a aquellos periodistas que cubren un conflicto, manifiesta.

En sus años como corresponsal percibió que tenía una “especie de sensibilidad por las situaciones dramáticas que implicaban a niños. “Me di cuenta de que había escrito muchas historias de niños”<sup>1015</sup>. En ese momento es cuando al autor se le ocurre de volver y tratar de encontrarlos para saber qué ha sido de ellos.

Jiménez también señala que tardó en escribir *Hijos del monzón* años porque conforma toda su experiencia como corresponsal. “El proceso es largo”<sup>1016</sup>. Además, el título se le ocurrió porque “el monzón es muy importante en Asia y determina mucho la vida de la gente en esa región. Y, en muchos casos, lo que les pasaba estaba determinado también por el monzón”<sup>1017</sup>.

En el *El lugar más feliz del mundo*, sus objetivos y la elección de una temática parecida responden a otras razones. “La idea era un poco que este libro fuera el cierre de mi corresponsalía en Asia”<sup>1018</sup>. Es decir, *Hijos del Monzón* cubre una primera etapa del autor en Asia, sus primeros años, y la segunda obra la última etapa. “Muchas historias que se habían quedado en el aire decidí recopilarlas también, hacer un ejercicio de regreso a esos sitios”<sup>1019</sup>. Y nos revela, que cuando acabó este libro, sintió que su etapa en Asia había acabado.

El título, de esta obra lo recoge de su texto sobre Corea del Norte. “El lugar más feliz del mundo siempre será, en países como Corea del Norte, un destino inalcanzable”<sup>1020</sup>.

Muchas de las historias que aparecen en ambos libros son historias que se encontró por el camino como corresponsal, no eran informaciones que iba a buscar, surgieron. “A lo mejor había ido a un país a cubrir una información y era hablando con la gente, que contaban algo que te llamaba la atención y entonces, la historia que ibas a hacer, pues a lo mejor la hacías pero habías

<sup>1011</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>1012</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>1013</sup> *Ibíd.*, p. 121.

<sup>1014</sup> *Ibíd.*, p. 121.

<sup>1015</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>1016</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>1017</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>1018</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>1019</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>1020</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo*. Madrid: Kailas, [versión Kindle], 2013, posición: 2216.

conseguido otra. Y yo creo que esa es la curiosidad del periodista, que para mí es una de las claves de un periodista. Tienes que sentir curiosidad, entonces si tú tienes curiosidad por los sitios donde vas, por la gente y por conocer a la gente con la que hablas, al final van a salir de ahí conversaciones que te van a interesar, que van a ir llevándote a otras historias”<sup>1021</sup>.

Por ejemplo, en muchos de los textos explica las razones concretas de cómo llega a estas historias. “Llega a la oficina de la corresponsalía de *El Mundo* en Hong Kong una noticia urgente. Dice «Avalancha de basura mata a más de 200 personas en Filipinas»”<sup>1022</sup>, que es el origen de la historia de Reneboy, en *Hijos del Monzón*, o sobre los niños de las alcantarillas de Mongolia. “La primera persona que me habló de los niños de las alcantarillas de Mongolia fue la fotógrafa estadounidense Paula Bronstein, con la que había coincidido durante la destrucción de Timor Oriental por las tropas indonesas, en 1999”<sup>1023</sup>. O las razones intrínsecas de contar la historia de los *hibakusha*, los supervivientes del ataque nuclear a Hiroshima durante la II Guerra Mundial.

Quise viajar a Hiroshima después de leer una noticia breve en el periódico. Contaba que los últimos *hibakusha*, o víctimas nucleares, se estaban muriendo, llevándose a la tumba los únicos testimonios directos del ataque nuclear. Muy pronto, no quedaría nadie que pudiera relatar en primera persona lo que había sucedido”<sup>1024</sup>.

#### 13.13.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

En cuanto al análisis morfológico y de los procedimientos narrativos comencemos con la estructura interna. *Hijos del Monzón* se compone de una introducción y 10 capítulos independientes. No incluye ningún apartado más, así como tampoco incluye ningún subtítulo o aspecto que contextualice la historia. En el caso de *El lugar más feliz del mundo* la estructura interna es diferente. Tiene seis grandes capítulos: “Lugares”, “Fronteras”, “Calles”, “Celdas”, “Amaneceres” y “Retornos” y dentro de estos grandes capítulos tiene a su vez en cada uno de ellos cinco subcapítulos. De esta forma el autor separa sus experiencias en Asia por temáticas.

En el caso de la estructura narrativa en *Hijos del Monzón*, se construye a través de 10 historias distintas de niños, con las que el autor contactó en un momento dado como corresponsal y que vuelve tiempo después para conocer que fue de ellos. Así la historia de cada niño se nos relata en dos momentos, el primero en el que el autor coincide con estas historias en la mayoría de los casos de forma fortuita, y la segunda vez, cuando ha decidido escribir el libro, los busca para conocer qué fue de ellos. No tienen una relación cronológica, sino que el eje del libro son estos niños en el país asiático. Además, se produce un doble paralelismo entre los dos momentos que cuenta la historia, cuando los encuentra y cuando vuelve a buscarlos, con las dos estaciones que existen durante el monzón, la seca y la húmeda. Dentro de las crónicas o reportajes —abordaremos el género a continuación— construye el relato a través del recurso de escenas por escenas que separa por espacios en blanco. Pero quizás el relato de Teddy sea el más interesante de todos por la forma en la que construye el relato narrativo. Una estructura mixta que va saltando en tres secuencias temporales distintas. Y a la vez demuestra las enormes posibilidades que ofrece al periodista, volver para conocer qué fue de las historias que contó. Se forma así un relato que va creciendo en el tiempo, que va añadiendo detalles, profundizando y contextualizando. Veamos como lo hace el autor: el capítulo de Teddy se divide en una enorme cantidad de escenas pero que podríamos dividir en 10 grandes bloques. En las primeras líneas nos enfrentamos al cadáver de Teddy recién asesinado.

---

<sup>1021</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 121.

<sup>1022</sup> JIMÉNEZ, David. *Hijos del monzón*, op. cit., posición: 750.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, posición: 2164.

<sup>1024</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo*, op. cit., posición: 774.



Se han reunido alrededor del cadáver, pero no saben qué hacer con él. Teddy Mardani, muerto con un disparo en el costado, es su única prueba de que los soldados han utilizado fuego real contra ellos<sup>1025</sup>.

Tras esto el autor realiza una prolepsis para contar qué le ha pasado a Teddy y como lo mataron. “Tan sólo unas horas antes Teddy no tiene la menor sospecha de que va a morir”<sup>1026</sup>. Tras la prolepsis el autor vuelve al cadáver y la discusión de sus compañeros, que no saben a quién avisar, en ese momento aparece el mismo autor en escena, que es testigo de cómo el gobierno ha utilizado armas de fuego contra los manifestantes. Luego en la siguiente escena saltamos al funeral. En todo esto se repite la misma frase: “¿Y Teddy? ¿Alguien ha visto a Teddy?”, como anáfora. Tras esto el autor realiza un amplio contexto explicando las razones de la manifestación y porque Teddy estaba ahí. Tras este contexto abre aún más el campo y nos explica la situación de Indonesia en los últimos años, de ahí saltamos a su situación personal, nos explica como abandona su luna de miel por cubrir la revolución de Timor Oriental que provocarán esas protestas su llegada a esta zona y como casi le linchan.

Queda un asiento libre y me marché a la carrera prometiendo compensar con creces aquella espantada, sin saber que dos días después iba a estar más cerca que nunca de no poder cumplir mi promesa y, en el camino, iba a descubrir que no tenía la predisposición para el heroísmo que tantas veces me había atribuido en mis sueños de reportero de guerra<sup>1027</sup>.

Volvemos de nuevo a la manifestación y explica qué paso tras ella a nivel político en el país. Finalmente, el autor vuelve a visitar a la familiar años después de la muerte de Teddy, y quizás aquí se produce lo más interesante del relato. Porque no vuelve su mirada hacía Teddy, sus amigos o el país, sino hacía los padres, quiere saber cómo han vivido la pérdida de su hijo años después. La muerte de Teddy no tiene un responsable a día de hoy, no se ha hecho justicia, y esto ha llevado al desastre el matrimonio de los padres de Teddy. Ya que hay un abismo entre ambos progenitores, la madre lucha por la justicia de su hijo, por sentar ante la justicia los militares y políticos que llevaron a que se disparara fuego real contra una manifestación de estudiantes. Pero el padre, militar de formación, se mueve entre dos lealtades, la de su hijo y la de su profesión:

El capitán ha vivido todos estos años preso de sus lealtades inquebrantables, entre la necesidad de saber quién disparó contra su hijo y su amor al Ejército al que ha servido toda su vida; entre el impulso de buscar la verdad y el temor a encontrarla; entre el recuerdo del hijo en el que había puesto todas sus esperanzas y el sentimiento de que, de alguna forma, fue traicionado por él<sup>1028</sup>.

Ahí, da pie para iniciar el relato de la vida del padre de Teddy y conocer el desgarrador conflicto que vive. Intentar asumir que los militares asesinaron a su hijo. Pero también Jiménez nos muestra su lucha interna, por contarle o no hacerlo, como vivió y fue testigo de la muerte de su hijo.

Iba a contarle al señor Samsudin que vi el cadáver de su hijo en el campus, la primera vez que veía a un muerto por disparo de bala, y que vi a los estudiantes honrarle como a un héroe. Iba a contarle que los soldados tomaron la primera línea, se arrodillaron y dispararon contra los estudiantes desarmados y que cada ráfaga de disparos fue vitoreada por sus compañeros de armas, que reían y saltaban contentos de haber abatido a los universitarios. Iba a contarle que fueron ellos y que sólo ellos debían sentir vergüenza por la muerte de Teddy. Iba a contarle que el sacrificio de Teddy no fue en vano y que Indonesia es hoy un país más

<sup>1025</sup> JIMÉNEZ, David. *Hijos del monzón*, op. cit., posición: 1100.

<sup>1026</sup> *Ibíd.*, posición: 1113.

<sup>1027</sup> *Ibíd.*, posición: 1314.

<sup>1028</sup> *Ibíd.*, posición: 1407.

fuerte y justo gracias a él. Iba a decirle que puede sentirse orgulloso de Teddy. Me guardo todo lo que iba a decirle al capitán<sup>1029</sup>.

Este reportaje es sin duda, de los más complejos y ricos narrativamente y que son el mejor ejemplo para mostrar como el periodismo narrativo, ofreciendo tiempo al periodista, puede contar una historia hasta unos niveles de profundidad poco habitual en el periodismo convencional. El autor, utiliza la construcción por escenas, los rasgos de contextualización y las figuras retóricas, como la prolepsis y la anáfora, para conformar todo el texto.

En el caso de *El lugar más feliz del mundo* la estructura narrativa es muy similar a la de su anterior libro, cada capítulo es independiente, pero todos tienen como hilo conductor al autor y el intento por mostrar la diversidad de Asia. También utiliza la construcción de escenas por escenas, pero esta vez lo hace siguiendo un orden cronológico a lo largo de los seis grandes bloques terminando con ese último bloque que titula como “Retornos”, que el periodista vuelve a las historias contadas en los anteriores capítulos.

Pero lo que sí tienen en común ambas estructuras narrativas son los inicios y finales de los capítulos. Siempre son fuertes e impactantes. Veamos algunos ejemplos de ello. Inicios como este: “Todas las mañanas, tras pagar sin rechistar, cogemos un taxi a la guerra”<sup>1030</sup>, o estos:

Mientras el barco se aproxima a la isla de Phi Phi, lo primero que me llama la atención es la desconsideración de los bañistas. La playa, a lo lejos, aparece repleta de cuerpos bronceándose al sol. ¿En un lugar que acaba de ser devastado por el Gran Tsunami del Índico, matando a miles de personas? Más cerca de la costa sorprende que todos los cuerpos sean exageradamente gordos. Entonces caes: son los cadáveres, hinchados por el agua, de las decenas de jóvenes que fueron sorprendidos por el tsunami. Cubren la playa como en la escena del día después de una gran batalla, boca arriba e inmóviles<sup>1031</sup>.

Primero un ruido seco. Después gritos, al asomar la cabeza por la ventana para ver qué ocurre, el fusil de un soldado me apunta a la frente<sup>1032</sup>.

O también ocurre de igual modo con los finales:

También él, como su padre años atrás, tiene ahora un sueño. Sí, está decidido, dejará este lugar, cogerá el tren y se marchará tan lejos como pueda en busca de su Tierra Prometida<sup>1033</sup>.

Dice que estará por aquí un par de años más y después volverá a Florida. Vivirá en un lugar muy parecido a Kuala Kencana. Las calles estarán flanqueadas por césped cortado al milímetro. Los vecinos se reunirán alrededor de la barbacoa. Los hombres hablarán de fútbol y política. Por la mañana, camino de la oficina, verá pasar los mismos autobuses escolares de color amarillo<sup>1034</sup>.

Ya hemos analizado en profundidad la utilización de las reconstrucciones en otros análisis. Jiménez hace en un par de ocasiones uso de ellas y aunque no explica literalmente que está reconstruyendo un hecho del que no conoce todos los detalles a través del lenguaje deja claro que está suponiendo y reconstruyendo los hechos. Por ejemplo, eso lo vemos en *Hijos del Monzón* en el capítulo de “Man Hon”, un joven autista que desapareció y del que no se tiene noticia. El autor ante la falta de datos reconstruye que pudo pasar con el joven Man Mon. “Quizá aquel día, al caer la noche, y mientras los últimos hongkoneses regresaban a casa cruzando la frontera, uno de los funcionarios de inmigración” (...) —¿Todavía por aquí? —preguntaría el oficial a cargo—. Si hablas ahora te daremos algo de comer”<sup>1035</sup>. “Desesperado, y con ganas de irse a casa, el supervisor

---

<sup>1029</sup> *Ibid.*, posición: 1456.

<sup>1030</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo.*, *op. cit.*, posición: 341.

<sup>1031</sup> *Ibid.*, posición: 344.

<sup>1032</sup> *Ibid.*, posición: 476.

<sup>1033</sup> JIMÉNEZ, David, *Hijos del monzón.*, *op. cit.*, posición: 1907.

<sup>1034</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo.*, *op. cit.*, posición: 338.

<sup>1035</sup> JIMÉNEZ, David, *Hijos del monzón.*, *op. cit.*, posición: 3345.

ordenó que se dejara pasar a Man Hon para evitar problemas en el cambio de turno.” (...) “Sí, quizá todo había sucedido así para Man Hon”<sup>1036</sup>.

Como bien apuntan los verbos de atribución “preguntaría” o los quizás a los que hace referencia el autor reconstruye lo que pudo pasar con este desaparecido. Y puede ser que tras las pistas y pruebas ocurriera algo muy similar a lo que el periodista comenta, pero es algo que no sabe y que no se puede verificar, pero que intenta dar una respuesta con todos los datos que tiene. Creemos que aquí no existe un problema con la verificabilidad porque desde un primer momento el autor señala que nadie sabe lo que pasó y que va a intentar reconstruir lo que pudo pasar.

También recurre a este recurso en *El país más feliz del mundo*, lo hace cuando reconstruye las revueltas de la plaza de Tiananmen en China en 1989. Por ejemplo, incluso se atreve a crear un diálogo a la famosa escena del individuo que se aposta frente al tanque.

—¿Por qué disparáis contra vuestro pueblo?

Baja del tanque y los soldados vuelven a arrancar los motores. Una vez más, el héroe anónimo se planta frente a ellos. Esboza un gesto con la mano:

—¡Dad media vuelta!<sup>1037</sup>

Aunque el autor se pregunta qué es lo que pasó con este famoso personaje de la historia china. La conversación que aparece en el texto es imposible de que el periodista la conozca, concretamente el autor reproduce las palabras que se dijeron cuando este anónimo ciudadano, tras frenar el tanque, se sube y habla con uno de los soldados que sale por la exclusiva. Sabemos por las imágenes esta serie de hechos, pero es imposible saber el intercambio de palabras que mantuvieron. En este caso, resulta evidente que esto es una ficcionalización del autor, pero creemos que también se percibe claramente que esto es una reconstrucción, aunque Jiménez no diga claramente que no pudo saber ese intercambio de palabras entre ambos personajes, quizás lo idóneo es que lo hubiera indicado.

En cuanto a la persona que utiliza el autor en ambas obras hace uso de la primera persona, y la representación del autor en el texto es a través de la segunda estrategia donde el periodista es el personaje que guía y relata la historia. Esta presencia es amplia, a través de atribuciones sobre sus opiniones, reflexiones, valoraciones etc. Desde la primera página de ambas obras el autor se hace patente, en *Hijos del Monzón* con “Mi rincón favorito den la redacción de *El mundo...*”<sup>1038</sup> o en su segunda obra “Quizá hay lugares a los que no se debería volver. Lo visitantes tiempo atrás...”<sup>1039</sup>. El uso de la primera persona es predominante.

Namgay me espera, como la primera vez, en el aeropuerto de Paro. Han pasado siete años desde la última vez que nos vimos. Me pone al día de las novedades<sup>1040</sup>.

Que a mí me gustara más el Bután de mi primera visita era irrelevante. No podía esperar que no cambiara para que el puñado de extranjeros que venía cada año abriera la boca de asombro y se llevara estupendas historias que contar a su regreso<sup>1041</sup>.

Al salir por la puerta de la terminal del aeropuerto de Srinagar me pregunto si he sido confundido con un actor de Bollywood<sup>1042</sup>.

Aunque en las dos obras haga un uso de la segunda estrategia de representación del autor en el texto, en el caso del capítulo de Corea del Norte que aparece en ambos libros, en el primero

<sup>1036</sup> *Ibid.*, posición: 3356.

<sup>1037</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo.*, op. cit., posición: 868.

<sup>1038</sup> JIMÉNEZ, David. *Hijos del monzón.*, op. cit., posición: 24.

<sup>1039</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo.*, op. cit., posición: 28.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, posición: 56.

<sup>1041</sup> *Ibid.*, posición: 83.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, posición: 115.

bajo el capítulo de “Kim” y el segundo bajo el capítulo de “El puente Chume” esconde su identidad como periodista para poder acceder al país más hermético del mundo. Escondió su identidad haciéndose pasar por vendedor.

Jiménez nos explica que en sus reportajes para el periódico “yo era absolutamente contrario a utilizar la primera persona (...) yo creo que el protagonismo tiene que estar siempre con las personas, los lugares y las situaciones que te encuentras. Y tú eres simplemente un testigo”<sup>1043</sup>. Sin embargo, al publicar un libro y considerarlo como algo más “literario” lleva a hacer uso de esta primera persona. “Yo creo que ahí sí que puedes añadir experiencias, sentimientos, situaciones que pueden ser interesantes para los lectores, que no se trata tampoco, y hay que evitar, que sea una exhibición de ego de yo estuve allí, no. Simplemente es lo que tú sentiste al cubrir aquellas informaciones. Puede aportar, puede ayudar a conocer aún mejor la situación que viviste y puede acercar al lector todavía más a esa realidad”<sup>1044</sup>. Es decir, que el texto que escribe como periodismo narrativo lo enfoca de forma distinta que el resto de su trabajo. Señala que este aspecto, cree que se produce más en *Hijos del Monzón*. Aunque en nuestra opinión se produce en ambas obras.

Especialmente relevante para el autor es el uso de la primera persona en sus dos capítulos sobre Corea del Norte. Lo que le ocurre allí al periodista es tan notable que no tiene más remedio que contarlo en primera persona y contar todo lo que ha pasado. “Y lo mismo si el periódico te ha enviado a cubrir una guerra cuando estabas de luna de miel, pues también yo creo que tiene su gracia y su interés”<sup>1045</sup>. Como así fue, y explica en *Hijos del Monzón* ya que en mitad de su luna de miel tiene que dejar a su esposa para ir a cubrir el estallido de una guerra civil en Timor Oriental.

Sobre las fuentes, todas son reconocibles, priman particularmente las fuentes personales. Aunque en algunas contadas ocasiones en *El lugar más feliz del mundo* aparecen algunas fuentes anónimas, pero se trata de preservar la identidad de estas fuentes. Lo explica al final de *Hijos del Monzón*, ya que debido a que todos los protagonistas de la historia eran niños y se identifican en todo el texto, en algunos casos utilizó un seudónimo para preservar su identidad. Estos casos son el de Yeshe, el joven monje del Tíbet y Kim de Corea del Norte. Entendía que revelar los nombres y las localizaciones podía traer problemas a estas personas, así que las altera.

En ambas obras utilizan el estilo directo con atribución de comillas y de guiones aunque predominan estos últimos. El autor explica que el trabajo de periodismo obliga a estar todo el día entrevistando y dialogando con gente, y por tanto, surge de forma natural tanto el uso de la cita como el del diálogo durante la escritura. “Cada momento, pues surge. Y el tener un material de muchísimas miles de entrevistas de gente, muchas veces muy interesantes, pues te permite jugar con esas citas”<sup>1046</sup>.

También en algunos momentos podemos observar la utilización de un estilo indirecto libre. Algunos ejemplos:

Kim se encuentra feliz de estar en China, jamás había pensado que se pudiera comer tanto, pero vive intranquilo, quiere partir cuanto antes para llevar comida al pueblo y salvar a los suyos<sup>1047</sup>.

Berruti esperó durante días la respuesta a la carta que había enviado a sus padres en Italia. Cuando finalmente llegó, no terminaba de decidirse a abrirla. Reconoció la letra de su padre. Le decía que para ellos seguía siendo su hijo. Le mandaban dinero y le aseguraban que estarían con él y le ayudarían en lo que pudieran<sup>1048</sup>.

---

<sup>1043</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 120.

<sup>1044</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>1045</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>1046</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>1047</sup> JIMÉNEZ, David. *Hijos del monzón*, op. cit., posición: 2738.

<sup>1048</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo*, op. cit., posición: 1511.

En cuanto a los detalles para transmitir escenarios o personajes son muy ilustrativos y el autor hace buena gala de ellos para transmitir la personalidad de muchos de los personajes que aparecen en ambos textos.

Mientras le gritan «no corras, Sinpelo, no corras, te cogemos». El mote se lo ha puesto Tun. Un día, viendo a la pequeña mirándose triste en un espejo, decidió llevarla a la peluquería para que le afeitaran la cabeza y pudiera disimular las calvas que le había provocado la enfermedad. Quizá fue ése el día en que Tun y Vothy se hicieron inseparables<sup>1049</sup>.

Sólo quedan uno segundos para que finalice el primer asalto. Los golpes llueven sin cesar. El Invencible se arrodilla y levanta un puño pidiendo que acabe todo. El árbitro empieza a contar.

Uno, dos... ¿Puedes seguir?

(Silencio)

Tres, cuatro... ¿Puedes seguir?

(Silencio)<sup>1050</sup>

Un olor nauseabundo que te perfora las fosas nasales, se mete dentro de ti, te revuelve los sentidos y se queda pegado a tu cerebro horas, incluso días, después de que te hayas alejado de él. En realidad no es un olor, sino la mezcla de todos los peores olores posibles que, juntos, forman lo que parece un único e insoportable olor. Es el olor de la miseria<sup>1051</sup>.

Un niño de piel morena, pelo mal cortado, pies magullados y orejas despegadas hurga entre los desperdicios. Viste una camiseta blanca ennegrecida por la suciedad y pantalones cortos. No lleva zapatos. En una mano sujeta un garifo metálico, con el que se abre paso entre la basura como un guía en la jungla, y en la otra lleva un saco en el que va metiendo los pequeños tesoros que va encontrando<sup>1052</sup>.

Es más, por ejemplo, en el capítulo “Chaojun”, la joven niña china prodigio del piano, con tan solo con una pregunta, el periodista abre los ojos al lector de la esencia del relato, del núcleo:

Mi falta de cultura musical me impide saber si la pequeña pianista llegará a ser como Langa Lang o se quedará en el camino, pero al terminar su pieza le pregunto qué siente cuando toca y su respuesta me desconcierta.

—Nada —consta— no siento nada. Sólo toco<sup>1053</sup>.

Los rasgos informativos de contextualización aparecen a lo largo de todo el texto como ya hemos visto en el ejemplo sobre el capítulo de Mon Han, pero de forma muy controlada y sólo cuando el relato lo precisa para poder entender ciertas revoluciones, guerras, conflictos de estos países, que en general aparecen muy poco en las agendas informativas de los medios.

Las figuras retóricas que utiliza el autor son amplias y variadas. Como ya hemos señalado hace mucho uso de la prolepsis:

Tan sólo unas horas antes Teddy no tiene la menor sospecha de que va morir<sup>1054</sup>.

Tendría que llegar el gran tsunami de Asia de diciembre de 2004 y arrasar las costas del Índico en la mayor catástrofe natural de nuestro tiempo para volverá ver una destrucción semejante<sup>1055</sup>.

<sup>1049</sup> JIMÉNEZ, David. *Hijos del monzón*, op. cit., posición: 188.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, posición: 676.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, posición: 778.

<sup>1052</sup> *Ibid.*, posición: 890.

<sup>1053</sup> *Ibid.*, posición: 2897.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, posición: 1113.

<sup>1055</sup> *Ibid.*, posición: 1352.

Aunque todavía no lo sé, dentro de unos años voy a volver a Cachemira, al lado pakistaní, para cubrir el terremoto que en 2005 matará a decenas de miles de personas, destruirá aldeas y cortará carreteras, impidiendo la distribución e ayuda a lugares de difícil acceso<sup>1056</sup>.

Tendrían que pasar siete años, y volver a cubrir una tragedia similar, durante el Gran Tsunami del Pacífico que agolpeó Japón en marzo de 2011, para que comprendiera el pudor oriental ante la pérdida y me reafirmara en la idea de que no se puede medir la tristeza en función de nuestra capacidad para exhibirla. Que puede haber el mismo o más olor en el silencioso luto oriental<sup>1057</sup>.

Con sus bermudas y sus sandalias, la cámara colgada del cuello, lo confundo con un turista. En realidad, es el reportero Kenji Nagai y dentro de tres minutos yacerá muerto sobre el asfalto junto a decenas de manifestantes<sup>1058</sup>.

También el autor hace un gran uso de la anáfora:

¿Y Teddy? ¿Alguien ha visto a Teddy?<sup>1059</sup>

¿Has llenado el saco, Reneboy?<sup>1060</sup>

O de las personificaciones:

En la lejanía, una montaña que no parece esconder nada especial. Avanza hasta sus pies, escalo una de sus laderas y me asomo al borde.

Al otro lado, la Edad media.

Decenas de miles de esclavos vestidos con el tradicional pareo birmano<sup>1061</sup>.

La selva escupe cada poco tiempo el cuerpo de un minero muerto de sobredosis, sida o la ingenuidad de quienes creyeron la historia de U tin Ngwe y se guardaron una piedra en el bolsillo<sup>1062</sup>.

En cuanto al uso de la imagen solo en *Hijos del monzón* aparecen imágenes de sus protagonistas.

Finalmente, en los niveles de lectura nos parece importante reflejar varios aspectos de ambas obras, que además se desarrollan en los dos textos. En *Hijos del monzón* podemos encontrar dos niveles de lectura. En un primer nivel están las historias de estos niños pero a su vez en un segundo nivel de lectura encontramos una denuncia de la situación de los niños como colectivo que parece quedar siempre al margen y que como explica Jiménez las historias a veces nos hacen reflexionar sobre la misma condición humana. Y posiblemente podríamos encontrar un tercer nivel en el que Jiménez establece un diálogo consigo mismo en el que continuamente se está preguntando sobre el impacto que tiene su profesión en las vidas de todas estas personas. Hay una crítica a como funcionan los medios, al papel del corresponsal, pero también al impacto que puede causar la publicación de la historia de un periodista, de ahí, que comentara al inicio que en cierta medida estas obras eran para “redimir” o terminar su labor como periodista, volver a los sitios donde estuvo y conocer qué paso con esas historias. Pues sentía que con su labor habitual de corresponsal no estaba haciendo correctamente su trabajo.

En el caso de *El lugar más feliz del mundo* podemos localizar dos niveles, el primero donde se desarrolla la historia y acompañamos al autor a través de tsunamis, terremotos, desastres naturales y revoluciones, pero al igual que en el tercer nivel de la anterior obra, nos encontramos con ese diálogo, esas cuestiones sobre la profesión periodística. Y en general sobre la vida

---

<sup>1056</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo*, op. cit., posición: 136.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, posición: 385.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, posición: 898.

<sup>1059</sup> JIMÉNEZ, David, *Hijos del monzón*, op. cit., posición: 1152.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, posición: 1021.

<sup>1061</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo*, op. cit., posición: 239.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, posición: 250.

misma, una conversación que el autor establece consigo mismo para desentrañar su papel en esas historias y conocer qué estaba haciendo allí y si aquello afectó o ayudó a aquellas personas.

### 13.13.5. Análisis genológico

En lo que se refiere al género de ambos libros, es bastante complejo de señalar, porque aúnan tanto la crónica como el reportaje, es una de las obras en la que podemos rastrear las características propias de cada género de igual medida. Primera persona, conocimiento profundo del tema, presencia en los hechos y valoraciones se perciben en el texto para considerarla crónica, pero al mismo tiempo detectamos como un estilo indirecto libre, caracterización del personaje, estructura libre, entrevista como herramienta fundamental para obtener los datos, o una inmersión profunda en los hechos. Así que posiblemente nos encontramos de nuevo con una obra que mezcla géneros, que los híbrida.

Cuando le planteamos al autor, sobre esta cuestión, nos aclara que bajo su punto de vista se trata de “reporterismo literario” o concretamente reportaje literario, otra de las etiquetas que hemos manejado y que se ha utilizado, sobre todo desde el ámbito anglosajón para denominar al periodismo literario o narrativo. Estamos de acuerdo en parte en esta etiqueta, porque son reportajes literarios<sup>1063</sup> pero también hay una enorme presencia de la crónica de ahí a que nos mantengamos en considerar el género como una hibridación entre crónica y reportaje.

Sobre si consideraría sus textos bajo el paraguas del periodismo narrativo señala que está de acuerdo con esta etiqueta y nos explica lo que supone para el periodismo literario o narrativo, realizando una de las mejores definiciones de este campo y mostrando que este autor tiene muy claro lo que supone este fenómeno y lo que está escribiendo:

... el periodismo literario o el reporterismo literario, me da igual, es una mezcla de reporterismo con literatura de viajes, con biografía y autobiografía del autor. En el que se mezclan sus crónicas, sus vivencias, la descripción de las cosas que ha visto, pero también mucho el sentimiento. Digamos, el apellido literario es lo que te hace ir más allá simplemente de las informaciones o las crónicas. Al apellido literario tú le juntas el periodismo o el reporterismo, que es contar las historias informativamente y el literario le añade, primero una manera de narrar muy cuidada, porque tienes más tiempo, más pausada, más profunda, y que también te permite ir más allá en los sentimientos de lo que tú has vivido, de tu experiencia, al cubrir esas informaciones<sup>1064</sup>.

Nos parece interesantísima su reflexión porque como apunta Jaramillo<sup>1065</sup> a veces para hablar del reportaje literario o la crónica narrativa literaria se está hablando de periodismo literario o periodismo narrativo, es difícil diferenciar a veces el género del fenómeno en sí. También es significativo como identifica las características principales de este fenómeno: una mezcla de géneros, entre la literatura de viajes, la biografía y autobiografías, una manera de narrar más cuidada, una mayor profundización porque se dispone de más tiempo, e ir más allá de lo que se cuenta habitualmente.

Además de eso, Jiménez apunta como este “género”, como él lo denomina, apenas tiene presencia en España a diferencia de países como Estados Unidos o Reino Unido donde sí que tiene más presencia. Y cree que se debe a una cuestión de interés, tanto por parte de los lectores y periodistas como por parte de las editoriales. “Ha habido siempre un interés limitado por la información internacional, comparado con otros países. Luego, yo creo que, por alguna razón, el interés de los editores no ha estado ahí durante bastante tiempo”<sup>1066</sup>.

<sup>1063</sup> En el sentido que los considera Chillón y López Pan. Para más información véase apartado 7.5.1.3.

<sup>1064</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 119.

<sup>1065</sup> JARAMILLO AGUDELO, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 17.

<sup>1066</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 120.

### 13.13.6. Análisis del contexto

A la hora de hablar de sus principales referencias, posiblemente Kapuściński, se convierte en una cita obligada con David Jiménez. Porque su mirada y la búsqueda de esa condición humana son los aspectos que comparten ambos autores. En *El lugar más feliz del mundo* referencia a algunos autores como Orwell, Conrad y su *Corazón de las tinieblas*. Pero posiblemente el periodista polaco sea una de las referencias que podemos establecer con el libro, en ese sentido amplio que comentábamos. Aspecto este con el que concuerda el autor. “Kapuściński fue una inspiración también en las obras que yo escribí”<sup>1067</sup>, aunque también le han influido el reportaje literario anglosajón. Particularmente, sus referencias se encuentran en su trabajo como corresponsal. “La base de mis libros era el trabajo que yo ya había hecho para el periódico, yo creo que tenía un estilo propio, un estilo ya muy marcado por las experiencias que había vivido o por la manera de escribir que tiene uno. Y la verdad es que no hay mucha diferencia entre la manera de escribir en mis reportajes y demás de los libros”<sup>1068</sup>.

Considera que autores como el periodista polaco, no son muy conocidos fuera del círculo de corresponsales o periodistas, pero que para él las obras de Kapuściński son una inspiración. En el caso de periodismo narrativo latinoamericano señala que están haciendo cosas muy buenas y Jiménez cree que son autores y textos que inspira pero que se da más entre los autores latinoamericanos entre sí, que en los españoles. “España, al final, sigue siendo un poco insular, en el sentido de que se lee poco lo de fuera. Se está muy centrado en lo de aquí y, de hecho, los medios latinoamericanos se siguen muy poco en España. Entonces, yo creo que hay más seguimiento al revés, de allí a aquí”<sup>1069</sup>. En definitiva, apunta que no considera que el periodismo narrativo latinoamericano este influenciado de manera definitiva en el periodismo que se está haciendo aquí.

Hay otro aspecto interesante y es la relación que tiene también este autor con la literatura de ficción pues publicó en el año 2010 *El botones de Kabul* una novela que relata la historia del botones del Hotel Intercontinental de Kabul, un símbolo de la historia del país y su relación con un joven periodista americano. Pues ni los diferentes conflictos, ni el régimen talibán, han podido destruir este hotel. Es una obra fruto de su experiencia como corresponsal de guerra y en cierta medida es una recreación de hechos reales que vivió como corresponsal en Afganistán. El autor nos explica que le apetecía contar de otra manera esa experiencia “probar con la novela”<sup>1070</sup> y de alguna manera era “un intento que me hizo salirme de mi zona de confort, que yo creo que eso hay que hacerlo. Ya había escrito un libro de no ficción y me apetecía probar algo nuevo. Ese híbrido entre ficción y no ficción, pues me parecía un buen intento para dar un salto y probar otro tipo de cosas”<sup>1071</sup>. De todas formas, nos explica que se siente más cómodo con el periodismo literario o narrativo, “es más fácil (...) porque tienes los hechos, tienes la descripción de las situaciones, tienes a los personajes, no tienes que crear absolutamente nada”<sup>1072</sup>. A diferencia de lo que se puede pensar, la ficción supone para Jiménez un enorme reto, que en cambio con el periodismo tiene mucho más marcado lo que hay que contar.

En ambos, obras ya hemos apuntado la crítica al periodismo, su cuestionamiento propio sobre su labor o la situación actual de la profesión. Concretamente se muestra muy crítico con la labor del periodismo y el periodista con la aparición de Internet. O la posición de los periódicos con respecto a los corresponsales:

Cuando los muertos se cuentan por decenas de miles, el periódico lleva mi crónica a portada con un titular en el que se destaca que hay «cuatro españoles desaparecidos». Llamo a la redacción:

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 122.



¿Decenas de miles de muertos y el titular de portada es que «cuatro españoles han desaparecido»? ¿Cuatro turistas de los que ni siquiera sabemos si están entre las víctimas o tomando cócteles en el bar de algún resort lejos de aquí?

La gente se identifica más con las víctimas de su país, humaniza la tragedia.

Traducción: nuestros muertos valen más<sup>1073</sup>.

Todo cambió con la aparición de Internet, pero no fue algo repentino, sino fue algo que tardó varios años. Hasta que Internet fue cogiendo más importancia y de pronto la exigencia de trabajar más rápido se hizo cada vez mayor, explica. Esto ha provocado que: “sean muy pocos los corresponsales que se pueden permitir el trabajar con tiempo y profundidad, ir a los sitios, el tener esa capacidad. Claro, yo ahí fui un privilegiado porque el periódico a mí siempre me permitió trabajar un poco con libertad y si había que ir una semana a un sitio, pues se iba. No tuve ese problema, pero sí que a mi alrededor muchos compañeros se quejaban de no tener esa misma oportunidad y de que constantemente les pedían actualizaciones de informaciones y demás”<sup>1074</sup>. En su opinión, la labor del corresponsal con el asentamiento de Internet como medio de comunicación ha cambiado radicalmente las formas de trabajar.

En cuanto a su definición de sí mismo explica que se considera “un periodista que escribe libros”<sup>1075</sup>. No le parece “que escritor sea menos que periodista ni que periodista sea menos que escritor”<sup>1076</sup>. En su opinión todo aquel que “hace periodismo escrito es un escritor, porque en el momento en que tú te dedicas y vives de la escritura, sea con un libro, sea con artículos o sea con un blog, ya eres un escritor. Yo me considero un periodista que publica libros”<sup>1077</sup>.

### 13.13.7. Análisis de ‘Hijos del Monzón’ y ‘El lugar más feliz del mundo’ como libros en formato periodístico

*Hijos del monzón* es una obra de gran éxito como libro. Jiménez nos explica que antes de ser publicado por Kaila, la editorial, fue rechazado por cinco editoriales. Estas argumentaban que se trataba de una obra que “no era comercial”. Y hasta tal punto es comercial que se ha traducido al italiano, alemán, inglés o chino y lleva nueve años ya en el mercado. El autor argumenta que ese rechazo se debe a que “por alguna razón no había esa tradición de publicar reportaje literario, en España eran muy pocos los libros que se publicaban y, supongo que, también, los propios periodistas no ofrecían muchos de estos libros”<sup>1078</sup>. Aunque cree que en los últimos años sí que se ve que esta oferta ha mejorado, y concretamente, se ven a más periodistas que van sacando libros. A partir de los noventa es cuando cada vez más periodistas españoles comienzan a salir a cubrir conflictos y eso ha hecho que “vayan saliendo más libros como el mío”<sup>1079</sup>.

*Hijos del monzón* tan solo el año pasado vendió 8.000 ejemplares en Taiwán. En cuanto a la versión del libro electrónico al igual que los anteriores análisis, señala que supone el 10% de todas las ventas, es algo bastante minoritario. Las ventas de su segunda obra también han sido positivas, pero no al nivel de *Hijos del monzón*.

Sobre las reacciones que causa a los lectores apunta que en general, y particularmente el primero, ha recibido más comentarios. Sobre todo, de *Hijos del monzón* señala que es un libro duro y que son muchos los que se han acercado para contarle las emociones que le ha despertado

<sup>1073</sup> JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo*, op. cit., posición: 355.

<sup>1074</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 122.

<sup>1075</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>1077</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 120.

esta obra. “Son libros, especialmente el primero, que entre las mujeres fue especialmente compartido, quizá porque tienen más sensibilidad hacia los niños, no lo sé. Pero la respuesta fue muy positiva de *Hijos del monzón* y del *Lugar más feliz del mundo* también”<sup>1080</sup>.

Jiménez considera al libro como un buen soporte para el periodismo porque: “el libro te permite hacer muy buen periodismo porque no tienes limitación de espacio, te permite trabajar con tiempo, que hoy en día cada vez es más difícil el tiempo y las crónicas son cada vez más rápidas y te permite trabajar a otro ritmo y si te lo propones te permite hacer muy buen periodismo”<sup>1081</sup>. Pero claro, pese a esto, achaca el gran problema, al que ya nos hemos referido, no es un periodismo rentable. Y la piratería, el número de ventas de libros tampoco ayudan a esto. “La compensación no es económica”<sup>1082</sup>. Su objetivo a la hora de escribir estos libros es “contar más allá tus experiencias e ir más lejos en relatar los personajes, los sitios, los dramas, las vivencias de esta gente que te has ido encontrando en tus viajes”<sup>1083</sup>. Aunque, pese a esto, cree que la publicación de estas obras “seguramente han sido un gran empujón”, particularmente, señala que se produce un mayor número de gente que le sigue, quizás no había leído su trabajo como periodista, y tras leer el libro comienzan a seguirle. “Creo que ofrecen más prestigio, potencian la marca del periodista y si son libros de éxito o tienen buena acogida, pues yo creo que ayuda también a crearte nuevos lectores para los siguientes”<sup>1084</sup>.

Ahora mismo tiene algo nuevo en mente, ya que le gustaría volver a escribir y no descarta volver a la novela. Para poder escribir considera que es fundamental seguir viajando. “Para escribir lo que necesitas son experiencias, entonces yo creo que eso va de la mano. El volver al viaje, a las experiencias, a los lugares, conocer gente fascinante que luego te inspira a escribir sobre ellos, yo creo que eso siempre acaba en un libro”<sup>1085</sup>. Porque p el viaje forma una parte fundamental de su escritura. “Mis libros no se podrían escribir sin haber vivido antes las experiencias que están en ellos, no son libros que se puedan escribir desde casa”<sup>1086</sup>. Porque explica que el reportero literario lo primero que requiere es reportero. “Estar en los sitios y vivir situaciones que luego te inspiren a escribirlas”<sup>1087</sup>

---

<sup>1080</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>1081</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>1082</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>1083</sup> *Ibíd.*, p. 123.

<sup>1084</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>1085</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>1086</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>1087</sup> *Ibíd.*, p. 124.

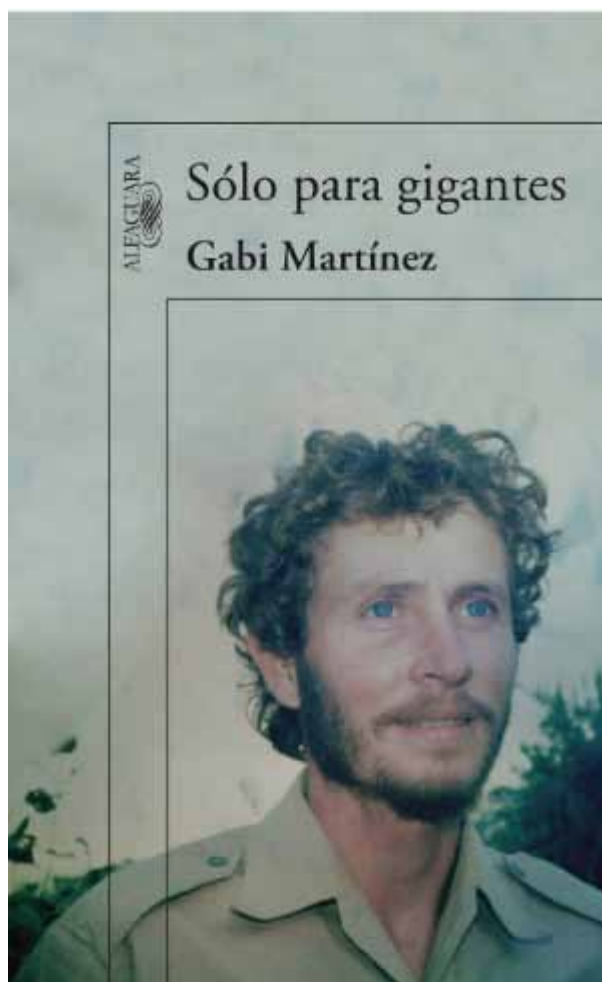
## 13.14. La escritura nos transforma como personas. Gabi Martínez

### 13.14.1. El autor

Gabi Martínez (Barcelona, 1971) es escritor y periodista. Tiene una amplia producción como autor, y se dio a conocer por su faceta como escritor de libros de viajes. Con *Diablo de Timanfaya* (2008) levantó una gran polémica cultural y política en Las Islas Canarias. *Los mares de Wang* (2011), un libro de viajes por la costa China, fue elegido entre los diez mejores libros de no ficción de 2008. También ha publicado otras obras como *Sudd* (2011), que fue elegida entre las diez mejores novelas del año 2007 y *Sólo Marroquí* (1999), *Hora de Time Square* (2002), *En la barrera* (2012), y su última obra, la novela *Voy* (2014). Dentro de la no ficción ha publicado *Una España inesperada* (2005) una serie de crónicas por nuestro país. En 2011 publicó la obra periodístico narrativa *Sólo para gigantes* en 2011 que cuenta la vida del zoólogo Jordi Magraner.

### 13.14.2. Sinopsis de la obra

*Sólo para gigantes* es un libro sobre un sueño. Jordi Magraner español de nacimiento, pero asentado con su familia en Francia, donde se crio y estudió. Decide abandonarlo todo para buscar el yeti, el famoso hombre de las nieves, en las montañas de Pakistán, en una de las zonas más inaccesibles del Himalaya. Jordi se instalará allí durante gran parte de su vida, aprendiendo la lengua e integrándose en su sociedad. De manos de Gabi Martínez recorreremos la vida de Magraner, sus problemas, sus miedos, sus viajes y su búsqueda del yeti pero también es una búsqueda interior. Magraner muere asesinado en aquellas montañas, un asesinato que todavía hoy no tiene un culpable conocido. El autor intenta explicarlos las circunstancias que llevaron a la muerte del zoólogo. La vida de este personaje es asombrosa, demuestra un personaje valiente, pero también muy contradictorio, que puede ser interpretado desde múltiples lecturas. Y al mismo tiempo, *Sólo para gigantes* se convierte en un doble viaje, el de Magraner en busca de su yeti, y el del autor en busca de una explicación, de una historia, de entender la búsqueda del sueño de este personaje. Dos búsquedas paralelas que confluyen en las montañas de Pakistán.



### 13.14.3. Análisis temático

Sin duda, con *Solo para gigantes*, estamos ante una de las obras más interesantes y con uno de los temas más atípicos de nuestra muestra. Nos relata la vida y muerte del zoólogo Jordi Magraner que buscaba el yeti en Pakistán. En el texto Gabi Martínez nos explica como llegó la historia a sus manos y como se lanza al viaje para contar y escribir la historia de este personaje. La historia se cruzó en su camino por casualidad, por recomendación de una amiga y una editora.

—Estábamos hablando de ti.

Hay historias difíciles de creer, y ésta es una de ellas. El aura que la rodea tiene desde el principio un no sé qué de fábula o maravilla. No importa que después el relato se ensombrezca: está tocado por lo anormal.

—Ya, por eso he venido.

—No, en serio —dijo mi amiga—. Marina tiene una historia y busca a un escritor que la cuente. Es una historia... atípica.

—¿Tienes diez minutos? —preguntó Marina. Y explicó todo aquello del joven naturalista de *banlieu*, y que Jordi Magraner también había intervenido en convoyes humanitarios en Afganistán, y que terminó convirtiéndose en alguien importante para los kalash, un antiquísimo pueblo del Hindu Kush con particularidades a su vez muy llamativas<sup>1088</sup>.

El autor nos explica como la historia de aquel naturalista asesinado aparentemente por Al Qaeda, y que se asentó en Pakistán, buscando en un principio rastros del yeti durante años y años, convencido de que conseguiría encontrar al mítico “hombre de las nieves”, atrapó al autor rápidamente.

Pero como explica en el texto, la historia lo ponía en serios apuros, pues aquella zona actualmente está controlada por Al Qaeda y es, por tanto, extremadamente peligrosa de visitar para extranjeros occidentales. De esta forma, en el inicio de *Sólo para gigantes*, somos testigos de cómo tiene lugar la confluencia de las historias del escritor y el naturalista:

Escribir la historia de Jordi era una apuesta extrema. Su aventura, su obsesión no podrían transmitirse con una mínima solvencia sin viajar a Pakistán, en concreto a la zona que los analistas políticos y militares aún señalaban en 2009 como la base de operaciones de Al Qaeda. Y al descubrir que estaba planteándome visitar aquella versión occidental del infierno, por primera vez renunciando a mis principios de eludir las situaciones de evidente riesgo, al comprobar ese cambio decisivo y, sobre todo, la necesidad de hacer aquel viaje, me sentí íntimamente unido al hombre que investigaba<sup>1089</sup>.

Además de suponer todo un desafío, la historia de Jordi atrapa al autor hasta el punto de obsesionarse con ella e invertir todo su esfuerzo en contar la vida de este personaje. Pero también hay un intento por descubrir qué le pasó, quién lo mató y por qué. “Si investigo a tu hermano, es porque creo que su historia merece ser contada, es una de las más increíbles que he escuchado, y creo que reúne sentimientos en los que mucha gente se puede ver reflejada”<sup>1090</sup>, le dice estas palabras a su hermana. Este sentimiento del que habla el autor se refiere a esa pulsión que desprende el personaje, Magraner, esa ilusión casi infantil de perseguir su sueño, de viajar y asentarse en aquella remota región y su obsesión por encontrar el yeti. Así incluso se establece cierto paralelismo entre el autor y Magraner dos personajes obsesionados.

Gabi Martínez además nos da más detalles sobre las razones que le llevaron a elegir y escribir esta historia. Explica que desde que comenzó a publicar libros una de sus condiciones y de lo que ha conseguido mantener es “elegir mis propios proyectos”<sup>1091</sup> pese a que eso lo ha

<sup>1088</sup>MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes*. Barcelona: Alfaguara, [versión Kindle], 2011, posición: 129.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, posición: 143.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, posición: 2548.

<sup>1091</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 125.

llevado a tener una “economía lamentable”<sup>1092</sup>. Todo fue una coincidencia muy afortunada. “Encontrarme con estas chicas y la editora (...) a la hora de pensar en alguien que podía llevar adelante un libro de las características que tenía en la cabeza esta editora, pues no tenía tantos nombres. Y resulta que el que tenía por cercanía, es de Barcelona y yo soy de Barcelona, pues pasaba por allí justo en ese momento”<sup>1093</sup>.

Cuando le explican la historia al autor, este se muestra reticente, pues aunque es una historia sorprendente, le surgían ciertas dudas sobre lo que podía salir de ahí. “¿Hasta qué punto puede esto dar de sí? ¿Hasta qué punto puede esto ocuparme tiempo?”<sup>1094</sup>, se preguntaba. Ante sus dudas, lo primero que hizo Gabi fue pedirle un poco de tiempo a la editora, para investigar este asunto y poder tener una mejor opinión sobre a lo que se iba a enfrentar, porque no sabía si iba a ser una historia de unos meses o algo mucho más largo. “Cuando empecé investigando se iban abriendo puertas, a cuál de ellas más interesante que la anterior y que no solamente hablaban de una persona con un sueño, sino que explicaban de una manera muy gráfica, porque la épica es lo que tiene, la grandeza que tiene la épica es que las pequeñas historias te las hace muy gráficas”<sup>1095</sup>. Tras esto decidió embarcarse en el proyecto, pero se trataba de una situación extraordinaria para él como escritor porque rompía con sus principios de no exponerse físicamente a ningún peligro en sus historias. “Me encontré con una historia tan grande que me llevó por primera vez en mi vida a exponerme yo de verdad, como persona, a exponer mi vida”<sup>1096</sup>. Antes de este trabajo, explica, no podía entender ciertas posturas que llevaba a la gente a jugarse su vida, a ir a una guerra, o hacer una corresponsalía de guerra o dedicar cinco o seis años de su vida a una biografía. Y con la historia de Jordi Magraner, Gabi descubrió el sentido a esta exposición al peligro. “En esta historia encontré que me explicaba a mí y explicaba a mi sociedad de una manera tan poderosa (...) que me llevó a un lugar que no pensaba que me llevaría”<sup>1097</sup>.

Además, esta obra era la primera en la que el proyecto no era una idea original suya, también rompía con este principio que había establecido al inicio de su carrera. “Hasta entonces todo lo que había llevado adelante eran ideas mías que había defendido porque las veía como muy mías y ya está. En este caso era una idea de otra persona, que había hecho un descubrimiento y me sugería si podía interesarme. Y al penetrar en eso, conforme va pasando el tiempo, por un lado, me hago más radical y por otro más tolerante”<sup>1098</sup>. Tolerante en el sentido de que aceptó una invitación de otra persona para escribir sobre un determinado tema. Por tanto, el texto derivó en la inversión de tres años de la vida del autor y fue un “libro que perturbó mi vida de una manera absoluta”<sup>1099</sup>. Apunta especialmente que:

...reconocí y agradecí todo lo que había dedicado hasta entonces a la literatura porque la literatura me daba lo que había esperado de ella cuando empecé a acercarme. Yo escribo porque hubo un momento en el que cuando leía sentía que había alguien que me estaba dando algo muy auténtico de sí mismo y de una forma poderosa y bella. Y el deseo de transmitir lo mismo a alguien, a cualquier lector en cualquier momento, era algo que me impulsaba<sup>1100</sup>.

Pese a todos los momentos en los que se replanteó el proyecto, la historia “acabó de convencerme de que valía la pena, y sobre todo, ahí encontré y acabé de entender plenamente a Truman Capote, cuando él dedica tres años a escribir *A sangre fría*. Después de tres años, Capote había dicho que ese libro había cambiado su vida. Pero yo hasta entonces pensaba en los libros

<sup>1092</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>1093</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>1094</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>1095</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>1096</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>1097</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>1098</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>1099</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>1100</sup> *Ibíd.*, p. 126.

como algo que podían cambiar tu vida, pero yo creía saber de lo que me estaba hablando, pero después de escribir *Sólo para gigantes*, ahora entiendo, sé lo que estaba diciendo Capote. Sé hasta qué punto una historia que te llega a obsesionar a ti puede afectar tu día a día”<sup>1101</sup>.

A diferencia de su otra obra *Una España inesperada*, sobre periodismo, la historia de Jordi Magraner lo ponía en una posición de riesgo porque “estás trabajando con material real, entonces éticamente iba a hablar de un asesinato e iba a hablar con personas que seguían vivas, que todavía sufrían y sufrirán siempre por la pérdida de un ser querido. Entonces eso me ubicaba en un lugar que era extremo a la hora de decidir cómo transmitía la información, partiendo siempre de la idea de que iba a intentar ceñirme a la verdad más absoluta, intentando contrastar todas las fuentes, porque se hablaba de hechos nada más, siempre lo hago, pero estando la muerte por medio, como que el compromiso y la presión que sientes es aún mayor. Un desliz se puede pagar de otra manera”<sup>1102</sup>. Agrega que esto lo llevo a sentir una responsabilidad mucho mayor para abordar este proyecto y a comprender y sentir lo que supone que escribir un libro cambie tu vida.

Además, también cambió su estilo como escritor. Este es su séptimo libro y hasta este “no sabía muy bien a donde iba. Yo sabía que quería escribir, sabía lo que me gustaba, tenía fórmulas e ideas en la cabeza de cómo se podían escribir los textos de otra manera, pero me costaba todavía un poco saber exactamente dónde estaba”<sup>1103</sup>. Con sus anteriores obras fue probando cosas, y fue cada vez más reconociéndose a sí mismo, fue reconociendo la forma en la que escribía y a sentirse más cómodo con ella. Pese a esto, se considera un autor muy maleable en el sentido que se adapta a lo que la historia requiere en cada momento. Por ejemplo, señala que, en su primera obra *Solo marroquí* (199), un libro sobre Marruecos en el que mezcla tres voces. Es un libro de viajes por Marruecos y lo mezcla con el diario de viajes, con una faceta periodística y algo de ficción. “O sea, cogí ficción, periodismo y diario y luego lo mezclé todo y salió como un popurrí que fue suficiente, me ayudó a practicar y a sentirme más o menos yo mismo en cada uno de los géneros, si quieres”<sup>1104</sup>. En la obra que analizamos el desarrollo fue más natural, en lo formal y estético. “Cuando desarrollo *Sólo para gigantes*, todo funciona y se acopla de una manera natural”<sup>1105</sup>. Y esto es algo que tenía presente mientras iba escribiendo la historia de Magraner, señala. “Sé perfectamente qué es lo que quiero hacer”<sup>1106</sup>. Además, tenía mucha más habilidad y sabía lo que quería contar.

... por un lado, la historia de Jordi Magraner, en una tercera persona del pasado, por otra parte, una primera persona, que soy yo viviendo la experiencia y ese telón de fondo que nos abarca a los dos y abraza a todos los aventureros de la historia, que está ahí como esos pequeños flashes, que igual hablas de cómo se caza, cómo un tipo fue capaz de bajar con escafandra no sé cuántos metros... Momentos más poéticos como qué significa la aventura, gente que de repente descubre algo sin pensárselo o con tesón. Y entonces ahí sale una obra<sup>1107</sup>.

En un principio el autor tiene muy claro que *Sólo para gigantes* contará la historia de Jordi Magraner, solo él y su historia. Sin embargo “ocurre que durante la investigación a mí me ocurren cosas que no ponen mi historia a la altura de la de Jordi, pero sí que son cosas muy potentes y transformadoras para mí”<sup>1108</sup>. Esencialmente, porque su historia es la que le da “fondo de no ficción” al libro. “Evidenciar que eso es una no ficción, que es alguien que está investigando”<sup>1109</sup>, era algo que quería dejar muy claro en el texto.

<sup>1101</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>1102</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>1103</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>1104</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>1105</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1106</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1107</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1108</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1109</sup> *Ibíd.*, p. 127.

El autor nos explica que Jordi Magraner y el comparten muchas lecturas, aspecto que en opinión de Gabi Martínez es un mundo de ideas e imaginario que compartían y que de alguna forma potenciaba el sentido de incluirse dentro de la narración como investigador:

...desde Lawrence de Arabia a Graham Greene, *El paraíso perdido* con John Milton, todas esas personas que han pensado en el viaje y se han ido a buscar sueños. Además, Kipling con los muristanis está con el hombre que quiso ser rey en aquella zona. Que eso le da como tintín, con todos esos monstruos de fondo, pero que no son tan monstruosos a veces, todo eso le da un fondo a la historia de las personas que se enfrentan a una realidad real, pero que están impulsadas por unas ideas que, de alguna manera, nutren el imaginario de la aventura de los seres humanos históricamente<sup>1110</sup>.

Por tanto, una idea que le presentan por casualidad, absorbe la atención del autor de tal modo que invierte años de su vida para contar esta historia, pone en peligro su integridad física y finalmente sale transformado como autor y persona.

#### 13.14.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

*Sólo para gigantes* tiene 408 páginas y ocupa en total 68 capítulos. Además de un epílogo y un par de capítulos sueltos al final titulados como: “Imaginación” y “Un matiz”, que más tarde analizaremos. Debido a la enorme cantidad de capítulos estos son muy cortos, por lo que agilizan y dan una sensación de rapidez.

En cuanto a la estructura narrativa, se trata de una de las estructuras compleja en la forma y rica en los recursos. En primer lugar, porque transcurre en dos líneas de tiempo, por un lado, nos va contando la historia de Jordi Magraner y por otro lado el relato del periodista en busca de su historia. Pero no transcurren de forma paralela, comienzan con una temporalidad distinta. Así lo primero que leemos de Magraner es el hallazgo de su cadáver para contarnos toda su historia siguiendo una línea cronológica. Y en el caso del periodista comenzamos con una avioneta llegando a la región donde vivió Magraner, para luego dar el salto atrás, también a una línea cronológica que va siguiendo los pasos que nos va contando la historia de Magraner y como fue descubriendo todo esto, hasta llegar al final con su llegada a Pakistán. Es decir, que ambas líneas empiezan casi por el final, y luego vuelven al principio y avanzan en paralelo. En el capítulo “La imaginación”, que sirve como colofón, y muestra hasta que punto estuvo en peligro la vida del autor al visitar la casa donde vivió, sus vecinos y su tumba.

En cuanto a la persona gramatical utiliza una tercera persona en pasado para hablar de la parte de Jordi Magraner y aquella en la que aparece el periodista como personaje utiliza la primera persona. Por ejemplo, aquí el uso de esta primera persona:

De todos modos, no hacían falta más incentivos. Desde el momento en que lo mencionó, yo ya estaba enganchado a su anzuelo<sup>1111</sup>.

Pero concretamente utiliza el estilo indirecto libre para contar lo que le pasó a Jordi, especialmente utilizando sus diarios como soporte para poder hacer uso de este recurso narrativo.

Jordi dio la espalda al chaval y, tan derrengado como soberbio, se retiró en busca de frescor. Le dieron ganas de reír al observar su altivez en semejantes condiciones, pero no le quedaban fuerzas. Qué pensaba ese chulo de uniforme. ¿Creía que iba a responder a sus llamadas como un perro? No me das miedo, Zahid. Que te quede claro. Admitía que ante determinadas coacciones se le disparaba un resorte muy al margen de lo razonable, pero lo cierto era que

<sup>1110</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1111</sup> MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes.*, *op. cit.*, posición:131

aquellos impulsos en apariencia dementes continuaban sirviéndole para delimitar su espacio y hacerse respetar, también por las autoridades<sup>1112</sup>.

Gabi Martínez nos explica que, al inicio de su investigación, tenía la idea de contar la historia de Jordi en tercera persona, “porque la historia era suya”. Pero mientras más investigaba y más datos obtenía, “veo que introducirme a mí como personaje de hilo conductor me permite incluso explicar cosas sobre las que no acabo de tener toda la información, pero yo puedo deslizar mi interpretación en cualquier momento”<sup>1113</sup>. Es decir, nos señala que todo se aclaró cuando “has vivido lo que yo he vivido”<sup>1114</sup>.

Por lo tanto, utiliza la segunda y primera estrategia de representación del autor en el texto, a través de estas dos personas. Así, todos los capítulos en los que aparece el autor están llenos de reflexiones, opiniones, valoraciones e interpretaciones, y no tiene reparos en mostrar sus sentimientos y todas sus experiencias en la investigación de la vida de Jordi.

Las fuentes que aparecen a lo largo de todo el trabajo, y son todas aquellas personas que tuvieron en algún momento alguna relación con Jordi Magraner, desde su familia, amigos, conocidos, etc. Además de estas fuentes personales, quizás las fuentes más interesantes, por lo que aportan, son las documentales a través de los diarios de Jordi Magraner a los que tiene acceso gracias a que la familia se los proporciona. También tiene acceso a los diarios de Erik L’Homme, amigo de Magraner, que lo acompaña en sus primeras expediciones. Así como un enorme volumen de cartas que Jordi utilizó durante su vida.

El acceso a estos diarios le ha dado la oportunidad al autor, sin haber podido entrevistar al protagonista por motivos obvios, de poder acceder a ciertos pensamientos y sentimientos que dejó reflejado en estos escritos. De esta forma puede hacer uso del estilo indirecto libre para mostrar sus opiniones o pensamientos o para describir partes como estas:

Carraspeó. No sabía cómo empezar. Quería más o menos disculparse, aunque ésa no era la palabra exacta, en Shishiku él había dicho lo que tenía que decir a los hermanos L’Homme, no se arrepentía, y si ese par de... No, no..., basta... Había convocado a Erik para recuperarle, así que no debía seguir por ahí. Pero los rodeos no eran su fuerte.<sup>1115</sup>

A veces cambia este registro y da voz a Magraner haciendo referencia explícita a sus diarios: “Se apresuró a abandonar los valles. En su diario escribió que sólo quería «olvidar la pesadilla». Cómo un pueblo podía llegar a degenerarse tanto. Qué pena, qué desastre, qué horror.<sup>1116</sup> O incluso transcribe algunas partes del diario<sup>1117</sup>.

En algunas escenas por ejemplo de la discusión de Jordi con los hermanos Erik y Yannik L’Homme, no tiene el testimonio de lo que dijo Magraner, pero utiliza por tanto, el testimonio de uno de los hermanos, Erik, y lo señala en el texto.

Jordi se irguió, serio y magnífico al aire gélido del Hindu Kush, para emprender uno de sus ataques más crueles contra dos personas a las que realmente quería<sup>1118</sup>.

En esa discusión se dijeron palabras muy duras, algunas irremediables —rememoraría Erik años después—. No quiero entrar en detalles. Jordi fue injusto con nosotros, aunque comprendo que no éramos la causa real de su cólera sino la excusa para liberarla. Todos los rencores, frustraciones y decepciones acumulados durante años emergieron entonces<sup>1119</sup>.

---

<sup>1112</sup> *Ibíd.*, posición: 2646.

<sup>1113</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 127.

<sup>1114</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1115</sup> MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes*, *op. cit.*, posición: 2165.

<sup>1116</sup> *Ibíd.*, posición: 360.

<sup>1117</sup> Se pueden encontrar algunos de estos ejemplos en la posición 469.

<sup>1118</sup> MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes*, *op. cit.*, posición: 1389.

<sup>1119</sup> *Ibíd.*, posición: 1390.



Incluso consigue acceso a los diarios de Claire, una amiga de Magraner que también acompañó al zoólogo durante su búsqueda. “Horas después, Claire constató en su diario que se disponía a seguir el rastro de los últimos cazadores-recolectores de Asia Central”<sup>1120</sup>. Otras veces el autor desvela algunos episodios difíciles de conocer y apunta a su difícil reconstrucción. “Antes de aquel vuelo a París hay un episodio oscuro, mal explicado por todos los que lo conocen”<sup>1121</sup>.

Los diarios de Jordi no “están nada mal”, apunta Gabi Martínez, pues disponen de mucha información ya que Magraner desde un primer momento piensa que está llevando adelante una investigación, que tiene que dejar por escrito, así en los diarios aparecen sus interpretaciones, pensamientos, reflexiones y sentimientos porque él es consciente de que está viviendo una oportunidad única.

... él tiene ahí esa intención un poco de dejar huella y si quieres dejar huella debes dejar documentos, debes dejar algo que se vea. Entonces tenía unos diarios que no están mal, pero luego además tenía unos intercambios de cartas constantes con sus familiares, con algún amigo y con los académicos con los que intentaba tirar siempre adelante<sup>1122</sup>.

Tuvo mucha suerte al poder acceder a toda esta documentación especialmente gracias a la familia que tras conseguir su apoyo le abrió las puertas de todo lo que tenían. Explica que la familia estaba muy “quemada” con su relación con la prensa y también con directores de cine que, tras siete años desde el asesinato de Jordi, el esclarecimiento de su muerte apenas había prosperado. El hermano mayor de Jordi, Andrés fue muy hostil al inicio con el periodista, aunque “luego pactamos que yo iba a respetarles a ellos a cambio de que ellos respetaran mi trabajo también, de que luego no censuraran. De hecho, antes de publicar el texto yo se lo pasé a la hermana y ella me dijo que había un par de cosas que no le gustaba que estuvieran en el libro y le dije que cuando empezamos no iba a parar. Porque, sobre todo, ¿se puede explicar eso de una forma más respetuosa? Entonces. Claro, aceptó y el libro salió adelante”<sup>1123</sup>. Como explica el autor se trató de un trabajo muy delicado, pues el asesinato de Jordi a día de hoy sin esclarecer, sigue pesando como una losa sobre la familia. Y además de eso, durante la vida de Jordi, y es algo que Gabi Martínez trata de una forma impecable, se le acusó de ser homosexual.

Cimentar una buena relación con su familia, era primordial para el buen desempeño del autor en el libro. Las buenas relaciones que ha generado son fruto de la honestidad con la que abordó Gabi Martínez la historia y el compromiso total que adquirió para contar la vida de Jordi. “Ellos saben que Jordi merecía de alguna manera un reconocimiento”<sup>1124</sup>. Y de alguna manera el autor con *Sólo para gigantes* consigue ofrecer este reconocimiento. Actualmente, la familia ni siquiera tiene un lugar de descanso para el cuerpo de Magraner, ya que ha sido imposible su repatriación a Europa. Tal y como cuenta en el libro, el cuerpo de Jordi yace enterrado en el valle de Kalash de Bumburet donde vivió tantos años con los kalash<sup>1125</sup>. En el texto explica como lleva una lápida hasta la tumba para que al menos sirva de homenaje. Esencialmente, la intención del autor era mostrar el personaje en toda su complejidad. “Ese reconocimiento de que la gente supiera que había tenido una vida diferente y había hecho algo extraordinario, pues el libro, pese a las sombras que acompaña al personaje, ya te digo, que como está todo explicado con toda la dureza, pero creo que también intentando mantener el mayor respeto posible por la persona investigada y por todo el entorno. Yo creo que ellos reconocieron ese esfuerzo y trabajo y finalmente vieron en la personalidad de quien se hablaba a su hermano y a su hijo”<sup>1126</sup>.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, posición: 2574.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, posición: 3634

<sup>1122</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 128.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1125</sup> Los Kalash son un antiquísimo pueblo del Hindu Kush, compuesto por alrededor de 3000 personas y de origen cristiano. MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes*, *op. cit.*, posición: 128.

<sup>1126</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 128.

Pero posiblemente la parte más interesante, y también el aspecto más polémico, en nuestra opinión, es la reconstrucción de ciertos hechos en los que el autor no tiene todos los datos y para dar coherencia a la narración lo reconstruye con la información que tiene. El aviso sobre esta reconstrucción lo incluye al final, en un pequeño capítulo titulado “Un matiz”, es muy corto y lo reproducimos aquí al completo:

Existe una primera versión de este libro en la que todo lo narrado ocurrió literalmente así. En la que acabas de leer, preferí cambiar algún nombre para no herir susceptibilidades y, en lo posible, proteger a los implicados. En alguna ocasión también recreé cómo se desarrollaba un episodio que tan sólo me había sido enunciado. Le puse los detalles, la atmósfera, el suspense, los colores... sin pervertir jamás el sentido último del mensaje que me había sido transmitido. Esas mínimas recreaciones son las que convierten a este texto en una novela de no ficción.

He dedicado casi tres años a una historia en la que, como has visto, llegué a arriesgar mi vida. Ninguna de mis «intervenciones» literarias desvirtúa la verdad última de todo lo escrito aquí. Sería el primer estúpido si pusiera en peligro tanto esfuerzo, tanta realidad<sup>1127</sup>.

Sin duda a nuestro parecer esto es una muestra de honestidad del autor, que nos señala que algunas de las partes han sido reconstruidas debido a que no tenía forma de acceder a esa información, era un hecho desconocido, o no tenía el dato exacto. Y para no perder el hilo de la narración, reconstruye esa parte. Particularmente nos parece interesante que apunte como género a la “novela de no ficción” al igual que hizo Capote, aunque adelantándonos al análisis genológico el considera esta obra como periodismo literario. Pero, lo importante, es que el autor en ese párrafo, está ofreciendo una muestra al lector de que el pacto que este ha establecido con el autor no se ha roto. Y que “ninguna de mis «intervenciones» literarias desvirtúan la verdad última de todo lo escrito aquí», como explica en el texto. Gabi Martínez aporta más datos sobre esta aclaración final, y apunta a que esa reconstrucción se produce en un porcentaje pequeño:

... creo que dentro de lo que es la no ficción, tú estás escribiendo y estás trasladando una historia y de lo que se trata, sobre todo, es de lo que cuentas sea intrínsecamente cierto, puede haber matices, puede haber detalles, que no fueron exactamente así. Pero si cometes algún pequeño desvío que va a favor de que la fluidez del libro y que, sobre todo, lo que es la esencia de la historia te llegue con facilidad, yo defiendo como un 2% de ficción dentro de la no ficción. Es una cuota que me la he marcado yo alegremente. Nada es perfecto y, sobre todo, es un margen que éticamente no transgrede ningún límite<sup>1128</sup>.

Nos explica además concretamente, uno de las situaciones en las que tuvo que utilizar ese 2% de ficción en la redacción de *Sólo para gigantes*. Son en escenas muy concretas, momentos que le es imposible de saber lo que pasó pero que por lógica y conociendo en profundidad al zoólogo recrea. “Yo tengo un dato que es fundamental en el libro *Sólo para gigantes*, que hay un momento en el que a él le llaman de una televisión francesa. Yo sé que en aquella época está trabajando llevando acuarios, entonces lo que yo quiero recrear es una situación que sea verosímil en aquel momento, aunque a lo mejor no se dio exactamente así. Pero toda la información que estoy volcando es verdadera excepto ese momento concreto que a lo mejor no se dio así. Entonces, lo que hago es que yo sé que trabaja llevando acuarios, sé que en algún momento le van a llamar para que vaya a un lugar a hablar con una televisión francesa. Entonces hago que al entrar en una tienda de estas, de pronto él vaya y haga una llamada que le habían dicho que tenía que hacer. Y entonces, desde la tienda que ha llevado el acuario, se entera de que tiene que ir a la televisión. Eso es una escena como más de guion, pero que es un pequeño guiño de cara al lector para que todo sea más fluido, sea más novelesco en este caso, pero que no estoy mintiendo, no estoy cambiando nada esencial de la historia”<sup>1129</sup>. Además de esta escena hay algunas más

---

<sup>1127</sup> MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes*, op. cit., posición: 5370.

<sup>1128</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 128.

<sup>1129</sup> *Ibíd.*, p. 129.

recreadas, pero “muy pocas”. Por ejemplo, utiliza alguna reflexión que hace Magraner en sus diarios en otra situación porque aclara “que estamos hablando de periodismo, estamos hablando de que yo no puedo entrar en su cabeza, pero a la misma vez estamos hablando de intentar proyectar una sensación de realidad, de verosimilitud lo más fuerte posible y que el lector esté ahí dentro”<sup>1130</sup>. En su opinión, es esencial no ser fanático en el tema de la no ficción pero que hay gente así y que “pueden tirar por tierra un trabajo enorme por decir que no se peinaba con un peine sino con un rastrillito”<sup>1131</sup>. En nuestra opinión, estamos de acuerdo con el autor de que no rompe el pacto de lectura con el lector porque avisa en el texto que hay algunas escenas reconstruidas, y como observamos en los ejemplos que expone son situaciones concretas y que no afectan la esencia del relato.

En cuanto a los modos de citación se dividen entre un modo directo a través de diálogos y un estilo indirecto libre que está presente sólo en las partes de Magraner y que lo permiten la lectura de sus diarios.

Algunos ejemplos de este estilo indirecto libre que utiliza no con Magraner sino con algunos de los otros personajes que pueblan el texto, como Shamsur, el niño que adoptó Jordi mientras estuvo en Pakistán:

Cuando Shamsur entró en el jardín le sorprendió que todo estuviera tal y como lo había dejado dos noches atrás. Los perros no ladraron ni salieron a saludarle, si bien no reparó en ello hasta más tarde. Subió a la terraza, donde se levantaba la pieza que incluía el dormitorio y la oficina<sup>1132</sup>.

O utiliza este estilo indirecto libre, pero reflejando a través de la atribución al diario o la puesta en cursiva del texto que son “pensamientos” literales que rescata de los diarios de Magraner.

«Sobrevolamos Arabia. El avión vuela bastante bajo para que se puedan avistar las llamas de los pozos de petróleo, una serie de pequeños puntos luminosos sobre un fondo negro», escribió Jordi. Y volvió a mirar la pantalla del Boeing 747 donde proseguía la película sobre Sherlock Holmes que había abandonado por no saber suficiente inglés. *El inglés pakistaní seguro que se me da mejor*. Echó un vistazo a Yannik, que limpiaba la lente de una de sus cámaras. Con esa estupenda cabellera seguro que salía bien en las fotos que les había tomado días atrás el reportero del *Dauphiné Libéré*. *Mañana publican el artículo*, pensó Jordi. Y después: *Mañana es mi cumpleaños*<sup>1133</sup>.

A veces cuando presenta a algunos de los personajes como Claire, utiliza los detalles para transmitir el carácter de estos. Aunque no se da en muchas ocasiones:

Un día puso el freno. No puedo seguir así. Fue convenciéndose de que debía disfrutar de otras cosas y encontró el camino para hacerlo. Hoy, en su rincón al final de todas las salas del Instituto de Paleontología Humana de París, rodeada de cráneos, piedras, tibias y docenas de fósiles que sólo parecen desordenados, Claire trabaja con luz tenue al amparo de una leyenda en caracteres chinos que ha situado a su espalda<sup>1134</sup>.

Sobre las figuras retóricas podemos encontrar sobre todo algunas personificaciones y prolepsis:

La sombra del Fokker se tiende sobre laderas de montañas gigantes, la mayoría sin nombre. El pequeño avión de hélices avanza entre las anónimas cumbres inmensas que se erizan alrededor<sup>1135</sup>.

<sup>1130</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1132</sup> MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes*, *op. cit.*, posición: 63.

<sup>1133</sup> *Ibid.*, posición: 237.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, posición: 2896.

<sup>1135</sup> *Ibid.*, posición: 46.

Shamsur se agarró la cabeza boqueando y salió a la mañana radiante dando tumbos, ciego, no sólo a causa del sol. Siete años después seguiría sin recordar qué ocurrió hasta un buen rato más tarde<sup>1136</sup>.

Se incluyen una serie de imágenes como mapas de la región donde estuvo Magraner, así como muchas fotos de todas las etapas de la vida de Magraner. Estas fotos apoyan el relato de lo que se está contando es una historia real y podemos ver a través de estas fotos el desarrollo personal del autor. “Las fotos vienen a reforzar toda esta investigación, esto ha ocurrido, esto es cierto”<sup>1137</sup>, señala Gabi Martínez.

En cuanto a los niveles de lectura podemos encontrar dos. Por un lado, el relato vital del personaje de Magraner que nos desvela un personaje extraordinario, atípico y lleno de contradicciones. Pero dentro de la figura de Magraner también hay otro nivel. La figura de un hombre que busca y persigue algo en lo que cree hasta el final, es tal vez un poco romántico, pero al mismo tiempo loable, y es quizás ese aspecto lo que más nos atrae de la figura de Magraner como lector y a la vez lo que transmite el autor en su búsqueda. Y finalmente en un tercer nivel tenemos al autor, porque también es su viaje personal, su historia que se entrelaza con la del zoólogo y en la que encuentra algunas respuestas que desconocía.

Es más, tenemos que señalar, que, aunque en el libro no explica ni resuelve el asesinato de Magraner sí que deja bastante claro a qué se pudo deber. “No lo puedo escribir literalmente en el libro”<sup>1138</sup>, nos explica. Aunque “todo apunta, y de manera bastante clara, a que fue una especie de conspiración entre los servicios de inteligencia pakistaníes y los talibanes para liquidar a alguien que les molestaba en aquel momento y utilizaron a los pobres de la tierra habituales, que les sirvieron un poco para abrirles la puerta y ejecutarlo allí”<sup>1139</sup>. Todos allí ya sabían que iba a morir, y “todos participan un poquito en aquel asesinato”<sup>1140</sup>. Pero el problema es que en el libro no puede explicar todo eso de forma tan clara porque ni siquiera tiene pruebas concluyentes de ello.

### 13.14.5. Análisis genológico

Ya hemos mencionado que en el capítulo final titulado “Matiz” apunta a que se trata de una novela de no ficción. En nuestra opinión este texto se enmarcaría dentro de la novela-reportaje en el sentido que ofrece Chillón para definir este género: “simbiosis entre la vocación testimonial y los procedimientos de documentación propios del reportaje periodístico, por un lado, y las convenciones de representación inherentes a la novela realista de ficción, por otro”<sup>1141</sup>.

Gabi Martínez nos manifiesta que actualmente el tema de los géneros “está saltando por los aires”<sup>1142</sup>. Pero si tiene que ponerle una etiqueta lo ubica como “periodismo literario”<sup>1143</sup>, término que podemos extrapolar como ya hemos explicado perfectamente al de periodismo narrativo. Pero señala que el problema terminológico sigue estando presente. Las editoriales les cuesta etiquetar su obra, porque “periodismo literario” no es utilizada por ellas. E incluso manifiesta que ha recibido críticas por parte de críticos porque habían entendido que *Sólo para gigantes* era ficción. La misma editorial que publica el libro, Alfaguara, la ubica dentro de su colección Hispánica que se identifica sobre todo con la ficción. Aunque a grandes rasgos es una obra que se ubica como “no ficción” por parte de librerías y editoriales.

---

<sup>1136</sup> *Ibíd.*, posición: 88.

<sup>1137</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 129.

<sup>1138</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>1139</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>1140</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>1141</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia*, op. cit., p. 257.

<sup>1142</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 132.

<sup>1143</sup> *Ibíd.*, p. 132.

Es más, el autor apunta que *Sólo para gigantes* va a salir el año que viene traducida al inglés en Australia y Reino Unido y estas editoriales que se han encargado de la traducción van a enfocar el texto hasta “dónde es capaz de llevar la literatura en español la no ficción”<sup>1144</sup>. Curiosamente, en su trabajo con estas editoriales se siente entendido e identificado y le resulta sorprendente que “la definición más exacta de lo que yo pretendía hacer con mi libro me venga de fuera de mi casa”<sup>1145</sup>. La tradición de periodismo literario y de este tipo de obras es mucho más extensa en estos países y la comprenden mucho mejor, critica.

Sobre el tema de las etiquetas, apunta el autor, que él prefiere pronunciarse lo menos posible. “La etiqueta es una necesidad del vendedor”<sup>1146</sup>. Es consciente de que muchos creadores trabajan con la etiqueta en la cabeza, con lo que el resultado final está muy claro para ellos, pero este no es su caso.

... yo intento en esos debates pronunciarme lo menos posible, porque creo mucho más en la totalidad de la expresión artística, o sea, en restringirte a algo, acotar a algo tan pequeño como es una etiqueta, lo que es un trabajo al que has dedicado mucho tiempo y que, a lo mejor, abarca mucho más, que no sólo periodismo literario y tal, quizás lo mejor de todo sería la novela, pero lo bueno sería que hubiera un término para novela, pero que entrara dentro de la no ficción a veces. Sería ideal, porque lo curioso es que para la novela la ficción lo abraza todo, pero la no ficción no tiene un término que lo abrace todo<sup>1147</sup>.

Resulta revelador las palabras de Gabi Martínez y explican por qué dentro de ese campo tan enorme como es la no ficción, dentro de la cuál ubicamos al periodismo narrativo, está tan dividida y segmentada con miles de términos distintos. No tiene ese término que lo engloba, que da sentido al texto, como es la novela para la ficción, explica el autor. Concretamente se siente cómodo con el término “novela de no ficción”, porque aparece la palabra novela y es el término con el que se siente más cómodo.

Sobre los problemas y las razones que llevan a que se de tan poco este tipo de periodismo apunta principalmente al dinero, al a financiación como el problema más relevante. “Para llevar adelante un buen periodismo necesitas comer, necesitas estar llevando adelante la investigación y luego la escritura y si es un caso largo necesitas un sostén durante varios meses como mínimo, necesitas alguien que te esté apoyando. Y eso no existe en España”<sup>1148</sup>. Ya no se financian ni se hacen adelantos para libros de investigación, aspecto que es muy habitual en Estados Unidos, arguye. Y apunta que hoy en día el periodismo se ha llevado la barra de bar a la tribuna del periodismo, todo es opinión.

#### 13.14.6. Análisis del contexto

Durante la redacción de *Sólo para gigantes* ha tenido muy presente a Lawrence de Arabia y sobre todo su libro *Los siete pilares de la sabiduría*. “Es un libro que no es que sea periodismo literario, pero podría prácticamente considerarse porque está basado en hechos reales, no es un diario, hay antropología, geografía, hay botánica, hay sociología... Y ese libro siempre estuvo muy presente”<sup>1149</sup>. Y otra obra que apunta muy importante y que tuvo presente a la hora de escribir *Sólo para gigantes* es *Hacia rutas salvajes* de Jon Krakauer. Son dos obras ambas de no ficción que hablan de dos aspectos que el autor trata en la obra. Sí en *Los siete pilares de la sabiduría* se nos muestra la excepcional figura de Lawrence de Arabia, muy similar a lo que hace el autor con Magraner, en *Hacia rutas salvajes* pertenece a ese movimiento que inició Thoreau Henry David

<sup>1144</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1145</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>1146</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>1147</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>1148</sup> *Ibíd.*, p. 132.

<sup>1149</sup> *Ibíd.*, p. 133.

con *Walden*, hacía una nueva concepción de la vida en la naturaleza y de desarrollo espiritual en ella, y que también se ve reflejada en *Sólo para gigantes*.

Luego autores de referencia, ya en un ámbito general, apunta concretamente a Miguel de Unamuno. También apunta a otros autores españoles como Francisco Umbral o Josep Pla. Tras estas influencias que identifica más como en el inicio de su carrera, “me entró la vena rompedora”<sup>1150</sup> y comenzó a leer a David Foster Wallace, pero tras su lectura, “no he tenido autores que hayan marcado una etapa de manera tan clara”<sup>1151</sup>, como los anteriores. Aunque no quiere dejar de señalar a otros autores magníficos que de alguna forma le han influido como Philip Roth, Peter Matthiessen o Niccolo Ammaniti.

Dentro del periodismo literario, su libro de referencia sería *El tigre* de John Vaillant. Y señala otros títulos como Steinbeck con *Las uvas de la ira*, *La carretera* de Cormac McCarthy, Tom Spanbauer con *El hombre que se enamoró de la Luna* era maravilloso.

Posiblemente la influencia de David Foster Wallace o Josep Pla se nota de forma más evidente en su primera obra periodístico narrativa o literaria, *Una España inesperada* (2005). Esta obra se sale del periodo elegido para el análisis, pero sí que nos gustaría comentar varias cosas sobre este texto. A lo largo de seis capítulos aborda ciertas realidades innatas de España como es El Rocío, la moda, el fútbol, o un colegio de niños superdotados. Es una obra redactada en primera persona, y se configuraría como crónicas del autor que nos desentraña todas estas realidades. Pero lo más interesante y donde se nota la influencia de esos dos autores es en ese posicionamiento escéptico e irónico, sobre todo se perciben en las crónicas sobre el Rocío. Este fue uno de sus primeros libros, y ese posicionamiento irónico, en sus últimas obras y en *Sólo para gigantes* ha cambiado.

.... otro de los aprendizajes de la profesión, de la escritura y del periodismo, ha sido que al principio yo era bastante escéptico y a veces me gustaba el posicionamiento irónico este de Josep Plá o así poner un poco de distancia frente a las cosas. Pero vas viendo como la ironía y el distanciamiento pueden afectar a la sociedad y voy creyendo que la implicación, la implicación visceral, jugándotela, puede ser necesaria en una sociedad en la que todo el mundo o que hay una tendencia precisamente a una cierta distanciamiento de las cosas mirando solamente el provecho propio. Yo interpreto el periodismo como algo que estás dando a los demás, entonces el ir de listo por el mundo, que era una posición como más juvenil, la he acabado y ahora soy más vehemente<sup>1152</sup>.

Esta posición que adoptó en sus inicios fue un aprendizaje para el autor, y una forma de encontrar su propio estilo y voz como narrador. Es más, aclara la influencia que tiene el autor norteamericano sobre él al escribir esta obra. “*Una España inesperada* está muy tocada en ese momento por la lectura de Foster Wallace. Foster Wallace me parece una maravilla, un tipo impresionante, pero Foster Wallace es un tipo que opta por vanguardia a tope, es muy vehemente también, puede hacer bromas, pero no va de listo, todo el tiempo es una persona entregada, tú lo ves. Pero a la misma vez hay algo, un vanguardismo tan extremo que de alguna manera hace que algunos mensajes se puedan alejar del público. Y yo lo que quiero es que la historia prime, que la historia sea la que conduzca la narración”<sup>1153</sup>. Porque lo que apunta es que Foster Wallace tiene un estilo, una estética muy llamativa, que reconoces enseguida, pero otros autores entre los ya destacados por el autor como Roth o Matthiessen es más difícil de reconocerlos a primera vista, pero sí que son capaces de recrear y mantener una estupenda atmósfera, es la historia lo que pesa y eso es lo que interesa al autor, más allá de esos efectos o de un estilo muy efecticista.

Sobre la influencia del periodismo narrativo Latinoamericano cree que hay “cierta influencia en una élite literaria”<sup>1154</sup>, pero se muestra dubitativo sobre hasta que punto en España hay

---

<sup>1150</sup> *Ibíd.*, p. 133.

<sup>1151</sup> *Ibíd.*, p. 133.

<sup>1152</sup> *Ibíd.*, p. 129-130.

<sup>1153</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>1154</sup> *Ibíd.*, p. 133.

una influencia de ese tipo de periodismo. “Yo sí que creo que hay alguna gente que sí que conoce lo que se está haciendo y que hay trabajos que algunos son interesantes, son respetables y tal, pero diría que todavía falta la obra que golpee de verdad. Son obras que están bien, pero el impacto que tienen no es el de la literatura”<sup>1155</sup>. Le sorprende que por motivos que desconoce, muchos de estos autores cuentan con presupuestos muy grandes para hacer sus investigaciones. “Ellos cuentan con dinero para moverse. Y por eso pueden ofrecer también unos trabajos que consiguen al menos una solidez mayor que mucho de lo que se pueda estar haciendo aquí. Supongo que, en algún momento, alguna de esas obras también podrá ser utilizada como bandera”<sup>1156</sup>. Cree que la gran carencia en España respecto a Latinoamérica, es la falta de un autor que coja la bandera de este tipo de periodismo, de esta forma, “dentro de ese periodismo, hay libros que son interesantes, pero todavía creo que en la literatura en español falta un libro que pueda ser bandera o un autor, como lo fue Tom Wolfe o Gay Talese. Nosotros aquí hablamos de autores que no nos acabamos de creer”<sup>1157</sup>. Y con esto se refiere a que se le dan mucha relevancia y salen en muchas tribunas autores de forma repetida, pero son autores que aparecen porque están dentro de un circuito, explica. “No porque su obra nos convenza”<sup>1158</sup>.

Posiblemente pueda decirse que *Sólo para gigantes* supuso para el autor un libro de transformación, aspecto que se reafirma en su siguiente obra *Voy* una novela que aborda la desaparición de un Gabi Martínez ficticio en Nueva Zelanda y que un joven investigador comienza a indagar en su pasado, entrevistando a los principales protagonistas de su vida para conocer las razones de esta desaparición. Se trata de un desnudo completo del autor, que nos retrata a un Gabi Martínez lleno de contradicciones y mostrando todas sus miserias, pensamientos, miedos, traumas. “Llegas a un punto en el que ya te sientes libre para abordar cada tema como crees que ese tema merece y sin ningún tipo de complejo”<sup>1159</sup>. Siempre queda algún complejo, aclara, pero ahora siente mucha más libertad ética y creativa.

En lo que se refiere a su consideración, señala que tras *Una España inesperada* cambió su concepto de sí mismo y si antes siempre se había definido como periodista, tras este texto se considera a sí mismo como escritor:

...hay un hecho muy sintomático, que lo he dicho en alguna entrevista antes, yo hasta *Una España inesperada*, cuando me pedían la profesión, normalmente te lo piden en las fronteras, cuando vas a cruzar de un país a otro, en los aeropuertos y tal, yo siempre ponía periodista. Pero a partir de *Una España inesperada*, que es mi quinto libro, a partir de ahí entiendo que ya puedo defender la obra completamente y ahí ya firmo como escritor.

Cuando se inicia en la literatura su objetivo es “ofrecer algo al menos a una altura suficiente, que pueda al menos recordar lo que me han ofrecido a mí los grandes escritores”<sup>1160</sup>. Con *Una España inesperada* el autor siente que está probando, que no está seguro todavía y que no tiene una “voz” propia. Hasta que siente que ha encontrado esa voz con *Sólo para gigantes* no se considera así mismo escritor. “Yo creo en la gente que se gana su lugar en el mundo y se presenta después de haber demostrado que es capaz de desarrollar ese arte”<sup>1161</sup>. Por lo que su consideración de escritor va madurando en función de su obra. “Y llega un momento en que yo digo que creo que mi obra puede presentarse al mundo como la de un escritor, me he hecho mayor literariamente. Luego gustaré más o gustaré menos, pero yo me considero escritor. Después de esa etapa me vienen cinco libros más, que es una etapa que ha sido de maduración y que abordo sobre todo el viaje y que, desde géneros muy diferentes, y en cada uno de los géneros me encuentro bien, me encuentro cómodo y hago lo que quiero hacer. *Sudd*, novela, *Los mares de Wang*,

<sup>1155</sup> *Ibíd.*, p. 133.

<sup>1156</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1157</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1158</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1159</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1160</sup> *Ibíd.*, p. 135.

<sup>1161</sup> *Ibíd.*, p. 135.

un libro de viajes clásico, *En la barrera*, un libro de viajes de vanguardia, *Sólo para gigantes*, periodismo literario y *Voy*, que es un libro que escribo para cerrar etapa”<sup>1162</sup>.

Una de las características más curiosas del autor, y que nos parece interesante señalar, es que firma con su diminutivo como nombre, algo poco usual en España pero que viene siendo muy común en Estados Unidos (Walt Whitman, Tom Wolfe, Tom Sharpe, etc.). El autor nos explica que se trató de una apuesta de seguir esa línea impuesta por otros autores como Whitman que quería que la gente lo conociera como sus amigos lo hacían llamar. Es una apuesta, que se presenta con un gesto y para él este gesto no es solo su nombre, “tiene que ser el contenido también”<sup>1163</sup>.

También explica que las marcas que se impone cada autor, o se le ponen desde fuera, pueden ser una trampa, y debido a sus libros de viajes como *Los mares de Wang*, *En la barrera* se le ha podido clasificar como escritor de viajes. “No quiero caer víctima de mi propia trampa. No quiero ser el autor de libros de viajes”<sup>1164</sup>. Una de sus obras más polémicas fue *Diablo de Timanfaya*, que cuenta su viaje a las Islas Canarias especialmente centrada en los volcanes. Aunque no podemos conocer en detalle las razones de este intento ya que el autor apunta que “no estoy autorizado a hablar porque tuve que firmar cláusulas para no hablar de ellas”<sup>1165</sup>. Pero suponemos que debido a las señales que apunta en el libro sobre la irrupción de esos volcanes, muchas autoridades locales vieron que podía poner en peligro el turismo y le atacaron. Lo único que nos añade es que “estamos en el país turístico, a la que tú, sobre un territorio, pones en cuestión un par de cosas y deja de ser un tríptico publicitario, te conviertes de cara al ayuntamiento y al gobierno de turno en un peligro que le puede restar cuatro turistas. No lo ven como que cuando Josep Pla hace una crítica de un libro lo que hace es atraer la atención sobre ese lugar, piensan la parte fea. Entonces se te lanzan el gremio de hoteleros, los medios de comunicación y es un poco complicado”<sup>1166</sup>. Y apunta que debido a esto, el periodismo literario, la salud y visibilidad de este género, para él tiene que ver con “la salud de la sociedad y esta sociedad ya sabemos cómo está”<sup>1167</sup>, criticando que son los intermediarios los responsables de esta situaciones.

Ahí hay un problema de fondo que habría que replantearse. Aquí hemos estado hablando durante cuarenta años sobre periodismo literario y luego, cuando quería aspirar a una investigación de unas características semejantes, ¿dónde estaba el dinero para poderla desarrollar? Eso es cosa americana<sup>1168</sup>.

Y a esto se le añade, en su opinión, lo frustradísimos que están los periodistas. Hace unos 10 o quince años considera que, sí se podía hacer más o menos periodismo, pero ahora con las condiciones laborales en la cual el periodista tiene que hacer la misma noticia cuatro veces para el digital, el papel, en catalán, en castellano, etc. “Ellos mismos se encuentran en un lugar en el que no se reconocen y la frustración entre los periodistas que trabajan para los medios de comunicación es cada vez mayor”<sup>1169</sup>. Gabi Martínez tiene claro que la única vía para hacer periodismo literario es dedicarte a cuerpo y alma a ello:

si tú quieres hacer periodismo literario de verdad vas a dedicar tu vida y vas a ser pobre, tenlo claro. Pero la compensación que tienes de todo eso es brutal, la sensación de hacer lo que quieres y de estar de alguna manera en una resistencia es como las películas, formar parte de una resistencia que no deja de aportar algo que vale la pena, te hace sentirte a ti como individuo muy bien en general. Luego pasas unas crisis tremendas también porque te

---

<sup>1162</sup> *Ibíd.*, p. 135.

<sup>1163</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>1164</sup> *Ibíd.*, p. 135.

<sup>1165</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>1166</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>1167</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>1168</sup> *Ibíd.*, p. 132.

<sup>1169</sup> *Ibíd.*, p. 138.



dices que todo esto para qué sirve... El final de la historia es bueno, eso sí, tienes que dedicarte en cuerpo y alma, como se dice.

### 13.14.7. Análisis de ‘Sólo para gigantes’ como libro en formato periodístico

Sólo para gigantes está publicado por la editorial Alfaguara, pero recientemente ya sido también publicado en formato comic por Astiberri, dibujada por Tyto Alba. Este mismo autor también colaboró con Gabi Martínez en su anterior novela *Sudd*, que la llevo al formato cómic igualmente.

Nos anuncia que se han vendido los derechos de la película para el cine. Agustín Villaronga, el director de *Pan negro*, está muy interesado en hacerla, aunque de momento debido al alto presupuesto de la historia no ha avanzado. Aunque él apunta que se da por satisfecho “con dar visibilidad a historias de periodismo literario”<sup>1170</sup> porque son muchas trabas las que te encuentras por el camino.

Apunta que no ha habido segunda edición, y que de la primera edición salieron 5.000 ejemplares. Ahora va a salir en inglés, como ya hemos comentado más arriba, y manifiesta que los lectores le están dando muy buenas opiniones. “Es un libro muy muy agradecido”<sup>1171</sup>. Particularmente porque es un libro en el que se implicó y en el que hay una fuerza que se siente. “Quizá sea el libro del que he recibido más emails, este es el libro que la gente se ha vinculado más a mí de forma directa. Han necesitado ponerse en contacto conmigo y eso es muy gratificante”<sup>1172</sup>. Esa fuerza que se nota en el libro esa vibración se percibe cuando se está escribiendo, explica. “En *Solo para gigantes* pasa el tiempo, el libro sigue vivo y yo creo que ahí, de alguna manera, conseguí algo”<sup>1173</sup>.

Actualmente se encuentra inmerso en la escritura de dos obras al mismo tiempo, una obra sobre la psiquiatría en la que abordará el sistema sanitario español y otro libro sobre Antonio Baños, líder de la CUP. Y también está acabando un tercero sobre el único español que ha ganado dos campeonatos del mundo uno de esquí náutico y otro de motociclismo. “Me he desplazado de un lado hacia otro por lo que te comentaba, una marca, si estamos hablando todo el tiempo de libertad y de ser lo más libres posible, no puedes dejar que el mercado te condene por la propia marca que te has fabricado tú”<sup>1174</sup>.

Sobre el libro como soporte del periodismo literario apunta que:

... creo que una de las oportunidades que tiene ahora mismo en español el periodismo literario es a través del libro. Ese es el resquicio que le queda, el periodismo literario en periódicos puede apuntar a alguna idea, puede esbozar algo interesante, pero el desarrollo del gran periodismo literario auténtico, ese tiene que expresarse en libro<sup>1175</sup>.

Son las editoriales las que tienden a apostar antes por este tipo de textos que un periódico que no va a hacer una apuesta económica por algo de gran formato, explica. Por lo que “al periodismo literario de fondo, que es el que practico y el que más me gusta, yo lo vinculo al libro siempre”<sup>1176</sup>. Porque el libro, el formato en sí, aporta algo distinto al texto, ofrece un nivel diferente. “Es que el libro, lo mires por donde lo mires, le da algo diferente al texto, es verdad que igual se lo lee menos gente, pero parece que el hecho de publicar un libro lleve la historia a un nivel diferente, a un nivel de prestigio distinto. Y yo creo que para este tipo de historias el libro es el soporte indispensable”<sup>1177</sup>.

<sup>1170</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>1171</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1172</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1173</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1174</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>1175</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>1176</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>1177</sup> *Ibíd.*, p. 138.

## 13.15. Descubrir nuestra propia historia lejos de nuestras fronteras. Virginia Mendoza

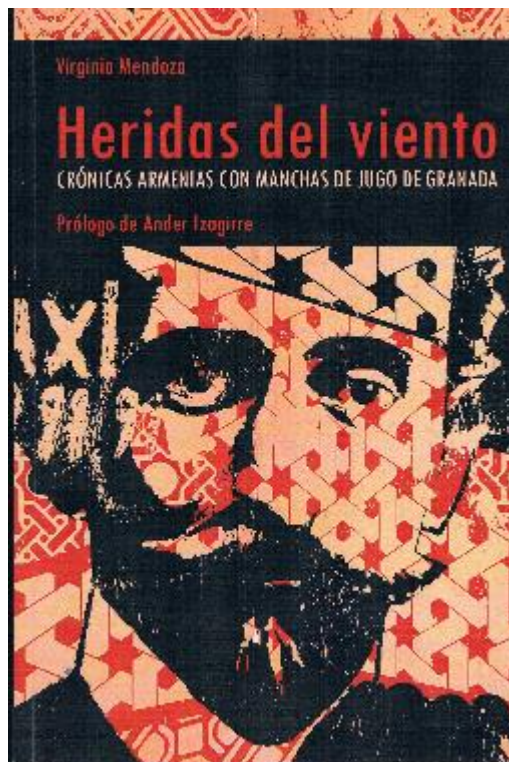
### 13.15.1. La autora

Virginia Mendoza Benavente (Valdepeñas, Ciudad Real, 1987) es periodista y antropóloga social. Ha vivido en Gales y en Armenia. A raíz de sus viajes por el Cáucaso, donde empezó a fusionar periodismo narrativo y antropología autoeditó el libro *Heridas del viento. Crónicas armenias con manchas de jugo de granada*. Ha escrito crónicas, reportajes y reseñas para revistas como *Jot Down*, *El Español*, *Yorokobu*, *Altair Magazine*, *Pikara Magazine*, *fronterad* y *El Puercoespín*, entre otros. En 2016 ha quedado finalista del Premio Internacional de Periodismo Colombine. Actualmente trabaja como periodista *freelance* y es colaboradora habitual en *Yorokobu*, *El Español*, *Pikara* y *Altair*. *Heridas del viento* es su primera obra periodística publicada en 2015. Durante varios meses ha recorrido aldeas españolas en busca de las historias que darán forma a su segundo libro periodístico (y antropológico), que publicará Libros del K.O. en 2017.

### 13.15.2. Sinopsis de la obra

Armenia se convierte en el escenario por el que discurre la mirada de Virginia Mendoza que con su doble visión de periodista y antropóloga nos acerca una región que nos parece lejana y desconocida pero que se presenta llena de similitudes y contrastes con nuestra propia tierra y con nuestra historia.

Mendoza nos lleva por testimonios del genocidio armenio, del terrible terremoto que sufrieron en 1988, o pueblos donde los vecinos tienen prohibido ver la televisión, pero sobre todo el texto se centra en las personas, en poblaciones como los molakanes o los yazaríes. La obra está transitada por una enorme cantidad de personajes muy variados que son al mismo tiempo un retrato de esa tierra. La autora se instaló en Armenia, aprendió rudimentariamente el idioma, y supo por tanto ofrecer una visión sobre este territorio. Pero esencialmente el texto es una reflexión sobre las fronteras, la identidad y el sentimiento de pertenencia a una región, los armenios han sufrido muchos avatares a lo largo de su historia y la autora logra percibir ese sentimiento de confluencia mutua que tiene el pueblo armenio por proteger su identidad.



### 13.15.3. Análisis temático

En su trabajo apenas ofrece detalles sobre por qué escogió una temática tan peculiar ni las razones que la llevaron a vivir y escribir desde Armenia. Es Ander Izagirre en el prólogo quien apunta una de las razones de la elección de este país desconocido:

Conta Virginia Mendoza que su abuelo muerto se le apareció en sueños y le dijo que él había nacido en la calle de los Armenios. En realidad el abuelo había nacido en la calle del Aire, en

Terrinches (Ciudad Real), y Virginia creyó que esa aparición era una señal para viajar a Armenia. A mí me parece que ese sueño le daba también otro mensaje: que escuchara a los viejos. Ella lo ha obedecido siempre<sup>1178</sup>

Cuando la hemos interrogado sobre esto nos explica que escribió esta obra sobre Armenia por que lo que ella quería mostrar, aunque también explica que “voces” era el título de una gran cantidad de obras. “Entonces le pongo este punto poético y al hablar de heridas es que estoy hablando de una herida abierta porque todo eso que estoy contando es cómo es Armenia hoy y cómo se ha conformado a raíz de lo que ha ido sufriendo, principalmente el genocidio, pero bueno, también guerras, terremotos...”<sup>1179</sup>. Pero tras la elección del título, necesitaba un subtítulo, desde el campo ético para que aclarara de que iba esa obra, como vemos, los subtítulos de las obras en periodismo narrativo suelen funcionar como aclaraciones de la temática. Así decide utilizar como subtítulo “Crónicas armenias con manchas de jugo de granada”. Sin embargo, la utilización de la palabra “crónica” en el subtítulo le ha traído algunas confusiones entre lectores que equivocaban esta obra con una novela fantástica, ya que muchas de estas utilizan la palabra “Crónica” para hacer referencia a una saga<sup>1180</sup>.

En cuanto a la utilización de la palabra “granada”, explica que este fruto es el símbolo nacional de Armenia, para ellos esta fruta supone un concepto a nivel nacional ya que simboliza la unión del pueblo armenio a través de los granos de la granada. La autora manifiesta que en Armenia ha sido el único sitio donde “he llegado a entender el patriotismo”<sup>1181</sup> porque, aunque no comparta ese sentimiento, sí que lo entiende porque “si no tuvieran esa unión y no fueran tan patriotas, pues ese país ya no existiría. Y no te exagero, es que no existiría. De hecho, se inventaron el alfabeto de la noche a la mañana porque necesitaban un signo de identidad”<sup>1182</sup>. Por tanto, con el subtítulo está apuntando a los rasgos identitarios del libro, con la granada está señalando a Armenia y al sentimiento de este pueblo y con crónica está identificando de alguna manera el género.

Sobre el proceso de creación ha sido más innato, iba improvisando muchísimo “yo lo único que quería era conocer el país y mostrarlo”<sup>1183</sup>. Uno de los aspectos que más le sorprendió es que en Armenia se reencontró con su infancia “el ir a esas aldeas, era como cuando yo era pequeña, la gente tan hospitalaria, tan abierta...”<sup>1184</sup>. Mendoza iba escribiendo sobre la marcha conforme todo aquello sucedía. Pero fue tras terminar su voluntariado en el país armenio cuando comenzó a escribir el libro. El proceso de corregir y revisar le llevó mucho más tiempo que el proceso de escribir el libro. Sobre todo, porque al ser un libro autoeditado tuvo que trabajar mucho en el diseño y la autocorrección, labores que realizan normalmente todas las editoriales. También le dejó el libro a lectores como Ander Izagirre, que escribe el prólogo, o Álex Ayala Ugarte o periodistas como Carlos Torres Prieto para que pudiera obtener una visión mejor de la historia. Como vemos, las relaciones entre los autores que analizamos son fructíferas y demuestran que estamos ante una generación de autores cuya conexión entre ellos es profunda.

<sup>1178</sup> MENDOZA, Virginia, *Heridas del viento. Crónicas armenias con manchas de jugo de Granada*. Createspace, 2015, p. 6

<sup>1179</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 140.

<sup>1180</sup> Tan sólo hay que bucear levemente entre las sagas de la literatura fantástica para detectar esta pervisión con la palabra crónica. Por ejemplo, *Las Crónicas de Narnia* de C. S. Lewis, *Crónicas de la dragonlance*, de Margaret Weis; T. Hickman, *Crónicas de la Torre* de Laura Gallego García, la saga de las *Crónicas Vampíricas* de Anne Rice.

<sup>1181</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 141.

<sup>1182</sup> *Ibíd.*, p. 141.

<sup>1183</sup> *Ibíd.*, p. 141.

<sup>1184</sup> *Ibíd.*, p. 141.

### 13.15.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

*Heridas del viento* funciona por grandes capítulos, el primero de ellos se titula “Silencio”, refleja el país y sus costumbres, el segundo “Voces” recoge testimonios de personas sobre todo referidas al genocidio armenio y el terrible terremoto de 1988. La tercera parte se titula “Estelas”, la cuarta parte se titula “Líneas”.

En cuanto a la estructura narrativa, se trata de una compilación de crónicas sobre Armenia. Cada uno de los cuatro bloques agrupa un conjunto de crónicas, todas independientes, pero guiadas por el hilo conductor de la autora que nos guía a través de las diferentes historias y provoca que no perdamos el sentido. Este hilo conductor se fundamenta principalmente en la búsqueda de la identidad, la supervivencia, las fronteras, y el recuerdo y el pasado de los mayores. La estructura, y en parte también el germen del libro, se encuentra en el blog que la autora abrió a su llegada a Armenia: *Cuaderno armenio*<sup>1185</sup>. “Lo utilicé como germen”<sup>1186</sup>, y al mismo tiempo que fue una parte del origen del libro también influyó en la configuración de la estructura. Fue un blog que abrió en privado antes de irse a Armenia y en la que iba subiendo cosas de todo lo que hacía. Más adelante comenzó a compartir fragmentos de esas crónicas que iba escribiendo y que no sabía en qué se iban a convertir en un futuro. Algunas de esas crónicas salieron en revistas como *fronterad*. “Pero yo no tenía ni idea de cómo iba a hacer un libro ni de cómo escribir un libro de crónica ni nada”<sup>1187</sup>. Al final decidió hacer una recopilación de todas las crónicas que había escrito sobre el país, y señala, que algunos lectores le han comentado que no hubiera un hilo en toda la historia. Aunque Mendoza manifiesta que sí que existe ese hilo conductor porque “todas son historias de supervivencia, lo estoy poniendo claramente en todas las crónicas”<sup>1188</sup>. Como hemos apuntando además de esas historias de supervivencia, la búsqueda de la identidad, las fronteras y el recuerdo de los mayores conforman este hilo. La autora explica como se desarrolla su obra:

La primera parte es una toma de contacto con el país, luego ya profundizaba en cuáles eran sus heridas, luego es cuando ya me centré en historias de personas, perfiles de gente que se había cerrado a algo de forma muy obsesiva y a mí me parecía que eso era la supervivencia, sin más. Yo pienso que cuando te aferras a algo de manera obsesiva es porque seguramente hay otra cosa que falta ahí o simplemente un motivo para obligarte todos los días a luchar por algo. Como este señor que estuvo treinta años cavando un templo subterráneo debajo de su casa. Para mí eso es supervivencia, porque si la persona hacía eso y casi no dormía, casi no comía, a lo mejor había algo en su vida de lo que tenía que huir. Y a mí me parece supervivencia, que te obsesiones con algo<sup>1189</sup>.

Además, al iniciar la parte de “Voces” incluye en cursiva el testimonio en primera persona de Emma Shahakyan hija y nieta de supervivientes del Genocidio Armenio. Esto la autora lo considera un recurso antropológico como el de historias de vida que usa esta ciencia para contar el testimonio de esta mujer. “Yo el testimonio de esa mujer lo meto ahí sin más, de golpe y de sopetón, pero del estilo de las historias de vida en antropología. Es que esa señora era la abuela de una amiga y ella tenía cosas que contarme de su abuela durante el genocidio”<sup>1190</sup>. Para contar este testimonio, para dar expresión a todo lo que decía, no se le ocurría otra forma de hacerlo que recurrir a una primera persona y ponerla en cursiva. La utilización de recursos de la antro-

<sup>1185</sup> Véase: <https://cuadernoarmenio.wordpress.com/>

<sup>1186</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 142.

<sup>1187</sup> *Ibíd.*, p. 142.

<sup>1188</sup> *Ibíd.*, p. 142.

<sup>1189</sup> *Ibíd.*, p. 142.

<sup>1190</sup> *Ibíd.*, p. 143.

pología en el periodismo narrativo no es algo inusual. El periodista estadounidense Ted Conover, también periodista y antropólogo, ha utilizado técnicas propias de la antropología como la observación participante para incorporarla al periodismo narrativo<sup>1191</sup>.

El caso es que nuestra conversación transcurrió de tal manera que me acabó contando desde la vida de sus bisabuelos, sus abuelos, hasta la suya de una forma tan cronológica, que eso era completamente una historia de vida, como las de antropología, que si la soltaba así, se me quedaba una historia de vida. Entonces, a mí me pareció que esa persona, en lo que contaba, estaba reflejando todo lo que yo iba a meter en ese capítulo en el mismo orden cronológico. Desde hablar de genocidio a llegar a hablarme del terremoto, cómo se vivió el terremoto, cómo se vive hoy, fue pasando por todo, por todas esas fases que yo iba a tratar en ese capítulo<sup>1192</sup>.

De esta forma, la estructura narrativa, además de conformarse como compilación de crónicas, se mezcla también con otros recursos como los de la antropología apoyando nuestra teoría de que el periodismo narrativo bebe de fuentes muy diversas, como la antropología, en este caso, aparte de la literatura.

En cuanto a la persona hace uso de la primera persona. Por ejemplo:

Yo, que en el fondo soy muy armenia, disfruto de estas situaciones y valoro más el lugar anhelado durante tantas horas, las veces que llego, claro<sup>1193</sup>.

No se sentía nada cómoda con el uso de la primera persona, nos manifiesta. Se sentía extraña haciendo uso del “yo”, e incluso le ofreció el texto a una editorial y esta le recomendaba que se metiera más en la historia y que hubiera más experiencia personal. Pero Mendoza era reticente a hacer más uso de esa primera persona, “más allá de demostrar que estoy ahí y entrar en alguna conversación porque también es necesario por esa parte antropológica y porque es crónica y es inevitable”<sup>1194</sup>. Esa mayor presencia del “yo”, de la experiencia y pensamientos del periodista en el texto es un enfoque que están buscando algunos medios hoy en día como *El Español*:

...no quiero contar mi vida. Y muchas veces vas a hacer una crónica y te dicen que les gustaría saber cómo has llegado a ese sitio y qué conversación tuviste con quién para enterarte. ¿En serio es necesario que para contar la historia de un señor que ha estado treinta años cavando un templo subterráneo te tenga que contar yo en una crónica, empezar con ese tostón de que yo estaba tomando una café con un amigo y me dijo tengo una historia de las tuyas? Me parece meterme demasiado sin ser necesario y muchas veces es que el editor de crónica lo demanda<sup>1195</sup>.

El excesivo uso de la primera persona explica Mendoza la hace sentir excesivamente céntrica. “¿Por qué lo voy a poner en singular si yo he estado ahí con otra persona?”<sup>1196</sup>. Concretamente no ve propio contar su vida personal en una crónica. Porque se dan situaciones en las que no son necesarias contar ciertas cosas, si alguien le da información sobre una fuente o le cuenta algo interesante, ¿qué necesidad hay de meter a esa persona en el libro o contar ese detalle concreto?, se pregunta la autora.

Por tanto, utiliza la segunda estrategia de representación del autor y la conciencia de subjetividad a través de sus reflexiones también son patentes. Por ejemplo: “¿Nos enseña nuestra

<sup>1191</sup> Véase: BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo. Conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción*. Barcelona: Periodismo Activo 6, 2015, p. 43.

<sup>1192</sup> *Ibíd.*, p. 143.

<sup>1193</sup> MENDOZA, Virginia, *Heridas del viento...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1194</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 147.

<sup>1195</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>1196</sup> *Ibíd.*, p. 147.

percepción del espacio? ¿nos hace creer nuestra cultura que ocupamos más de lo que necesitamos?”<sup>1197</sup>.

Sobre el modo de citación utiliza el estilo directo a través de diálogos, no hace uso de las comillas, pero sobre todo destaca por el uso del estilo indirecto libre, como viene siendo habitual en estos autores que analizamos.

Él nunca bebía café. Ha aprendido a prepararlo por una sola razón: para que ella desayune en la cama cada mañana. Él tiene ciento tres años. Ella no sabe cuándo nació. *Supongo que es mayor o menor que yo*, dice él. Cuando ella empieza reír a carcajadas, él ya está pensando la próxima broma: *seguro que sus padres lo sabían*. Cuatro años de compromiso y ochenta riendo. *No podíamos hablar porque si hablábamos nos teníamos que besar. Ni un beso medio en cuatro años. ¡Ni uno!*<sup>1198</sup>.

Este estilo indirecto libre está representado a medias, pues utiliza la cursiva para destacar las palabras propias del personaje. No es algo habitual, aunque funciona correctamente, pero quizás podría cumplir el mismo objetivo un estilo directo con atribución de diálogos.

En cuanto a las fuentes todas son personales y con nombres reconocibles y especialmente relevantes las de algunos testimonios de hijos o nietos de supervivientes del genocidio armenio o supervivientes del terrible terremoto de 1988. Son las fuentes más poderosas del texto. También refleja como obtiene algunas de sus fuentes a través de otros personajes que la ponen en contacto con otras historias.

Diana se pierde en su *tablet* y comienza a mostrar fotos.

- ¿Conoces a esta señora?
- Sí, vende *gatha* en la entrada de Geghard.
- Es muy famosa. Todos los extranjeros le hacen fotos. – Diana muestra la foto de una libélula y levanta la vista – Por cierto, ¿conoces a la abuela que hace calcetines en el cementerio de Noratus?<sup>1199</sup>.

Como señalábamos en el análisis temático, abundan una gran cantidad de personajes mayores, pues la autora pone el foco en los recuerdos, la memoria y la historia que tienen estas personas por contar.

Con ochenta y tres años, Hasmik acude al cementerio todos los días del verano desde hace años. Aquí teje calcetines, gorros, guantes, todo aquello que la cordura impediría utilizar a cualquiera en verano en Armenia<sup>1200</sup>.

Un anciano pasea siempre en patines por Ereván a una velocidad de locura. Todos conocen al *Rey León*, como le llaman, y pocos saben quién es Levon Abgaryan. Ni siquiera parece armenio, con sus rasgos de haber sido pelirrojo<sup>1201</sup>.

Para Mendoza, una de sus principales premisas al tratar con las fuentes es protegerlas, especialmente aquellas más débiles. “Creo que nosotros también tenemos que contribuir a eso, yo intento proteger a mis fuentes en la medida de lo posible, porque hay veces que uno me dice una salvajada, que la puede meter en líos”<sup>1202</sup>. Su clave para tratar con las fuentes es no realizar “entrevistas serias”, sino que se pasa el día con estas personas y en esos momentos te van contando muchísimas cosas sobre ellos. Quizás muy influida por su formación de antropóloga. “Cuando dicen una barbaridad le pregunto si eso no lo pongo porque ni siquiera ellos caen, porque se

---

<sup>1197</sup> MENDOZA, Virginia, *Heridas del viento...*, op. cit., p. 22.

<sup>1198</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>1199</sup> *Ibíd.*, p. 186.

<sup>1200</sup> *Ibíd.*, p. 187.

<sup>1201</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>1202</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 148.

olvidan de que eres periodista”<sup>1203</sup>. Considera que tiene que haber un cierto sentimiento de responsabilidad por parte del periodista. “Una persona que te abre las puertas de su casa y te cuenta su vida yo no la quiero tampoco dejar mal. Si veo que algo la puede implicar en algo y no se da cuenta porque ha cogido confianza, yo se lo digo”<sup>1204</sup>. Para Mendoza esta responsabilidad es fundamental.

Posiblemente en la recreación de los escenarios y las descripciones de sus personajes es donde más brilla la prosa de Mendoza. Consigue a través de contrastes y con pocas palabras mostrar tanto la diversidad como lo que diferencia y asemeja del pueblo armenio. Aquí algunos ejemplos:

A la izquierda: un pedazo de historia acumula tierra y oxido.

(...)

A la derecha: una anciana labra el huerto con una mano y protege la otra, vendada, sobre su regazo<sup>1205</sup>.

En las descripciones: a veces utiliza frases muy cortas para aumentar la velocidad, el ritmo, y mostrar más detalles de la situación:

Una pequeña estufa con forma de silla infantil en la que hierve el café. Dos camas viejas. Un pantalón negro extendido sobre una de ellas. Baldosas apiladas en un rincón. Las paredes: a veces verde, a veces granate, a veces pedazos de papel con estampados antiguos que parecen arrancados a jirones durante un ataque de cólera. Una cortina de flores descoloridas parcialmente recogida. Una radio antigua estampada de mariposas. Una televisión que emite en tonos ochenteros. Ventanas que no dejan ver nada; por las que se intuye un verde y una lluvia que no acaban. No importa la presencia, importa la función. Nada sobra y nada falta. Cuatro metros por dos. Suficiente<sup>1206</sup>.

Pero sobre todo en las descripciones es donde puede percibirse la presteza y facilidad para retratar a los personajes:

Veo a Arevaluyus como una mujer diminuta, de ojos tan vivos como azules, casi desquiciados, con una energía inconmensurable que me hace dudar de la utilidad de un bastón que su mano no acierta a mover a la velocidad de sus pies<sup>1207</sup>.

La sombra de Hasmik es corta y tiene la forma de boomerang. Su silueta es convexa o cóncava, según se mire desde dentro o fuera de una tumba. A Hasmik le lloran los ojos incesantemente y, cuando me pregunto si será por el sol o por el tiempo, ella lo llama enfermedad. Habla con prisa, a golpes, pestañeando con fuerza, como para asegurarse que sus ojos se humedecen lo suficiente<sup>1208</sup>.

Harutyun Hayrapetyan cubre una de sus manos con un guante negro de lana que destaca tanto a treinta grados por no tener par. Cuando hablo, Harutyun suele escuchar apoyando la mano enguantada en la cara como si sujetase la mejilla con los dedos. Pero lo cierto es que no tiene dedos: se los dejó en la guerra<sup>1209</sup>.

Los rasgos informativos de contextualización, a diferencia de otras obras, aparecen en determinados aspectos, pero no sobrepasan a la historia, ni hay una gran cantidad de detalles sobre

---

<sup>1203</sup> *Ibíd.*, p.148.

<sup>1204</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>1205</sup> MENDOZA, Virginia, *Heridas del viento...*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1206</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>1207</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>1208</sup> *Ibíd.*, p. 192.

<sup>1209</sup> *Ibíd.*, p. 151.

la historia de Armenia. Pero sí que hay ciertas explicaciones fundamentales, sobre el Monte Ararat<sup>1210</sup>, la historia de los molokane<sup>1211</sup>, el contexto del genocidio<sup>1212</sup> incluso llega a incluir cartas de combatientes armenios durante la segunda guerra mundial<sup>1213</sup>. Es más, apunta que en el capítulo “Lo mismo pero al revés” recoge el testimonio de combatientes armenios en el conflicto de Nagorno Karabaj, pero se contuvo de contar con detalle el conflicto porque no disponía toda la información, es decir no tenía la versión de la otra parte, sólo tenía el testimonio de los armenios.

Yo eso lo he soltado ahí de golpe, puede parecer que lo he hecho por pereza, pues, mira, a lo mejor sí, no lo sé. Pero a mí lo que me parecía es que si yo no estaba en Azerbaiyán para escuchar la otra versión, yo no era quien para contar lo que había pasado en una guerra, yo lo único que podía hacer era soltar la versión de esa gente. Además, me vino muy bien porque me dio esa entrada de te vamos a contar lo mismo que te contarían los turcos, pero al revés, porque ellos les llaman turcos a los azeríes. Son casi la misma gente que se ha querido vengar un siglo después. Y eso, pues dices, vale, no es ningún género, es testimonio ahí suelto, sin más. A mí al principio ese tipo de cosas me sabía muy mal hacerlas<sup>1214</sup>.

Este sentimiento de culpabilidad lo achaca Mendoza a su miedo a que se pueda pensar que le había dado pereza escribir<sup>1215</sup>. Aunque este recurso, dejar que el testimonio de la persona fluya y dejarlo tal cuál es lo que hace Svetlana Alexiévich. “Hizo muchas entrevistas, no escribió”<sup>1216</sup>. Con esto se refiere al estilo que utiliza la Nobel de Literatura de 2015 que utiliza un estilo testimonial, manteniéndose totalmente al margen y dejando que los personajes hablen. Es decir, Mendoza entiende que al dar voz a los personajes y mantenerse el margen de la narración como personaje en el texto puede estar eximiendo su labor como periodista o escritora. “Soy muy autocrítica, lo hice también por mis motivos, es que si no tengo la otra parte contándome la guerra es que no puedo contar esa guerra. Yo prefiero dejar el testimonio de esas personas”<sup>1217</sup>. En nuestra opinión, es una postura honesta la de la autora, pues con la información que dispone, la mejor estrategia es mostrar el testimonio de uno de los bandos.

Sobre los niveles de lectura ya casi lo hemos mencionado en el análisis. En un primer nivel tenemos las crónicas sobre la armenia actual que nos descubren aspectos diversos sobre el país, en un segundo nivel hay una búsqueda de la memoria, una reivindicación de los mayores, una reflexión sobre la identidad y también sobre el patriotismo y el sentimiento de permanencia. Y quizás podemos apuntar un nivel de lectura final en el que en cierta medida la autora busca contar la historia que no le preguntó a su abuelo, las historias de estos mayores funcionan como una especie de redención de la autora a la memoria de su abuelo.

### 13.15.6. Análisis genológico

Sobre el género, en nuestra opinión, *Heridas del viento*, es un texto conformado por un conjunto de crónicas. Podemos señalar que algunas partes parecen mezclarse con el perfil, especialmente en los dos últimos capítulos “Estelas” y “Líneas”. La autora señala, que aunque no le gustan las etiquetas y que se abusa de la palabra crónica, considera que este sería el género de su texto. “Crónica en el sentido de que estoy yendo a los sitios y estoy demostrando que estoy ahí, aunque no estoy contando mi vida, pero está claro que estoy yo ahí en esas conversaciones”<sup>1218</sup>. Pero

---

<sup>1210</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>1211</sup> *Ibíd.*, p. 50-59.

<sup>1212</sup> *Ibíd.*, p. 108-109.

<sup>1213</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>1214</sup> Entrevista con la autora. Anexos, pp. 143-144.

<sup>1215</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>1216</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>1217</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>1218</sup> *Ibíd.*, p. 142.



como ya venimos manifestando, las dudas sobre la crónica son amplias en textos como este y ella misma nos lo apunta. “También puede ser reportaje. (...) Si se lo preguntas a alguien de Colombia o alguien de España, es fácil que varíe su concepción de crónica-reportaje, que es un poco difusa”<sup>1219</sup>. En su opinión, cuando ella no ha estado ahí, al hacer algún tipo de información “no me atrevo a llamarlo reportaje y mucho menos crónica”<sup>1220</sup>. E insiste en que considerar su libro dentro de los dos géneros “entre crónica y reportaje”. Y explica que la única diferencia que percibe entre la crónica y el reportaje es que:

Yo la única diferencia que le veo es que en el reportaje tienes que tener varias fuentes, lo veo un poco más aséptico, aunque te puedas permitir cierta literatura y, claro, tienes que estar ahí también. Pero la crónica es como que te permite más divagar, que si te apetece contarlo como un cuento, sin inventar nada, lógicamente, que ese es el problema muchas veces, que por escribir bonito, se va la pinza y la gente se inventa detalles, que se mete en detalles para darle el toque literario y eso sabemos que es algo muy lógico, pero es que si esa persona no te ha dicho qué hizo eso esa mañana, no te lo puedes estar inventando por crear un ambiente. Es que creo que es la única diferencia<sup>1221</sup>.

Observamos que aunque los autores en general tienen un concepto claro de crónica y reportaje, y las diferencias de estos géneros con respecto a otros países, siguen teniendo dificultades para clasificar este tipo de textos. En nuestra opinión, como ya hemos reflejado, se trataría más de crónicas, pero ese carácter híbrido que apunta la autora con el reportaje, ahí no estamos de acuerdo y consideramos que en este texto se percibe claramente que se trata de una crónica con el uso de la primera persona, la presencia de la autora en el lugar de los hechos y sus valoraciones y opiniones. Vemos más una presencia del perfil, que del reportaje. Pero tal y como explica la autora, la línea que diferencia la crónica y el reportaje es muy muy fina y como hemos visto a lo largo de otros textos. Podríamos decir que en un gran porcentaje sería crónica, aunque tiene un menor porcentaje de otros géneros.

Su consideración en cuanto a sí su obra se ubica dentro del periodismo narrativo es tajante. “Yo lo digo claramente, lo que hago es periodismo narrativo”<sup>1222</sup>. Además, apunta que hay un aspecto que no quiere evitar y que busca mientras está realizando su trabajo. Mezclar el periodismo con su visión antropológica, esta doble visión le ofrece nuevos aspectos sobre la realidad y le permite obtener ciertos detalles que no podría solamente a través del periodismo. Es una de las características que hacen única la visión de esta autora a la hora de reflejar un hecho.

En cuanto a la presencia del periodismo narrativo en los medios, explica que estos no apuestan por este tipo de periodismo. “Y lo pocos medios que sí apuestan por ello en España y que son muy buenos y no les quito mérito, pero no pagan”<sup>1223</sup>. Este detalle es algo que se ha repetido en alguna de las otras entrevistas, sobre todo apuntando a *Jot Down*. Y también apunta que periódicos como *El Español* que comenzaron con una idea inicial de periodismo de profundidad, está virando cada vez más por el morbo. Aunque pese a eso, este medio, “me permite meter mucha parte narrativa y no me la cuestionan nunca”<sup>1224</sup>. Pero la idea inicial del periódico era una apuesta más radical por ese periodismo más narrativo y en profundidad. Apunta que periodistas como Nacho Carretero se han ido<sup>1225</sup> y que a día de hoy no hay tanta crónica como había en un inicio.

Otra de las razones que considera que afectan a la poca presencia del periodismo narrativo, la achaca a la universidad y a las facultades de periodismo. “En mi facultad no se habla en ningún momento de periodismo narrativo, ni de ser *freelance* (...) En la facultad ningún profesor se tomó

<sup>1219</sup> *Ibíd.*, p. 142.

<sup>1220</sup> *Ibíd.*, p. 143.

<sup>1221</sup> *Ibíd.*, p. 143.

<sup>1222</sup> *Ibíd.*, p. 143.

<sup>1223</sup> *Ibíd.*, p. 145.

<sup>1224</sup> *Ibíd.*, p. 145.

<sup>1225</sup> Carretero nos explicó en su entrevista que se debía a discrepancias con el propio medio.

la molestia ni de mencionar que el periodismo narrativo existía”<sup>1226</sup>. Señalando que, aunque el periodismo narrativo o literario tiene una larga tradición en España y aunque en América Latina sí que ha tenido más recorrido este tipo de periodismo más enfocado a la crónica, no se muestra esta diversidad en las aulas. Pese a todo, Mendoza señala que poco a poco se van descubriendo personalidades de estas características en España como por ejemplo Magda Donato<sup>1227</sup>, una de las pioneras del periodismo gozo. “Llegó a fingir que estaba loca para meterse en un manicomio y hacer un reportaje, que llegó a fingir que era pobre para contar cómo se vivía en los comedores sociales, que llegó a inventarse una trifulca en la calle con una amiga para que la metieran en una cárcel de mujeres”<sup>1228</sup>. Y denuncia que en el periodismo narrativo siempre se habla de los mismos personajes, tanto masculinos como femeninos en el caso de la peruana Gabriela Weiner. “Lo único que está haciendo es contar su vida sexual y su vida íntima. A mí ese periodismo gonzo no me interesa, a mí el periodismo gonzo que me interesa es el que te haces pasar por una pirada para entrar en un manicomio”<sup>1229</sup>. Siempre se habla de los mismos nombres y el resto parece que no existe, y es algo que considera nocivo dentro de este fenómeno. Por ejemplo, destaca las figuras de María Ferreira o Marina Bastos. Es más, apunta que, en un inicio se le acusó a la editorial Libros del K.O. de machistas porque solo publicaban a hombres, aunque ellos argumentaban que no recibían propuestas de mujeres. Y por tanto si la mayoría de propuestas narrativas son de hombres eso se tiene que reflejar, y hay algo que falla, explica.

### 13.15.5. Análisis del contexto

Como apuntaba Alejandro Luque<sup>1230</sup> en una reseña sobre la obra, se trata de una pionera en el reflejo de Armenia y no hay muchas obras sobre las que se pueda comparar. Aunque en estilo posiblemente se percibe a Kapuściński.

Sin embargo, para sorpresa nuestra, cuando hemos interrogado la autora sobre los autores o autoras que ha tenido de referencias para escribir este texto, señala al escritor británico de fantasía Terry Pratchett. Y aunque a priori pueda sorprender por una relación que no se entiende, la autora explica como las descripciones y la visión antropológica de Pratchett en sus libros era constante, y para Mendoza esto fue una enorme inspiración:

No es sólo que tenga descripciones magistrales que te dan mucha idea a la hora de describir a la gente, sino que ese hombre tenía un toque súper antropológico, lo que pasa es que como te habla de ciencia ficción o fantasía y todo muy de broma, que es como los Monty Python, pero por escrito, pues como que no te lo tomas en serio, pero para mí, mi gran influencia para hacer lo que hago, ha sido Terry Pratchett y sé que suena muy loco, pero yo había veces que me veía haciendo una descripción y decía “esto me lo ha pegado Terry Pratchett”<sup>1231</sup>

Sin una base antropológica es fácil de malinterpretar sus escritos como muy humorísticos al leer a Pratchett, pero con una base antropológica, explica Mendoza, se percibe que todo lo que dice tiene una base muy sólida. “No te puedes inventar un mundo sin saber cómo funciona el mundo real”<sup>1232</sup>.

---

<sup>1226</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 145.

<sup>1227</sup> Magda Donato es el seudónimo de Carmen Eva Nelken Mansberger (1898-1966) fue periodista, dramaturga, actriz y escritora española. Trabajó desde muy joven en diarios como *El Imparcial*, *Estampa*, *El liberal* y *La Tribuna*. Tras la Guerra Civil Española se exilió a México. BADOS CIRIA, Concepción, “Intelectuales de la Edad de Plata (11). Magda Donato”, en *Centro Virtual Cervantes*. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/abril\\_09/29042009\\_02.asp](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_09/29042009_02.asp) [fecha e consulta 1 de noviembre de 2016]

<sup>1228</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 146.

<sup>1229</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>1230</sup> LUQUE, Alejandro, “Armenia desgranda”, en *Estado Crítico*. Disponible en: <http://www.criticoestado.es/armenia-desgranada/> [3 de noviembre de 2016]

<sup>1231</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 149.

<sup>1232</sup> *Ibíd.*, p. 150.

Uno de los rasgos más característicos de la autora es que combina en su escritura su formación como antropóloga además de la de periodista. Mendoza señala que quizás donde se ve más ese aspecto sea en la primera parte del libro, especialmente en el apartado de “Silencio”, que tiene algunas crónicas que se asemejan a etnografías como “Sacrificio en Geghard” o “Los adoradores del pavo real”. Para la autora lo más sorprendente es que lo que contaban esas personas en Armenia es muy parecido a lo que ocurría en el pueblo donde pasó su infancia. “Somos iguales, todo lo que me está contando es lo mismo que se hace en mi pueblo, que si cerrar las ventanas, todo. Era todo igual. Y lo que quería desde un principio es acercar un poco las dos culturas, incluso metiéndote ya dentro de las minorías, que hasta para ellos eran rarísimas. Es lo típico, que dejas al otro ahí, pero no te molestas en saber cómo es. Es lo que pasa siempre en esos casos, que sueles encontrar más similitudes que diferencias, también es cuestión de predisposición”<sup>1233</sup>.

Pero, ¿qué llevó a la autora a estudiar antropología? Nos explica que terminó periodismo desencantada con la carrera e inició antropología y con esta descubrió otro tipo de periodismo. “Nunca olvidaré la frase que nos dijo un profesor el día que se inauguró el curso cuando me matriculé en antropología, vino un profesor que había sido periodista toda la vida (...) Nos dijo algo que me encantó: «la única diferencia entre el periodismo y la antropología es el tiempo»”<sup>1234</sup>.

Y ahí fue cuando pensé que había terminado periodismo pensando que no quería ejercer y que resulta que he llegado a antropología para descubrir que sí quería ejercerlo, pero de una manera que no se me había planteado en la facultad<sup>1235</sup>.

Lo que más le interesa como persona es poder convivir con la gente, de los yazidies es lo que más le gusta, poder convivir con ellos y conocerlos en profundidad. “Cuando son culturas así muy distintas y te dicen un día que les cuentes algo sobre tu tierra, ahí yo ya soy feliz”<sup>1236</sup>

Sobre la influencia del periodismo narrativo latinoamericano apunta que “claro que están influenciando, completamente”<sup>1237</sup> opina. La calidad no es tan elevada en España como en Latinoamérica y pone como ejemplo los seleccionados del premio Gabriel García Márquez de 2016<sup>1238</sup>, no había ningún español “¿Entre tantos seleccionados, en serio no hay gente buena en España?”<sup>1239</sup>, se sorprende. Y no cree que se deba a desconocimiento, pues “la gente que hace periodismo narrativo, sí que estamos muy pendientes de lo que van haciendo”<sup>1240</sup>.

...nosotros no disponemos de todas las posibilidades que ellos, porque, por ejemplo, cuando Leila Guerriero hace una crónica, a lo mejor se encierra a escribirla dos o tres meses. Dime cómo te permites tú hacer eso<sup>1241</sup>.

Gabi Martínez al igual que Mendoza señalaban las mismas diferencias entre el periodismo narrativo español y latinoamericano. Hay una mayor apuesta al otro lado del atlántico que aquí, y por tanto como apunta Mendoza, autoras como Leila Guerriero puede dedicarle a una obra un tiempo que aquí sería impensable.

Actualmente Mendoza trabaja como *freelance* para medios como *El Español* o la revista *Yorokobu*. En esta última es con quién más trabaja. Explica que un *freelance* hoy en día puede sobrevivir. “Se puede y muy bien, sobre todo si te matas. Si estás todo el día al pie del cañón sí se

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>1236</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1238</sup> Véase: <http://premioggm.org/seleccion-oficial-2016/>

<sup>1239</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 150.

<sup>1240</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 150.

puede”<sup>1242</sup>. La mejor estrategia es tener algo que te garantice hacer artículos más cortos. Pero también es muy crítica con algunos medios como *Jot Down* o *Puercoespín* que se aprovechan de periodistas jóvenes y no pagan. “Yo muchas veces, por timidez, por no saber negociar, me he creído que por estar ante un medio serio te iba pagar, pero luego resulta que no”<sup>1243</sup>. Publicar en uno de estos medios cuando te estas iniciando es un aspecto que destaca porque abre muchas puertas. Pero el problema, en definitiva, de ser *freelance* es que “o te matas o llevas una vida un poco austera”<sup>1244</sup>. Y esta situación se acrecienta cuando estas escribiendo tu propio libro porque todo lo tiene que adelantar el periodista mientras produce el libro.

Es muy crítica con la formación que se imparte en las facultades. Se forma a la gente para trabajar en una redacción y eso ya no existe. “O te haces un nombre en Internet a base de abrirte blogs o de moverte por tu cuenta, aunque te dejes el dinero hasta que consigas vender eso”<sup>1245</sup>.

A la hora de definirse a sí misma apunta que le gusta el término de “perioantropodista” que mezcla sus dos facetas, la de periodista y la de antropóloga. Y no se considera escritora pues para ser un escritor profesional explica “es el que tiene cinco libros publicados”<sup>1246</sup>

### 13.15.7. Análisis de ‘Heridas del viento’ como libro en formato periodístico

En cuanto a las ventas, explica que en papel habrá vendido unos 800 ejemplares. La obra es una obra autoeditada por ella misma con Amazon a través de su imprenta Createspace y por tanto en un principio la autora se centró en el libro en papel que era lo que le interesaba. Pero a raíz de esto mucha gente se mostró interesada en el libro electrónico y también lo sacó en ese formato. Se muestra muy optimista con las posibilidades que ofrece autoeditar el libro electrónico con Amazon a través del Kindle Direct Publishing (KDP)<sup>1247</sup> que ofrece una enorme cantidad de información sobre la venta de libro. “La verdad es que en Amazon me ha ido muy bien, e incluso antes de esto del e-book”. Señala las ventajas de la promoción que ofrece esta plataforma y nos explica que a la semana de sacar su e-book: “estaba el tercero o el sexto entre los cien más vendidos de Amazon España y en periodismo y en viajes, en las dos secciones, estuvo el número uno durante un mes”<sup>1248</sup>.

Imprimir un libro con Amazon, ofrece al autor distintas opciones, desde que ellos te ayuden y diseñen todo pagando este servicio o hacerlo todo por sí mismo como optó la autora.

Actualmente Mendoza ya está trabajando en su nueva obra que abordará el ámbito rural y el despoblamiento de estas zonas en España. En este contexto la autora apunta a la dificultad para contactar con las fuentes, pero también la necesidad del periodista para proteger a estas fuentes. No proporcionar su nombre o ubicación pues suele ser gente mayor que viven en áreas muy remotas. Este mismo trabajo lo está realizando de la misma forma que en el libro de Armenia. “Lo que estoy haciendo es básicamente lo mismo y la idea me vino desde Armenia, porque después de que allí todo me llamara la atención, volver aquí, estoy empezando a ver mi propio pueblo como algo interesante. Por ejemplo, el duelo, la muerte es mi tema en antropología y de repente decía, madre mía, si en mi pueblo todavía tenemos historias con la muerte, que desapareció en el resto de España hace doscientos años”<sup>1249</sup>. Es decir, *Heridas del viento* le confirmó la capacidad para ver que en España todavía había muchas historias por contar, en sitios, en un principio tan anodinos como su propio pueblo. Además, el tema del despoblamiento ya está

---

<sup>1242</sup> *Ibíd.*, p. 151.

<sup>1243</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>1244</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>1245</sup> *Ibíd.*, p. 157.

<sup>1246</sup> *Ibíd.*, p. 156.

<sup>1247</sup> Kindle Direct Publishing (KDP) es la plataforma digital que pone a disposición de los autores Amazon para que puedan publicar su libro. Véase: <https://kdp.amazon.com/>

<sup>1248</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 152.

<sup>1249</sup> *Ibíd.*, p. 149.

siendo tratado por algunos autores como Sergio del Molino y *La España vacía* que ha cosechado bastantes éxitos. “Con este tema ha conseguido que se vuelva a hablar de despoblación y a mí me puede venir bien”<sup>1250</sup>. Y explica que es un tema muy poco abordado. En los años ochenta Julio Llamazares lanzó *La lluvia amarilla*, una novela sobre esta problemática. Pero quién mejor ha reflejado el despoblamiento ha sido Delibes. “Porque en casi todos los libros de Delibes hablan de todo esto y yo ahora me estoy comprando todos los que puedo porque los voy a necesitar (...) probablemente sea la persona que más ha tratado la despoblación”<sup>1251</sup>. Además, tiene muy claro con la editorial con la que intentará publicar su nueva obra, Libros del K.O.

En cuanto a las opiniones de los lectores señala que todas suelen ser positivas (esto se puede ver incluso en los comentarios que ofrece Amazon de su obra). Lo negativo que le han transmitido es la falta de un hilo conductor en el texto. En definitiva, se muestra por sorprendida por la recepción de su primer libro. “Eres desconocida, lo has escrito por tu cuenta, sobre un país desconocido, que además es no ficción y que tenga tan buena acogida, la verdad es que sorprende un montón y te motiva muchísimo”<sup>1252</sup>.

La consideración del libro como formato periodístico, Mendoza lo considera como un formato “perfecto”. “Me gusta un periodismo muy lento, de convivir con gente, de tener tiempo para montar la historia, mezclarlo con antropología...”. Y para todo esto el libro es el medio perfecto. Aunque lamenta las pocas oportunidades que hay en España para poder publicar este tipo de textos a diferencia de América Latina, donde hay más opciones y los medios y revistas ofrecen más espacio.

...las cosas que a mí me gusta tratar creo que es lo que mejor me viene, porque siempre busco un lado muy humano de algo que en realidad es más amplio y más universal que lo que estoy contando, porque, por ejemplo, lo de Armenia, sí, estoy contando historias de Armenia, pero es que realmente mi idea es que yo estoy contando historias de supervivencia, lo que estoy haciendo ahora por aldeas, que casi no queda nadie, de lo que estoy hablando realmente es de arraigo a la tierra, no es tanto de despoblación sino de un lado más humano, que es más fácil de abordar desde el libro<sup>1253</sup>.

Es su opinión, la tradición de publicar periodismo en formato libro no está muy asentada en España. Y cree que los que están ayudando en este sentido son Libros del K.O. “Han sido los primeros que sí que han apostado por eso claramente”<sup>1254</sup>. También existen otras editoriales, que no están tan especializadas en periodismo, pero que sí publican cosas como Círculo de Tiza. “Es posible que nosotros no tengamos el mismo empuje que tiene en Latinoamérica”<sup>1255</sup> esa determinación final que lleva a un periodista a convertir un tema una en libro. Pero además de esa falta de iniciativa también falta la posibilidad para llevarla a cabo.

La publicación de su libro le ha beneficiado muy positivamente en su carrera profesional. “Me ha abierto un montón y me ha enseñado un montón de cosas”<sup>1256</sup>. Y debido a que fue un libro autoeditado, tuvo que aprender muchas cosas sobre la edición. “Para ver si me podía leer yo misma desde fuera, me ha venido muy bien para valorar la corrección, si ya me molestaba ver faltas en un libro, ahora ya me da muchísima rabia ver una editorial que publica libros con faltas”<sup>1257</sup>. Este aspecto le ha ayudado a comprender que “la parte más importante de la escritura, en realidad es la reescritura y la corrección”<sup>1258</sup>. También el libro le ha ayudado en lo personal porque ha tenido que aprender a promocionarlo y a perder su miedo a hablar en público, ya que

<sup>1250</sup> *Ibíd.*, p. 153.

<sup>1251</sup> *Ibíd.*, p. 153.

<sup>1252</sup> *Ibíd.*, p. 152.

<sup>1253</sup> *Ibíd.*, p. 152.

<sup>1254</sup> *Ibíd.*, p. 153.

<sup>1255</sup> *Ibíd.*, p. 153.

<sup>1256</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>1257</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>1258</sup> *Ibíd.*, p. 154.

siempre ha tenido un enorme pánico escénico. “Me ha quitado un montón de miedos y de tontearías que tenía en la cabeza, yo no podía ni siquiera presentar un trabajo en clase”<sup>1259</sup>.

La obra le sirve como aval en su carrera. “En el momento en el que puedas decir que has publicado en no sé cuántos sitios y que tienes un libro, tanto si te lo has editado, como si no, al menos tienes buenas críticas y se ha vendido”<sup>1260</sup>.

---

<sup>1259</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>1260</sup> *Ibíd.*, p. 154.

## 13.16. Un género lleno de posibilidades para explicar temas complejos. Jordi Pérez Colomé

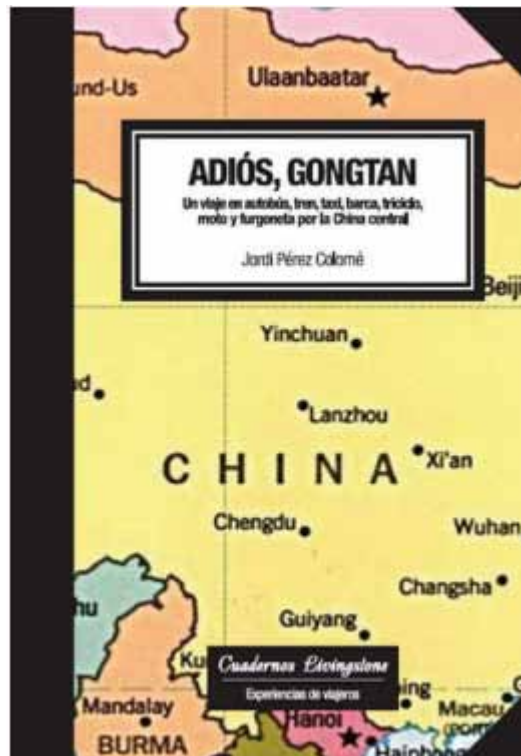
### 13.16.1. El autor

Jordi Pérez Colomé (Barcelona, 1976) es periodista y filólogo italiano que trabaja actualmente para *El País*. Ha trabajado para medios como *El Español* y también ha como *freelance* y como profesor universitario. Durante el año 2010 y 2015 fue director de la revista *El Ciervo*. Ha ganado los premios José Manuel Porquet de periodismo digital 2012 y Letras Enredadas 2014 de iRedes. En su etapa de *freelance* llevo a cabo la cobertura de la presidencia de Obama y de la política estadounidense a través del blog [www.obamaworld.es](http://www.obamaworld.es), que se convirtió en una referencia sobre la política estadounidense. En su haber tiene publicada seis libros, uno sobre redacción *Como escribir claro* (2010), otro sobre periodismo *Microperiodismo II. Aventuras digitales en tiempos de crisis* (2012) y luego cinco obras periodístico narrativas que son las que analizamos en este apartado. *Adiós, Gongtan. Un viaje en autobús, tren, taxi, barca, triciclo, moto y furgoneta por la China central* (2008), *En la campaña de Obama: El movimiento que cambió la historia de Estados Unidos* (2008), *La historia de tres campañas* (2012), *Un Estado y medio: Israel y el conflicto perfecto* (2013), *El país esquizofrénico, un retrato de Irán* (2013).

### 13.16.2. La obra

#### 13.16.2.1. *Adiós, Gongtan. Un viaje en autobús, tren, taxi, barca, triciclo, moto y furgoneta por la China central* (2008)

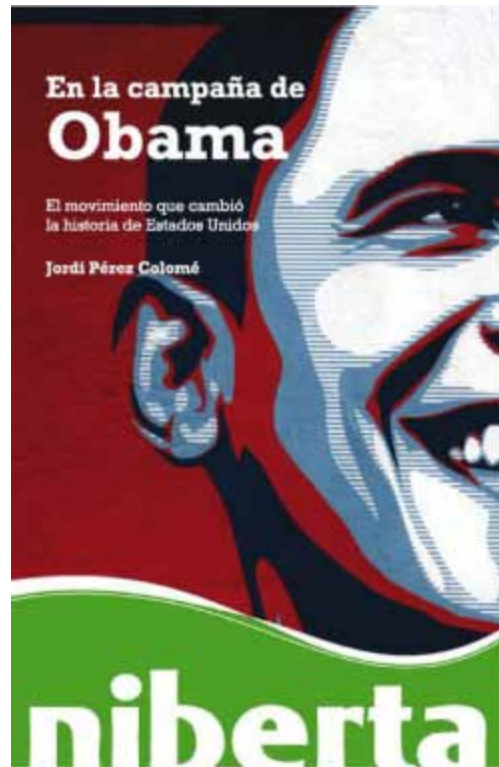
*Adiós, Gongtan* es una crónica de viajes sobre la China rural. El objetivo del autor es encontrar un remoto pueblo de China central, cercano a la orilla del río Wu. Ya que esta población alberga un centro histórico de casitas de madera, aunque esto al final resulta casi una excusa, pues el pueblo en sí no fue gran cosa, pero el viaje del autor por este paisaje es una radiografía sobre los contrastes a los que se ve sometida China hoy en día. Un país que parece convivir al mismo tiempo en varias épocas y con varias mentalidades. El autor retrata el choque cultural entre oriente y occidente, que se ve acrecentado por el conocimiento del autor del mandarín que provocará situaciones divertidas y curiosas, con una población que no está acostumbrada a lidiar con turistas.



#### 13.16.2.2 *En la campaña de Obama: El movimiento que cambió la historia de Estados Unidos* (2008)

El fenómeno de la llegada a la presidencia de Barack Obama fue un hito histórico a nivel nacional para Estados Unidos, como a nivel internacional, al ser la primera persona de color en obtener la presidencia. Semanas antes de las elecciones, Pérez Colomé aterriza en Estados Unidos para

dar cuenta de cómo se vive la campaña en las filas de los simpatizantes de Obama. El autor consigue transmitir el fenómeno social que se vivió esos días previos a las elecciones, pues más de cinco millones de personas se movilizaron como voluntarios para apoyar la campaña del en ese momento candidato demócrata a la presidencia. Estos voluntarios se implicaron en cientos de aspectos para conseguir el mayor número de votos, y se percibe como no solamente era una organización de apoyo, sino era todo un movimiento que creaba un nuevo hito en su historia. Además, el autor nos sumerge en todos los matices de unas elecciones norteamericanas desvelando toda su estructura, pero al mismo tiempo también es una amplia radiografía sobre la diversidad social, económica y política que existe en Estados Unidos.



### 13.16.2.3. *La historia de tres campañas. Por qué Obama ganó otra vez (2012)*

Cuatro años después Pérez Colomé repite la experiencia de su anterior libro y vuelve a Estados Unidos para contarnos como se viven las segundas elecciones del ya presidente Barack Obama. En este texto nos explica por qué de nuevo Obama ganó las elecciones, pero al mismo tiempo también es un reflejo de como todo ese movimiento que apoyó al candidato demócrata en las elecciones de 2008, cuatro años después ha decaído enormemente. Son unas elecciones normales, lejos del movimiento que generó en su primera elección. El autor nos muestra el funcionamiento interno de la campaña y detalla las razones de su segunda victoria.



### 13.16.2.3. *Un Estado y medio: Israel y el conflicto perfecto (2013)*

*Un Estado y medio* es un libro electrónico de pequeña extensión, un reportaje largo, que aborda el conflicto palestino israelí en el año 2013. El autor analiza como el conflicto no es algo estático, sino que está en continuo movimiento. Los cada vez más asentamientos israelíes están aumentando la violencia y aumentando la distancia entre ambos bandos. Hace unas décadas el proceso de paz era algo mucho más sencillo que hoy en día, donde el conflicto ha llegado a punto de enquistamiento. La obra refleja los principales problemas del conflicto. Entre ellos, los territorios palestinos o las complicaciones internas a las que se enfrenta Israel, como por ejemplo el papel que están jugando los ultraortodoxos. Una crónica / reportaje que intenta transmitir las dos visiones.



13.16.2.4. *El País esquizofrénico. Un retrato de Irán (2013)*

Se trata de otro libro electrónico publicado por la extinta editorial eCícero sobre el viaje del Pérez Colomé a Irán. Este país ha estado en la mira internacional durante muchos años por sus posturas en torno a las armas nucleares y su enemistad contra Israel. Pero el autor enfoca la obra en el aspecto más social de Irán, quiere conocer como viven el día a día sus gentes. Así descubre el intento de los jóvenes por romper y evitar la fuerte censura en torno al baile, la bebida y la influencia de los hábitos occidentales, que provoca que la vida en el país iraní se desarrolle fuera de la calle, guardándose de cualquier mirada tras un muro. Una sociedad muy influida por occidente que vive escondida de sí misma.

13.16.3. Análisis temático

Para poder explicar el germen de todas las obras, estas se encuentran conectadas invariablemente al blog *Obamaworld*<sup>1261</sup> del autor. Todos los trabajos son distintos, pero el blog ha sido el punto neurálgico del autor para escribir sus obras. “A veces utilice cosas que me han dicho para el libro largo en algún post, pero básicamente lo que yo hago es ir a un lugar y dos cosas, ver qué ocurre en los lugares que me interesan y hablar con gente que me pueda explicar desde dentro qué ocurre”<sup>1262</sup>. Así nacían sus ideas para estos libros, y siempre intentaba realizar la misma rutina antes de iniciar sus viajes. “Conseguir cuantas más fuentes posibles desde aquí, luego allí hay gente que te lleva a gente. Y estar con el mayor acceso posible a los lugares que puedes, ya no explicar algo son verlo por ti mismo e intentar entrar en ciudades o lugares conflictivos, ver cómo es la vida en lugares conflictivos”<sup>1263</sup>.

Se lamenta del foco elegido para los temas, sobre todo teniendo en cuenta el género y el formato. “Hacía disparos lo que yo creo que son un poquito demasiado genéricos”. Por ejemplo, *Un Estado y medio: Israel y el conflicto perfecto*, la obra solamente explica el futuro del conflicto entre Israel y Palestina en 1500 palabras, y si este



<sup>1261</sup> Véase: <http://www.obamaworld.es/>

<sup>1262</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 159.

<sup>1263</sup> *Ibíd.*, p.159.

texto lo hubiera escrito en inglés tendría que haber hecho algo mucho más concreto porque hay muchísima bibliografía al respecto, explica. Aunque esto para el público español era una ventaja:

Pero eso tenía una ventaja muy conveniente y es que podía disparar de manera más amplia y tal, la desventaja es que puede ser más confuso, más complejo, puede interesar menos en un público no habituado<sup>1264</sup>.

En el caso de las dos obras sobre las campañas a la presidencia de Obama, sí que tenía más claro su objetivo. Quería reflejar en su blog todo su viaje e ir contando su experiencia y la información, y tras esto publicar todo ese conjunto en un libro o un e-book “Es un poquito distinto en el sentido de que sigues un proceso mucho más acotado, entonces, la diferencia quizás ahí era que el blog estaba mucho más ligado a la actualidad, con una cosa que había pasado en los últimos días y en el libro ya intentas que se pueda intuir una especie de relato, que los *posts* por sí mismos no pueden tener”<sup>1265</sup>. La producción de estas obras fue un proceso muy parecido al que hubiera hecho estando trabajando para un medio convencional. “Hay mucho publicado, mucho no publicado, porque tus crónicas del día a día de la campaña no te caben a veces o ves hilos que no desarrollas y te guardas para desarrollar el día después de las elecciones. Entonces ahí sí que igual es un capítulo de libro, lo que es hacer una crónica de cómo Hillary o de cómo Trump consigue equis, que te cabe en mil palabras, ahí hay el germen de un capítulo que puede tener tres mil”<sup>1266</sup>.

En *La historia de tres campañas* hace una reflexión de sus objetivos para abordar este tema: “Es el relato de los motivos y esfuerzos que llevaron a Barack Obama de nuevo a la Casa Blanca. Es un intento aproximado; nadie ha sabido confirmar aún qué factores dominaron en que el presidente lograra cinco millones de votos más que Mitt Romney”<sup>1267</sup>. El autor más tarde apuntará que una de las explicaciones sobre el éxito de la campaña es el uso de la tecnología que usaron los demócratas para analizar y estudiar a sus votantes.

Concretamente sólo estas tres obras son las que realiza con el blog como punto de encuentro. Las otras dos: *El País esquizofrénico* está publicada con eCícero y *Adiós, Gongtan* con cuadernos Livingstone. En estas su objetivo fue diferente. En *El País esquizofrénico*, aprovechando un viaje privado que hace al país, decide lanzar un libro con la intención de explicar “mi trabajo, poder explicar cómo lo hago”<sup>1268</sup>. Y en el caso de *Adiós, Gongtan* Colomé trató de contar algo más allá de lo que se ve o de describir un paisaje, se trata de “encontrar noticias (...), explicar el contexto, cosas que no se sabían porque nadie había ido preguntando a personas que estuvieron allí o que ha vivido eso”<sup>1269</sup>.

Dentro de la obra *Un país esquizofrénico* detalla también por qué utilizó ese título y los otros que barajó. “Tres personas con las que hablé – dos extranjeros y un iraní – usaron la palabra esquizofrenia para describir esa incertidumbre. ¿De qué depende la aplicación de las reglas? ¿De la época, del infractor, del momento? Es un criterio variable e imprevisible”<sup>1270</sup>. Y nos añade que “si no hubiera titulado este reportaje «el País esquizofrénico», hubiera escogido «La partida de ajedrez». Los iraníes y el régimen se enfrentan en un juego lento y estratégico”<sup>1271</sup>.

Porque su objetivo final en todas sus obras es poder contar una realidad compleja, y para ello, el libro en ese momento fue su mejor aliado. “Creo que la mejor manera de explicar esta

<sup>1264</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1265</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1267</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *La historia de tres campañas. Por qué Obama ganó otra vez*. Edición propia, [versión e-book], 2013, p. 6

<sup>1268</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 162.

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>1270</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *El país esquizofrénico. Un retrato de Irán*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2013, posición: 69.

<sup>1271</sup> *Ibid.*, posición: 619.

complejidad en estos casos es con un texto largo informativo<sup>1272</sup>. Y además de eso, cree que la visión periodística sobre estos temas complejos el da un plus de interés. Si hubiera abordado estos temas para la televisión, o como un historiador, tendría mucho menos interés porque como reportero intenta que el texto “sea ameno, sea interesante, sea actual y resuelvo unas preguntas que la gente tiene hoy o en el año que se publicó el libro”<sup>1273</sup>.

#### 13.16.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

Debido al elevado número de obras a analizar en este apartado. No nos parece adecuado examinar todas en su conjunto porque supondría bastante confusión y repetición de las mismas ideas. Por lo que hemos decidido analizarlas por separado para que puedan percibirse sus características de una mejor forma, además, muchas de estas características se repiten una y otra vez en sus textos. Asimismo, las principales características periodístico narrativas de sus obras se perciben más claramente tras tener una visión por separado de cada una de ellas.

##### 13.16.4.1. *Adiós, Gongtan. Un viaje en autobús, tren, taxi, barca, triciclo, moto y furgoneta por la China central (2008)*

Se trata de su primera obra periodística publicada en 2008 por la editorial Cuadernos Livingstone. Experiencias viajeras. Su estructura interna se divide en siete capítulos. “Una ciudad como todas”, “Un largo camino a Gongtan”, “El último visitante”, “El pueblo más bonito de China”, “Un parque natural con ascensor”, “Una presa vista de lejos”, “Wuhan se apaga”. Como se habrá podido deducir se trata por tanto de una estructura cronológica que a veces utiliza las construcciones de escenas por escenas, aunque su estructura cronológica, a través de estos capítulos, se acoge más al concepto de crónica viajera. Es un texto corto, ocupa 109 páginas.

Utiliza la primera persona en todo el relato, como es habitual en la crónica y concretamente en la crónica viajera. Por ejemplo: “Me ducho y salgo a dar una vuelta. Estoy en el mismo centro de Chongqing, al lado de la plaza del Monumento a la Liberación. Hay mucha gente que pasea y va de compras. Yo primero voy a comer algo. Son las cuatro y aquí se preparan ya para cenar. Entro en un local vacío en el que hay que pedir en el mostrador. Está todo escrito en chino. Yo hablo chino, pero no lo leo”<sup>1274</sup>. Y por tanto hace uso de la segunda estrategia de representación del autor en el texto y la conciencia de subjetividad es absoluta y enorme, pues toda la experiencia se ve a través de los ojos del autor. “En cosas así es donde más se nota que no estoy en otro país, sino en otro planeta”<sup>1275</sup>. O Muestra sus inquietudes: “me preocupo. Cuando mi preocupación crece con más fuerza, llega un coche. Me lanzo a la ventanilla”<sup>1276</sup>.

Todas las fuentes son personales. Aunque muchas de ellas son anónimas, señalándolas como “una mujer” o “una persona”. Esto se debe al carácter de crónica de viajes donde prima más la experiencia y lo vivido por el autor.

En cuanto a los modos de citación debido a esa predominancia del yo no aparecen muchos personajes, pero cuando lo hacen utiliza diálogos<sup>1277</sup>, es decir el estilo directo con atribución de guion. Los rasgos informativos de contextualización no se centran en aspectos históricos o de

<sup>1272</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 163.

<sup>1273</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1274</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *Adiós, Gongtan. Un viaje en autobús, tren, taxi, barca, triciclo, moto y furgoneta por la China central*. Barcelona: OUC, Cuadernos Livingstone, [versión Kindle], 2008, posición: 60.

<sup>1275</sup> *Ibid.*, posición: 146.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, posición: 303.

<sup>1277</sup> Véase ejemplos en la posición: 161 o 464.

contexto sobre el país, sino que prima la observación del periodista y el análisis de este de todo lo que ve, destacando el choque cultural que se produce entre el viajero y la sociedad rural china.

Sus toqueteos son lo nunca visto. En China, las parejas en público no se tocan. Ni van de la mano, ni se despiden con un beso. Los jóvenes, algunos, rompen toda regla de pudor y hacen lo que les apetece; no han llegado de momento al nivel de nuestros países. Estos dos son un buen ejemplo de cómo China cambia<sup>1278</sup>.

La ironía y el sarcasmo son las figuras retóricas que más destacan. Concretamente se producen en situaciones en las que el autor no muestra en público su conocimiento del idioma y nos va traduciendo lo que dicen las personas con las que se cruza.

- Estoy de vacaciones. Me miran asustados como si no pudiera ser. Se miran también entre ellos. Me vuelven a mirar. Dicen “oh”. Y al final siempre preguntan:
  - ¿Hablas chino?<sup>1279</sup>

También hace uso de la imagen porque cada capítulo lo inicia con un mapa que muestra el recorrido que realizó el autor por toda la región de China central.

#### 13.16.4.1. *En la campaña de Obama: El movimiento que cambió la historia de Estados Unidos (2008)*

Este libro se publicó tanto en papel como en libro electrónico por la editorial UOC dentro de la colección Niberta. La estructura interna se compone de dos partes. La primera aborda la precampaña de las elecciones de 2008 e incluye cuatro capítulos “De dónde sale el dinero”, “Si quiere votar, regístrese”, “La América que no se ve” y “La convención demócrata”. Y la segunda parte, se ocupa ya de la campaña, fruto de su segundo viaje a Estados Unidos y también agrupa cuatro capítulos. Esta parte se centra en analizar cómo funcionan las oficinas de Obama en los estados que dan el mismo nombre a los capítulos “Virginia”, “Pennsylvania”, “Ohio” y finalmente, “El gran regalo”. Es una de las obras más largas del autor, ocupa 178 páginas.

Sobre la estructura narrativa como se desprende de la estructura interna tiene una estructura cronológica y utiliza la construcción de escenas por escenas para desarrollar su experiencia dentro de la campaña del en ese momento candidato a la Casa Blanca, Barack Obama.

Utiliza la primera persona en toda la obra y desde la primera línea está patente que el autor nos va a contar toda su experiencia. “Cuando llego a Syracuse, voy a dar una vuelta por la universidad”<sup>1280</sup>. Hace uso, por tanto, de la segunda estrategia de representación del autor en el texto. Sin embargo, hemos detectado que el autor también hace uso de la tercera estrategia, la cual el periodista esconde su identidad. ¿Por qué? Porque en la tercera parte se hace pasar por voluntario de la campaña de Obama, escondiendo su identidad como periodista, para poder entrar dentro de las oficinas de Obama —que tenían acceso restringido a los periodistas—. No esconde su identidad como persona, pero sí su identidad como profesional. Este es el único caso que hemos localizado en todo el análisis que responde a esta tercera estrategia. Pérez Colomé nos detalla que en cierta medida fue un dilema ético. “Consigues algo muy valioso, pero es irreal porque la gente habla contigo sin saber que eres periodista. Eso es una trampa”<sup>1281</sup>. Por esa razón lo advierte, para él este tipo de periodismo “gonzo”, supone una trampa porque lo que se consigue es algo que jamás se conseguiría con el periodismo convencional. La gente tiene una actitud diferente cuándo tiene a un periodista presente, y necesita pasar mucho tiempo este con

---

<sup>1278</sup> *Ibíd.*, posición: 796.

<sup>1279</sup> *Ibíd.*, posición: 738.

<sup>1280</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *En la campaña de Obama. El movimiento que cambió la historia de Estados Unidos*. Barcelona: OUC, [versión Kindle], 2011, posición: 67.

<sup>1281</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 164.

una persona para que esta llegue a olvidarse del papel de este, que no es el caso. Pese a esto, el autor decide esconder su identidad como periodista, para poder obtener una información muy valiosa y que no podría conseguir de otra forma.

El precio final aceptas pagarlo porque nunca tendrías esa información sin hacer eso, con lo cual ya, llega un momento en el que, si eres suficientemente transparente, como lo son estos casos, la responsabilidad que hay del lado del lector es decir que estamos intentando contar algo a lo que no tengo acceso, pero el precio que pago es que lo que les estoy contando quizás es demasiado auténtico, porque no estoy estableciendo la opinión entre una fuente y alguien que va a contarlo al mundo, sino que hablan sin ningún tipo de reparo, con lo cual es verdad o no es verdad, le caigo bien a esa persona o no. Puede haber ahí mil cosas que afecten el rigor, entonces, en ese caso, si tú has dicho que no tenías acceso a algo así y me presenté voluntario y lo conté luego, cuando no debía ser así. Asumo el dilema<sup>1282</sup>.

Es un dilema al que se enfrenta el periodismo gonzo, el periodismo que esconde la identidad del periodista para conseguir una información “imposible”. Pero que se muestra difícilmente verificable y transparente, además del tremendo riesgo de poner en peligro a esas personas que han hablado con el periodista sin saber la condición de este. Colomé en el texto muestra desde un inicio todas sus cartas y sus preocupaciones de hacer uso de este tipo de estrategias. Además, explica que utilizó esto no solamente porque le interesaba lo que pudieran decirle, sino para conocer técnicamente cómo se organizaban por dentro. Por ejemplo, “la manera en que se usaba la base de datos”<sup>1283</sup>, ese sistema para conocer en profundidad al votante americano.

La idea de esconder su identidad y hacerse pasar como voluntario de la campaña surge por otra voluntaria que lo invita:

Me despido de Neil, con su camisa floreada, y me dice: “Si quieres, puedes hacer algo de trabajo como voluntario. Así podrías ver lo que hacemos”. No es mala idea, pero no tengo tiempo, aunque quizá la aplique a partir de ahora<sup>1284</sup>.

Aquí explica las razones para ocultar su condición de periodista:

Ya he decidido que el mejor modo de ver esta campaña es decir que vengo a echar una mano y guardarme lo de periodista en la manga. Abre muchas más puertas. Nadie pregunta nada ¿Vienes a ayudar? ¿Qué quieres hacer? ¿Canvassing<sup>1285</sup>? ¿Sabes cómo se hace? Pues venga toma la lista y corre<sup>1286</sup>.

O sus primeras experiencias como voluntario:

Esta vez, por fin, voy a hacer canvassing de verdad, yo solo. No es mal día para empezar. Nos repartimos el mapa con Roger y me voy a mi calle<sup>1287</sup>.

Por lo tanto, esto le confirió al autor una visión interna ya que consideraba que el aspecto más interesante de su obra podría ser reflejar como funciona una campaña a las elecciones norteamericanas por dentro. “Quizá para ellos era algo ridículamente sencillo y para nosotros la manera en que se repartían folletos por las casas y cómo se distribuían los barrios y tal, era algo quizá ingenuo y banal, pero para explicarlo en España creo que puede tener cierto interés o creía que podía tener cierto interés y no me parecía que estuviera violando una gran ley ni nada”<sup>1288</sup>

<sup>1282</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>1283</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>1284</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *En la campaña de Obama.*, op. cit., posición: 1015.

<sup>1285</sup> El canvassing se refiere a la labor que hacen muchos voluntarios de ir puerta a puerta para obtener más votantes. El nombre viene de canvass, hacer campaña en español.

<sup>1286</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *En la campaña de Obama.*, op. cit., posición: 1274

<sup>1287</sup> *Ibíd.*, posición: 1627.

<sup>1288</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 164.

No tiene reparos en mostrar sus opiniones y criticar abiertamente a algunos de los personajes. “Si se le cayera el pollito en su vestido de lentejuelas, qué alegría sería”<sup>1289</sup>.

El buen hombre este se cree que soy un verdadero hippy. Pero él, tanto hablar, y a sus ochenta años conduce un Hyundai Tiburón, que es un deportivo dos plazas rojo si yo parezco hippy, él parece un mamarracho con ese coche en el que casi no puede ni entrar<sup>1290</sup>.

En cuanto a la utilización de la primera persona, Pérez Colomé nos manifiesta que se encuentra cómodo con “cuentagotas”. Se trata de un arma muy potente para salir del texto explica, porque se trata de no ficción, todo lo que cuento es real, “con lo cual hay ahí un pacto tácito con el lector, cuando sales te pones en juego, por lo cual, estás como afirmando doble lo que dices o lo que ves”<sup>1291</sup>. Luego se trata además de una herramienta que tiene muchas ventajas. “Entonces para mí es un arma útil cuando quiero aparecer porque creo que hay que enfatizar que algo es así o que yo lo vi con mis ojos, pero no me gusta estar encima del lector con siento tal cosa o temo que ocurra tal cosa o al pasar por aquí o al conducir por allí, la emoción me embarga...”<sup>1292</sup>. La primera persona es una herramienta que prefiere que fluya, “sólo lo intento utilizar cuando hay algo que (...) no he visto antes nada igual o mi impresión, que es una mezcla de opinión y hecho, sea valiosa”. Además, entiende que esta primera persona es distinta dependiendo del texto. “No es lo mismo en *Adiós, Gongtan*, que es mi viaje y al final es lo que veo, ya te he dicho que es un género un poco distinto, que contar el conflicto de Palestina, que es algo distinto”. Por lo tanto, sí ve válida la persona para textos de este calibre, aunque no la considera para el periodismo tradicional.

En el reportaje más tradicional creo que abusar de la primera persona va en detrimento de la atención o del interés que tenga el tema en sí. Cuando tú abusas de la primera persona en un texto en el que no eres el centro de atención, porque no es algo que te haya pasado a ti, creo que le estás quitando atención o no le estás dando suficiente valor o no has encontrado suficiente información en lo que estás intentando contar<sup>1293</sup>.

Sobre las fuentes no hay mucho más que aportar, se dividen entre fuentes documentales y sobre todo personales y todas son reconocibles. En cuanto al modo de citación utiliza predominantemente el estilo directo con atribución de guion<sup>1294</sup>. Pero al describir algunos de los discursos de Obama hace uso del estilo directo con comillas.

Los detalles y descripciones utilizan en son interesantes y valiosas como las siguientes:

John es un hombre de acción. El remolque es una enorme barbacoa. Se parece a un enorme bidón de petróleo horizontal y cortado a lo largo: en la parte de abajo, el carbón; la parte de arriba es la tapa<sup>1295</sup>.

Es un gigante, alto y grande, con perilla y con una camiseta de Obama que a muchos nos serviría de túnica. Masca un palillo en la comisura del labio, una costumbre que nunca había visto en Estados Unidos<sup>1296</sup>.

Richardson, a quien los botones abrochados de la americana le aprietan la barriga. Al final de la charla una fila de gente se acerca al escenario para darle la mano a Richardson, que se agacha a duras penas<sup>1297</sup>.

---

<sup>1289</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *En la campaña de Obama*, op. cit., posición: 1014.

<sup>1290</sup> *Ibid.*, posición: 1398.

<sup>1291</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 165.

<sup>1292</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1293</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1294</sup> Véase posición: 73

<sup>1295</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *En la campaña de Obama*, op. cit., posición: 80.

<sup>1296</sup> *Ibid.*, posición: 224.

<sup>1297</sup> *Ibid.*, posición: 981.

Incluso se describe a sí mismo a través de la visión de uno de los personajes:

Voy con camisa, tejanos y zapatos —nada andrajoso— y si estoy un poco despeinado es porque venía con la ventanilla abierta en el coche<sup>1298</sup>.

Era un tipo duro con quien no me gustaría tenerme que pelear a guantazos, pero tenía los ojos de corderillo vapuleado<sup>1299</sup>.

En los rasgos informativos de contextualización destacan por la profunda y detallada explicación del sistema electoral americano, mostrando las diferencias y similitudes con el español<sup>1300</sup>. Además de un contexto general sobre la situación en ese momento de la política norteamericana<sup>1301</sup>. Y al mismo tiempo, esta estructura cronológica que sigue toda la precampaña y campaña, ayudan a entender todo el proceso electoral norteamericano. Mostrando las peculiaridades del sistema en EEUU como el registro, la segmentación del voto dependiendo de la raza, edad o situación geográfica. Pero, son de especial relevancia, el análisis político que realiza de toda la campaña, analizando la importancia de Obama en ese momento como candidato demócrata y lo que significaba para el país. “El día que Estados Unidos tenga un presidente indio, entonces ya nos podremos morir tranquilos. El paraíso habrá llegado a la tierra”<sup>1302</sup>. Otros ejemplos muestran el contraste cultural, o lo que más sorprende al periodista:

La verdad es que no lo sé, quizá alguna institución. Sin embargo, la frase de Dick revela una de las mayores diferencias entre nosotros y ellos. Los norteamericanos suelen creer que si está en la calle, sino tiene dinero, es que algo ha hecho; es culpa suya y por tanto es su problema. Nosotros solemos creer que si está en la calle, las circunstancias lo han llevado y entonces ha empezado a beber, así que es culpa de la sociedad y el gobierno debe hacer algo<sup>1303</sup>.

Esta escena rocambolesca no era curiosa tanto por las frases o los idos que podían estar los manifestantes. Lo que era realmente curioso es la atención que los demás prestaban. En estado unidos, la religión no es privada. Es pública y proselitista: juega en un mercado abierto y tiene que convencer a su clientela<sup>1304</sup>.

Una de las claves de la vitalidad de este país es su tamaño. Siempre hay una oportunidad en alguna parte. El día que en Europa, cojamos a la familia y los bártulos en Toulouse, conduzcamos hasta Cracovia, hablemos al llegar una lengua en al que nos entienda y empecemos a trabajar al día siguiente, Europa se habrá construido de verdad<sup>1305</sup>.

Como en la anterior obra, sobre las figuras retóricas lo que podemos señalar es el sarcasmo. “Concluye Connie: «De hecho, una vez fui candidata, empecé a hacer todo lo que un representante electo haría para mantener el contacto con su base» (igualito que en España)”<sup>1306</sup> y alguna prolepsis: “En la noche electoral, la pérdida clara de Pennsylvania fue el principio del fin para los republicanos”<sup>1307</sup>.

<sup>1298</sup> *Ibíd.*, posición: 1393.

<sup>1299</sup> *Ibíd.*, posición: 1434.

<sup>1300</sup> *Ibíd.*, posición: 106

<sup>1301</sup> *Ibíd.*, posición: 137.

<sup>1302</sup> *Ibíd.*, posición: 482.

<sup>1303</sup> *Ibíd.*, posición: 509.

<sup>1304</sup> *Ibíd.*, posición: 609.

<sup>1305</sup> *Ibíd.*, posición: 1311.

<sup>1306</sup> *Ibíd.*, posición: 1217.

<sup>1307</sup> *Ibíd.*, posición: 1145.

### 13.16.4.3. *La historia de tres campañas. Por qué Obama ganó otra vez (2012)*

Cuatro años después el autor vuelve a Estados Unidos para cubrir la campaña de Obama de 2012, de la que saldría vencedor iniciando su segundo mandato. Se trata en este caso de un libro electrónico en exclusiva y también su extensión es corta: aproximadamente 163 páginas. *La historia de tres campañas* nace con una operación de micromecenazgo que realiza Pérez Colomé en el blog y que le permite viajar a Estados Unidos para cubrir la campaña. El libro tiene tres capítulos, una pequeña introducción “La Campaña antes de empezar a correr”, un segundo capítulo “La campaña que se ve” con tres subcapítulos y finalmente el último capítulo “La campaña que no se ve”. Y a eso se le acompaña dos apéndices con diferentes post que publicó en el blog Obamaworld. La primera parte funciona como un análisis de la campaña y la segunda parte es una crónica de ella. El problema que presentan los apéndices es que los textos no están tan editados y ha retirado los enlaces y fotos. Algo que no se entiende pues al ser solo un e-book, las imágenes y enlaces podrían haber sido integrados de forma muy sencilla. Aunque es el apéndice 2 resulta ser una de las más interesantes porque nos muestra la parte interna de todo su viaje y cómo realizó su trabajo periodístico.

El autor nos explica que toda esta parte de los apéndices son fruto del *crowdfunding* que llevó a cabo para realizar su viaje. “Ese tipo de texto yo lo había prometido para el cerrado, durante la campaña, llevarlo o que tuviera acceso con una contraseña sencilla la gente que había pagado, sobre las desventuras del periodista”<sup>1308</sup>. Era una forma de mostrar cuanto había costado todo y pequeñas anécdotas y una vez que comenzó a terminar el libro “pensé que podía ser interesante y aproveché para añadirlo al libro una vez lo tenía acabado”. Esencialmente se trata de un ejercicio de transparencia. Y señala que incluyó este apéndice porque daba más juego en la situación en la que se encontraba en ese momento siendo *freelance*, llevando a cabo un blog y viajando a través de una campaña de *crowdfunding*. Si ese trabajo lo hubiera hecho para un medio más grande como podía ser *El País* no hubiera tenido tanto sentido. Es decir, el autor era totalmente libre, pero al ser financiado por gente “tenía un juego un poquito mayor del que sería habitual si hubiera sido un periodista trabajando en un medio tradicional, como lo soy ahora”<sup>1309</sup>. De todas formas, no considera este aspecto especialmente relevante.

Para mí lo esencial es la transparencia profesional, el he llegado aquí y me han abierto o no me han abierto la puerta. Cosas que pueden tener importancia a la hora de comprender cómo es una industria o qué ha pasado en una batalla política<sup>1310</sup>.

La estructura narrativa, al igual que la anterior, es cronológica y utiliza las escenas por escenas que separa con asteriscos. También hace uso de la primera persona desde el inicio del reportaje. “Era la noche del último día *de* campaña. Estaba en Columbus, Ohio. Había vuelto al motel, un Days Inn en la 17 este, el único motel razonable en el centro de la ciudad, sin comer”<sup>1311</sup>. Y por tanto hace uso de la segunda estrategia de representación del autor en el texto. En esta obra la presencia del autor es mucho menor. Aunque uno de los aspectos más destacados sobre la subjetividad del autor, es la inclusión en los apéndices de un detallado resumen de las razones por las que como periodista ha decidido apoyar a Obama. En Estados Unidos es habitual que algunos medios apoyen abiertamente a uno u otro candidato<sup>1312</sup>. Explica en los apéndices porque ha decidido apoyar a Obama como periodista y razona sus argumentos, aunque no pueda votar por ello. Este texto lo titula: “A quién votaría para presidente de Estados Unidos” y expone en el todos los argumentos que lo llevan a apoyar a Obama.

<sup>1308</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 163.

<sup>1309</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>1310</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>1311</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *La historia de tres campañas...*, op. cit., p. 7.

<sup>1312</sup> Véase el apoyo explícito que dedicó *The New York Times* durante la campaña a la presidencia de 2016 a Hillary Clinton: <http://www.nytimes.com/2016/09/25/opinion/sunday/hillary-clinton-for-president.html>



Me gusta la tradición del periodismo anglosajón de elegir en elecciones y tener que razonar por qué. Procuero hacerlo siempre que cubro unas elecciones de cerca: lo hice en Estados Unidos en 2010 –apoyé a un hipotético candidato demócrata– y en las presidenciales egipcias –escogí a Mohamed Morsi. Repasar en público los motivos de una decisión así es saludable para el debate y la tolerancia. Así espero que sea en los posibles comentarios.

(...)

Si fuera ciudadano americano, votaría el martes por Barack Obama. Si gana Romney, enhorabuena. No sufriría por Obama. Su campaña es ejemplar, pero su creencia en que son más listos que nadie es a veces ridícula. Un baño de humildad a algunos que creen que van a cambiar el mundo sería algo digno de ver. Pero no es razón suficiente. Este blog anima a apoyar a Obama. Pero si pierde estará encantado de buscar un nombre nuevo<sup>1313</sup>.

Pérez Colomé apunta que esta forma de dar su apoyo a Obama, se trata “de un juego un poco del blog”<sup>1314</sup>. Pero dentro de la prensa es un aspecto que todavía no hemos madurado. “Si fuéramos un país, que no lo somos, maduro, democrático, o sea, democráticamente maduro, pues se debería entender así, simplemente intentamos razonar por qué ahora mismo, si los periódicos fueran solventes, pues estaríamos escuchando qué es mejor para España, si un gobierno en minoría, si un gobierno en coalición, porque habría unos motivos discutibles, siempre discutibles, pero razonables, siempre razonables. Con lo cual, eso es un servicio al debate público, a España por esto, por esto y por esto le conviene esto”<sup>1315</sup>. Esto no quiere decir que el medio siempre vaya a apoyar ese partido, pero es algo normal en un país democrático. “Yo intenté jugar a eso, intenté explicar por qué como debate público puede ser interesante o gracioso explicar por qué un presidente es mejor que otro, por qué un político es mejor que otro”<sup>1316</sup>. Considera que parte del trabajo del periodista es intentar decidir cuál candidato es mejor. Pero especialmente declara que “yo lo hacía más que nada para provocar, para demostrar que nos estamos perdiendo aquí algo que me parece rico y útil de la tradición anglosajona”<sup>1317</sup>.

Las fuentes son reconocibles y en general son personales y documentales. Dentro de las oficinas de la campaña de Obama no le dejan hablar a los empleados con periodistas, pero si a los voluntarios, que son la mayoría de las fuentes que utiliza.

La diferencia entre empleado y voluntario era a veces importante. Como periodista, todos los empleados de la campaña de Obama me decían que no podían hablar conmigo. El temor al periodista era exagerado. En cambio, no podían prohibir a los voluntarios que lo hicieran, aunque lo intentaban. Algunos eran una fuente interesante de información<sup>1318</sup>.

Aunque en los apéndices a veces aparece alguna fuente anónima “un alumno con el que hablé”<sup>1319</sup>. Pero como ocurre en su anterior libro, vuelve a esconder su identidad, utilizando por tanto en la misma obra la segunda y tercera estrategia de representación del autor en el texto. De nuevo explica que debido a los problemas para hablar con los trabajadores de las oficinas de la campaña y la dificultad con los pases de prensa le es mucho más fácil esconder su condición de periodista y hacerse pasar por voluntario para poder entrar internamente. “Así que me veré obligado a ir de voluntario cuando quiera ver qué hacen”<sup>1320</sup>.

Respecto al modo de citación en esta ocasión hace uso del estilo directo y de las comillas.

Nuevamente son en los detalles y las descripciones donde más brilla el autor. Por ejemplo, pequeños detalles de un personaje con el que nos retrata su realidad:

<sup>1313</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *La historia de tres campañas...*, op. cit., p. 101-105.

<sup>1314</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 166.

<sup>1315</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>1316</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>1317</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>1318</sup> *Ibíd.*, p. PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *La historia de tres campañas...*, op. cit., p. 37.

<sup>1319</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>1320</sup> *Ibíd.*, p. 142.

El lenguaje corporal de Romney no era optimista, confiado. Juntaba los labios al acabar las frases mientras le aplaudían. Estaba impaciente, incómodo, quizá cansado<sup>1321</sup>.

La parte del apéndice como señalábamos en el análisis temático le sirve al autor para mostrar la trastienda del trabajo de periodista detallando todos sus gastos y pasos que ha dado para poder cubrir esta campaña. “Yo iré a Estados Unidos solo con Google Maps y me prepararé antes buena parte del recorrido. Lo haré mediante estas cinco fuentes...”<sup>1322</sup>.

Señala aquí la trastienda del periodista, es muy parecido a lo que hace Braulio García Jaén con su blog, cuenta todos los detalles de su trabajo. Por ejemplo, mostrando los libros que lleva en el Ipad para poder informarse durante toda la campaña, o lo que le pagó de adelanto la editorial para su otro libro, o las fuentes con las que ha contactado previamente:

Igual que he empezado a contactar con fuentes, ya he empezado a pensar qué material me llevaré a Estados Unidos para trabajar. En 2008 viajé a seguir la campaña sobre todo para buscar información para un reportaje largo que iba a ser un libro. No debía ni siquiera enviar crónicas diarias. La editorial me había pagado un adelanto de 1.500 euros<sup>1323</sup>.

O cómo va a ser su proceso de trabajo, como va a trabajar y todo lo que va a ir necesitando.

Este año todo será distinto. En los últimos viajes me he llevado solo iPad, móvil y cámara. Esta vez llevaré también el ordenador: cada día deberé escribir al menos dos posts, quizá alguna crónica para eldiario.es y lo que surja. Además tendré que ocuparme del gran cambio informativo –no solo para mí– de este ciclo: twitter. No puedo depender de un solo aparato para escribir y que me deje tirado<sup>1324</sup>.

Pero al mismo tiempo refleja que esto le trae problemas, porque tendrá que depender de más aparatos y tendrá que hacer más piezas.

El problema de ir más atareado y con más frentes no es que deba trabajar más. En 2008 dediqué muchas horas a visitas y a moverme. La diferencia estará en que al tener que producir más piezas tendré menos tiempo para leer. Las entrevistas y las visitas las haré igual o más. Es la parte más importante de estar allí<sup>1325</sup>.

Pese a todo, no se queja de esto porque señala que sin Twitter y el blog no le hubiera sido tan fácil planear el viaje. Y también apunta las ventajas que tiene para él el uso de Twitter como fuente informativa. Va incluyendo todos los precios que se va gastando así también como sus fracasos y las entrevistas que no consigue, por ejemplo, con los mormones.

Los rasgos informativos de contextualización se centran en explicar todos los aspectos de la campaña, concretamente son interesantes el análisis del autor.

Obama era mejor político que Romney. Es indudable y va más allá de ideologías. El Partido Republicano tenía otros candidatos mejores, pero decidieron no presentarse o esperar a 2016. Los rivales que Romney debió dejar atrás en las primarias eran flojos<sup>1326</sup>:

Explica por ejemplo la estrategia que siguió Obama para desacreditar a Romney. “Pero Obama escogió esta estrategia destructiva; definir a Romney como un rico sin compasión”<sup>1327</sup>. Destaca las principales palabras que usa Obama en sus discursos:

---

<sup>1321</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>1322</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>1323</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1324</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>1325</sup> *Ibíd.*, p. 135.

<sup>1326</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>1327</sup> *Ibíd.*, p. 18.

“Tengo esperanza gracias a vosotros”; un poco antes había dicho que “el cambio erais vosotros”; las dos palabras clave de su carrera política siguen ahí, bastante magulladas<sup>1328</sup>.

El autor hace pequeños experimentos para mostrar las diferencias entre una campaña y otra, fruto de su amplia experiencia:

Para comprobar su seriedad, hice la prueba de decir que iría a un turno el sábado por la mañana. Dejé en la oficina mi número de teléfono. Me llamaron dos veces para ver por qué no iba. Era pura eficacia. En cambio, en una oficina de Romney en la misma ciudad (Steubenville, Ohio), me ofrecí a hacer algo esos mismos días: “Ah sí, vente cuando quieras, te daremos unas direcciones y vas”. El esfuerzo y la precisión de la campaña de Obama era de un planeta distinto<sup>1329</sup>.

Pero lo más relevante de su análisis es la explicación del funcionamiento interno de la campaña, que se configuró como si de una empresa se tratase. Y haciendo especial incidencia en las redes sociales y la presencia del candidato demócrata en la red.

En enero Silvio Berlusconi puso en su cuenta de Facebook un cartel con cuatro políticos de partidos rivales con este mensaje: “No os dejéis engañar por estos cuatro”. Un periódico digital español decía que llevaba 3 mil comentarios y 13 mil “me gusta”, y elogiaba luego “el dominio de las redes sociales del ex primer ministro”. Para la campaña de Obama eso era un juego de niños<sup>1330</sup>.

También aporta su visión y análisis sobre la cobertura de los medios y cómo actúan estos ante unas elecciones. “La prensa quería que Romney ganara para que hubiera emoción y las elecciones no terminaran un mes antes de celebrarse: a más tensión, más audiencia y más dinero”<sup>1331</sup>. Esta obra en cierto sentido es mucho más sesuda porque pretende desentrañar el funcionamiento interno de la campaña de Obama, y muchas de las revelaciones que hace sobre como utilizó Internet para examinar, analizar y estudiar a sus votantes a través de Internet resulta preocupante. Casi parece que se está haciendo un producto a medida. Resulta incluso significativo algunas reflexiones sobre el problema de la radicalización que apunta ya Colomé, por ejemplo: “La radicalización no es solo un reto que deberán afrontar los próximos candidatos republicanos a presidente. Es un reto para todo el país”<sup>1332</sup>. Palabras que a día de hoy resultan más que reveladoras.

Lo más sorprendente del texto es el reflejo de ese movimiento que nació en la primera campaña, en esta segunda ya no existe. ¿Por qué? Según explica Colomé se debió en parte al desencanto de la población ante todo lo que suponía Obama y que luego no se cumplió:

.. era negro, o sea, era, no como el mesías, obviamente, pero sí como una figura rompedora en una época oscurísima con la guerra de Iraq, la crisis estaba ya empezando a sentirse y la división después del 11S había sido implacable. Llegas y piensas que este tío realmente va a arreglarlo todo. Después ves que no ha arreglado todo, apenas ha arreglado algo porque dentro, la política tiene sus periodos, sus etapas, sus opositores. (...) es lógico que cuatro años después, cuando tú venías desde tan arriba, la gente, aunque le caigas bien y crea que lo has hecho medianamente bien, no te dé el mismo grado de entrega prácticamente infantil que había en 2008<sup>1333</sup>.

<sup>1328</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>1329</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>1330</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>1331</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>1332</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>1333</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 165.

Es decir, que la obra refleja como en 2012 se trata de una campaña tradicional, con un presidente correcto, normal, que al final consigue ganar. Pero lo que si predice es que Obama quedará como un presidente bastante popular tras su mandato. “A veces la política es un poquito poesía, esperanza y tal. Pero luego te pegas un buen tortazo”<sup>1334</sup>.

#### 13.16.4.4. *Un Estado y medio: Israel y el conflicto perfecto (2013)*

Esta es una de las obras más cortas, en total son 72 páginas, y también está autoeditada y sólo disponible en formato de libro electrónico. Debido al pequeño tamaño del libro, casi podríamos considerarla como una crónica larga con un formato de libro electrónico. Pues debido a su extensión, es un texto que no necesita utilizar capítulos para separar el texto.

La estructura narrativa sigue una línea cronológica y utiliza la construcción de escenas por escenas que separa a través de asteriscos.

Sobre la persona gramatical también de nuevo vuelve a hacer uso de la primera persona y desde el inicio. “La primera vez que crucé la irreal Línea Verde fue para ir al barrio de Gilo, n Jerusalén este”<sup>1335</sup>. Utiliza la segunda estrategia de representación del autor en el texto y en cuanto a la conciencia de subjetividad a veces aparecen sus emociones, pero de forma muy limitada.

Una vez dentro, para ser mi primer asentamiento, me sorprende: es una urbanización de lujo. La mayoría de casas son chalés enormes, con algunos bloques de apartamentos de cinco plantas<sup>1336</sup>.

Utiliza fuentes personales identificables y algunas documentales. El modo de es el estilo directo por atribución de comillas. Y en cuanto a los rasgos de contextualización sobre el conflicto son suficientes, pero sin extenderse en todos los vericuetos históricos del conflicto. Lo suficientes para que pueda ser seguida su lectora con comodidad incluyendo a lectores que prácticamente desconozcan el conflicto a un nivel general.

La extensión y la colocación de los asentamientos es quizá el mayor obstáculo para resolver el conflicto. ¿Pero cómo empezaron? Fue tras la Guerra de los Seis Días en 1967. Después de ganar la guerra de la independencia entre 1947 y 1949<sup>1337</sup>.

En cuanto a su pequeño tamaño poco más podemos decir de esta obra. Se trata de una crónica sobre la situación en el año 2013 que nos pone en antecedentes sobre lo que está pasando a través de declaraciones de personajes de ambos bandos. Se trata de una muestra de cómo a veces el periodismo necesita mucho más espacio y acudo al libro electrónico o al libro para poder contar esa narración con más detalle.

En más de 40 entrevistas entre Israel y Palestina nadie en los dos bandos duda de estas dos premisas: uno, israelíes y palestinos tienen un conflicto real, y dos, Israel va ganando. No hay que ir hasta allí para saberlo, pero la diferencia sobre el terreno es aplastante<sup>1338</sup>.

Es periodismo narrativo en su expresión más sencilla, pues hace uso de las características habituales, pero sin mayor pretensión que reflejar la situación del conflicto desde una perspectiva general.

---

<sup>1334</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1335</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *Un estado y medio. Israel y el conflicto perfecto*. Edición propia, [versión Kindle], 2013, posición: 54.

<sup>1336</sup> *Ibid.*, posición: 84.

<sup>1337</sup> *Ibid.*, posición: 228.

<sup>1338</sup> *Ibid.*, posición: 93.

#### 13.16.4.5. *El País esquizofrénico. Un retrato de Irán (2013)*

Esta es su última obra, se trata de una crónica sobre Irán, muy corta y publicada en libro electrónico por eCícer, editorial extinta, aunque más tarde esta editorial sacó una pequeña tirada en papel. Al igual que ocurriría con el libro sobre el conflicto palestino-israelí no hay capítulos y la obra está construida sin ellos debido a su reducido tamaño. No requiere de ellos ya que puede ser leída como un solo bloque. Sobre la estructura narrativa sigue una estructura cronológica construida a través de escenas por escenas. Mezclando su relato personal con contextualización sobre el país o sobre ciertas costumbres culturales y sociales.

Utiliza la primera persona y por tanto la segunda estrategia de representación del autor en el texto. Sin embargo, en cuanto a las fuentes la mayoría son fuentes personales anónimas. “Me dijo una joven artista en Teherán”<sup>1339</sup>, o “charlé con dos camareros”<sup>1340</sup>. Esto se debía a dos razones, entró como turista en el país y era peligroso para estas fuentes poner su nombre y apellidos. Además, conseguir cualquier declaración fue una labor muy difícil para el autor por el miedo que mostraban las fuentes a ser reconocidas hablando con un extranjero.

La gente se siente más cómoda en privado. No solo en casa, también en espacios reservados como el coche. Me ofrecieron reunirme con gente en el coche para charlar mientras dábamos vueltas por Teherán. He leído casos de otros periodistas que han hecho entrevistas en coches mientras recorrían la ciudad<sup>1341</sup>.

¿Cuántas mujeres lo llevan por obligación política y cuántas por deber religioso? Imposible de saber. La ambigüedad es constante. Un joven en Isfahán me dijo: “Deberías ver lo que llevan algunas debajo del chador”<sup>1342</sup>.

Pérez Colomé explica que al entrar en el país como turista, no habló con estas personas como periodista identificado, sino escondiendo en parte su identidad.

Si yo hubiera ido con un visado oficial de prensa no hubiera podido moverme con libertad. La petición de permisos para viajar hubiera sido una losa. La gente que me dio contactos me pidió en alguna ocasión que ni siquiera dijera que yo era periodista para no comprometerles. Por ese motivo aquí no cito a nadie por su nombre y no doy ningún dato que permita localizarles. Incluso ya en España una joven iraní no ha querido hablar conmigo porque “a mi gobierno no le gustaría”<sup>1343</sup>.

Luego además nos explica que Irán “es un país en el que es peligroso hablar con extranjeros”<sup>1344</sup> y debido a que no viajó con un visado específico de periodista, sino que lo hizo como turista “me siento obligado primero a explicártelo a ti porque una fuente que habla con un periodista o que no sabe con quién habla va a comportarse de manera distinta, tengo que ser honesto con eso”<sup>1345</sup>. Y señala otra razón “no voy a exponerlo, porque, aunque sea un trabajo pequeño en castellano, no sabes si la embajada dirá que en España están robando todo lo que se publica o todos los comentarios que se han hecho en su país y eso podría llegar a algún lugar indeseado”<sup>1346</sup>. Por tanto, ante esta situación se ve en la obligación de explicar la situación, como lo hace en el extracto que hemos citado arriba. Y expone que una de las grandes ventajas del *longform*, es algo que este “género” permite “explicas los motivos por los que esta persona no ha querido salir con su nombre, por los motivos que yo he decidido publicarlo”<sup>1347</sup> es algo que le

<sup>1339</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *El país esquizofrénico*, op. cit., posición: 466.

<sup>1340</sup> *Ibid.*, posición: 233.

<sup>1341</sup> *Ibid.*, posición: 139.

<sup>1342</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *El país esquizofrénico*, op. cit., posición: 403.

<sup>1343</sup> *Ibid.*, posición: 522.

<sup>1344</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 162.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 163.

parece muy sano pero que no se hace en otros géneros. Porque declara “siempre que sale algo y tengo que explicarlo, me gusta que el formato de juego a eso, permita eso”<sup>1348</sup>.

Sobre los modos de citación utiliza el estilo directo y las comillas como en los anteriores casos.

De nuevo los rasgos informativos de contextualización son suficientes para poder entender toda la situación, pero los análisis que realiza, quizás es la parte más interesante.

Jomeini no ha logrado convertir Irán en el ejemplo islámico en la tierra. La sociedad iraní es religiosamente incontrolable. Pero la progresiva libertad social no significa que el régimen haya perdido el control. A lo largo de estas tres decaes, el Gobierno ha optado por no imponer todas las estrictas normas islámicas. Era imposible<sup>1349</sup>.

Aborda la homosexualidad, la libertad sexual o el machismo.

En tres ciudades hice la prueba de contar cuántas mujeres iban con los tres tipos principales de velo. El chador —capa negra que deja libre solo el rostro—, el magné —una especie de escafandra que cubre cabello, cuello y pecho, pero deja al descubierto el resto del cuerpo, y se usa en uniformes de trabajo o estudio—<sup>1350</sup>.

Desde el exterior, tras años de noticias negativas, se percibe Irán como una dictadura férrea con la gente asustada. Es engañoso<sup>1351</sup>.

Se trata de una crónica o reportaje, que se enfoca en hacer un retrato de la sociedad iraní actual, explicando sus contrariedades y las dificultades a las que se ven sometidos. Como comentaba el autor más arriba, quizás es una obra excesivamente genérica, pero cumple su función para retratar y explicar un país que conocemos aparentemente, pero con el que él intenta mostrar como es la vida diaria de las personas.

### 13.16.5. Análisis genológico

La cuestión de los géneros la vamos a abordar en conjunto. Así *Un país esquizofrénico*, *Un estado y medio*, *La historia de tres campañas* y *en la Campaña de Obama* se ubicarían como obras mixtas entre reportaje y crónica. En estas obras resulta tremendamente difícil distinguir entre ambos géneros, porque tienen características de uno y otro. El uso de la primera persona, la presencia del autor en el lugar de los hechos y sus valoraciones como crónica, pero también utiliza una enorme cantidad de entrevistas y una profundización en los hechos del reportaje. Estas cuatro obras tienen un mismo estilo que recorre todas ellas: una mezcla de crónica personal, análisis, recopilación de fuentes.

El autor las considera más como reportajes que crónicas, porque para él la diferencia básica entre ambos géneros es que “cuando yo acabo un viaje que quiero contar en China, estoy en disposición de escribir sin más. En cambio, en los otros cuatro cuando acabo sigo documentándome, o sea, el final lo pongo yo, ni empieza con el viaje ni acaba con el viaje”<sup>1352</sup>. Es decir que para el autor la diferencia en los géneros no se debe tanto a una cuestión de estilo sino al proceso interno de trabajo que realiza. Si va a un lugar y luego vuelve y lo cuenta lo considera crónica, pero si después del viaje tiene que seguir documentándose entiende que ya se trata de un trabajo más de reportaje porque ha tenido que seguir indagando después.

Yo estuve tres semanas en Israel, por ponerte el ejemplo de Israel. Antes de esas tres semanas yo estuve contactando, organizándome la agenda, durante los días que estuve allí, estuve

---

<sup>1348</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>1349</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *El país esquizofrénico*, *op. cit.*, posición:

<sup>1350</sup> *Ibíd.*, posición: 59.

<sup>1351</sup> *Ibíd.*, posición: 396.

<sup>1352</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 166.

haciendo lo mismo y cuando volví estuve haciendo lo mismo. Lo que pasa es que cuando vuelves hay un momento en el que dices de empezar a escribir. Yo creo que hay una diferencia básica entre ambas cosas, una cosa es ver algo y contarlo con una cierta documentación, que evidentemente, puedes explicar el origen de una provincia o por qué el budismo ha entrado en China, hay mucha crónica de viajes que lleva detrás documentación seria histórica. Pero lo otro es más de intentar entender qué ocurre en un país o en una campaña política, en estos casos que hablamos nosotros o que he hecho yo hasta ahora<sup>1353</sup>.

Por tanto, para él distinguir entre ambos géneros es fácil, en la crónica vas entrevistando a aquellas personas que te vas encontrando y en el reportaje es algo mucho más estudiado, y pone como ejemplo de ello el trabajo que realizó sobre Cataluña en su etapa en *El Español*<sup>1354</sup>.

En el caso de *Adiós, Gongtan* se trata de crónica de viajes. El autor nos cuenta su viaje en primera persona, todo se basa en su experiencia personal y entrevista y refleja las opiniones sólo de aquellas personas con las que se encuentra. Sin embargo, Colomé apunta que se trata de un trabajo mucho más personal. “Por eso no ficción entraría en todo lo que he hecho, pero esto periodismo, periodismo no es”<sup>1355</sup>. Es decir, a diferencia de nuestro criterio el autor no piensa que *Adiós, Gongtan* se trata siquiera de periodismo porque tiene ese carácter más personal. Y estas son las razones que expone para no considerar esta obra igual a sus anteriores:

Es una especie de crónica de un viaje, rigurosamente cierta. ¿Que se podría publicar en una revista? Probablemente sí porque hay como esto de que hay ciertas notas interesantes para lo que es el periodismo, como es la pérdida del patrimonio histórico en China o la poca atención que tiene y cómo se vive en la China rural. Con lo cual, no es sólo un viaje turístico, un viaje a ver templos y explicar el pasado de un país, sino que puede haber cierta actualidad y cierta sensación de que lo que se cuenta tiene un interés noticioso. Pero es verdad que el trabajo que me lleva a mí es menor en el sentido de que no le pongo una atención específica, no hay unas entrevistas específicas, no hay una voluntad de aclarar por qué eso pasa, sino sólo de enseñar que pasa. Con lo cual, siendo muy parecido, es un perfil un poquito distinto. Quizás eso es una tradición que aquí en España, no voy a decir que no existe, porque la literatura de viajes sí que existe<sup>1356</sup>.

Las licencias que ofrece escribir una crónica de viajes, de no detallar ciertos aspectos, o nombrar las fuentes como haría un trabajo más periodístico, llevan al autor a considerar esto como una obra no periodística y más enfocada como literatura de viajes. ¿Por qué lo consideramos periodismo narrativo? Porque como han mostrado autores como Kapuściński, Martín Capparell, Manuel Leguineche o incluso Ander Izagirre que también analizamos, se puede hacer periodismo narrativo con el viaje, y aunque no se trata de un periodismo en la estela de sus otros trabajos, la amplitud del fenómeno periodismo narrativo acoge a la crónica de viajes como un género más. Aunque más tarde nos amplía que esta obra estaría más cerca del periodismo en su opinión porque le gusta “menos poetizar o literaturizar (...) que otro tipo de personas en este género”<sup>1357</sup> esto lo lleva a acercarse más al periodismo o la crudeza del periodismo. Por lo tanto, al final considera que posiblemente “sí que es verdad que eso no sería algo tan diferente de lo que se ha hecho aquí tradicionalmente, sobre todo con el formato libro”<sup>1358</sup>. Tal y como señala, este tipo de periodismo narrativo sobre viajes, ha tenido su mayor presencia en el libro como lo demuestran las obras de los autores anteriormente señalados.

<sup>1353</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>1354</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi; MARÍN GONZÁLEZ, Luis Sevillano y LÓPEZ, Patricia, “El libro negro del periodismo en Cataluña: un epílogo de datos”, en *El Español*. Disponible en: <http://blog.elespanol.com/libro-negro/> [última fecha de consulta: 15 de octubre de 2016].

<sup>1355</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 161.

<sup>1356</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>1357</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1358</sup> *Ibíd.*, p. 162.

Pérez Colomé nos explica que la terminología periodismo narrativo no le gusta mucho. “Periodismo con el adjetivo narrativo no me encanta, me encanta más no ficción o *longform*”<sup>1359</sup>. No se muestra contrario al uso de periodismo narrativo, pero prefiere las etiquetas más generales de no ficción o concretamente el concepto de *longform*. Sus reticencias respecto al término periodismo narrativo no van tanto con el concepto, con el término en sí, como lo que pueda implicar, aunque entiende su aceptación en España.

A mí lo que me chirría bastante de periodismo narrativo es que la gente que no está acostumbrada puede pensar que hay notas o detalles de ficción o que no es sólo verdad todo lo que cuentas. Por eso me gusta más algún calificativo que elimina esta opción. Pero es verdad que en España, al no existir el género como tal, lo llamamos con un préstamo del inglés un poco de la época dorada de eso, que es periodismo narrativo<sup>1360</sup>.

De nuevo nos encontramos con otro autor preocupado por la identificación hacia la ficción que pueden remitir este término. Le preocupa que este término puede inducir, confundir o hacer pensar que hay algo inventado en ese tipo de periodismo de ahí que opte por las otras formas señaladas como es el término genérico de “no ficción” o el nuevo término *longform*.

¿Por qué existe tan poco de este tipo de periodismo en la prensa española? Colomé considera que se trata de un debate, pero en su opinión “el primer motivo es que los recursos que implica no hay un mercado que los exija”<sup>1361</sup>. El trabajo que supone liberar a un periodista para hacer este periodismo, y el resultado de lectores que tiene luego sigue siendo una incógnita. Porque es un mercado que no se ha explorado, apunta. Concretamente cree que la cuestión está en la tradición. “Por ejemplo todo lo que he leído de esto lo he leído en inglés, sólo he aprendido a hacer esto en inglés, no he leído en castellano nada parecido”<sup>1362</sup>. Por lo tanto, Pérez Colomé cree que se trata a un tema de tradición periodística.

...como periodista español no tengo esa tradición en mi pasado y que no ha habido una obligación de explorar nuevos géneros para ver si se vendía más periódicos o los semanales eran mejores, porque ya hacíamos algo teóricamente parecido. Pues ha hecho que la exigencia menguara o no existiera, no menguara, porque nunca había existido<sup>1363</sup>.

Debido a esta falta de tradición propia en nuestro periodismo, este tipo de textos se enfrentan a problemas de encasillamiento. “Se te intenta encasillar en cosas que se hayan hecho en España”<sup>1364</sup>. Lo interesante es que el concepto del periodismo narrativo o de la no ficción lo entiende como un género cuando nosotros lo interpretamos como un fenómeno, pero independientemente de eso apunta que:

... yo creo que hay esa falta de cultura de que esto es un género, que no es sólo por embellecer, que no es sólo bonito, sino que tienes que sudar mucho para encontrar una noticia, que es un trabajo que requiere del mismo tesón que la crónica cotidiana del Congreso o del Judicial o cualquier otra cosa. Que no es sólo ir a algún sitio, sentarme delante de un lago y describir el color de los árboles, sino que hay un trabajo ahí de hacer un huevo de entrevistas, leer un huevo de documentación, algo que damos por hecho y no es tan hecho. Y una vez que tenemos todo eso recopilado, ordenarlo, saber qué cosas fuera...<sup>1365</sup>

Por ejemplo, el autor explica que este “género” permite forzar a las fuentes para que se presenten como tal y den su nombre. “Siempre que se pueda, nombres y apellidos en todas las declaraciones. Tienes que intentar obligar a que la gente asuma sus palabras, si no lo asume él,

---

<sup>1359</sup> *Ibíd.*, p. 161. Ya hemos analizado este término como otro de los sinónimos que se utiliza para a veces hablar del periodismo narrativo o el periodismo literario. Véase apartado: 7.2.9.

<sup>1360</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 161.

<sup>1361</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1362</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1363</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1364</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1365</sup> *Ibíd.*, p. 162.



lo asumo yo, lo estoy publicando con mi nombre”<sup>1366</sup>. En España es un trabajo que se ha hecho muy poco, se ha obligado poco a las fuentes a dar su nombre, sobre todo en el ámbito político, denuncia. Evidentemente apunta que siempre hay que dejar algunas fuentes en el anonimato por aspectos que creas razonables, el problema que se ha dado en el periodismo español es que:

... a veces por comodidad, al final, preguntas y no sacas los nombres de la gente porque te da pereza o porque la persona te lo pide y hay un pacto tácito. Entonces, este tipo de género te permite forzar más eso, yo cuando me pongo mi criterio es cero fuentes anónimas<sup>1367</sup>.

Esa es la ventaja que tiene para Pérez Colomé el periodismo narrativo, este “género”, que permite forzar la maquinaria de las fuentes para que asuman su nombre, porque señala que se trata al final de un tema de educación. “Es simplemente educar a las fuentes a que lo que han visto o lo que han hecho tienen que asumirlo con nombres y apellidos y que es igual o más interesante para ellos que salir desde el anonimato”<sup>1368</sup>.

Y además cree que se está infrautilizando en España frente a las ventajas que ofrece para el periodismo. “En España estamos malgastando la oportunidad de utilizar un género que explica la complejidad”<sup>1369</sup>. Es una de las características principales que el autor apunta sobre este género, que es posible de mostrar, explicar y señalar un fenómeno complejo, es capaz de desentrañar la complejidad. Aunque apunta que las cosas complejas son “algo más minoritario porque las cosas complejas y con matices, pues llegan a menos gente”<sup>1370</sup>. Y cree firmemente que hay un público para este tipo de contenidos. “Yo sí creo que hay una élite lo suficientemente grande, una élite que no tiene que ser intelectual, sino que le interesen estos temas de manera desigual”<sup>1371</sup>.

... el mundo del videojuego se puede explicar de esta manera, por supuesto, el mundo de la pornografía se puede explicar, el mundo del *bullying* se puede explicar. Hay cosas que solemos verlas como blanco o negro porque nadie nos las ha explicado, pero que el género largo, no ficción o narrativo tiene ahí mucho juego para crecer en este campo. Y a mí claramente me gusta y espero tener oportunidades, igual no tan largos como estos libros, pero intentar rascar y contar cosas con este género<sup>1372</sup>.

Se trata de un “género” lleno de posibilidades, especialmente, para explicar realidades muy complejas.

### 13.16.6. Análisis del contexto

Las influencias como periodista de Pérez Colomé se encuentran fuera de nuestras fronteras: “periodismo narrativo norteamericano, más que el británico”.

La tradición de *The New Yorker*, *Atlantic*, *Harper’s* también menos, igual que menos *Rolling Stone* o menos *GQ*. La gran diferencia que veía yo cuando cogía un libro o un reportaje de esos es que me fiaba al 100%, quizás es un poco exagerado de decir, pero me fiaba casi al 100%.

Sin embargo, esa sensación no la tiene cuando lee no ficción escrita en español. Siempre tengo “esa sensación de que te la están colando, están exagerando, que no han hablado con todo el mundo que han podido hablar...”<sup>1373</sup>. Porque en su opinión esta cuestión es lo más importante

<sup>1366</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1367</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1368</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>1369</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>1370</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>1371</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>1372</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>1373</sup> *Ibíd.*, p. 168.

y la finalidad de todo lo que escribe. “La única finalidad de todo esto es mi credibilidad si yo la quemo con un titular polémico o la quemo arriesgándome dándole mucho valor a una fuente que no sé si la tiene y luego se demuestra que no es verdad, pues te hunde la carrera”<sup>1374</sup>. Por lo que su tradición y sus referencias son las del periodismo narrativo norteamericano. Estas revistas, incluso utilizan fuentes anónimas, “te fías de la persona porque lo publica en una revista que se juega su prestigio...”<sup>1375</sup>. Algo que lamentablemente no ocurre en España. Y en cuanto a Latinoamérica, el autor no se ve capaz de señalar si “el trabajo que hacen es igual de riguroso o es un tipo de periodismo más parecido a lo que llamamos narrativo”<sup>1376</sup> está influenciando o no en el periodismo español. Percibe que Martín Caparrós o Leila Guerriero están aterrizando en España “pero aún no veo ese trasvase de contenido. Me gustaría pensar que lo que hacen es igual de profundo y certero como en el vecino del norte”<sup>1377</sup>

Para él lo que ha ocurrido con Gay Talese<sup>1378</sup> le parece algo fascinante “Allí hay gente que vigila el trabajo de los compañeros, que es una putada, pero da mucha credibilidad”<sup>1379</sup>. El caso de Talese lo destapó el *Washington Post*, periódico para el que no trabaja el autor norteamericano, pero que realiza este tipo de prácticas. Para el autor este escrutinio es algo muy sano para el periodismo.

Una de las innovaciones más interesantes de Colomé para financiar su trabajo y sus obras es la utilización del micromecenazgo o *crowdfunding*. Para sus tres obras: *Un estado y medio*, *La historia de tres campañas*, *En la campaña de Obama* utilizó una campaña de *crowdfunding* para poder financiarse estos viajes. A través del blog gestionaba toda la campaña, captaba a sus lectores y presentaba su trabajo. No utilizó ninguna de las webs de referencia en el micromecenazgo como Goteo o Kickstarter, sino que *Obamaworld* era tan potente, y tenía tanta presencia para poder agrupar a un gran grupo de lectores, que estos, estaban dispuestos a financiar su trabajo. Pérez Colomé nos explica las razones por las que llevo a cabo esta micro financiación colectiva:

Hay hecha ya una inversión de tiempo y de dinero en el blog pegado a otros lugares y que tenía un tipo de seguidor bastante, sin ser números extraordinarios, pero había un tipo de seguidor bastante fiel y que, como te he dicho al principio, yo creía que aparte de lo que hacía en el blog había este producto añadido, que era explicar en una especie de mini libro, digamos, un libro tiene a partir de 50000 palabras y yo escribí 20000, explicar una realidad compleja, que era una campaña electoral o un conflicto en un país, de una manera que habitualmente se no hacía en España<sup>1380</sup>.

Era una forma de publicar textos, que no tenían salida en otro tipo de formatos porque en un medio convencional español, no iban a publicar más de dos o tres páginas sobre el mismo tema o de cinco a seis páginas en una revista. Y esto era algo insuficiente para el autor. “El enfoque mucho más centrado en un relato, intentar buscar no rellenar, sino realmente gente que cuente cosas”<sup>1381</sup>. Pérez Colomé lanzó estas campañas de financiación bajo una hipótesis: podría haber un público que pudiera estar interesado en este tipo de historias y que ese público fuera muy parecido al que accedía su blog. “Era una cosa que podía tener su público y que ese público podía parecerse al de mi blog y en ese sentido acerté. Vi que ahí había un hueco, evidentemente mucho menor que en otros países como EEUU o Reino Unido, que es un género mucho más cotizado, pero que había ahí una manera de meter una pica en Flandes”<sup>1382</sup>.

<sup>1374</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>1375</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>1376</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>1377</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>1378</sup> Sobre la polémica de Gay Talese véase el capítulo 9 de la presente investigación para más información

<sup>1379</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 168.

<sup>1380</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>1381</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>1382</sup> *Ibíd.*, p. 160.

Otra de las estrategias que utilizó el autor para financiar su trabajo fue instalar un botón de donación gestionado a través de la plataforma *PayPal*, esto lo realizó antes de la campaña de *crowdfunding* y tuvo bastante éxito. Por eso se animó a lanzar la campaña de micromecenazgo, ya que sabía que obtendría una respuesta por parte de sus seguidores. Aunque lo que conseguía era menos dinero que con el *crowdfunding* rondaba entre los 500 y 1000 euros. “Hay gente que está dispuesta a pagar por lo que estoy haciendo aquí sin verlo antes, a ciegas”<sup>1383</sup>

De esta forma el blog se convierte en su principal plataforma creando contenidos pues la *Historia de tres campañas y Israel un estado y medio* las publica por edición propia y con el blog como punto de encuentro.

... llegó ya un momento en el que pensé que los costes casi nulos de impresión digital o de preparación del libro en e-book, con los costes de imprimirlo en papel en tiradas pequeñas de menos de cien, me ahorraba el tiempo de tener que ir a una editorial, perder el tiempo en promociones, que sabía que tampoco iba a ir mucho más lejos por el tipo de producto que hacía en ese momento, periodismo internacional, periodismo narrativo...<sup>1384</sup>

Sentía que había encontrado su nicho y aunque acudiera a una editorial y esta aceptara su trabajo es algo que no iba a ayudarlo mucho. “Me parecía que podía tener más éxito creando una comunidad alrededor del blog y que esa gente fuera la única que tuviera el acceso al libro, que en lugar de ir a través de la editorial”<sup>1385</sup>. Los costes que tenían los libros los cubría perfectamente con el *crowdfunding*. Además, hasta en algún momento barajó establecer una suscripción para los lectores, aunque lo descartó porque recibió otras ofertas. Pero la suerte que tuvo según nos explica es que el blog murió de éxito. “Murió por la parte de arriba, nunca tuve que dejarlo por falta de interés o por falta de ingresos, lo he tenido que dejar porque me han llegado ingresos gracias al trabajo que he hecho ahí por otros lados”<sup>1386</sup>. El blog, en cierta medida, fue un compañero añadido a su labor como *freelance* y docente en la universidad. “Fue creciendo como un campeón”<sup>1387</sup> pero sobre todo destaca ciertos hechos muy relevantes que tuvo la oportunidad de cubrir; como la época de Obama, la primavera árabe y “tuve suerte de estar ahí (...) el blog ha sido la mayor plataforma profesional que he tenido”<sup>1388</sup>

Es más, apunta que su trabajo sobre el libro negro de Cataluña es un ejemplo más de periodismo narrativo, pues lo realizó siguiendo el mismo método de trabajo que con sus anteriores obras. Esta fue una propuesta de Pedro J. Ramírez mientras trabajó en *El Español*. “Él pretendía que fuera algo distinto, fui yo el que lo llevó por otro tipo de formato, él pretendía algo más como cinco o seis historias breves sobre algún caso concreto”<sup>1389</sup>. Pero el autor propuso otro formato, algo mucho más largo:

...en el sentido de explicar un contexto, una historia y un relato en lugar de explicar una noticia, por ejemplo, cómo en mayo del 96, un mes antes de las elecciones, la Generalitat ayudó a La Vanguardia, por ejemplo. No un episodio así, concreto, aislado, sino creía de nuevo que era una historia compleja y que se iba a entender mejor si yo era capaz de contarla intentando poner contexto y cuantas más caras mejor.

Por lo que siguió aplicando las estrategias ya aprendidas en su labor en estos libros para ir creando algunos contenidos de este tipo de periodismo en la prensa generalista.

Actualmente trabaja para *El País* y se muestra tajante sobre si es posible vivir como *freelance*. “Sí, pero tiene que publicar a saco. Si tienes tiempo para hacer algo así, te puede ayudar,

<sup>1383</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>1384</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>1385</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>1386</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>1387</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>1388</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>1389</sup> *Ibíd.*, p. 167.

yo lo veía como una entrada más de dinero”<sup>1390</sup>. No obstante, nos matiza que exactamente no era *freelance*, pues entre su trabajo en la universidad y el trabajo en la revista *El ciervo*, tenía una entrada de dinero estable. “No era *freelance* realmente”<sup>1391</sup>. El blog, y esta cierta estabilidad laboral, lo condujo a apostar de forma diferente en su trabajo:

Un día al final de este proceso decidí, cuando viajaba al Líbano, a Egipto o a Siria o a donde fuera, en lugar de vender mis crónicas por setenta euros a un periódico de Barcelona o de Madrid, colgarlas en el blog. Y la final la diferencia es que yo no era *freelance*, lo explico en algún post, yo era *autofreelance*<sup>1392</sup> porque vendía mis crónicas a mi propio medio, que luego había gente que pagaba a través de PayPal o *crowdfunding* luego<sup>1393</sup>.

Llegó a la conclusión de que su trabajo de esta forma tenía más valor por dos razones. Primero porque toda su producción quedaba recogida en el blog y en segundo lugar que no tenía un jefe al que rendir cuentas o que pudiera modificar sus textos.

... yo creía que había más allá del periodismo relativo una manera de explicar el periodismo internacional en piezas de 1000 o 1200 palabras, un poco distintas de lo que yo hacía en los periódicos y si lo mandaba a un periódico se iba a quedar en lo que hacían ellos, yo quería probar otro camino. Y tenía la suerte de tener ingresos por clases o por la revista, que no tenía la necesidad de vender mi trabajo principal a medios. Fue un cúmulo de casualidades positivas<sup>1394</sup>.

Estas confluencias lo llevaron a trabajar con más libertad, apostar por este tipo de periodismo narrativo publicando libros que le granjearon una gran cantidad de lectores habituales, un nombre en la profesión y que más tarde medios como *El Español* o *El País* se fijaran en él tras toda esta trayectoria. La trayectoria de Pérez Colomé nos muestra como el periodismo tiene nuevos caminos que apenas se están explorando para su pervivencia. Es un ejemplo de un periodismo rentable y viable. Es más, le hemos planteado la cuestión de si *El País* lo ha contratado con un perfil de periodista que escribe textos largos, reposados y que desvelan esa complejidad. “Ellos no dicen de textos más largos, ellos dicen reportajes. Y por lo que estoy viendo aquí, con algún perfil, con alguna cosa que antes no se hacía. Yo te lo digo, con la boca muy pequeña, que no se entiende todavía cuál es el valor de escribir 3000 palabras en lugar de 1000. La gracia es que si escribes 3000 palabras es porque necesitas 3000 y eso al editor no se le ocurre. No es algo que necesita mil y tú lo alargas porque queda más guay. Con lo cual, meter ese chip en un medio generalista, grande, como es *El País*, me parece una batalla fascinante y útil”<sup>1395</sup>. Por lo que contrastamos con esta respuesta que algunos medios generalistas como *El País* sí que están apostando por este tipo de contenidos de alguna forma. No lo han contratado para hacer textos tan largos, pero en un formato medio de 2000 a 4000 palabras o series de varios reportajes que en total pueden tener 7000 palabras. “Me voy a centrar en eso”<sup>1396</sup>. En su paso por el *El Español*, su contratación no fue buscando este perfil sino más por el trabajo que había hecho en el blog.

Un último apunte, y que no nos resistimos de plantear al autor, es sobre su conocimiento del mandarín que aparece reflejado en *Adiós, Gongtan*. Como hemos señalado las situaciones más curiosas se producen cuando el autor nos sorprende mostrando lo que los chinos dicen delante de él al dar por sentado que no conoce el idioma. Pérez Colomé explica que entre el 99 y el

---

<sup>1390</sup> *Ibíd.*, p. 167.

<sup>1391</sup> *Ibíd.*, p. 167.

<sup>1392</sup> PÉREZ COLOMÉ, Jordi, “Soy *autofreelance*”, [Mensaje en un blog], *ObamaWorld*, 10 de marzo de 2013. Disponible en: <http://www.obamaworld.es/2013/03/10/soy-autofreelance/> [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016].

<sup>1393</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 167.

<sup>1394</sup> *Ibíd.*, p. 167.

<sup>1395</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>1396</sup> *Ibíd.*, p. 171.

año 2000 estuvo viviendo y trabajando en una revista en China del gobierno. Estuvo un año antes preparándose y luego el año que vivió allí por lo que le permitió tener un nivel de chino bastante aceptable.

Finalmente, ante la cuestión de cómo se define así mismo señala que como periodista, aunque apunta que le gusta mucho la palabra reportero, aunque esta, funciona mejor en inglés: “reporter”.

### 13.16.7. Análisis de las obras de Jordi Pérez Colomé como libros en formato periodístico

El autor nos amplía las razones que lo llevaron a publicar sus libros, la mayor parte de ellos, en formato electrónico:

Dos cosas muy sencillas. Me gustaba en la medida que explica realidades complejas de la mejor manera posible, respecto a noticias más leves, documentales de tele y otro tipo de géneros que pueden hacerse en periodismo. Y dos, que en España está muy poco explorado, por no decir nada explorado. Por lo cual, me parecía que era un instrumento útil para lo que yo quería hacer y vivía y trabajaba en un país con una lengua en la que este tipo de periodismo, entendido de la manera anglosajona, digamos, o sea, poca literatura, mucho dato, aunque puede haber literatura evidentemente, como habrás visto. Era algo que aquí no se hacía y que podía tener un hueco y podía crear un hueco<sup>1397</sup>.

Por tanto, para el autor era un motivo de aliciente la poca presencia de este tipo de periodismo y el formato en España para lanzar estos libros.

Sobre las ventas explica que estas se centraban prácticamente en la gente que participaba en el *crowdfunding* así en *La historia de tres campañas* eran alrededor de 250 o 300. “A la gran mayoría de ellos le mandaba el e-book y a una pequeña parte, que pueden ser 50 o 60, habían pagado también para recibirlo en papel” y en el caso de la obra de Israel sobre unas 50 en papel y unas 200 o 300 en e-book. Es decir, que, aunque se tratan de obras eminentemente electrónicas, también había ciertos ejemplares en papel para aquellos financiadores que habían pagado por ello. El autor es consciente de que se trata de cifras muy pequeñas.

Quizás el que más he vendido de todos estos sea el primero de la campaña de Obama unos 1500 ejemplares. El libro de *Adiós, Gongtan* como es un tema de viajes también ha sido muy pocos. Y *El país esquizofrénico* aproximadamente sobre unas 600 copias, pero combinadas tanto en papel como en formato electrónico.

Pero su obra más vendida ha sido, y que no analizamos aquí, es *Como escribir claro*, un manual que cada año vende sobre 1000 ejemplares.

Es consciente que no tiene la experiencia de publicar con una editorial detrás y sabe que el e-book sigue siendo algo selecto y minoritario. Pero considera que el libro electrónico puede ser un buen apoyo para las editoriales, porque pueden venderse algunos ejemplares más, y por lo tanto o será bienvenido este incremento de ventas. Y en cuanto al libro como formato periodístico, cree que puede ser un buen formato, pero uno más.

En cuanto a las opiniones que ha recibido de sus obras: “la gente me ha agradecido el esfuerzo”. Especialmente el esfuerzo de explicar una idea compleja con paralelismos, palabras que se entiendan y hechos cercanos. “Creo que este tipo de periodismo es eso, tratar de explicar algo concreto para que se entienda”<sup>1398</sup>. Ha recibido también muy buenas críticas de su trabajo con “El libro negro de Cataluña”, pero en general “una vez que lo envías te da pánico volver a mirar porque cambiarías mil cosas y ya la suerte está echada”<sup>1399</sup>.

<sup>1397</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>1399</sup> *Ibid.*, p. 171.

Profesionalmente le han beneficiado la publicación de estas obras, sin ninguna duda. “Te da una sensación de seriedad”<sup>1400</sup>. Concretamente con las campañas de *crowdfunding*, que alguien esté dispuesto a pagar por algo cuando nadie paga “da cierto valor”<sup>1401</sup>. Además, ha aprendido mucho con estas obras “no es lo mismo hacer unas crónicas de 1000, que de repente sentarte, coger todo tu material, ver con quién más puedes hablar, ver qué más puedes leer y explicar qué pasa y organizar en tu cabeza qué pasa en un lugar en 20000 palabras”<sup>1402</sup>. Lo define como un aprendizaje “brutal”. Y de la misma manera que estas obras le han beneficiado apunta al blog en la misma forma.

No tiene ningún proyecto futuro en mente del mismo estilo, ya que está centrado en su trabajo en *El País*. “Intentar que el periodismo de no ficción un poquito más largo de lo que se hace, con unas pretensiones un poquito mayores entre el *mainstream* me parece un objetivo más bonito a corto y medio plazo que escribir un libro más, que más o menos se ve que tiene éxito, que funcionan y tal, pero se ve que en los últimos años está teniendo éxito”<sup>1403</sup>. Siente que con *El País* tiene la capacidad de llegar a mucha más gente que con un libro. “Meter ahí una baza, una astilla, me parece lo más apasionante”<sup>1404</sup>.

---

<sup>1400</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>1401</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>1402</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>1403</sup> *Ibíd.*, p. 171.

<sup>1404</sup> *Ibíd.*, p. 171.

## 13.17. La ciencia a través del periodismo narrativo. Toni Pou

### 13.17.1. El autor

Toni Pou (El Masnou, Barcelona, 1977) es físico de formación y periodista científico de profesión. Su labor lo ha llevado por numerosos cauces siendo submarinista en Malasia, entrenador en olimpiadas de física y matemáticas y escritor de enciclopedias. Siempre se ha dedicado al periodismo científico y a la pedagogía de la ciencia. Últimamente ha centrado su actividad en el sector editorial, la divulgación científica y la creación literaria. Actualmente colabora como periodista científico en *Ahora Semanal*. En 2013 publicó con la editorial Anagrama *Donde el día duerme con los ojos abiertos* que recibió el Premio Godó de Periodismo de Investigación y Reportaje y el Premio Prisma al Mejor Libro de Divulgación Científica publicado en España.

### 13.17.2. Sinopsis de la obra

*Donde el día duerme con os ojos abiertos* es un doble viaje, en el primero acompañamos a Toni Pou que es seleccionado por la Federación Mundial de Periodistas Científicos junto con otros 16 periodistas del resto del mundo para cubrir la expedición científica en el Ártico canadiense que realiza el *Amundsen*, durante un mes. Este barco es un rompehielos dedicado a la investigación científica más puntera. En este primer viaje Toni Pou nos presenta el Ártico desde los ojos de un científico, nos relata el día a día en una embarcación como el *Amundsen* y la labor que realizan sus científicos, aprovechando para explicar aspectos esenciales de la ciencia y lo que significa para la labor científica este tipo de barcos. Pero el segundo viaje, Pou nos lleva a través de la historia científica de los descubrimientos del Ártico y todos sus avatares. A la par que acompañamos a estos científicos del siglo XXI nos va revelando la historia del descubrimiento del Ártico de manos de legendarios aventureros y expedicionarios como: John Franklin, Robert Peary, Fridtjof Nansen o el mismo Roald Amundsen que da nombre al barco. Este viaje lo realizó el autor durante el año 2008 y el libro se publicó primero en catalán y luego en español. La obra en catalán recibió el Premio Godó de Periodismo de Investigación y Reportaje y en español recibió el Premio Prisma al Mejor Libro de Divulgación Científica publicado en España. Sin duda, se trata de una de las obras más originales, porque combina, el periodismo narrativo y la divulgación científica, demostrando como señaló Leila Guerriero, que el periodismo narrativo tenía que salir de esa zona de confort en la que se encontraba<sup>1405</sup> y buscar nuevas aproximaciones. Toni Pou con *Donde el día duerme con los ojos abiertos* consigue aunar la más pura divulgación científica a través de un lenguaje sencillo y asequible con la crónica periodística al más puro estilo periodístico narrativo para detallarnos y contarnos su viaje a través del ártico. Para el autor la ciencia es un eje cultural, al mismo nivel que la literatura, la historia



\_\_\_\_\_

<sup>1405</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, [versión Kindle], 2016, posición: 1441.

o la música y para explicar la ciencia, utiliza todas las anteriores para crear una visión humanística, en toda la amplitud del término.

### 13.17.3. Análisis temático

En el texto encontramos algunos indicios de las razones que han llevado al autor a abordar este tema. Para él este viaje al Ártico era una situación soñada para cualquier periodista científico. “Viajaré al Ártico y me embarcaré unas semanas en un barco rompehielos para convivir con científicos, observar muy de cerca lo que hacen y contarlo. Información fresca y de primera mano. ¿No es ésa la situación ideal para un periodista científico?”<sup>1406</sup>. Uno de sus objetivos, ya no solo dentro de la obra, sino como periodista y divulgador científico, es acercarse a la ciencia a la sociedad: “Hay que volver cercana la ciencia sin que la proximidad implique pérdida de rigor y mostrar la cara más humana de los científicos, que no son esos locos despeinados del estereotipo”<sup>1407</sup>. En el mismo viaje, uno de los científicos con los que conversa, le plantea sí tras terminar su viaje escribirá algo sobre ello, en ese momento Pou se muestra dubitativo:

–Supongo que escribirás algo sobre todo eso, ¿no? –Pues... no lo sé, quizá debería intentarlo...  
–dudo yo. –Hombre –continúa–, una experiencia como ésa no se tiene todos los días. El hecho de haber convivido con científicos de primer nivel, haber podido observar tan de cerca cómo hacen investigación y haber estado en un entorno tan especial como el Ártico lo merece, ¿no crees? Además, está el punto romántico del viaje, siempre hacia el norte, hacia la inmensidad helada, como los antiguos navegantes... –Sí, tal vez sí –digo asintiendo con la cabeza.<sup>1408</sup>

Estas dudas se convierten en una realidad tras finalizar su viaje. El autor nos comenta en la entrevista personal la razón que lo ha llevado a escribir su historia en formato libro. “Cuando tuve la oportunidad de viajar al Ártico, ahí me encontré que podía hacer muchas cosas, había mucho material, mucha información y muchas experiencias, entonces me pareció que la mejor manera de transmitir todo esto, porque esta vocación de transmitir, de explicar yo ya la tenía, ya te digo, desde siempre y me pareció que la mejor manera era en formato libro porque había mucho contenido”<sup>1409</sup>. Esta decisión también viene influida por su trayectoria vital, nos explica, que desde siempre ha sido una persona muy interesada por la literatura, ha leído mucho desde pequeño y también ha escrito, y antes de esa experiencia llevaba mucho tiempo escribiendo como periodista. “Antes de este libro, empecé a trabajar como periodista científico, pero siempre lo he hecho con una cierta ambición literaria”<sup>1410</sup>. Por lo que la decisión de escribir el libro tras el viaje era evidente.

### 13.17.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

Comenzamos, como es habitual, con la estructura interna. Se trata de una obra extensa de 264 páginas, divididas en 48 capítulos y acompañadas de un prefacio al inicio, un epílogo y una serie de lecturas recomendadas sobre expediciones, el Ártico y ciencia.

En cuanto a la estructura narrativa funciona como una especie de diario de abordo, de crónica personal cronológica en la que vamos siguiendo al autor en todas las etapas de su viaje. Se inicia desde que conoce que ha sido seleccionado para asistir a esa expedición, su llegada a Canadá, el embarco en el *Amundsen* hasta la etapa final y su vuelta. Aparte de seguir este eje más o

---

<sup>1406</sup> POU, Toni, *Donde el día duerme con los ojos abiertos. Un viaje científico al Ártico*. Barcelona: Anagrama, [versión Kindle], 2013, posición: 85.

<sup>1407</sup> *Ibíd.*, posición: 613.

<sup>1408</sup> *Ibíd.*, posición: 2780.

<sup>1409</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 173.

<sup>1410</sup> *Ibíd.*, p. 173.



menos cronológico, va alternando las etapas con capítulos más históricos: “La soledad del pionero”, “El tic tac de la civilización”, “Sir John Franklin”, algunos más de divulgación científica o de perfiles de científicos mezclado con divulgación como: “C.J.”, “Diálogos planctónicos”, “Lise” o “Pesticidas voladores entre otros”, y finalmente otra serie de capítulos centrados en su viaje personal como: “Compras árticas en una ciudad tropical”, “Lujos en el Ártico”, “Pasatiempos árticos” o “Ese dolor terrible en el brazo”. Aunque estos son los capítulos más significativos, en general en ellos se mezclan esas tres líneas que sigue el autor en el libro, la parte histórica, la de su viaje personal y la de divulgación científica.

Estos tres enfoques se engarzan dentro de los capítulos, con una extensión muy corta y confieren al texto mucho dinamismo y rapidez. Este tamaño de capítulos tan pequeños, así como el uso de la primera persona, son el influjo del blog que mantuvo durante el viaje y que son el germen del trabajo.

Pou nos comenta que la estructura y configuración surgió a partir de que volviera de su viaje. Mientras estuvo allí “fui escribiendo un blog (...) publicando pequeñas notas” pero es al volver cuando se da cuenta que “ese blog podía ser el germen del libro, entonces, a partir de ahí, empecé a trabajar en esas notas, en esos contenidos y a desarrollar un poco más”<sup>1411</sup>. En un inicio no tenía claro ni el título ni la estructura, pero esta le vino muy fácil, a partir del blog fue muy fácil, todo se desarrolló de forma “bastante natural, no tuve ningún problema con la estructura, fue muy natural, así en capítulos muy cortitos, más o menos cronológicos, alternando la parte de viajes con la histórica y la científica, alternándolas de forma más o menos equilibrada y relacionando todos los temas”<sup>1412</sup>. En definitiva, la estructura para abordar la obra surgió a modo de diario de abordaje, pero más desarrollado y con muchos más temas que va tratando.

En cuanto al título, nos parece desde nuestra opinión bastante acertado a la vez que poético, el autor nos explica que el título lo encontró rápidamente antes del viaje cuando comenzó a leer material sobre el Ártico.

... encontré un libro muy interesante de un explorador del siglo XIX, de un explorador escocés, con un estilo así muy literario, muy florido, del siglo XIX y explicaba expediciones por el Ártico que había hecho. Y en un cierto momento decía que el Ártico era donde en el día duermen con los ojos abiertos en referencia al sol de medianoche. Entonces me pareció una frase muy sugerente, muy interesante y que daba la idea de que el libro no era sólo una crónica científica, sino algo con una intención un poco más literaria<sup>1413</sup>.

En cuanto a la utilización de la persona durante el relato, como ya hemos reseñado, es una obra que utiliza la primera persona desde sus primeras páginas.

Si el primer paso de cualquier viaje se da con la imaginación, el segundo se da con un libro. Y ése es uno de mis pasos predilectos. Revolver estantes en las librerías y pilas de libros en los tenderetes de segunda mano, siempre en busca de algún ejemplar que tenga algo que ver con el viaje... ¡Qué placer! Hace poco, durante una de esas búsquedas en el mercado de Sant Antoni, encontré dos volúmenes interesantes. y que se posiciona en el uso de esta y mostrar en todo momento la conciencia de subjetividad a través de explicaciones, reflexiones, pensamientos, miedos, dudas etc., del autor<sup>1414</sup>.

Sí desde la primera página se posiciona como un relato que va a contar en primera persona, todo el texto está lleno de manifestaciones de esta conciencia subjetiva del autor a través de atribuciones, explicaciones y reflexiones, así como nos muestra sus miedos, inquietudes y dudas en todo momento. Muestra por ejemplo sus experiencias vitales:

<sup>1411</sup> *Ibíd.*, p. 173.

<sup>1412</sup> *Ibíd.*, p. 173.

<sup>1413</sup> *Ibíd.*, p. 173.

<sup>1414</sup> POU, Toni, *Donde el día duerme*, op. cit., posición: 106.

De hecho, todavía no estoy seguro de que pueda hacerlo. A raíz de aquella lectura reveladora, empecé a devorar libros sobre los pioneros de la exploración polar. Durante aquellas lecturas, a menudo me imaginé como un compañero de viaje más de John Franklin, Fridtjof Nansen, Robert Peary, Ernest Shackleton, Roald Amundsen o Robert Scott,<sup>1415</sup>

Sus problemas a la hora de preparar el viaje:

Así pues, ya tengo resuelto el problema de la ropa. Lo único que me falta concretar es qué calzado me llevaré para poder caminar con absoluta libertad sobre el mar helado. He pasado las últimas tardes visitando la mayoría de las tiendas especializadas de Barcelona y todavía no he sido capaz de tomar una decisión<sup>1416</sup>.

Incluso nos cuenta un sueño que tuvo mientras estuvo embarcado en el rompehielos:

Mientras pienso en todo ello, me duermo con Pornografía en las manos y veo, debajo de un puente que atraviesa un río muy ancho, protegidos de cualquier mirada por la lluvia y por una noche especialmente cerrada, enfundados en abrigos largos que casi les llegan al suelo, cómo dialogan los máximos responsables de la policía científica de Canadá.

-¿ Es que no lo entendéis? -dice uno de ellos-. Yo ya no quiero ser Dios, quiero ser joven.

-Entonces, no hay otra solución -responde otro-. Que lo arreglen ellos.

-¿ Hemos de cargarles eso a ellos? -se oye desde la oscuridad.

-¿ Y a quién, si no? Nosotros no lo haremos<sup>1417</sup>.

La decisión de usar la primera persona en el libro fue una “cosa bastante natural, el enfoque del libro, como venía del blog, era una cosa muy personal, una especie de diario, pero enriquecido”<sup>1418</sup>. Debido a que el origen del libro es el blog que tiene ese tono tan personal, de notas muy pequeñas y directas a la vez que personales usó el mismo tono en el libro. “Mantuve la primera persona y me sentí muy cómodo porque en todo momento consideraba que había sido testimonio de lo que estaba contando y había hablado con la gente”<sup>1419</sup>. Sobre todo, destaca que se sintió muy cómodo haciendo uso de esta persona y que surgió de forma muy natural sin plantearse muchos aspectos. Incluso aunque aborda en numerosas ocasiones historias sobre las expediciones del siglo XIX e inicios del XX al Ártico, se sentía muy cómodo. “Todo lo que está en el libro está relacionado con una cosa que yo estoy contando, viviendo, observando... Entonces refleja un poco mi flujo de pensamientos, refleja las relaciones que se producen en mi cabeza cuando yo observo algo, hablo con alguien... Y luego esto me lleva a pensar en otra cosa, me lleva a pensar en alguien del siglo XIX o en una música o en una comida, etc”<sup>1420</sup>. Ese flujo de pensamiento como lo denomina el autor responde al enfoque por el que inicia la obra, muy influido por su experiencia en el blog. Y además se apoya en esos capítulos cortos que le dan tanto dinamismo al texto, y a la vez, provoca que el autor consiga un gran acercamiento del lector por todo lo que está contando. Pues como apuntábamos, uno de los objetivos de este trabajo, es la de divulgar el aspecto más científico de la labor del *Amundsen*, por lo que la primera persona siempre es mucho más eficaz para este cometido que hacer uso de una tercera persona omnisciente.

Es más, con estas herramientas y el objetivo que persigue, Pou intenta de alguna forma dar un sentido humano y personal al científico, identificarlo con personas reales, de mostrarnos como es emocionalmente e interiormente. “La intención era romper un poco el tópico de que los científicos son personas con bata, con pelo blanco, despeinado, que están en el laboratorio, que son personas aisladas y raras”<sup>1421</sup>. Señala que dentro de la comunidad científica existen todo tipo de personas, jóvenes, mayores, con sus aficiones y devociones y que aquel barco era un

---

<sup>1415</sup> *Ibid.*, posición:66.

<sup>1416</sup> *Ibid.*, posición: 184.

<sup>1417</sup> *Ibid.*, posición: 1443.

<sup>1418</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 176.

<sup>1419</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>1420</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>1421</sup> *Ibid.*, p. 176.

ejemplo de ello. A raíz de esto es evidente que el periodista hace uso de la segunda estrategia de representación del autor en el texto.

En cuanto a las fuentes, se dividen entre las documentales, sobre todo históricas y literarias y las personales que copan a todos los miembros de la tripulación. Para estas fuentes personales el autor hace uso del estilo directo a través de la atribución de comillas, aunque en un par de casos utiliza los diálogos.

Pero quizás lo interesante de la utilización de las fuentes que hace el periodista en el libro, es la combinación de ambas, para contar un problema o para contar un hecho el periodista tiene que hacer uso de todas las herramientas que tiene a su alcance. Para contar la experiencia de un científico, recurre a todo tipo de puntos de vista, desde los históricos, los literarios o los personales.

Desde el primer día que subí al Amundsen, me bailan por la cabeza estas palabras que abren el prefacio de *Pornografía*, una novela deslumbrante del polaco Witold Gombrowicz que releo en estos momentos. (...) Uno de los temas que atraviesan la obra de Gombrowicz de cabo a rabo es la exaltación desaforada de la juventud. (...) En una de las escenas clave de *Pornografía* se plantea un asesinato (...) Tras mucho discutir, resuelven que el crimen ha de ser perpetrado por unos adolescentes instalados en la ligereza y la irresponsabilidad. Sólo así es posible. En el *Amundsen* no hay crímenes ni conspiraciones, pero sí responsabilidad. Y teniendo en cuenta que se trata de una de las infraestructuras científicas de vanguardia a escala mundial en su campo, y que los resultados de la investigación que en él se realiza pueden condicionar algunas políticas del gobierno de Canadá, la responsabilidad de los científicos de a bordo es considerable<sup>1422</sup>.

El autor nos explica que exactamente esa era su intención al incorporar tantos puntos de vista, dar una visión mucho más rica de lo que se quiere contar, porque de una forma más o menos fiel se refleja su intento por que el lector valore y entienda su objetivo.

Nos parece muy interesante también reflejar la utilización de los detalles que hace el autor para transmitir el carácter de muchos de sus personajes. Por ejemplo, la periodista Lucy Calderón que lo acompañó durante ese mes en el barco, la describe así: “Es menuda, muy morena y tiene los ojos grandes, negros y muy vivos para la hora que es. Habla y se mueve muy deprisa, o así me lo parece”. O sobre Trevor, el encargado en el *Amundsen* de observar, identificar y registrar las diversas especies de animales salvajes con los que se cruza en la expedición:

Trevor es originario del Ártico occidental y pertenece al grupo de los inuvialuit. De hecho, pese a tener la piel oscura, sus facciones no son las típicas que inconscientemente asociamos a los inuit. Tiene la nariz pequeña y ligeramente afilada, y su cara, poco redonda, enmarca unos ojos pequeños, oscuros pero muy brillantes. Trevor es discreto, se mantiene al margen de las conversaciones y, más que caminar, ataviado con su gorra de béisbol y su cazadora deportiva, se desliza por los pasillos interiores del Amundsen, siempre envuelto en un aura de silencio que da reparo romper<sup>1423</sup>.

También podemos observar estos recursos descriptivos para registrar y “hacernos ver” como lectores las situaciones y espacios que viene o para detallarnos recreaciones de las expediciones pasadas que tuvieron lugar en el Ártico.

Aguijoneados por el frío, el hambre y el veneno plomizo que les enturbiaba el pensamiento, algunos mantuvieron un silencio sombrío, otros aullaron tensando el cuello hacia la misma luna que iluminaba las habitaciones enmoquetadas del Palacio de Buckingham hasta que, agotados, locos y raquíticos, acabaron, muy a pesar de Dickens, devorándose unos a otros en un festín atroz que ni el centelleo mágico de la aurora boreal debió de atreverse a iluminar<sup>1424</sup>.

<sup>1422</sup> POU, Toni, *Donde el día duerme...*, op. cit., posición: 1442.

<sup>1423</sup> *Ibid.*, posición: 1492.

<sup>1424</sup> *Ibid.*, posición: 309.

Debido al carácter divulgativo del libro la presencia de rasgos informativos de contextualización es abrumadora. Especialmente, referidos a las explicaciones sobre muchos de los procesos que se producen en el Ártico:

Las funciones más evidentes del zooplancton son las relacionadas con su posición en la cadena alimentaria del Ártico, es decir, ser predador del fitoplancton y de otros individuos del zooplancton o bien alimentarse de residuos orgánicos, y también formar parte de la dieta de otros animales mayores<sup>1425</sup>.

O sobre los experimentos que están realizando los científicos a bordo de *Amundsen*:

Mediante una técnica de recuento celular desarrollada por un grupo de investigación en el que trabajó hace unos años, es capaz de contar cuántas células vivas y cuántas células muertas hay en la muestra. Como, gracias a los envoltorios de las botellas, conoce el porcentaje de radiación ultravioleta respecto al total que ha llegado a cada muestra, puede estudiar la relación entre estas dos variables. Para completar el experimento, Eva también mide in situ los niveles de radiación ultravioleta con un radiómetro<sup>1426</sup>.

Además de eso lo que más abundan las descripciones y relatos de las expediciones más relevantes al ártico que le sirven al autor como excusa y a la vez como contexto para contar su aventura.

Por suerte, DeLong había evacuado previamente el barco y disponía de trineos, botes, tiendas, armas, ropa de abrigo, perros y provisiones. Con el tiempo justo para ultimar los preparativos, los treinta y tres miembros de la expedición se pusieron en marcha hacia el sur, en dirección a Siberia, con el propósito de remontar el Lena y llegar a algún paraje habitado<sup>1427</sup>.

En cuanto a las figuras retóricas podemos detectar ironías: “A mi petición, específica, lo reconozco, pero adecuadamente contextualizada al plantearla en una tienda especializada en montaña y deportes de invierno, el dependiente respondió que buscara en Google el calzado que más podía convenirme. «¿En Google? ¡Peary y Amundsen no disponían de Google!», estuve a punto de decir. Y de añadir: «Además, ¿acaso no es éste un establecimiento especializado donde se supone que deben orientarte e informarte sobre el material que requiere un viaje de ese tipo?»”<sup>1428</sup>

O también la utilización del símil:

Ésta podría ser una conversación de esas de película o de novela de aventuras en que dos personajes, lejos de todo y de todos, abren su corazón, se cuentan su vida y, sutilmente dirigidos por un alcohol abrasivo como el metal fundido, llegan a algunas conclusiones sobre la velocidad del paso del tiempo y la fugacidad de la existencia<sup>1429</sup>.

Si esto fuera una novela, probablemente me levantaría y me dirigiría con pasos felinos al centro de la pista de baile, desde donde empezaría a mover las caderas sinuosamente y, tirando un clavel, sacaría a bailar a una chica morena de ojos verdes, ataviada con un vestido largo más negro que la noche<sup>1430</sup>

La obra, al final, viene acompañada de un mapa de la región Ártica y de una gran cantidad de fotografías de la expedición en sí realizadas por el autor.

En cuanto a los niveles de lectura podemos detectar hasta 3 niveles distintos. En el primero de ellos nos encontramos con la crónica personal del viaje del periodista en el *Amundsen*, a lo largo del Ártico canadiense. En el segundo nivel hayamos la parte más divulgativa del texto, Pou,

---

<sup>1425</sup> *Ibíd.*, posición: 917.

<sup>1426</sup> *Ibíd.*, posición: 2286.

<sup>1427</sup> *Ibíd.*, posición: 677.

<sup>1428</sup> *Ibíd.*, posición: 191.

<sup>1429</sup> *Ibíd.*, posición: 2696.

<sup>1430</sup> *Ibíd.*, posición: 2709.

apunta a través de los capítulos el acercamiento de la ciencia a través de todos los científicos que trabajan en el barco. Pero finalmente en un tercer nivel de lectura, es también una llamada de atención, sobre el cambio climático. Esta denuncia está latente en todo el libro, y los efectos que supondrán para el Ártico.

### 13.17.5. Análisis genológico

En cuanto al género nos enfrentamos a una obra compleja y que usa diferentes géneros para la narración. En principio podríamos hablar de “crónica” a grandes rasgos porque es una crónica personal del autor que nos relata su experiencia en este viaje. Pero también podemos detectar el ensayo, la literatura de viajes, o el periodismo científico.

Toni Pou nos explica que “un solo género es muy limitado, entonces a mí me gusta utilizar a veces una crónica, a veces un poco de literatura de viajes, en fin, una mezcla de géneros para transmitir realmente la experiencia”<sup>1431</sup>. Es más, dentro de los capítulos se produce esta misma mezcla, no es que la obra la conformen capítulos que se traten más de crónicas, otros de literatura de viajes y otros de periodismo científico sino que podemos considerarla una mezcla, una hibridación de géneros. Para el autor esta situación es bastante natural, mezclar géneros y puntos de vista. Y esta mezcla de géneros sobre todo viene por parte de sus lecturas:

Yo empecé a leer cuentos de pequeño y tal y hubo una época en la que leía mucha literatura de ficción, todo lo del siglo XIX, siglo XX, etc. Pero llegó un momento hace tiempo que me fue cansando el género puramente de ficción o la novela más clásica, decimonónica, digámoslo así. Entonces empecé a buscar otras cosas y entonces empecé a leer autores que mezclaban géneros, pero como una cosa natural, porque nuestra experiencia y nuestra cabeza lo mezcla todo y a mí me parece muy natural hablar de expediciones polares y de ciencia en un mismo párrafo o de comida y expediciones polares en el mismo párrafo porque me viene a la cabeza. Son relaciones que, habiendo leído, habiendo viajado, habiendo estado allí, a mí se me forman naturalmente en la cabeza, entonces me es mucho más fácil, que no limitarme a un solo tema, de hecho, para mí es mucho más natural esa mezcla que no el trabajar un solo género, digamos<sup>1432</sup>

Estas influencias que comenta Pou son fundamentales para construir su obra y suponen ese poso del que bebe el autor para erigir su texto y que lo lleva a su experimentación con todo tipo de géneros.

Cuando le preguntamos con qué género identificaría su obra se muestra dubitativo. Explica que es difícil. Y nos manifiesta que incluso en las librerías a la hora de ubicar su libro tenían problemas. “Lo encontré en las librerías en todo tipo de categorías. Había una que estaba en deportes, en muchas estaban en periodismo, pero yo creo que nadie va a la parte de periodismo y yo creo que es un libro para el público en general. Entonces es complicado, el género, no te sabría decir”<sup>1433</sup>. De todas formas, apunta que, desde hace bastantes años, “el tema del género se está rompiendo mucho”<sup>1434</sup>. Existen muchos autores que están experimentando con los géneros, señala. “Y es lo que a mí más me interesa porque (...) es lo que es más fiel a la realidad, a la experiencia de la persona”. Es decir, para el autor, conseguir trasladar la experiencia de la persona, ser lo más fiel y lo más verificable para el lector supone que tiene que hacer uso de diferentes géneros tanto periodísticos, literarios o ensayísticos para poder dar respuesta a toda esta cuestión. Aunque sí se posiciona señalando que su obra sí es periodismo “pero no es sólo periodismo, hay algo más, hay una ambición literaria, una divulgación científica también, también hay una ambición más bien pedagógica, pero también de transmitir la ciencia como algo cultural, no

<sup>1431</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 173.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>1434</sup> *Ibid.*, p. 174.

sólo un conocimiento muy concreto sobre algunos aspectos de la naturaleza. Entonces, la verdad es que no sé exactamente dónde ponerlo”<sup>1435</sup>. Esa ambición literaria del autor responde a su búsqueda por contar algo más allá del periodismo convencional. Por tanto, ante el planteamiento sí considera su obra dentro del marco del periodismo narrativo contesta: “Sí, ahí me sentiría más cómodo porque dentro de esta etiqueta entiendo que pueden entrar artefactos más completos y más ricos que en el periodismo tradicional o en el periodismo a secas”.

Además de esto, Toni Pou ha desarrollado algunas conferencias y ponencias sobre el “nuevo periodismo científico” y el uso de “técnicas literarias para contar ciencia”. Aspecto por el que consideramos la obra de Pou una de las más originales dentro de nuestra selección y que nos muestran como el periodismo narrativo puede abordar cualquier área del periodismo o de la ciencia en general para contar una historia. Este nuevo periodismo científico al que se refiere Pou se basa en contar las historias de ciencia, pero haciendo una buena construcción de los personajes o hacer uso de distintos puntos de vista. Esto es lo que explica y cómo surgió esta idea:

... la idea es utilizar técnicas narrativas o técnicas más bien literarias, que ya se han utilizado mucho en el periodismo tradicional desde el nuevo periodismo, digamos, desde los años cincuenta o sesenta que empezaron a salir toda esa gente, Truman Capote, etc. Bueno, utilizar esto, plantear, contar historias de ciencia, pero construyendo bien los personajes, con distintos puntos de vista, etc. Entonces la idea era esta, cómo trabajar a partir de técnicas literarias para contar historias de ciencia, que esto aquí se ha hecho poco<sup>1436</sup>.

Apunta que en Inglaterra y Estados Unidos tienen una tradición más larga de divulgación científica en la que utilizan muchas técnicas de este tipo. Se trata, a fin de cuentas, de crear un texto más rico y profundo, más que un mero informe sobre un determinado tema, y que concretamente en el ámbito de la ciencia, puede ayudar enormemente a que un determinado aspecto se entienda mejor.

En cuanto a la segunda idea que ofrece Pou, la ciencia como técnica narrativa nos explica que se trata de algo muy interesante para él. “Hay muchas obras que trabajan con contenidos científicos, digámoslo así, entonces tú puedes explicar ciencia, es más o menos divulgación o puede ser periodismo. Hay muchos géneros que están relacionados con la ciencia, como la ciencia ficción. Pero hay una manera de utilizar la ciencia, que es muy interesante, que yo he empezado a investigar desde hace ya unos años y que hay autores que la utiliza”<sup>1437</sup>. E incluso apunta como actualmente vivimos esa estética científica a través de distintas obras y expone como ejemplo las obras del escritor Agustín Fernández Mallo o los temas científicos que aparecen en series como *Breaking Bad* o *Fargo*.

Sobre las explicaciones que puede tener que el periodismo narrativo siga siendo marginal y tenga poca presencia en España señala que puede deberse a la tradición. “Aquí hay grandes periodistas de tradición, de principios del siglo XX, te diría, pero, claro, en Inglaterra la tradición literaria es mucho más rica, más variada, entonces yo creo que sería un tema de tradición”<sup>1438</sup>. Manifiesta que este tipo de periodismo es mucho más atractivo para el profesional, que el que realiza un tipo de periodismo más directo o más informativo.

### 13.17.6. Análisis del contexto

Pou señala que se produce una situación curiosa en la abundancia de este tipo de periodismo en América Latina. “Desde hace unos años este tipo de periodismo es mucho más abundante en Latinoamérica, hay muchos más periodistas que trabajan de esta manera, Martín Caparrós, Leila Guerriero y muchos otros. Y a mí me parecen autores muy interesantes porque utilizan este tipo

---

<sup>1435</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>1436</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>1437</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>1438</sup> *Ibíd.*, p. 176.

de técnicas”<sup>1439</sup>. Aunque apunta que no los ha leído a todos. “Sí que he leído a bastantes y me parecen muy interesantes porque a mí ese tipo de periodismo me gusta”<sup>1440</sup>. A esto también añade que el periodismo narrativo está teniendo influencia sobre todo porque hay bastante gente que se fija. “Lo que pasa que aquí todavía hay poco, hay pocos autores que trabajen de esta manera y que escriban libros de este calibre. Pero sí que está teniendo influencia, sin duda, porque hay una influencia muy directa, son libros en castellano, que publican por editoriales españolas, los tienes en las librerías y la gente los lee. Habría que analizar las razones de ello, no lo sé con detalle, pero el por qué ha surgido este boom en Latinoamérica y aquí estamos un poco retrasados sería una cosa interesante también”<sup>1441</sup>. En la presente investigación podemos ofrecer algunas razones por las que no se está produciendo una mayor influencia y por qué en España no está teniendo tanto éxito este tipo de periodismo.

En cuanto a sus referencias, tanto literarias como periodísticas, apunta que no ha tenido ninguna referencia, sin embargo:

Hay escritores que me gustan y que siempre pienso en ellos cuando escribo, pero a la hora de escribir esto, la verdad es que fue bastante libre, fui haciendo un poco lo que me salía de forma natural y lo que me interesaba contar. Y ya te digo, la manera de mezclar, de hibridar géneros me salió de manera muy natural porque era la manera más clara que yo veía de contar lo que yo quería contar. Utilicé las herramientas que mejor me permitían contar lo que yo quería contar. En ese sentido, yo creo que no tenía ninguna referencia concreta en la cabeza<sup>1442</sup>.

Esta mezcla de géneros que apunta Pou es una de sus grandes inspiraciones e influencias en su escritura. El autor nos explica cuál ha sido su proceso para llegar a esa consideración y cuál ha sido el camino recorrido a través de estos autores que mezclan géneros:

Yo empecé saliendo un poco de lo que era narrativa pura, digamos, gracias a Vila-Matas, un escritor de Barcelona que es uno de los padres de la metaliteratura, en sus libros mezcla mucho ensayo y habla mucho sobre literatura y entonces ahí que se podían hacer cosas muy interesantes y ahí empecé a leer otros autores que mezclan más. Bueno, Sergio Pitol, un escritor mejicano muy interesante, después está Sebald, que es un escritor que está muerto, Sebald tiene un par de libros muy interesantes, son *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz*, y ahí mezcla mucho la experiencia personal, con la historia, con una cierta narrativa. Bueno, después Claudio Magris tiene un libro que es *El Danubio*, que es como el paradigma de esto. El hace un recorrido por el Danubio y ahí va rememorando y van saliendo todas las referencias culturales de la historia, del río, etc. Y la verdad es que, hay más autores, pero la verdad es que hace ya tiempo que me cuesta leer narrativa pura, digamos, no me atrapa lo suficiente, necesito esta hibridación. Y en la novela ya hay mucha hibridación de géneros, cuando digo novela me refiero a novela clásica, decimonónica, de unos personajes, una historia y ya está<sup>1443</sup>.

La hibridación que busca el autor se evidencia perfectamente en su obra, pero también como hemos explicado en el apartado 7.5.3 de la tesis es un proceso que estamos observando en el periodismo donde cada vez más se mezclan los géneros como es el caso del reportaje y la crónica. También es interesante como estos textos más híbridos, aunque se enmarquen dentro del periodismo narrativo, presentan numerosos problemas para editoriales y librerías para su identificación. Aspecto que otros autores de la presente investigación manifiestan. Pese a esto Pou señala que la redacción del libro fue un proceso muy natural, y que esta mezcla surgió por sí misma. Además, las influencias de Vila-Matas, Sebald y Magris, suponen para el autor un aliado para buscar una mejor versión de la realidad.

<sup>1439</sup> *Ibíd.*, p. 176.

<sup>1440</sup> *Ibíd.*, p. 176.

<sup>1441</sup> *Ibíd.*, p. 180.

<sup>1442</sup> *Ibíd.*, p. 180.

<sup>1443</sup> *Ibíd.*, p. 180.

Sobre como se denomina así mismo, si escritor o periodista, señala que prefiere el término que se utiliza en inglés *science writer*, escritor científico.

... aquí si dices escritor científico, es algo que no sabes exactamente lo que es. Entonces, *science writer* me parece un término muy adecuado, porque, además, ellos cuentan historias, no hacen artículos. Entonces me parece un término súper adecuado para describir lo que hago yo y lo que hace mucha otra gente, que es contar historias en las cuales la ciencia tiene un papel relevante, pero en el fondo estamos contando historias y somos escritores. Me gusta más verme así que como periodista con todo lo que conlleva ser periodista. Aunque, bueno, el periodismo es un oficio muy útil, muy digno y muy interesante, pero igual habría que ampliar un poco. Cuando se dice periodista ahora, no se piensa tanto en periodismo narrativo y para mí el periodismo es más eso que otra cosa.<sup>1444</sup>

En su opinión, le cuesta definirse porque en realidad no “sabes exactamente qué haces”<sup>1445</sup> porque se tienen la sensación de que bajo ese término se escribe algo muy especializado, apunta. “Yo no sé cómo definirme, pero con *science writer* me siento más cómodo”<sup>1446</sup>.

### 13.17.7. Análisis de ‘Donde el día duerme con los ojos abiertos’ como libro en formato periodístico

*Dónde el día duerme con los ojos abiertos* fue escrito en catalán inicialmente y se publicó en Empuries, una editorial que pertenece al Grupo 62, que a su vez pertenece a Planeta. Tras concederle por esta obra el Premio Godó. Anagrama publicó el libro en español, dentro de su colección de crónicas, y ahí obtuvo su segundo, el Premio Prisma al Mejor Libro de Divulgación Científica publicado en España. La traducción al español no la realizó el propio autor, sino que fue por encargo.

Sobre las ventas explica que es un libro que se ha vendido moderadamente bien, en el primer año se vendieron mil y poco ejemplares, en catalán. Los comentarios, señala, que los lectores han recibido el texto de forma positiva. “Ha sido muy agradable este contacto con algunos lectores, no con muchos, pero algunos me han escrito”<sup>1447</sup>.

Concretamente la crítica ha sido muy buena con la obra. Por ejemplo, en *La Vanguardia*<sup>1448</sup>, o en *El País* comentaban esto:

Lo que hace especial el libro de Pou, además del tema, ya de por sí apasionante, es la forma en la que está escrito: Pou mezcla la crónica personal con la descripción de las múltiples investigaciones científicas que se llevan a cabo a bordo del *Amundsen*, todo ello entreverado con el relato histórico de la conquista del ártico, las aventuras y desventuras de hombres extraordinarios como Roald Amundsen, John Franklin, Robert Peary o Fridtjof Nansen<sup>1449</sup>.

En cuanto al libro electrónico nos detalla que no han sido muy elevadas. Explica que las ventas de su libro en formato electrónico suponen un 5%, son muy escasas. Aunque desde su propia experiencia no sabe por qué se produce esto, porque él sí es un lector de libros electrónicos. Se extraña y sorprende de que no se esté dando paso hacia una mayores ventas y lectura del e-book. “Entonces me parece raro porque me parece muy práctico, que no le quita demasiado romanticismo, contacto con el papel, esa tradición romántica del olor, el tacto, el ojear un libro. No se puede ojear con tanta facilidad, pero tiene otras ventajas.” Algunas de las razones que

<sup>1444</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>1445</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>1446</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>1447</sup> *Ibíd.*, p. 181.

<sup>1448</sup> LLOPART, Salvador, “El Ártico: de tierra de a laboratorio privilegiado”, en *La Vanguardia*, 17 de septiembre de 2011, p. 32.

<sup>1449</sup> FANJUL, Sergio C., “Viaje los hielos polares”, *El País*, 3 de abril de 2013. Disponible en: [http://sociedad.el-pais.com/sociedad/2013/04/01/actualidad/1364830826\\_304004.html](http://sociedad.el-pais.com/sociedad/2013/04/01/actualidad/1364830826_304004.html) [última fecha de consulta: 18 de octubre de 2016]



señala es que el e-book en España debido al IVA del 21% que se le aplica, sigue siendo muy caro comparado con su versión en papel.

En cuanto al libro como formato periodístico explica que “pienso que es un buen formato porque la literatura siempre es una herramienta muy poderosa para contar historias, entonces el formato libro a mí me parece muy adecuado, permite hacer muchas cosas, permite hibridar muchos géneros, llegar en profundidad, contar anécdotas”<sup>1450</sup>. Pero existen otros formatos muy interesantes para este tipo de periodismo, apunta, como puede ser el documental de web o *web-doc*, el que se integran textos, entrevistas, imágenes, animaciones artísticas y todo de forma integrada. “Me parece que hay lenguajes muy poderosos ahora para contar historias” o también otras opciones apunta el periodismo intensivo, que genera historias audiovisuales a través de la realidad virtual. Aunque pese a todo “el libro me sigue pareciendo un formato muy interesante y muy válido también, una cosa no quita la otra”<sup>1451</sup>.

Nos adelanta que está escribiendo otra obra, aunque no tan periodística como la que analizábamos aquí. “Hay una historia que al final tiene un objetivo de tipo divulgativo, científico, de tipo periodismo científico, pero es un poco más narrativo. Creo que en este profundizo más y lo hago más visible todo esto que comentaba de que la ciencia era un eje cultural y de que es una actividad humana, muy creativa. La creatividad y la emoción no son sólo patrimonio del arte, sino que en la ciencia también hay creatividad, también hay emoción y todo esto lo trabajo bastante en este nuevo libro”<sup>1452</sup>.

Cree que *Donde el día duerme con los ojos abiertos* sí que le ha beneficiado en su carrera profesional. “Creo que sí, porque es una buena carta de presentación, estoy bastante orgulloso del libro, aunque cuando lo leo siempre hay cosas que cambiaría, pero bueno, en general está bien”<sup>1453</sup>. Especialmente importante para él fue recibir el Premio Godó y Prisma. “Fue un subidón. A raíz de eso me invitaron a dar charlas, artículos, gente... Y eso ha ido evolucionando y me han salido colaboraciones más fácilmente y ayuda mucho. Bueno, tener libros publicados ya ayuda porque quiere decir que tienes algo que contar y que hay gente que confía en ti y que le gusta como lo cuentas. Y si además te dan premios, pues todavía ayuda más”<sup>1454</sup>.

<sup>1450</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 182.

<sup>1451</sup> *Ibíd.*, p. 182.

<sup>1452</sup> *Ibíd.*, p. 182.

<sup>1453</sup> *Ibíd.*, p. 182.

<sup>1454</sup> *Ibíd.*, p. 183.

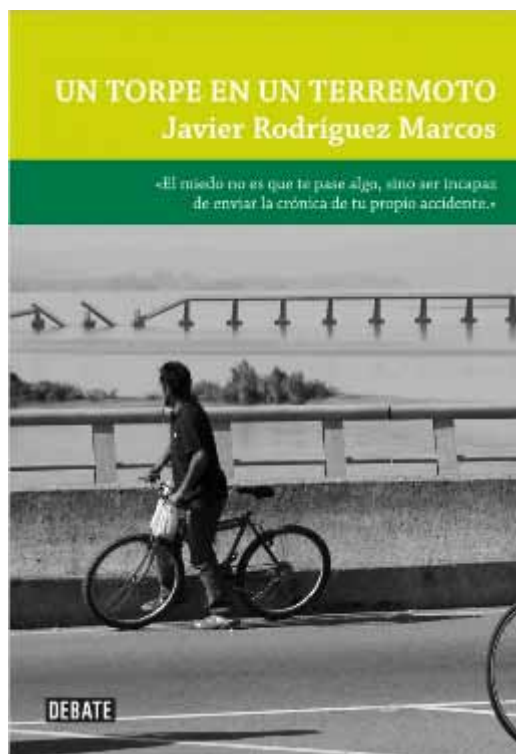
## 13.18. Un periodista fuera de juego. Javier Rodríguez Marcos

### 13.18.1. El autor

Javier Rodríguez Marcos (Cáceres, 1970) trabaja para *El País*, dentro de la sección de cultura. Es Licenciado en Filología y fue pensionado de literatura de la academia de España en Roma. Se inició en la prensa como redactor del suplemento *ABC Cultural* y desde hace quince años trabaja para el área de cultura del diario *El País*. Ha publicado libros de poemas como *Frágil*, (2002) que fue Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España en 2002. También ha publicado ensayos como *Los trabajos del viajero: tres lecturas de Cervantes* (2003) o el libro *Medio mundo* (1998). Ha sido coautor de los libros *Vidas construidas: biografías de arquitectos* (1998) y *Minimalismos* (2001). Su último libro publicado es su cuarto poemario: *Vida secreta* (2015). En 2011 publicó *Un torpe en un terremoto*.

### 13.18.2. Sinopsis de la obra

La obra nos relata a un perdido periodista de cultura que termina en la zona de la catástrofe del terremoto más largo de la historia de Chile que tuvo lugar el 27 de febrero de 2010 y que duró dos minutos. Unos días después del terremoto, Rodríguez Marcos se encuentra en el centro de la catástrofe, con grandes dosis de humildad, pasión, valentía y humor nos conducirá por una zona destruida y cientos de familias que lo han perdido todo. El periodista ya no es un periodista de cultura dispuesto a cubrir ese Congreso de la Lengua de Valparaíso que iba a tener lugar días después y que el terremoto trunco, sino que se convierte en un enviado especial de *El País* que todavía no sabe siquiera cómo funciona el trabajo de tal magnitud. En el texto hay una continua interrogación sobre su trabajo y el periodismo en general que desvela aspectos esenciales de cómo los medios de comunicación cubren un desastre natural. La crónica de una catástrofe que fue escriba sin querer.



### 13.18.3. Análisis temático

“Preferiría no hacerlo”, se justificaba Bartleby, el protagonista de *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville que se negaba a los requerimientos de su jefe. Con esta misma frase, “Preferiría no hacerlo” Rodríguez Marcos titula el segundo capítulo de su obra donde explica las razones que llevan a un periodista de cultura de *El País* a cubrir el terremoto de Chile como enviado especial. En ese segundo capítulo el autor nos relata la sucesión de acontecimientos que lo llevan a Chile para cubrir el terremoto como enviado especial cuando como periodista su sección era la de cultura donde siempre había trabajado.

Pensé que no, dije que sí. La historia de mi vida. «Oye, viejo, ya que tenés billete, ¿por qué no te vas igual?» era sábado. Era el jefe de Internacional. Uno de ellos, porque en un periódico pueden escasear los redactores, pero jefes siempre hay alguno<sup>1455</sup>.

(...)

Estaba solo en casa y en principio me llamaba para pedir treinta líneas sobre la cancelación del Congreso de la Lengua Española de Valparaíso. Me la había anunciado un funcionario del Instituto Cervantes al que había telefoneado sin éxito durante todo el día<sup>1456</sup>.

(...)

La primera noticia del terremoto me la dio una compañera de la sección de Cultura<sup>1457</sup>

(...)

Allí es donde quería el jefe de internacional que fuera yo. Ya que tienes billete. Mi mente es un motor diésel y yo no estaba preparado para improvisar tanto. Casi nunca lo estoy. tenía billete y la maleta hecha, todo lo necesario. Eso sí, todo lo necesario para escribir crónicas de salón sobre un congreso con príncipes y reyes que dan discursos por escrito en una ciudad tomada por la policía.<sup>1458</sup>

(...)

Pensé que no, pero lo que dije fue que estaba cerrado el aeropuerto de Santiago. Imposible, lo siento, si fuera por mí yo me sacrificaba.... Y el jefe: pero vos tenés billete a Buenos Aires, mientras llegás ya se ha abierto Santiago. ¿Y si no? Te vas a Mendoza y alquilas un coche. Estos reporteros que terminan de jefe se las saben todas pensé que no, lo dije: no<sup>1459</sup>.

(...)

No había viaje. Volvería a la oficina como si nada, volvería a la rutina, al Word, al pdf, sería el que no quiso ir. El billete lo había pagado la empresa. Dinero tirado. Los jefes lo sabrían. Todos. Me pondrían en la lista: «El que no quiso ir». Ahora que llegan tiempos de crisis, prescindamos de los que no quieren ir. Entiéndame, no es que no quiera, es que hundiría el prestigio de treinta años de diario, la gloria de la sección de Internacional, con razón una joya de la corona<sup>1460</sup>.

La catarata de pensamientos, dudas, miedos, reflexiones sobre lo que debe o no debe hacer como periodista y que explican su papel en el terremoto. En este segundo capítulo que expone todos los acontecimientos y razones que lo llevan a emprender esta aventura, también en cierta medida es una presentación del personaje-autor, abriéndose al lector y mostrando todas las dudas y miedos que lo llevaron a embarcarse en una tarea como tal, ya que era un periodista de cultura que jamás había cubierto una información como esa.

Todas estas explicaciones son las causas que llevan a Rodríguez Marcos a asistir como enviado especial al terremoto de Chile, y por tanto, la elección de este tema fue totalmente casual. Sin embargo, después de volver, ¿Por qué decide Rodríguez Marcos escribir un libro sobre esto? El autor nos explica que “fue un encargo”<sup>1461</sup>. Mientras estuvo en Chile su labor como enviado especial consistió en enviar crónicas de lo que estaba pasando. A veces estos textos “se fundían con las de Délano<sup>1462</sup> para hacer una pieza entera sobre Chile. A veces no, a veces salían enteras”. Hizo también unas crónicas más panorámicas para el fin de semana en el periódico<sup>1463</sup>. Y tras volver publicó un reportaje más largo para en *El País Semanal*. Estas crónicas separadas las leyó Miguel Aguilar, editor de Debate que estaba a punto de lanzar la colección “La ficción real” y le propuso que si tenía más material sobre su estancia en la catástrofe podría publicarla dentro de la colección:

<sup>1455</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*. Barcelona: Debate, 2011, p. 19.

<sup>1456</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>1457</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1458</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1459</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1460</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1461</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 184.

<sup>1462</sup> Se refiere a Manuel Délano, corresponsal para *El País* en Santiago por esas fechas.

<sup>1463</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “En la zona cero del terremoto, en *El País*, 6 de marzo de 2010, 6 de marzo de 2010. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/03/06/internacional/1267830008\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/06/internacional/1267830008_850215.html) [última fecha de consulta: 17 de septiembre de 2016]

... si tienes más material y puedes llegar a no sé cuántas palabras, que es lo que me dijo, pues me encantaría publicarlo, leerlo. Yo le dije que tenía muchísimo material porque lo que cabe en una crónica de periódico es poco.

(...)

Pero también surgió, en el encargo, casi en el acuerdo previo, cómo iba a ser el libro. Yo también lo que le decía, y lo cuento un poco en libro, a mí me da bastante rabia que alguien se va diez días, quince días, veinte días o un mes a un país y termina hecho un experto y publica un libro sobre China, sobre EEUU o sobre lo que sea. Entonces, yo le decía que yo era la primera vez que iba Chile, nunca he escrito sobre política internacional, nunca he escrito sobre movimientos de tierra... Y lo que tú has leído, le dije a Miguel, es fruto del trabajo de un periodista que si se prepara un poco puede escribir de algo con un poco de vergüenza torera y un poco de oficio de tratar de hacerlo atractivo para el lector. Entonces yo le dije, no sé si eso va a dar para un libro, el material que yo tengo podría dar, pero a mí lo que me interesaría es que también quedase en evidencia el origen. Es decir, que alguien que lo leyese de forma inocente, si es que hay algún lector inocente, no pensara he aquí a este hombre que es un experto y hace esto, sino que se viese un poco las costuras del libro<sup>1464</sup>.

El interés por mostrar “las costuras del libro”, va a ser una preocupación constante y parte de la esencia de todo el libro. Rodríguez Marcos muestra una actitud de debate y confrontación consigo mismo todo el tiempo, es un ejercicio de introspección, de plantear y responder sí lo que hace está bien o mal, es correcto o no. Y es una conversación, que además de estar dentro del texto, también, nos explica el autor, que se produjo fuera durante todo el proceso de creación y escritura.

Así, en esa conversación inicial que tienen editor y autor surge el título del texto, que da sentido al objetivo de Rodríguez Marcos porque se vieran esas costuras de su trabajo. “Le dije que el espíritu era un torpe en un terremoto, que al principio no era el título era la manera que él y yo teníamos de hablar del libro”<sup>1465</sup>. Esta forma coloquial de referirse a la obra poco a poco fue cogiendo forma y dándole el sentido completo para convertirse en el título de la misma, pese a que Rodríguez Marcos tenía sus reservas:

... todo el rato íbamos hablando de un torpe en un terremoto y al final a mí me entró, cuando ya estábamos para cerrar y dijimos vale, pues la última versión la entregas el día tal, en enero de ese año o cuando fuera, y yo cuando lo había entregado le dije oye, igual el título es poco serio y se me había ocurrido como la eternidad en dos minutos o una cosa así un poco rimbombante y me dijo, no, en absoluto, el título se queda así y no se mueve. Y esa fue la historia. Había capítulos que estaban hechos del tirón, por ejemplo esa entrevista con Cecioni, y otras cosas fue prácticamente entero lo escribí desde el principio revisando lo que había publicado en el periódico y el mogollón de notas que tenía y de papeles que me traje y libretas y libretas escritas<sup>1466</sup>.

Por tanto, resulta paradigmático la génesis y elección de este tema por parte del autor, todo se debió a una serie de circunstancias muy concretas, y no elegidas por el autor.

#### 13.18.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

La decisión de usar ese título y la misma referencia del libro bajo esta etiqueta de “torpe” va a configurar la estructura interna. Esta cuenta con 14 capítulos, pero lo interesante es que todos a modo de subtítulo aluden al título de la obra. Así vemos: “Un niño en un terremoto”, “Un extraterrestre en un terremoto”, “Un tanque en un terremoto”, “Un intruso en un terremoto” ... etc. El autor nos explica que:

---

<sup>1464</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 184.

<sup>1465</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>1466</sup> *Ibíd.*, p. 185.

... la manera de titular, una vez que tú ves el título de *Un torpe en un terremoto*, se me ocurrió sintetizarlo un poco en quién era el personaje fundamental de ese capítulo, una ministra en un terremoto, un geólogo en un terremoto, un niño en un terremoto, un no sé qué en un terremoto... Eran variaciones del título. Aunque el libro no se hubiera titulado "Un torpe en un terremoto", esa era la idea. El otro título, el título genérico, era un poco el resumen, por la razón o por la fuerza, ese tipo de cosas, ese era el resumen que tú le pondrías si ese capítulo fuera una crónica entera, pero me interesaba esa parte porque daba un poco también la secuencia de qué es lo que hay dentro.

La estructura narrativa se mueve en dos líneas, por un lado, su relato sobre los distintos personajes que sobreviven al terremoto y que el autor sigue durante su estancia, es decir la narración del desastre, y por otro su viaje y las dificultades que tiene para llegar a Chile, su experiencia personal como periodista. Estas dos líneas se van alternando una a otra en cada capítulo y a su vez ambas siguen un orden cronológico. Esta alternancia se rompe con el capítulo ocho donde el autor se lo dedica este capítulo a una entrevista al geólogo Adriano Cecino que apuntó desde hace años que algo así podía pasar. A partir de ahí, la alternancia ya no se produce cada capítulo sino cada dos capítulos. En esencia la mitad del libro está contada desde la perspectiva del periodista y la otra parte de los capítulos el periodista está en segundo plano.

Sí, eso fue en cuanto me di cuenta de que, de hecho, el origen de hacerlo así fue, mi duda fue si empezar con la primera persona o empezar por la crónica. Me pareció mejor empezar por la crónica porque, bueno, era de una familia que está viendo el terremoto y la idea de alternar era esa, como dar el contraste y las dos cosas van evolucionando<sup>1467</sup>.

Rodríguez Marcos entiende que la parte que dedica a explicar la narración del desastre es la que más se parece a una crónica, mientras que la otra línea, la que cuenta sus desventuras no la identifica tanto así.

Los modos de citación que utiliza es el estilo directo con comillas, aunque en algunas ocasiones hace uso de los diálogos. Generalmente para reflejar situaciones importantes o más divertidas. Una de ellas es su encontronazo con un soldado y la conversación que se establece con este con una gran carga de ironía.

- Aquí sí. Yo pregunto.
- Ya, imagino. Me refería a que soy... (¡¡¡Calla de una vendita vez, por Dios!!! ¿quién quiere escuchar la historia de tu vida? Seguro que Pinto no.)
- Estuve en Madrid. Me gustó.
- Yo necesitaría un salvoconducto que dure más de un día. No puedo venir cada mañana a hacer esta cola, espero que lo entienda.
- Ah, ¿no?
- Tengo que trabajar. La diferencia de hora, ya sabe.
- ¿Qué diferencia?
- Cuatro horas. Con Madrid, me refiero
- Pensaba que eran más
- ¿Podrá ser por más días?
- Veremos<sup>1468</sup>

Como se aprecia en el extracto hace uso en esta ocasión del diálogo porque por un lado obtiene de esta forma mucha más fuerza, luego muestra el lado humorístico que tiene la situación, y por otro lado, señala con este diálogo, y esas respuestas cortas y tajantes la situación en la que se encontraba de inferioridad en la que se encontraba frente a ese militar. De esta forma se puede observar como a veces los periodistas narrativos hacen uso de las dos formas de atribución dependiendo de lo que quieran obtener, siempre usan la atribución a través de guiones para las mejores declaraciones o cuando quieren hacer ver como se muestra o es un personaje.

<sup>1467</sup> *Ibíd.*, p. 185.

<sup>1468</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*, *op. cit.*, p. 56.

En cuanto a la persona gramatical utiliza la primera persona en los capítulos que cuenta sus peripecias para llegar, y en los capítulos que relatan el desastre hace uso de la tercera persona manteniéndose al margen. Esta situación le produjo numerosas dudas al autor ya que temía que solamente una de las partes, la que hablaba en tercera persona, funcionase mejor que la otra que relataba toda su experiencia hablando desde el yo.

Cuento la historia de la gente esta del terremoto y luego cuento mi vida, que es un poco presuntuoso y que sólo, bueno, yo también ya te digo que incluso hasta el último momento le dije a Miguel Aguilar, le dije oye, tú míralo, y él no, no, me parece interesante y funciona. Pues si funciona pues para adelante, pero tenía que ser así, no podía ser sólo la mitad del libro, porque hubiese quedado un poco... Siendo un poco más espartano, fiel a la deontología, hubiese sido al final como un poco el medio libro de un expertillo, que se quiere hacer pasar por lo que no es<sup>1469</sup>.

Usar el yo, la primera persona, como vamos descubriendo en el análisis, a veces es una cuestión que hace dudar al periodista pues va contra la forma convencional en la que se escribe periodismo en la que prima el relato objetivista y frío. En el inicio del segundo capítulo como hemos ya apuntado lo inicia precisamente con el yo. “Pensé que no, dije que sí”<sup>1470</sup>. Precisamente esta alternancia entre las dos líneas que explicamos muestran una interesante situación pues una de las pocas obras que analizamos que hace este uso. Unas partes de una crónica convencional relatada de forma omnisciente y la otra mitad es una crónica mucho más personal escrita en primera persona y en la que refleja las experiencias que vive el periodista. Esto provoca que el texto tenga un ritmo acompasado que va saltando del periodista al terremoto y del terremoto al periodista. Y a la vez proporciona dos visiones de los hechos, una exterior sobre la historia y una interior sobre cómo escribe esta historia.

Evidentemente las partes en primera persona dan más credibilidad y cercanía, aspecto con el que está de acuerdo el autor. “Creo que a lo mejor te pones un poco en el pellejo de la otra persona que está contando eso y ahí es importante la primera persona”<sup>1471</sup>. Sin embargo, también es muy importante que la otra parte también funcionase, esto es algo que preocupaba al autor porque que solamente se contara aquella experiencia desde su perspectiva no era suficiente para explicar todo el relato, para reflejar en detalle que había pasado, era necesario también los testimonios de las otras personas sin que el periodista estuviera en primer plano.

... para mí, también era muy importante que la parte de pura crónica funcionase, es decir, el hecho de intentar reflejar bien cómo se había movido las casa esa noche, qué había en el patio, el columpio ese de los niños, la visita a Talcahuano con todo el lodo por el suelo, la visita a casa de estos padres que viven allí con el tsunami y que me cuentan cómo había sido esa tarde... O sea, esa parte me interesaba a mí mucho que quedase bien reflejada, de hecho, yo, a muchos de los que salen ahí o a casi todos, les mandé un ejemplar y, claro, aparte de que se reían unos de otros, se vieron reflejados, porque ellos me habían contado otras historias, gente que pasaba por esa casa, amigos de amigos, de sitios a los que había ido, y esa parte también me interesaba. Es decir, no me valía sólo la especie esta como de un yanqui en la corte del rey Arturo, un tío que va contando lo que le pasa, me interesaba mucho el que se complementase<sup>1472</sup>.

Evidentemente el efecto de cercanía se acrecienta con los capítulos que están redactados en primera persona, pero también es parte del objetivo del autor conseguir ese mismo efecto en los otros capítulos, conseguir llevar al lector a lo que estaba pasando. El inicio del libro con la visión de Carolina Roa y Enrique Águila relatando su experiencia durante el terremoto es un intento de cumplir este objetivo:

---

<sup>1469</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 187.

<sup>1470</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*, op. cit., p. 19.

<sup>1471</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 188.

<sup>1472</sup> *Ibíd.*, p. 188.

Carolina Roa y Enrique Águila venían del concierto y se acababan de meter en la cama cuando la casa de madera comenzó a agitarse como una batidora. Cogieron sus cuatro hijos a oscuras (la luz tardaría seis días en volver), los calzaron para que no se cortaran con los vidrios rotos que alfombraban la casa y, sorteando los muebles caídos que les cerraban el paso, salieron a la calle. Desde allí se veía el campus de la universidad, la Facultad de Química estaba en llamas. Los depósitos de nitrógeno de los laboratorios habían comenzado a arder<sup>1473</sup>.

De esta forma el autor va haciendo uso de la primera estrategia de representación del autor en el texto donde el periodista deja que los personajes hablen y luego la segunda estrategia en la otra línea de capítulos donde el periodista es y aparece como personaje. Combina ambas en el libro.

Posiblemente sobre la conciencia de subjetividad del autor, las atribuciones, explicaciones y reflexiones que hace son enorme en esa línea de capítulos relatada en primera persona. Particularmente son interesantes porque la intención del autor es mostrar esas “costuras de la obra”, nos llevan a conocer todas las preocupaciones, medios y sentimientos del autor tanto en el terreno como en lo que se refiere a contar toda su experiencia. Veamos algunos ejemplos:

Nos refleja sus miedos:

No podía moverme. Había llegado a concepción y no podía moverme ni entrar en la ciudad. Antes incluso de empezar, mi carrera como reportero terminaba en una cola sin fin de furgonetas y coches a tan sólo unos kilómetros de mi destino, lejos ya del desvío de la carretera panamericana<sup>1474</sup>.

Sus preocupaciones, pero adereza con sarcasmo sobre su situación:

La única preocupación es la crónica: llegar, ver, escribir, enviarla a tiempo. El miedo no es que te pase algo malo, sino ser incapaz de enviar la crónica de tu propio accidente. Ahora todo parecía bajo control. Al menos a este lado de la frontera. En el otro, «el infierno»<sup>1475</sup>.

Comenta y reflexiona sobre los aspectos que tiene el periodismo y las dudas que le provoca contar todo esto:

Este infierno no da para una crónica. Las dificultades de los periodistas para conseguir las noticias no son noticia. Primera regla del libro de estilo. Faltan cinco horas para el próximo vuelo<sup>1476</sup>.

O sus pensamientos sobre el oficio de periodista.

El problema de actuar así es que terminas viviendo por si acaso. En esto tienen razón los que dicen que el periodismo tiene algo de sacerdocio. Curas y periodistas viven las veinticuatro horas pensando en la otra vida. Ahora soy incapaz de leer un libro sin pensar si alguna vez escribiré sobre él. Por eso lo lleno todo de anotaciones. Más de una vez, al terminar una entrevista, me he preguntado si tendré que escribir la necrológica del entrevistado. Deforcación profesional se llama, creo<sup>1477</sup>.

Y sus inseguridades:

...a mí me pasa, salvando todas las distancias, algo muy parecido. Cosas de la moral periodística judeocristiana, esa mezcla entre Biblia y libro de estilo: las dificultades que ha tenido el redactor para obtener los datos de su información tampoco interesan, salvo cuando tales

<sup>1473</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*, op. cit., p. 10.

<sup>1474</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>1475</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>1476</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>1477</sup> *Ibíd.*, p. 97.

trabas son noticia en sí, es decir, cuando añaden información. Todavía me pregunto si añaden. Quiero creer que sí, pero tengo mis dudas<sup>1478</sup>.

En cuanto a las fuentes poco se puede añadir porque todas están identificadas. Por el tono y la forma de la obra predominan las fuentes personales.

Pero quizás donde nos gustaría más detenernos es en las figuras retóricas, pues el texto está llena de ironía y sarcasmo. Debido a la perspectiva que impregna el libro de mostrar que era un periodista haciendo un trabajo que no le correspondía, esa imagen de torpeza, el autor decide hacer uso de la ironía para mostrar todo lo que le estaba pasando.

En el suelo del a casa, los vasos rotos se mezclaban con la guía Turistel, la pandereta de la niña pequeña y un libro cuyo título parecía un sarcasmo: Los 1001 discos que hay que escuchar antes de morir.<sup>1479</sup>

A todos nos encanta el infierno. Da grandes titulares. Lo mismo que el vocabulario bélico<sup>1480</sup>.

Estoy eufórico, al fin; será el café o Santiago. En la estación enciendo el ordenador para consultar el correo electrónico. Digo «encendido» y se «trata de encender», rezo para que se encienda, suplico al dios de los ordenadores, a Bill Gates todopoderoso, a la iglesia católica. Por supuesto, se me ha olvidado que en Santiago ha habido un terremoto<sup>1481</sup>.

El mundo, no me cabe la menor duda, se divide en dos: los que van y los que no quieren ir. Y los primeros, a su vez, se dividen de nuevo en dos: los que mandan la crónica y los que no la mandan. Si voy al centro de Santiago a que me arreglen el ordenador, seré de los segundos<sup>1482</sup>.

La peripecia de encontrar la autopista en un scalextric de las afueras de una ciudad desconocida con resaca de terremoto la voy a resumir en una sola frase: me saqué el carnet de conducir con treinta y seis años. Y a la cuarta. El teórico, eso sí a la primera, que conste<sup>1483</sup>.

Pregunté en la sección electrónica si mi móvil funcionaría en Concepción (me dio vergüenza preguntar si era satelital; a día de hoy no lo sé, creo que no)<sup>1484</sup>.

A los militares les gustan las oraciones pasivas. También las impersonales. Pocas veces dicen yo (no hay personalismo en la cadena de mando) o nosotros (no los vayan a tomar por comunistas). Prefieren hablar de sí mismos en tercera persona o como si ellos fueran el país al que sirven<sup>1485</sup>.

Los rasgos informativos de contextualización están adecuadamente repartidos a lo largo de todo el texto. En el capítulo dos cuando explica las razones que lo llevaron a ir al terremoto publica la noticia que publicó en prensa el día previo a ir al terremoto. En el capítulo tres hace un amplio contexto de los terremotos en Chile. En el capítulo siete reflexiona sobre Darwin y el influjo en Chile, un tema quizás secundario pero que el autor saber detectar las conexiones con el presente para hacerlo de actualidad. En el capítulo ocho, entrevista a Adriano Cecioni, uno de los expertos más importantes en terremotos de Chile y aprovecha la entrevista para explicar cómo funciona un terremoto. Pero posiblemente lo más interesante de esta parte sea el análisis que hace sobre la noticia de catástrofes y como los medios de comunicación abordan este tipo

---

<sup>1478</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>1479</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>1480</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>1481</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>1482</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>1483</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>1484</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>1485</sup> *Ibíd.*, p. 54.



de informaciones. Esto lo hace en el capítulo doce “«¡Me dio un beso!» (Un famoso en un terremoto)” y este análisis sobre las catástrofes y el periodismo le sirven para lanzar algunas reflexiones desde la práctica periodísticas.

El periodismo es ese oficio en el que un clavo saca a otro clavo, porque, es todo un clásico, la exclusiva de hoy envuelve el pescado de mañana. Aunque, por una parte, desde hace años los periódicos no envuelven pescado alguno y, por otra dentro de unos pocos no habrá periódicos en los que envolverlo<sup>1486</sup>.

El periodismo tiene muchas ventajas y un inconveniente. Una de las ventajas es que, en una entrevista, permite al periodista hacer impunemente preguntas de una intimidad que fuera de esa ceremonia jamás se atrevería a hacer.

(...)

El inconveniente es que cualquier error circula con tu nombre por los siglos de los siglos. La ventaja, otra más, es que los aciertos también, pero ya sabemos que las ventajas de hoy envuelven el pescado de mañana<sup>1487</sup>.

Sin embargo, y sin ser apocalípticos, hay que reconocer que la sociedad de consumo primero e internet después han radicalizado una tendencia que, con brocha gorda, podría describirse así. Hemos pasado de una cultura de menú a una cultura a la carta. Dicho de otro modo: si la sociedad industrial se basaba en la oferta, la sociedad digital se basa en la demanda. El tránsito de una a la otra no se hará sin dolor para los que nacieron entre ambas.

Ya hemos comentado esta constante reflexión y preguntas sobre sí mismo, este análisis que se aplica, aparece también a lo largo de todo el libro. Por ejemplo, en el capítulo nueve “Turismo de investigación (un intruso en un terremoto)” apunta al peligro al que se enfrenta un periodista que cubre un desastre para no convertirse en un mero turista de ese desastre. “El periodismo es una profesión ciclónica que se mueve entre la depresión y la euforia”<sup>1488</sup>. Ese análisis, esas preguntas sobre sí misma es una preocupación constante.

... esas es la base del periodismo. Esa sensación de que un clavo saca a otro clavo y quién se va a acordar del terremoto, porque en el fondo se van a acordar porque fue el terremoto, dicen, de los más largos, pero no produjo tampoco demasiadas víctimas. ¿Por qué a nosotros nos interesa especialmente? Digo a España. Porque pasa en un país latinoamericano, también en este caso mío porque coincide con el Congreso de la Lengua. En el Pacífico, aunque es en la otra orilla, hay catástrofes de este tipo continuamente en la zona asiática, o sea, esa zona del anillo de fuego, que la llaman, está todo el rato produciendo. De hecho, un año antes hubo uno en Sumatra enorme. Pero tiene esa cosa de quién se va a acordar, algo que ha sido tan importante, en la que ha muerto gente, no tanta como en Haití, porque luego te das cuenta de que un terremoto como el de Chile de 8.8, si hubiese sido en Haití, hubiese sido una catástrofe gigantesca, mucho mayor de la que fue, murieron cientos de miles de personas. Todo esto te hace ver que en un país pobre un terremoto así puede ser mucho más devastador<sup>1489</sup>.

El autor se muestra especialmente preocupado por este tipo de informaciones, de ritmos que provoca el periodismo, donde que unos mineros atrapados en Australia sobrevivan y consigan salir ya no es noticia porque los 33 de Chile hicieron exactamente lo mismo. Porque el periodismo se convierte en una máquina consumidora de noticias que en un momento dado dice “esto ya no me interesa” y ese hartazgo es lo más preocupante del periodismo hoy en día para el autor.

... yo no dejo de ver el periodismo como alguien que ha caído en un periódico por casualidad en mi trabajo y ya ha sido el oficio al que más tiempo le he dedicado en mi vida, pero yo creo

<sup>1486</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>1487</sup> *Ibíd.*, p. 138.

<sup>1488</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>1489</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 194.

que es importante que nos preguntemos cómo funciona un periódico, cómo funciona la noticia... Porque hay un momento que dices ya se acabó, ya no interesa, pasamos a otra cosa. Entonces yo me acuerdo de estar allí y decía oye, pero si la gente ha hecho un poco más llevadero el toque de queda, pero sigue habiendo toque de queda. A mí no deja de sorprenderme esta idea de ya no interesa más<sup>1490</sup>.

Esa sensación de construir la realidad a través de lo que interesa y de lo que no interesa pueden llevar al periodista a convertirse en ese turista que comentamos más arriba, a ese “turismo de investigación” explica el autor. Al final no es un problema que afecte al periodismo o a los periodistas, son decisiones que tienen consecuencias sobre la sociedad. “Esa idea, que a mí me parece casi heroica, de que alguien pueda decidir si la foto de un niño muerto en una playa de Turquía va a la primera o no va a la primera, qué se publica. Eso son cosas que tienen que ver con el periodismo, pero que nos afectan como ciudadanos”<sup>1491</sup>. Rodríguez Marcos agrega que nunca tuvo esa sensación de ser un turista de investigación cubriendo el terremoto. “Ni siquiera aun turista en un terremoto, aunque eso lo uso irónicamente, porque la realidad se vuelve tan apremiante, tan angustiada y tan peligrosa en algunos momentos”<sup>1492</sup>. La gran diferencia y el dilema con el que lucha el periodista es que, pese a que está allí con ellos, está en otro nivel, él tiene una serie de privilegios y solamente está allí de paso. “A mí el jefe de la sección de internacional me dijo oye, vente ya cuando quieras o cuando puedas y ellos no podían salir de allí, tenían que quedarse, esa es la gran diferencia.”<sup>1493</sup>

Porque como ya hemos señalado *Un torpe en un terremoto* está ofreciendo en todo momento dos lecturas, por un lado, nos está contando el desastre del terremoto en Chile, pero en un segundo nivel hay un continuo debate consigo mismo que el periodista establece. Nos va transmitiendo sobre su labor como tal, sobre el periodismo en general o sobre todo lo que conlleva su trabajo y como este afecta a la sociedad en general.

### 13.18.6. Análisis genológico

Hemos estado hablando en todo momento de crónica para referirnos a esta obra, pero ¿Realmente es una crónica? El autor en el texto dice lo siguiente: “Tal vez por eso estos papeles salten de la crónica al ensayo (véase experimento), y de ahí al libro de viajes, al relato de formación incluso; una historia en la que, poco a poco, el perseguidor y el perseguido terminan por ser lo mismo”<sup>1494</sup>. Compartimos parte de la reflexión que hace el autor sobre esto, pues, aunque en gran medida es una crónica, y utiliza las herramientas de ella. Primera persona, presencia del autor en el lugar de los hechos, reflejo de su opiniones y reflexiones y valoraciones.

Cuando hemos interrogado a Rodríguez Marcos sobre esto, nos muestra su acuerdo. “Sí, yo creo que es una crónica porque básicamente tiene los ingredientes de la crónica, es decir, tiene esa parte de narración en el tiempo. Crónica y *chronos* tienen el mismo origen, entonces está atacando un poco a la actualidad y es un relato de algo que pasa en el tiempo.”<sup>1495</sup> También en parte es un ensayo, y a la vez libro de viajes y también como muy acertadamente apunta un libro de formación, porque sufrimos con él su viaje, su primera experiencia como corresponsal siendo un periodista de cultura. Más tarde en la misma obra vuelve precisamente a reflexionar sobre esto ¿Qué es este libro? Se está preguntando.

Pero éste, ya se ha visto, no es un libro de geología, en todo caso de geografía, de viajes, dijimos, porque cuenta un viaje; a ratos también un libro periodístico. Sólo a ratos, porque

---

<sup>1490</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1491</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>1492</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>1493</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>1494</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*, op. cit., p. 156.

<sup>1495</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 185.

contradice, como mínimo, dos puntos, del libro de estilo del diario para el que trabajo (2.14 y 2.15 para los puntillosos)

(...)

En virtud del segundo, aunque este libro contenga algo de periodismo, buen aparte de él no lo sería. Y no es que me parezca mal. El punto dos quince, digo.

(...)

Los libros tienen dos grandes ventajas sobre los periódicos. Una, que su relación con el manual de estilo es mucho más relajada. La otra, que se pueden dedicar<sup>1496</sup>.

Pero debido a estas mezclas que detecta, Rodríguez Marcos explica que quizás se trata de una “crónica bastarda” y relaciona esta idea con la reflexión que ya hemos abordado en el apartado II sobre Villoro y su concepto de crónica como el ornitorrinco de la prosa.

... yo creo que precisamente una crónica es esto que dice Villoro del ornitorrinco de la prosa, esa teoría suya del ensayo es una cosa, la poesía es otra, la narrativa es otra y la crónica es algo que admite contar hechos como se contarían en un periódico pero a la vez reflexionar sobre ellos, cambiar a la primera persona, cosa que un periódico es muy difícil de hacer. Y yo creo que básicamente es una crónica, tiene ese punto de que te haces una idea de lo que está pasando, así que es un relato, no es sólo mi viaje, es lo que pasó allí<sup>1497</sup>.

Cuando le inquirimos, si considera que su obra se podría englobar como periodismo narrativo o literario, señala que prefiere la primera al segundo:

Yo creo que el periodismo puede ser narrativo y me parece muy acertada porque el periodismo puede ser narrativo sin necesidad de ser literario, esto daría para muchas cosas, (...). Pero, claro, se puede ser narrativo sin ser literario, la literatura siempre tiene esta sensación de, sobre todo por la idea que tenemos..., a ver, el periodismo también puede ser un género literario, contando con que la literatura es una especie de uso estético de la palabra y la narración, es decir, hay periodistas que alcanzan esa belleza. Pero también tiene un componente, el hecho de la literatura, tiene un componente como que alude, aunque sea inconscientemente, a la ficción, que no tiene por qué tener el periodismo. Puede tener una altura estética si necesita de entrar a la ficción. Sin embargo, narrativo me parece más acertado porque es más aséptico es más una descripción de una técnica y no tiene la connotación necesariamente de que va a tener una inclinación hacia la ficción, que a mí me parece que interesa menos, que me parece bien como lectura pero creo que como el periodismo, digamos, tiene ese contrato con el lector, me parece más acertado hablar de narrativo que de literario.

Aquí, Rodríguez Marcos, está de acuerdo con el argumento que exponíamos en el apartado II para hacer uso del término periodismo narrativo a favor del de periodismo literario. Pues uno de los aspectos que más achacábamos para no hacer uso del periodismo literario, y que precisamente el autor señala, es que relacionamos siempre literatura con ficción. Y nos parece esencial esta frase que entronca también con el discurso de Chillón por abrir más el concepto de literatura. “Puede tener una altura estética sin necesidad de entrar en la ficción”. Pero fundamentalmente estamos totalmente de acuerdo con las razones que esgrime para hacer uso de este término y de ese carácter más “aséptico”, que es precisamente el problema que apuntaba Kramer<sup>1498</sup> cuando señalaba que la carga que tiene la palabra literaria sigue siendo muy alta.

Esencialmente, la obra es de doble interés, porque aborda muchos de los problemas y peligros a los que se enfrenta el periodismo narrativo. En el capítulo diez: titulado “Lamento ser un sentimental (Un nuevo periodista en un terremoto)” utiliza el concepto del Nuevo Periodismo (fenómeno dentro del periodismo narrativo que ya hemos reflejado)<sup>1499</sup> para hablar de los problemas que le supone como autor hacer uso de las herramientas que ofrece el periodismo narrativo.

<sup>1496</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*, op. cit., p. 157.

<sup>1497</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 185.

<sup>1498</sup> Véase apartado 7.4.3.

<sup>1499</sup> Véase apartado tal 7.2.1.

En primer lugar, trata la cuestión de utilizar la ficción para hacerla pasar como realidad y los peligros que conlleva. Rodríguez Marcos ejemplifica esto con el caso de José Martí. Este escritor y periodista publicó en *La nación* una excelente “crónica” sobre el terremoto que asoló Charleston el 31 de agosto de 1886. La crónica es brillante, el problema es que Martí jamás estuvo presente, y escribió aquel texto desde Nueva York. “La crónica del terremoto de Charleston es un clásico de la literatura de catástrofes, mete literalmente al lector en la historia, le hace ver, le hace oír, sólo tiene un problema: Martí no estaba en Charleston. Estaba en Nueva York y desde allí envió su artículo a Buenos Aires”<sup>1500</sup>. En ese capítulo apoya los argumentos que hemos expuesto en anteriores apartados sobre la cuestión de que el periodismo narrativo puede hacer uso de muchas técnicas de la literatura, no quiere por tanto decir que pueda hacer uso de todas las técnicas a las que usualmente la literatura tiene acceso. Así lo explica el autor en el capítulo susodicho:

Dicen que la modernidad llegó a los periódicos el día en que, dejando a un lado el acartonamiento notarial de antaño y el gusto flamígero por los adjetivos, las técnicas de la narrativa aterrizaron sin turbulencias en la escritura de las noticias. Nada que reprochar siempre que, en esa mezcla de información y narración, no se caiga en la tentación de, ya puestos, bajar otro peldaño y confundir narración con ficción. La información y la ficción son agua y aceite, porque la segunda no admite grados: o es o no es, no puede ser «sólo un poco». De ahí que una gota de invención en un relato informativo es tan venenosa como una gota de polonio en una taza de té.

Tampoco, por lo demás, el periodismo debería comprar a la literatura todo el paquete de «técnicas narrativas», aunque sea barato y las unas vengan de regalo con las otras. Pague una, llévese dos, la omnisciencia del narrador, por ejemplo, y el flujo de conciencia de los personajes suelen dar resultados literariamente rentables, pero periodísticamente sospechosos. Meterse en la cabeza de alguien y relatar sus intenciones es jugar con ventaja. Algo, por cierto, que no falta en uno de los clásicos, otro, del nuevo periodismo, *A sangre fría*, de Truman Capote. Los rumores no son noticia. Los deseos tampoco deberían serlo<sup>1501</sup>.

También está de acuerdo, como ya hemos reflejado en la perspectiva histórica, en la imagen de segunda categoría que tiene el periodismo respecto a la literatura. “Aunque suele ser el barro de la información el que ensucia la moqueta de la literatura, el felpudo por el que algunos toman al periodismo —más o menos nuevo— no es una alfombra mágica”<sup>1502</sup>. Igualmente hace relación a las acusaciones de haberse inventado partes a Kapuściński o la famosa concesión del Pulitzer a Janet Malcom, ambos casos que ya hemos tratado ampliamente anteriormente.

Precisamente sobre estos límites y problemas reflexiona el autor sobre el debate de utilizar la técnica del estilo indirecto libre de la que ya hemos hablado:

... un peligro es, por decirlo así, el flujo de conciencia del protagonista o de los personajes, cuando un periodista se mete en la cabeza de otro y utiliza el condicional y “en ese momento pensó” y tal. Y, claro, si un periodista dice “y en ese momento la ministra de vivienda pensó”, yo quiero creer que la ministra le dijo eso al periodista, sólo que por una técnica narrativa en vez de decir “la ministra me dijo que el día fue a visitar Concepción pensó tal”. Pero sí, el periodista lo que está haciendo es proyectando sobre el protagonista de su crónica lo que cree él que pensó, pues me parece un poco falso. Un novelista puede decir “cuando estaba aterrizando pensó en no sé quién”. Yo creo que debe estar claro si Obama cuando aterrizó en Torrejón, por utilizar un personaje que ha estado hace poco aquí, pensó “qué seco es esto, qué paisaje más seco”, quiero pensar que no es que cualquier persona que mire por la ventana ve que el paisaje de Torrejón de Ardoz es seco, sino que Obama fue y al que está escribiendo eso le dijo “lo primero que pensé al llegar a Torrejón fue que qué seco está esto”. A lo mejor es un ejemplo muy seco, pero eso es lo que quiero decir. No vale meterse en la

<sup>1500</sup> RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*, op. cit., p. 109

<sup>1501</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1502</sup> *Ibid.*, p. 110.

cabeza de otro y ponerle pensamientos porque eso lo puedes hacer, pero para eso escribes una novela<sup>1503</sup>.

En el ejemplo que utiliza el autor se encuentra la clave de la utilización de esa técnica y que por tanto descansa en el pacto de lectura que hace el periodista con el lector. Si el periodista hace uso de esa técnica. Es decir, si estamos leyendo esos datos, suponemos que el autor lo recoge así porque así es como se lo dijo el entrevistado, aunque evidentemente es un hecho sumamente difícil de verificar, como explicaba Chillón<sup>1504</sup>. El problema de la utilización de esta técnica se debe a la verificabilidad, que plantea numerosas preguntas. Lo que Rodríguez Marcos también señala es que, aunque se hagan uso de estas técnicas “se puede ser narrativo siendo absolutamente fidedigno y real, porque para mí, y eso es fundamental, aparte de que haya recursos literarios como las metáforas, las comparaciones, la anáfora, todos estos recursos que son del lenguaje, lo fundamental es casi la selección del material y el orden de los materiales. Eso para mí es lo que marca la diferencia y eso se puede hacer con o sin ficción, no tiene por qué. Y hay novelistas muy malos que escribirían crónicas muy buenas y viceversa”<sup>1505</sup>. Parte de estas herramientas que sí pueden usar un periodista, en opinión de este autor, es por ejemplo el reflejo de una conversación telefónica. “Tú puedes coger todo lo que hablemos y montarlo desde el principio hasta el final, del final al principio, por el medio, como tú quieras, y eso producirá un efecto estético que no necesariamente es decir si yo tengo hoy o no tengo bigote.”<sup>1506</sup> Precisamente este es un recurso, la ruptura con la clásica pirámide invertida y la construcción de estructuras narrativas siguiendo el orden que necesitan para contar el relato, es utilizada por prácticamente todos los periodistas narrativos que analizamos.

Pero quizás, este capítulo diez, en cierta medida se plantea, se pregunta a sí mismo si ha cruzado esa línea, es decir en todo momento teme cruzarla. Al hacer uso de la primera persona, al enfrentarse a una catástrofe como primerizo ¿Si yo te cuento realmente todo lo que me pasó a mí para contar esta historia, estoy de alguna forma incurriendo en un problema ético o deontológico del periodismo? se pregunta el autor en el texto. Rodríguez Marcos apunta a esto como parte de un dilema ¿es el periodista noticia? No tanto a si se está inventando algo “que no me estaba inventando nada, sino si estoy cruzando esa línea”<sup>1507</sup> explica. Porque en cierta medida el autor evidencia un conflicto interno del periodista en el que lucha su parte periodística más convencional, con su otra parte periodística que quería contar lo que el sentía que tenía que contar, entre lo que se supone que “debe ser el periodismo”, lo que se detalla en los libros de estilo, y lo que él quería realmente escribir pues sentía que ahí había algo de la historia que se perdía en la otra parte.

Yo partía casi del capítulo primero del libro de estilo, del segundo, del tercero, los periodistas no son noticia, entonces, claro, yo estaba escribiendo un libro en el que parte de la noticia, minúscula, mínima, era yo mismo, pero era el único libro, como te decía al principio, que yo me sentía capaz de escribir con un poco de vergüenza torera, es decir, no voy a hacer un libro de experto, voy a hacer un libro de alguien que va y cuenta una crónica, pero que además quiere contar pues todas estas debilidades que ha tenido por el camino y no tanto dificultades para hacerse el héroe, porque es bastante poco heroico el tema y muy chusco, sino pues para contar también esa otra parte que a lo mejor no se cuenta tanto en las crónicas de periódico, que es casi el día a día, la vida, la gente, la repetición de las réplicas, los seísmos, un poco todo eso que sería más de un libro de viajes, pues yo lo colocaba ahí<sup>1508</sup>.

Debido a este conflicto el autor decide separar en capítulos ambas partes. Un lector puede leer solos los capítulos pares, así como en un sentido y los pares en otro. “Yo, obviamente, me

<sup>1503</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 186.

<sup>1504</sup> Véase apartado 7.2.7.

<sup>1505</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 186.

<sup>1506</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1507</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1508</sup> *Ibid.*, p. 187.

estaba preguntando todo el rato, tengo esta especie de sentimiento de culpa judeocristiano periodístico de estoy hablando de mí y lo prohíbe mi libro de estilo, que es como el dios prohíbe robar. Entonces acabas haciendo un libro en el que esa especie de diatriba es uno de los motores”<sup>1509</sup>. Esa constante interrogación será gran parte del eje del texto.

Sin embargo, la etiqueta del periodismo narrativo, aunque la utilizamos para definir estos fenómenos de cara a la venta o comercialización de este producto sigue siendo complicada. Rodríguez Marcos está de acuerdo que sí en una obra aparece señalada con la palabra periodismo o que es periodismo, el lector siente un rechazo. Y expone como ejemplos las obras de Emmanuel Carrère.

...los libros de Emmanuel Carrère y cualquiera que los haya leído, a ver, algunos libros, no estoy hablando de *El Bigote*, *La temporada en la nieve*, estoy hablando de *Limonov*, *El reino*, *El adversario*, de *Una novela rusa*, que ni es novela ni es rusa, de *Vidas ajenas*, todos estos libros de Carrère cualquiera que los lea sabe que no es una novela. No sólo porque él interviene una y otra vez, esta cosa que hay ahora como de moda, que tampoco es tan nueva, de la auto-ficción, que me dices no, pero esto es una novela, estoy hablando de la muerte de mi hijo, de la no sé qué que pasó, pero es una novela. Entonces tú dices si todo es novela nada lo es<sup>1510</sup>.

“Si todo es novela nada lo es”, brillante reflexión que invierte el discurso de muchos de los investigadores que hemos señalado como Chillón o como Cercas a la hora de definir sus obras. Convertir a la novela en un ser omnívoro, que acapara con cualquier género sea de la literatura, del periodismo o de cualquier otra rama es también la afirmación de que su sentido se puede ver diluido. Sin duda, el argumento que expone Rodríguez Marcos evidencia parte de las críticas que hemos realizado sobre cómo se ha considerado al periodismo narrativo y las continuas referencias a enfrentar periodismo y literatura y estimar un germen de esta unión al periodismo narrativo, pero también se evidencia la “tiranía de la novela” que apuntaba Herrscher<sup>1511</sup> reflejando la omnipotencia de este género.

Es más, el autor también ejemplifica como la esencia de literatura igual a ficción está asentada de tal forma que también se traslada al cine cuando asociamos película igual a ficción y por ejemplo un documental es tratado como “una película”. Se trata a fin de cuentas de un prejuicio hacia todo aquello que no es novela, que hemos visto reflejado en el periodismo narrativo. Y no solamente ocurre con el mundo del cine o en el periodismo, también este prejuicio afecta a géneros literarios como el cuento, a veces vemos como muchas obras son etiquetadas como novelas cuando en realidad son cuentos. “El mismo rechazo que se tiene hacia el periodismo, hacia las memorias, la no ficción, se tiene también hacia los cuentos, que es también un género narrativo”<sup>1512</sup>.

El problema, es una cuestión de mercado, la novela, esa etiqueta como tal, es lo que vende, y por tanto cualquier otro tipo de etiquetas se tiende a rechazar. Sí un texto se quiere vender bien, se tiene que nombrar como novela, sin importar de que sean cuentos, testimonios, diarios, crónicas o periodismo narrativo a fin de cuentas. El autor expone como ejemplo de estos intentos a Cercas del que ya hemos hablado ampliamente:

Cercas por ejemplo, se inventa eso del relato real. Es una especie de mezcla de ficción, una especie de crónica. Ese libro suyo sobre el 23F, bueno, una especie de gran resumen en el que la única parte en la que él inventa algo es en esa conversación entre la Armada y Tejero en el Congreso, que nadie sabe lo que pasó. El propio uso de los verbos te indica que esto es una especie de crónica-resumen de muchas lecturas y contada con mucha agilidad. ¿Es na-

---

<sup>1509</sup> *Ibíd.*, p. 187.

<sup>1510</sup> *Ibíd.*, p. 189.

<sup>1511</sup> HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p. 103.

<sup>1512</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 189.

rración? Sí. ¿Es novela? No. Ganó el Premio Nacional de Narrativa, pero también había ganado el Premio Nacional de Narrativa el libro de Marco Giralt (...) Eso, de hecho, está muy bien, igual que uno puede ganar el Nobel de Literatura siendo un cronista, también puedes ganar el Premio Nacional de Narrativa con una especie de crónica histórica. Si está bien escrito... Lo que se juzga no es si funciona mejor o peor como novela sino la altura literaria, si la tiene, perfecto<sup>1513</sup>

Porque la esencia para poder señalar un texto —sin importar el género o su invención o no por parte del autor— es la calidad de su escritura. “Hay muchos periodistas que son muy buenos escritores, además sin necesidad de publicar ningún libro, ni publicar ficción, poesía ni nada de eso. En sí mismo llevan el género periodístico a lo más alto, la escritura en sí”<sup>1514</sup>. Esta escritura en sí también es lo que lleva al autor a definir la concepción más alta en la calidad periodística como aquella que “cuenta cosas que no sabemos”<sup>1515</sup> porque “el buen periodismo es el que sigue cumpliendo su labor del servicio público y el gran periodismo sería el que, después de cumplir ese servicio además se mantiene en el tiempo”<sup>1516</sup>. Es decir, la capacidad de convertirse en un relato universal, la capacidad para perdurar en el tiempo.

Sobre el papel del periodismo narrativo en la prensa española apunta que el “lugar del periodismo narrativo generalmente eran los suplementos dominicales”<sup>1517</sup> pero más allá de eso, considera, que ya no existen plataformas como ocurre en Estados Unidos con *The New Yorker* que es la gran referencia. Ese tipo de fenómenos no tienen presencia en España, aunque en el pasado sí hubo como *Cambio 16* o *Interview*, explica. Cree que ahora sí que hay un nuevo espacio con la aparición del periodismo narrativo en revistas como *Jot Down* en España o revistas latinoamericanas como *El Malpensante*, *Etiqueta Negra* o *Gatopardo* que ofrecen gran espacio para desarrollar este tipo de periodismo, es más cree que además de esto el problema se encuentra en el enorme prestigio de la columna y el artículo que acapara con respecto a los otros géneros:

...en España el lugar del periodismo así por extenso son los suplementos dominicales, entonces ahí muchas veces el periodismo está más cerca de la actualidad que, digamos, de la temporalidad de lo más literario o de la crónica, aunque hay crónicas que son muy buenas, en el periódico en el fin de semana, digamos. Pero yo creo que el gran tema es que cuando un periodista destaca como escritor rápidamente lo ponen a hacer opinión o columnas. Entonces, tú tienes gente que ha sido muy buen corresponsal, por ejemplo, Enric González, que publica varios libros sobre las ciudades que fue corresponsal, mientras estaba en España terminó haciendo columnas en televisión, entonces él, que ha sido un grandísimo periodista y había hecho grandes crónicas para *El País Semanal*, de ejecuciones de gente en el corredor de la muerte en EEUU y tal. Digamos, que el toque de consagración es el columnismo. Y alguien que tiene talento literario lo podría aplicar también a hacer otro tipo de cosas, entrevistas perfiles y tal. Grandes periodistas, te estoy hablando del caso de *El País*, gente que empezó de periodista de pie Vázquez Montalbán, Rosa Montero, Maruja Torres, muchos han terminado escribiendo literatura, pero casi todos terminaban siendo columnistas. Parece también que es más descansado, que tienes mejores condiciones...<sup>1518</sup>

### 13.18.5. Análisis del contexto

El autor señala que no ha tenido ninguna referencia concreta para escribir *Un torpe en un terremoto*. Explica que no le suelen gustar los libros de crónicas. “Creo que hay escritores muy buenos y también, digamos, que las crónicas y los libros de crónicas tienen algo que puede tener mucho

<sup>1513</sup> *Ibíd.*, p. 189.

<sup>1514</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>1515</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>1516</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>1517</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>1518</sup> *Ibíd.*, pp. 197-198.

valor literario y puede tener mucha altura literaria y que le da un valor estético además de informativo”<sup>1519</sup>. Aunque sí que confiesa que siempre ha sido muy lector de Kapuściński y se siente un poco más influenciado por la “escuela de periodismo narrativo europea” que la del Nuevo Periodismo norteamericano. Opina que el autor polaco hubiera sido un gran premio Nobel. Y su opinión sobre la nueva premio Nobel Svetlana Alexiévich, la primera periodista literaria que gana un nobel. “Tenemos como esa especie de sensación de que para ser escritor uno tiene que ser o poeta, que ya es como una especie de rareza, o, sobre todo, escribir ficción, escribir novela. Incluso un escritor de cuentos tiene que escribir novela para ser escritor. Y bueno, esto demuestra que no puede hacer un gran libro, hacer gran literatura sin necesidad de escribir ficción”<sup>1520</sup>. Rodríguez Marcos cree que la academia sueca ha dado un salto dejando prejuicios fuera y está comenzando a considerar la “literatura” más allá de la ficción. “Igual que un historiador, hay historiadores que podrían ganar el premio Nobel, no por sus descubrimientos historiográficos, que a lo mejor también, sino por el valor de su estilo, igual que un periodista científico o un científico que escribió unas memorias o así”<sup>1521</sup>.

Añade a algunos cronistas que le interesan mucho como: Rodolfo Walsh o Martín Caparrós. “Me parece un gran periodista y un gran escritor de crónicas”<sup>1522</sup>, manifiesta sobre este último. También señala las crónicas de García Márquez publicadas en *Gabo periodista* “hay crónicas y entrevistas muy buenas”<sup>1523</sup>.

El autor también nos relata una serie de acontecimientos que fueron decisivos a la hora de redactar el libro. Uno de esos puntos que le influyó fue la polémica que surgió en torno a Kapuściński, concretamente sobre la verificabilidad<sup>1524</sup> de sus escritos. Tenía este debate en mente durante la escritura del libro, como evidencia en la explicación de la falsa crónica que escribe José Martí sobre Charleston, un estupendo texto, pero falso porque el autor nunca estuvo en el lugar de los hechos. “Obviamente si no lo sabes, pero el hecho de saberlo ya te hace bajar un poco el aprecio que tienes por esas cosas”<sup>1525</sup>. También tuvo muchísimo impacto en su obra que en fechas muy cercanas se produjera el terremoto de Chile, el terremoto de Haití<sup>1526</sup> y el terremoto de Aquila. Esto provocó que el autor se percatase de que en los desastres “siempre se cuentan un poco con un catálogo de palabras muy repetitivo”<sup>1527</sup>, estas palabras se refieren a “infierno”, “desastre dantesco”, etc... Aunque el autor entiendo que “son herramientas que uno tiene que usar para describir las cosas y una realidad que te sobrepasa, pero que a veces terminan vaciándose de sentido”<sup>1528</sup>. Pero todo este contexto de catástrofes naturales influyó en la forma de concebir la obra, pero sobre todo en el modo de abordarla. Rodríguez Marcos quería alejarse de ese elenco de palabras, pero al mismo tiempo mostrar este desastre con la mayor dosis de verificabilidad.

Uno de los aspectos que más le sobrecogió cuando estaba terminando de escribir el libro fue la muerte de Adriano Cecino, el geólogo que entrevista en el capítulo ocho “Falta un día menos (un sabio en un terremoto)”. Explica sobre el impacto que le causó el fallecimiento. “Esa muerte le da como una especie de final triste al libro, porque yo ya estaba cerrando eso cuando me llega esa noticia de este hombre, que se convirtió un poco en un mito de alguien que había dicho hay que tener cuidado porque esto puede pasar”<sup>1529</sup>. Pareciera como si un novelista lo

<sup>1519</sup> *Ibíd.*, p. 192.

<sup>1520</sup> *Ibíd.*, p. 188.

<sup>1521</sup> *Ibíd.*, p. 188.

<sup>1522</sup> *Ibíd.*, p. 192.

<sup>1523</sup> *Ibíd.*, p. 192.

<sup>1524</sup> Véase capítulo 10.

<sup>1525</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 193.

<sup>1526</sup> El terremoto de Haití se produjo el 12 de enero de 2010 y el de Chile el 27 de febrero del mismo año. El de Aquila, en Italia, fue un año antes, el 6 de abril de 2009.

<sup>1527</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 193.

<sup>1528</sup> *Ibíd.*, p. 193.

<sup>1529</sup> *Ibíd.*, p. 193.



hubiera modificado todo para crear conexiones. Por ejemplo, en el momento que conoce el terremoto de Chile estaba leyendo unas memorias de Clinton, y el expresidente americano ofrece muchos detalles sobre Haití, y hasta ese momento no había conectado aquello. Y aún hay más conexiones. Nos detalla que cerca de su casa, en la Casa Tendida organizaron un encuentro sobre cómo se cuentan las catástrofes justo en el momento previo a su viaje a Chile. De pronto, todo a su alrededor parecía hablarle sobre terremotos.

Todos estos acontecimientos y conexiones que iba estableciendo, forjaron el contexto de la obra. Sus preguntas sobre la representación de las catástrofes en los medios, sus preguntas sobre el papel de los periodistas en estas o el lenguaje del que se hace uso para informar sobre ellas. “Este es un libro sobre un terremoto, yo no voy a escribir muchos más libros sobre terremotos. Entonces me interesa preguntarme también por mi oficio, ya que lo voy a hacer”<sup>1530</sup>.

En cuanto a la influencia del periodismo narrativo latinoamericano en el español, cree que el periodismo en América Latina tiene “una potencia muy grande, curiosamente en países donde los periódicos no son especialmente buenos, es una paradoja. Son mejores los escritores de crónicas que los periódicos que publican a veces crónicas”<sup>1531</sup>. En su opinión hay una cierta influencia de este periodismo en el español sobre todo porque existe “más relación entre los periodistas latinoamericanos y los periodistas españoles. Gran parte del auge de la crónica y este tipo de periodismo en América Latina se debe en la gran tradición narrativa corta “de cuentos, desde Borges hasta Cortázar, aquí el cuento siempre ha tenido como menos reputación”<sup>1532</sup>.

Aunque apunta que aquí se está rescatando este tipo de periodismo gracias, por ejemplo, al rescate de la figura de Chaves Nogales<sup>1533</sup>, o las apuestas de editoriales como Pepitas de Calabaza, que tiene una colección de crónicas al igual que Anagrama etc. Pero no sabe dar una respuesta definitiva de si hay una influencia mayor o menor relación. “Quizá la mayor influencia es que se empieza a ver como normal la crónica, la crónica ya empieza como a ser un género más normal”<sup>1534</sup>. La nueva consideración del género crónica contribuye a que todo este fenómeno se encuentra en la normalización. “El rescate de alguien como Chaves Nogales tiene que ver con que la gente es capaz de leerse un libro entero de ficción sobre la vida de un torero, sobre la de un cantaor o sobre la guerra en Francia”<sup>1535</sup>. Curiosamente como hemos explicado Chaves Nogales es uno de los casos más paradigmáticos del periodismo narrativo por su gran calidad redescubierta tan tarde. Y Rodríguez Marcos tiene la sensación de que tanto en el periodismo como en el estudio de la literatura en España se enseña de forma “muy historicista”<sup>1536</sup> y esto es un aspecto que influye negativamente en la formación de un periodista pues existe “un bagaje literario muy importante, no sé, Josep Pla tiene unas crónicas también estupendas. Da la sensación de que estos han pasado ya al campo de la literatura y que no son más del asunto periodístico”<sup>1537</sup>. De alguna manera lo que señala Rodríguez Marcos es que tenemos figuras muy importantes en el periodismo que parece que la Literatura ha absorbido y han pasado a ser escritores, obviando sus facetas más periodísticas y por tanto quedándose fuera de los estudios de periodismo. Otro de esas alteraciones, señala, es la influencia que tiene las columnas y la opinión en los grandes escritores y el periodismo, cuando es un género completamente distinto que se parece más al ensayo que a la crónica o al periodismo en sí. Este detalle que señala es como se aprecia en nuestra primera hipótesis una de las razones de esta investigación, profundizar y analizar el periodismo narrativo o literario más allá de esos géneros y conocer en más profundidad la crónica y el reportaje.

<sup>1530</sup> *Ibíd.*, p. 194.

<sup>1531</sup> *Ibíd.*, p. 192.

<sup>1532</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>1533</sup> Véase capítulo 10.

<sup>1534</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 195.

<sup>1535</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>1536</sup> *Ibíd.*, p. 196.

<sup>1537</sup> *Ibíd.*, p. 196.

Como hemos comentado en la introducción del autor, tiene una amplia producción como poeta ¿Le ha influenciado esta faceta para publicar o escribir su obra? Para publicar no, y para escribir tampoco, sentencia. Su poesía “es muy narrativa, en muchos casos es más bien seca, poco poética, poco literaria”<sup>1538</sup>. Es más, cree que ambos campos, la poesía y el periodismo se complementan. “La poesía tiene mucho prestigio, pero pocos lectores y el periodismo es todo lo contrario, tiene poco prestigio, porque todo el mundo se mete con los periódicos y los periodistas, pero tiene muchos lectores, es justo lo contrario”<sup>1539</sup>. Por lo que lo mejor en su opinión es tener un pie en los dos sitios. Es más incluso en el estilo, considera que “no (...) hace falta ser poeta para ser un periodista cuidadoso”<sup>1540</sup>. Confía más en el efecto literario que puede causar un texto en el lector que “puede dar la combinación de las palabras, la elección de las palabras, la visión de las cosas, la mirada sobre las cosas, que el hecho de que una palabra pueda ser poética a priori”<sup>1541</sup>.

El autor es filólogo de formación y terminó trabajando como periodista por diversas razones. “Siempre había escrito algo que se parecía al periodismo, que era hacer entrevistas literarias en varias revistas de libros”<sup>1542</sup>. Luego participó en periódicos de Cáceres siguiendo esta línea de artículos más culturales. Más tarde, estuvo con una beca en Nantes estudiando literatura latinoamericana. Consiguió otra beca para estudiar en la Academia de Roma hasta que finalmente a través de una amiga consigue un puesto como periodista para *ABC Cultural* dentro de la sección de los libros. Y después lo contrató *El País* también en la sección de cultura. Su vida siempre ha estado relacionada con la cultura y la literatura.

Cuando le preguntamos sobre como se define a sí mismo lo tiene claro. Se define como periodista. “Periodista es una palabra que me gusta mucho porque me parece muy cómoda” a la palabra escritor “le tengo un cierto reparo, entonces digo ya poeta”. Pero sin su base periodística el libro *Un torpe en un terremoto* no existiría ya que se considera en ese libro como un periodista un poco “raro” fuera de su sección. Su libro le supuso una oportunidad para contar sus inquietudes, para “mezclar teoría y práctica”<sup>1543</sup>.

Es un libro de periodista, pero ya en sí, libro y periodista son cosas que producen cierta tensión, un periodista trabaja sobre todo para un periódico, luego ya escribe lo que sea<sup>1544</sup>.

### 13.18.7. Análisis de ‘Un torpe en un terremoto’ como libro en formato periodístico

Sobre las ventas de la obra no conoce el dato concreto pero no fueron muchas. Lo curioso que nos comenta es que su obra junto con textos *Desde el país de nunca jamás*<sup>1545</sup> de Alma Guillermoprieto, *Ciudad del crimen*<sup>1546</sup> de Charles Bowden o *Torres de Piedra*<sup>1547</sup> de Wojciech Jagielski entre otras, fue publicada por debate bajo la colección “La ficción real. Periodismo + Literatura=crónica”<sup>1548</sup>. Sin embargo, la editorial Debate dejó de publicarlas, se le cambió el diseño

<sup>1538</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>1539</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>1540</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>1541</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>1542</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>1543</sup> *Ibíd.*, p. 196.

<sup>1544</sup> *Ibíd.*, p. 196.

<sup>1545</sup> Véase: GUILLERMOPRIETO, Alma, *Desde el país de nunca jamás*. Barcelona: Debate, 2011.

<sup>1546</sup> Véase: BOWDEN, Charles, *La ciudad del crimen. Ciudad Juárez y los nuevos campos de exterminio de la economía global*. Nueva York: Vintage Español, 2011.

<sup>1547</sup> Véase: JAGIELSKI, Wojciech, *Torres de piedras*. Barcelona: Debate, 2011.

<sup>1548</sup> En una pequeña tarjeta que se incluía en esta colección se detallaba este concepto de ficción real, que prácticamente es término paralelo al de periodismo narrativo ya que lo está definiendo exactamente tal cuál: “Una definición académica establece que la crónica es un texto literario que narra hechos reales en un orden cronológico. Una más literaria afirmaría que la crónica es literatura bajo presión, un género híbrido que extrae de la

para no tener la idea de que era una colección. “Porque a la gente parece que le interesaba más leer libros como unitarios y no esa especie de colección como de libros periodísticos o de libros de crónicas porque al lector genérico le tira un poco para atrás”<sup>1549</sup> nos explica el autor. Es decir, rompieron la idea de colección por un problema de mercado y de recepción del lector, aunque a nuestro parecer daban en el clavo en cuanto a la elección de autores, textos y sobre todo su definición. Quizás, aproxima Rodríguez Marcos, que las editoriales no tienen paciencia para ver cómo se asienta una colección porque por ejemplo Anagrama lleva muchos años con su colección de crónicas y funciona bien<sup>1550</sup>.

En cuanto a las opiniones que ha recibido por parte de los lectores señala que a algunos le ha interesado más la historia de la gente y el terremoto y otros “el personaje, que soy yo, que soy un poco así pues torpe, que va intentando sobrevivir, llegar, cumplir con su jefe, agobiado.”<sup>1551</sup>. Pero última que en general la acogida fue buena del libro. También señala que tuvo una buena acogida en Chile, dónde también fue publicado por el tema que abordaba. En opinión del autor, el libro tiene una intención de que perdure un poco en la historia que cuenta.

Cuando le planteamos sí considera que el libro puede ser un buen formato para el periodismo. Lo cree así, aunque manifiesta varios matices sobre lo que le ocurre a los libros de periodismo. Aparte de que no se contemplan como tales, ocurre que a veces los libros sobre periodismo “da la impresión (...) de que son como acarreo de cosas, recopilación de entrevistas, recopilación de crónicas”<sup>1552</sup>. Sin embargo, explica que en América Latina o en otros países — como puede ser Estados Unidos— “la tradición esa de hacer un libro de una sentada, un libro que nunca habrá pasado por una revista, o parcialmente sólo, o que nunca habrá pasado por un periódico y eso tiene su valor”<sup>1553</sup>. Concretamente señala que “un libro de periodista tiene un poco de periodismo, un poco de literatura, un poco de historia en según qué cosa, un poco de ensayo, un poco de análisis”<sup>1554</sup>. En definitiva, apunta “el libro es un formato estupendo”.<sup>1555</sup>

Sobre sus proyectos futuros tiene algunas ideas en mente. “Yo vivo en el barrio de Lavapiés, entonces a veces pienso que sólo contando la historia de la gente que vive en mi calle, los comercios, saldría un libro”<sup>1556</sup> o también señala que le gustaría escribir un libro sobre su pueblo de nacimiento Las Hurdes (Cáceres). “Podría empezar a escribir sobre mis vecinos, hoy, mañana, pasado o cuando fuera”<sup>1557</sup>. También nos explica que alguna editorial la ha propuesto recopilar sus entrevistas en un libro pero no le parece porque “eso es periodismo pero es otra cosa”. Los textos de su libro son distintos porque son un “material que tú tienes en bruto, en notas, en grabaciones, en papeles, en fotos en revistas, en libretas y liberas y decides escribirlo”<sup>1558</sup>, es decir, se trata de periodismo, pero de un periodismo en otro compás.

---

novela la condición subjetiva: del reportaje, los datos inmodificables; de la entrevista, los diálogos; del ensayo, la posibilidad de argumentar; de la autobiografía, el tono memorioso. La crónica cuenta la realidad con las herramientas de la ficción, es la rama narrativa de la no ficción, o la rama de no ficción de la narrativa. Nos permite salir al encuentro de quienes disfrutan con las historias bien contadas, aunque sean verdad”.

<sup>1549</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 198.

<sup>1550</sup> *Ibíd.*, p. 198.

<sup>1551</sup> *Ibíd.*, p. 198.

<sup>1552</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>1553</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>1554</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>1555</sup> *Ibíd.*, p. 197.

<sup>1556</sup> *Ibíd.*, p. 199.

<sup>1557</sup> *Ibíd.*, p. 200.

<sup>1558</sup> *Ibíd.*, p. 200.

## 13.19. Un retrato al natural de la sociedad. Pedro Simón

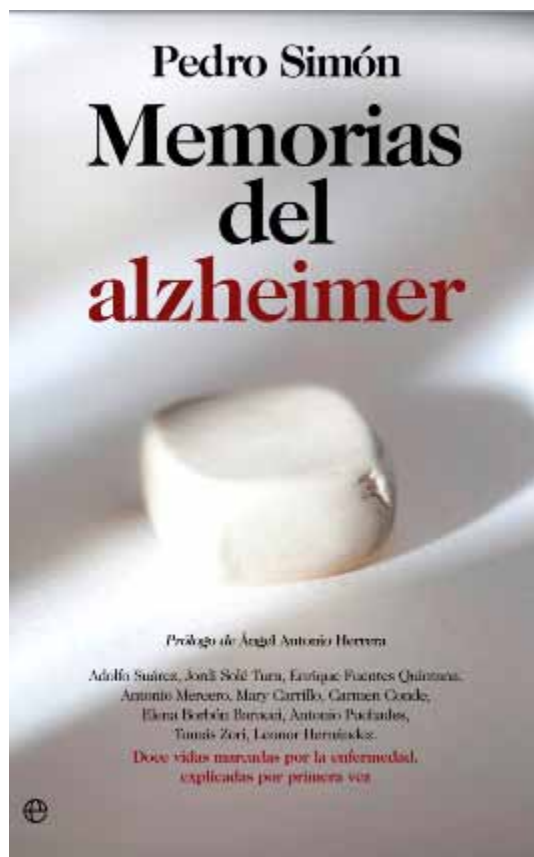
### 13.19.1. El autor

Pedro Simón (Madrid, 1971) es un periodista que trabaja para *El Mundo* especializado en temas sociales. Es el director del curso de Periodismo Social de Unidad Editorial. Ha obtenido durante su carrera distintos galardones como el Premio Ortega y Gasset 2015 en la categoría de Periodismo Impreso por su serie de reportajes en *El Mundo* “La España del despilfarro”<sup>1559</sup>, reportajes que son recogidos en su libro *Siniestro Total*. En el 2016 la Asociación de la Prensa de Madrid (APM) le concedió el premio al Mejor Periodista del Año. Su primera es *Memorias del Alzheimer*, luego ha publicado *Siniestro total* y también ha publicado una novela *Peligro de derrumbe* (2015).

### 13.19.2. Sinopsis de las obras

Su primera obra periodístico narrativa es *Memorias del Alzheimer* (2012). El autor decide abordar esta enfermedad a través de las figuras de personajes relevantes de la historia reciente española. Así recorreremos a través de una serie de reportajes las vidas de Pasqual Maragall, que como hizo publico, sufre esta enfermedad. O lo hacemos a través de los recuerdos de la familia de Eduardo Chillida, y como el artista vivió estos años de la enfermedad. O la del futbolista Antonio Puchades. Y por supuesto, la narración de Adolfo Suárez, el primer presidente de la democracia española que sucumbió también a esta enfermedad. Pero más que contar las experiencias, la obra de Simón también se centra en los otros “enfermos”, las familias, cuidadores y personas que conviven con los enfermos y que sufren la enfermedad día a día. El periodista señala la importancia de cuidar al cuidador, de prestar atención también a ellos porque son la otra parte. Las cifras son enormemente preocupantes, 800.000 españoles tienen a día de hoy Alzheimer, una enfermedad que nos hace perder lo más valioso que tenemos, a nosotros mismos.

En 2015 publica con *fronterad*, *Siniestro Total*, se trata de una recopilación de los mejores reportajes del autor sobre la crisis económica. Los protagonistas de las páginas de esta obra son ciudadanos que a raíz de la crisis económica que estalló en 2008; hacen frente a trabajos precarios, la pérdida de sus casas por los desahucios, o los intentos de muchos padres y madres por mantener a flote a su familia. Son unos relatos dolorosos, duros, despellejando la historia actual de España a través de los ciudadanos que más la están sufriendo. Luego en una segunda parte, Pedro Simón recorre algunos de los desastres



<sup>1559</sup> SIMÓN, Pedro, “La aguadilla de nueve millones”, *El Mundo*, 6 de octubre de 2014. Disponible en: <http://www.elmundo.es/espana/2014/10/05/543059d0e2704e96208b4579.html> [última fecha de consulta: 24 de octubre de 2016]

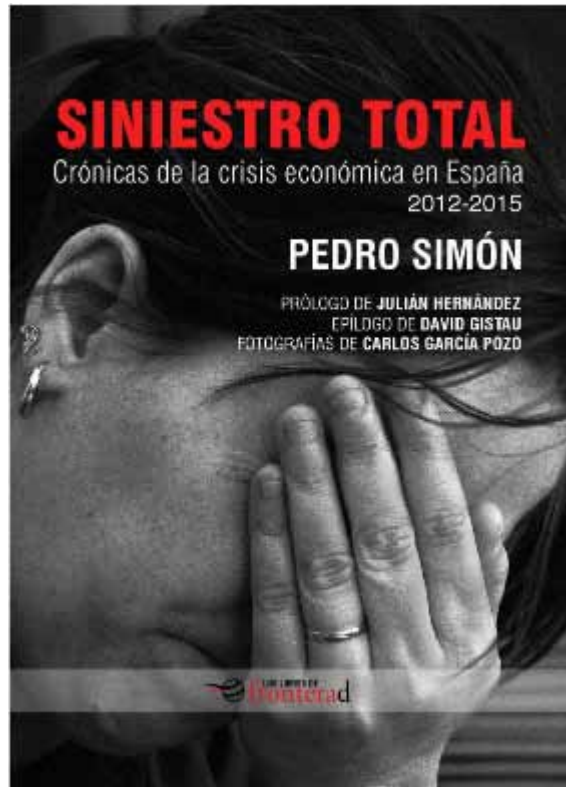
urbanísticos más grandes que ha tenido España durante los años del boom inmobiliario. Cientos de miles de euros tirados en proyectos megalómanos que no llegaban a ningún puerto. Por estos últimos textos recibió el Premio Ortega y Gasset 2015 en la categoría de Periodismo Impreso

### 13.19.3. Análisis temático

De nuevo nos encontramos con otro autor que aborda la crisis económica en toda su magnitud, tanto en el efecto que tuvo en el ciudadano, como en los efectos urbanísticos que provocó el boom económico y que llevó a un despilfarro de dinero público en obras y proyectos sin ningún sentido. Pero a diferencia de este tema que sigue la línea de “noticias duras” que suele abordar el periodismo narrativo, en su primera obra nos encontramos con una obra rupturista en el tema, la enfermedad del Alzheimer abordada a partir de figuras relevantes de la historia española. Un anuncio siniestro sobre lo que se avecina en España y muchos países contra una enfermedad que a día de hoy no tiene cura.

En *Memorias del Alzheimer* no ofrece ningún dato sobre las razones que han llevado al autor a abordar este tema. Hay algunas frases que apuntan a esto, al inicio de la obra en el capítulo “Qué es el Alzheimer” que se podrían ajustar a una explicación no muy detallada. “El Alzheimer al principio es recordar lo que olvidas. Olvidar lo que recuerdas. Y al final no es ni una cosa ni la otra. Sino el silencio más fiero”<sup>1560</sup>. En la entrevista personal sí que nos explica con detalle las razones por las que decide abordar este tema. Simón nos explica que tiene un familiar que padece una enfermedad mental y la editorial Esfera quería que escribiese una obra sobre esto. “Después de hablar mucho tiempo se nos ocurrió que un tema que a ellos les apetecía hacer y que coincidía con alguna motivación personal mía era ese tema”<sup>1561</sup>. Por lo tanto, la motivación de este libro era tanto personal, por el tema que aborda, como profesional porque se trata de un encargo.

En cuanto a *Siniestro total*, tampoco hay ninguna explicación sobre la temática y elección de este. Simón nos expone que veía necesario recopilar todo lo que había escrito sobre la crisis económica en un solo volumen para obtener una imagen mucho más desarrollada, pues en el periodismo a veces funciona a retazos y es difícil tener esa imagen general, denuncia. “El periodismo funciona muchas veces como un álbum de fotografías, yo creo que la literatura funciona más bien como una película. Yo creo que esta vez merecía la pena, con un argumento que se puede dar de un modo u otro, que es la crisis, mereció la pena tratar de hacer una película, para entendernos”<sup>1562</sup>. Añade que no había ningún trabajo parecido y por tanto el texto “nace un poco con una vocación de perdurar o que esté ahí y desde el punto de vista académico les pueda servir a los chavales cuando vayan a elaborar reportajes, casi un esbozo, también casi con veleidades históricas de lo que es, lo que ha sido España en estos años tan jodidos, como un documento de



<sup>1560</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer*. Madrid: La Esfera de los Libros, [versión Kindle], 2012, posición: 141.

<sup>1561</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 201.

<sup>1562</sup> *Ibid.*, p. 201.

lo que ha sido la crisis, por eso surge el libro”<sup>1563</sup>. Explica también que la iniciativa no fue suya, sino que fueron los de *fronterad* los que contactaron con él para recopilar su trabajo y ponerlo en forma de libro.

En el desarrollo de las obras, por ejemplo, en *Memorias del Alzheimer* tardó un año aproximadamente entre escritura e investigación. “Tuve que viajar a distintos sitios para conocer a los familiares de los enfermos y a los cuidadores, y, en algunos casos, a los enfermos, como el propio Pasqual Maragall. Estuve hablando con psicólogos, estuve hablando con asociaciones de enfermos y familiares de enfermos, estuve yendo a una residencia... Entonces, hay un trabajo de campo previo que te lleva varios meses”<sup>1564</sup>. Tras todo este trabajo previo todo esto culmina en “la peor noticia, te tienes que sentar a escribir”<sup>1565</sup>, bromea. Aunque para él, esta parte, es la más compleja. “Es el momento de ruptura, de desgarrar, de tener miedo, de tener ganas de ver al bebé”<sup>1566</sup>. Y en cuanto al título explica que en el caso también de esta obra, porque en *Siniestro total* estaba más claro, no tenía claro el título “Se nos ocurrieron cincuenta cursiladas y creo que la que más encajaba y la que más certera era y más juego de palabras, *Memorias del Alzheimer*”<sup>1567</sup>, es decir que tardó bastante en conseguir un título adecuado.

#### 13.19.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

En cuanto a la estructura interna del primer libro, *Memorias del Alzheimer*, se divide en tres grandes bloques. El primer bloque titulado “Enfermos” nos lleva a través de los perfiles de 12 figuras relevantes españolas que sufren o han sufrido esta enfermedad. El segundo bloque “Cuidadores. El Alzheimer a cinco voces” cambia de enfoque y nos relata las experiencias de cinco cuidadores que nos muestran su día a día para sobrellevar el cuidado de una persona con una enfermedad de este tipo. Finalmente, el último bloque “Cuidando al cuidador. 50 pautas para sobrellevar el Alzheimer” se trata de una recopilación de pautas y consejos sobre la importancia de que el cuidador necesita una atención especial para poder sobrellevar una persona con una enfermedad como esta. La obra la acompaña un prólogo de Ángel Antonio Herrera. Esta estructura la tiene en mente el autor desde sus inicios, aunque la estructura final es el resultado que va obteniendo conforme su trabajo de campo se va desarrollando. “A medida que iba hablando con enfermos, vi que se podía hacer otro relato paralelo entre los cuidadores y por eso aparece un capítulo de cuidadores. Luego me di cuenta de que tenía mucho sentido que el libro también fuese útil, que es mi principal obsesión de ese libro, de ahí que añadiera el capítulo final en el que hay muchos consejos. Digamos que el esquema del libro va saliendo un poco sobre la marcha”<sup>1568</sup>.

Al inicio del texto, y después del prólogo, se encuentra un pequeño capítulo titulado “Qué es el Alzheimer”<sup>1569</sup> una especie de monólogo sobre esta enfermedad. Cuando hemos interrogado al autor sobre este texto, explica que se trata de “un delirio, es un desahogo, eso es una especie de monólogo”<sup>1570</sup>. Es un intento del autor por ponerse en el papel de un enfermo. Es un delirio, apunta, porque un enfermo no podría escribir, es un contrasentido. “Yo creo que la literatura, como es un acordeón, muy voluble y muy laxo, pues vale para todo y jugué a hacer eso, tratar de meterse en la mente de un enfermo y escribir como si él fuera capaz de escribir

---

<sup>1563</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>1564</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>1565</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>1566</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>1567</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1568</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>1569</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer.*, op. cit., posición: 134.

<sup>1570</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 206.

algo”<sup>1571</sup>. Es un simple experimento por intentar mostrar como sería tener esta enfermedad y transmitirla por escrito.

*Siniestro total* contiene siete capítulos. “Cinco brotes verdes”, “La gran depresión”, “La España desesperada”, “Rescates contra la crisis”, “Hijos de la crisis”, “La España del despilfarro” y “Retratos después de la crisis” acompañadas de un prólogo de Julián Hernández y un epílogo de David Gistau.

Ambas obras se estructuran como antologías sobre un tema común. Cada capítulo es independiente del otro, pero todos comparten la misma temática, no hay un eje narrativo a diferencia de otras de las obras analizadas, ni tampoco se guían por un eje cronológico. Dentro de cada capítulo, no se construyen bajo la premisa de escenas por escenas, sino que se trata de una estructura mixta, a veces muy literaria, que va dando saltos entre las descripciones de ciertos acontecimientos. Y las declaraciones de los personajes. Especialmente se da esto en *Memorias del Alzheimer*.

Posiblemente de la estructura narrativa en *Siniestro total* lo que más sorprende es los finales e inicios de cada uno de estos reportajes. Todos son contundentes en sus inicios y muy pausados y suaves en sus finales. Seguramente sea uno de los autores analizados que mejor sabe abrir y cerrar un texto. Veamos algunos ejemplos, en los que utiliza la anáfora para darle aún más fuerza a estos principios.

Si Andreu retirase el folio, adivinarían una historia y una mueca de orgullo.

Si Andreu apartase la cartulina de la cara, verían lo que esconden la palabra crisis y la palabra resurrección.

Si Andreu rasgase el velo de papel que nos separa (y que hoy nos une), observarían un tipo rehecho, un alfarero moldeándose, un trozo de peroné haciendo las veces de barbilla, el rompecabezas de Dios y el destello de un sol abrazador.

Si Andreu retirase finalmente el folio dibujado a mano, no verían lo que ven. No. Verían a un hombre entero. Sonriendo de verdad<sup>1572</sup>.

Los finales son como una despedida, suaves, otros más contundentes. El autor los define como “un beso”. “Hay que despedirlo con un beso o un regalo, que es un buen final, porque el tío ha llegado hasta el final del artículo y se merece que tenga un buen final. Y por eso todos los artificios muchas veces, tiene que ver con eso”<sup>1573</sup>.

Es por Alfredo y su resumen: gana 1.150 euros, tiene paga extra, contrato indefinido, el indefinido, el palillo en la boca de los que andan ahítos y hasta ha rechazado dos empleos...

–Guau –sostiene el perro<sup>1574</sup>.

Sí, la hemos visto barajar, cortar y hacer magia a esta chica con esos ojos de color verde brote. Marta le da la vuelta al naipe y le sale un as de todo corazón<sup>1575</sup>.

Nosotros no lo vimos, pero nos lo cuenta doña Julia: cómo corría, cómo corría el crío para ir a abrazar al padre<sup>1576</sup>.

Se apuntaron 120 valientes —jornaleros y albañiles, la mayoría—. Las clases se dieron en el salón de actos del ayuntamiento. Cuentan que fue muy difícil pronunciar con ánimo. Al cabo del tiempo se borraron la mitad. Terminaron una docena. Al menos una persona está trabajando en Alemania. Una. Algo es algo.

Era una chica

Era polaca.

<sup>1571</sup> *Ibíd.*, p. 206.

<sup>1572</sup> SIMÓN, Pedro, *Siniestro total. Crónicas de la crisis económica de España 2012-2015*. Los libros de Frontera D, [versión ebook], 2015, p. 20.

<sup>1573</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 204.

<sup>1574</sup> SIMÓN, Pedro, *Siniestro total...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>1575</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>1576</sup> *Ibíd.*, p. 42.

Espera espera<sup>1577</sup>.

Y será esta la primera vez que agachará la cabeza después de dos horas de entrevista. Cuando nos cuente lo que le dijo el chico entonces: «Yo sé que no me pués comprar regalos porque ahora no tiés na, abuela. Pero no pasa na. Yo sé que me quieres mushho»<sup>1578</sup>.

Es uno de los autores que con más brillantez cierra sus reportajes, y como el mismo explica hay que agradecerle al lector que llegue al final del texto con ese “beso” final del periodista. Aunque Simón tiene dudas sobre si es correcta la utilización de este tipo de finales. “No sé si es un truco de costurera, que yo hago lo que no tendría que hacer, pero sí que me sale así”<sup>1579</sup>. Su concepción de un reportaje radica en un texto “con una intención estética y que tiene que acabar con una nota musical que cierre esa canción”<sup>1580</sup>. Ejemplificaba sus dudas en una conversación con Caparrós, que nos relata, en la que se mostraba reticente a estos finales tan elaborados. “El otro día hablando con Martín Caparrós, él me decía que no le gustaban los finales muy elaborados, que no le gustaban los finales como muy de cuento, porque la vida no es así y porque las historias no son así”<sup>1581</sup>. Pese a sus dudas, como ya hemos apuntado, nos parece que se trata del autor, de todos los analizados, que cierra los textos de la forma más brillante.

En cuanto a los modos de citación en ambas obras hay un predominio por el estilo directo e indirecto, pero en el caso del primer libro, *Memorias del Alzheimer* suele mezclar indistintamente la atribución con comillas y con diálogos. A veces este cambio en la atribución le sirve al periodista para cambiar de plano, utiliza los guiones para mostrar la historia que le cuenta el personaje y las comillas para luego explicar y contextualizar lo que le dice este personaje sobre lo que le está contando. Además, con los diálogos siempre se enfrentan con las declaraciones más poderosas y más interesantes, y las comillas para aquellas que tienen menos relevancia. A veces mezcla ambas formas de citación dependiendo de lo que diga el personaje.

—¿Qué tal estás, Carmen?

—...

—A ver, ¿qué has comido hoy?

—...

—Te sacan mucho a pasear, eh.

—...

«Veía que al llegar sus ojos se alegraban, querían decirme algo. Pero nada. Te taladraba con la mirada. Sin más. Hablaba y hablaba y nunca contestaba. Le contaba lo que había hecho esos días. Le preguntaba. Ya no sabía de qué hablar... Nunca conseguí que abriera la boca»<sup>1582</sup>.

Simón es consciente de este recurso porque “es muy periodístico” y añade que a veces “el periodismo narrativo, a veces te sale más cuando estás escribiendo, te sale más el periodista y a veces te sale más el escritor, por así decirlo. Entonces voy mezclando”<sup>1583</sup>. Esa mezcla se produce fruto de la construcción de distintas escenas en su cabeza mientras está escribiendo.

Cuando yo veo una escena que tiene posibilidades casi cinematográficas, que al final es como decir casi literarias, me sale el guion porque se la quiero pintar al lector como si fuera una escena. Y cuando considero que le actor o los actores están diciendo algo que tiene su importancia, pero no veo una escena, pues ahí sí que utilizo más la comilla. Pero a veces es un poco como una partitura, a veces incluso me gusta visualmente que se vean los guiones, que

---

<sup>1577</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>1578</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>1579</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 204.

<sup>1580</sup> *Ibíd.*, p. 204.

<sup>1581</sup> *Ibíd.*, p. 2040.

<sup>1582</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer.*, op. cit., posición: 990.

<sup>1583</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 204.



respire la página. Porque me imagino al lector y creo que hay que pensar también en él y a veces me sale también por eso<sup>1584</sup>.

Por tanto, observamos como el guion de diálogo como atribución, es utilizado por los autores cuando quieren dar más fuerza o conseguir más realismo en esa escena, a través de este recurso que aumenta más la fuerza a diferencia de las comillas.

Pero posiblemente entre lo más destacado del autor en sus modos de citación es la utilización del estilo indirecto libre para describir y retratar a ciertos personajes. Algunos ejemplos de ello:

Lo que ha pasado Narcisa le empezó a pasar a los tres años en Durán (Ecuador), cuando papá perseguía borracho a mamá con un cuchillo y ella era metida literalmente «a patadas» en casa. Iba al colegio con su discapacidad y allí era «Narcisa mano mocha» en clase<sup>1585</sup>.

No adivinó que acabaría vendiendo el reloj Festina que le costó 4.000 euros ni que terminaría empeñando el bolso de Tous. No profetizó que se quedarían con su BMW 530. No acertó con que la crisis se llevaría por delante su empresa como un bulldozer. No anticipó extrasensorialmente que al final le abrirían<sup>1586</sup>.

El esposo aparcó el coche y sacó las llaves del contacto, ella suspiró y se agarró al bolso un instante con los ojos cerrados, como repostando por dentro antes de salir afuera a enfrentarse.

Las manos heladas. El corazón golpeando en la sien. La asepsia. Eso. La asepsia.

Recuerda la asepsia de la residencia. Y también el murmullo de los pajaritos cantando, como uno se imagina que pasaría en las revistas de los testigos de Jehová si sus ilustraciones tuvieran sonido<sup>1587</sup>.

Leonor se resiste y niega. Ella es capaz de cocinar, dice. Ella interrumpe de repente la visita y se levanta porque tiene que irse a hacerles la cena a los chicos, que ya no viven en casa. Si ella se confunde es porque lo ha hecho aposta («anda, a ver si te creías que no lo sabía»). Ella sabe quién eres, dice, aunque no descifre tu nombre<sup>1588</sup>.

En el caso de la persona gramatical en ambas obras, son muy parecidas en las formas, el autor hace uso de una tercera persona omnisciente propia del periodismo convencional. Por tanto, hace uso de la primera estrategia de representación del autor en el texto. De esta forma, la conciencia de subjetividad del autor no está presente. El periodista está “desaparecido” en el texto como personaje, simplemente hablan sus protagonistas. Simón explica que solamente cuando escribe su columna de opinión<sup>1589</sup> es cuando le sale el “yo”. “Porque yo no sé de nada ni soy experto en nada, pero sí que creo que el valor de un artículo de opinión es ponerle a la gente delante de un espejo de las cosas cotidianas de la vida”<sup>1590</sup>. Y su concepción del reportaje es “que el periodista tiene que aparecer poco, yo creo que un buen reportaje es en el que el periodista no aparece, de tal modo que el lector no vea al periodista, bueno, y si tiene que aparecer el periodista puede aparecer como contrapunto o algo, pero muy suavemente y de forma muy inteligente”<sup>1591</sup>. Cuando en un reportaje es el periodista contando lo que le pasa “mal vamos”, señala. Porque considera que “en el reportaje el periodista cuenta lo que hay, no lo que le pasa a él”<sup>1592</sup>.

<sup>1584</sup> *Ibíd.*, p. 204.

<sup>1585</sup> SIMÓN, Pedro, *Siniestro total*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>1586</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>1587</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer*, *op. cit.*, posición: 911.

<sup>1588</sup> *Ibíd.*, posición: 3016.

<sup>1589</sup> La columna que tiene Pedro Simón en *El Mundo* se titula “A simple vista”. Véase: <http://www.el-mundo.es/opinion/2016/11/15/582a0483268e3e05748b45da.html>

<sup>1590</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 205.

<sup>1591</sup> *Ibíd.*, p. 205.

<sup>1592</sup> *Ibíd.*, p. 205.

Considera que siempre un buen reportaje era aquel en el que “cuanto menos aparezca el periodista”<sup>1593</sup>, mucho mejor.

La transmisión del carácter físico y psicológico de los personajes a través de los detalles está bastante presente en las obras, especialmente se produce esto en *Siniestro total*:

Se llama Rosa María, tiene 34 años, un retraso profundo desde que nació sin oxígeno, una metralleta de besos – mua, mua, mua, mua – y un mapa del tesoro<sup>1594</sup>.

El niño guapo de 22 años, 4x4 y 3.000 pavos en nómina, despertando después de tres meses en coma. Con un espejo delante y sin cara, en un clásico del celuloide. Abre los ojos. Andreu abre los ojos y no se ve<sup>1595</sup>.

Con esas manos colosales de prestidigitador, Eduardo le sacaba todos los conejos a la chistera del mundo, resumía el alma humana en un bucle de hierro y amasaba el volumen hasta dejar mordido el horizonte<sup>1596</sup>.

En cuanto a las fuentes de las que hace uso el periodista todas son fuentes personales y reconocibles. Aunque en *Siniestro total* cuando aborda el caso de algunos niños esconde su identidad por razones obvias. “Lucas es un nombre inventado tras el que hay un niño real que no para de inventar”<sup>1597</sup> o a veces cuando algunas de sus fuentes le piden explícitamente el anonimato. “«Albergado ninguna competición oficial homologable», resume un técnico que nos pide anonimato”<sup>1598</sup>.

A veces, en *Memorias del Alzhéimer*, no puede acceder de primera mano, mediante un testimonio o un relato fidedigno a una parte de la historia. Para solventar esto, reconstruye con los datos que tiene esa parte, pero lo indica. “Habría que haber estado allí para narrarlo mejor, pero nos hacemos una idea de lo que debía ser aquello que cuentan otros, cuando la enfermera colombiana llegaba a casa y el donostiarra cargaba el arcabuz con el confeti de la risa”<sup>1599</sup>. O simplemente nos muestra sus fracasos y problemas para encontrar algunas fuentes:

El olvido no dice nada. Para hablar del alzheimer que empezó en 2002 nos ponemos en contacto con Menchu, su esposa  
—¿Y no podemos hablar con ella?  
—Es que no quiere hablar del tema. Dice que lo peor es recordar...<sup>1600</sup>

Pedro Simón nos explica las dificultades que tuvo para acceder a muchas de las fuentes que aparecen en sus libros, en el caso de *Memorias del Alzheimer* no fue tanto trabajo para el acceso como el de convencer a los familiares para que aparecieran en el libro, pero en *Siniestro total* fue “un trabajo leonino (...) que tiene que ver con buscar una buena historia”<sup>1601</sup>. Utilizando su red de contactos fue buscando y buceando para encontrar las distintas historias. “Y a veces te viene algo de vuelta y a veces no te viene nada de vuelta y ahí ha habido historias tremendas, como la de la mujer esta que se tuvo que empezar a prostituir, que era promotora inmobiliaria y se tuvo que empezar a prostituir para darle de comer a su hijo”<sup>1602</sup>. No es fácil dar con este tipo de historias y que ahí está los recursos del periodista para tener buenas fuentes, es más, señala que incluso tener esta red de contactos y fuentes, es mucho más importante y está por encima de su

---

<sup>1593</sup> *Ibíd.*, p. 205.

<sup>1594</sup> SIMÓN, Pedro, *Siniestro total...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1595</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>1596</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer.*, *op. cit.*, posición: 1121.

<sup>1597</sup> SIMÓN, Pedro, *Siniestro total...*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>1598</sup> *Ibíd.*, p. 158.

<sup>1599</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer.*, *op. cit.*, posición: 1267.

<sup>1600</sup> *Ibíd.*, posición: 1645.

<sup>1601</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 206.

<sup>1602</sup> *Ibíd.*, p. 206.

capacidad para contar una historia o escribir bien. “Yo creo que lo más importante de un periodista son las fuentes que tiene. Es la posibilidad de que un tío te dé una cosa que nadie tiene. Claro, luego si encima lo cuentas bien, ya es la hostia”<sup>1603</sup>.

Particularmente en las figuras retóricas sea donde podemos encontrar más peculiaridades en el estilo de este autor que tiene una especial predilección por la anáfora como recurso narrativo. Sobre todo, son patentes en *Siniestro total*, aunque abundan también en *Memorias del alzheimer*.

Un día fueron unas palabras en wolof [su lengua materna] y otro fue una jirafa de la sabana en plastilina.

Un día era el traerla de la guardería a hombros, «como en África», y otro el saber que siempre estaba detrás del columpio.

De la mezcla del negro y blanco quedó este ajedrez de besos.

Él tiene 28 años. Ella tiene dos.

Él es senegalés. Ella, de Madrid.

Él ha conseguido por fin los papeles al ser dado de alta como empleado del hogar. Ella es una sin pañales<sup>1604</sup>.

No es porque piense que su pareja vaya a regresar a pegarla, como cuando tomó su tripa por un saco de boxeo y le mató el feto a puñetazos a los 15 años.

No es porque crea que su suegra vaya a localizarla y vuelva a tratar de prostituirla, como cuando su pequeña tenía dos meses en la trastienda y el borracho de la barra, cerca de 70 castañas<sup>1605</sup>.

No es porque siga teniendo pesadillas con que el novio la vaya a ahorcar, no. Ni porque recuerde a su padre pegando a su madre y la niña que era entonces fuese una zorra igual que ella. Ni porque piense que todos los del colegio se vayan a volver a reír de su discapacidad, como cuando en el recreo llevaba metida la mano en una bolsa para que no se la vieran y callaba<sup>1606</sup>.

Érase una vez un lugar en Vigo para gente sin recursos que alimentaba en sábados y domingos. Érase una vez una cocina en el barrio de Teis donde, en un apartado para familias con críos, habían quitado del menú las palabras «pobre» y «caridad». Érase una vez un lugar insólito donde la sopa tenía tropezones de cosquillas y la cocinera Marisol te hacía figurillas de plastilina con la palabra crisis<sup>1607</sup>.

El alzheimer es una escalera de caracol que sólo va para abajo.

El alzheimer es una caja vacía, la mera carcasa de un disco duro.

El alzheimer es un calcetín desaparejo.

El alzheimer es una enfermedad neurodegenerativa sin cura caracterizada por un progresivo deterioro cognitivo y alimentada por unos olvidos que van a más y de unas piernas que van a menos<sup>1608</sup>.

Es muy consciente de este recurso y señala que es “como un martillo, la anáfora es una cosa que utilizo mucho”<sup>1609</sup> y manifiesta, sobre este recurso y lo que significa para la narración, que aunque quizás no sea muy correcto decirlo, en su opinión “al lector hay que ponerle las cosas fáciles”<sup>1610</sup>. En el sentido de poner una situación favorable al lector, de mantener al máximo la atención del lector sobre lo que está leyendo. “Cuando empieza a leer hay que agarrarle del pelo como si fuésemos un salvaje del Pleistoceno y tirar de él para dentro de la caverna. Luego hay que despedirlo con un beso o un regalo, que es un buen final, porque el tío ha llegado hasta el

<sup>1603</sup> *Ibíd.*, p. 206.

<sup>1604</sup> SIMÓN, Pedro, *Siniestro total...*, op. cit., p. 10.

<sup>1605</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>1606</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>1607</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>1608</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer.*, op. cit., posición: 134.

<sup>1609</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 204.

<sup>1610</sup> *Ibíd.*, p. 204.

final del artículo y se merece que tenga un buen final”<sup>1611</sup>. La anáfora o repetición es un recurso estilístico que le gusta, aunque señala que como lector no le gusta tanto y sentencia que sobre el origen de su uso: “no sé si también porque soy un perezoso, no se me ocurren más ideas y lo que hago es repetirlas o porque tengo alguna intención”<sup>1612</sup>.

Además de las anáforas que se repiten mucho en el texto destaca también el uso de metáforas:

La pareja fue volando de la mano. Al otro lado de las ventanas, las nubes eran el bocadillo de su pensamiento de tebeo y tenían la forma esponjosa de una hogaza de antaño<sup>1613</sup>.

Las nieblas de la esposa chocaban con las espesuras del marido, y ni soplando las niñas se despejaban aquel panorama de cielos rotos. Pero ellas ponían un sol igual<sup>1614</sup>.

Golpeas en el yunque de las palabras y sale un sonido sordo. Más no le sacas. Hipólito no sabría decir en qué año fue la última vez que escuchó algo inteligible<sup>1615</sup>.

Un agricultor y un ama de casa. La historia de amor entre un junco exhausto y un olivo hendido por el rayo<sup>1616</sup>.

El mariscal de Construcciones Hermanos Felipe saca el parte de guerra, cuenta las bajas, trata de recomponer las trincheras y nos muestra el socavón que en esta región ha dejado el obús de la crisis. *Boom*<sup>1617</sup>.

Iba a nevar dinero a espuestas, la pista de esquí seco recibiría 40.000 visitas en el primer año,<sup>1618</sup>.

En los rasgos de contextualización de *Memorias del Alzheimer*, a la vez que nos construye el perfil de estos personajes también hace un alegato de su vida, de lo que fueron como Maragall o Suárez y de lo que consiguieron. En el caso de *Siniestro total* encontramos algunos rasgos en el capítulo de “La España del Despilfarro”.

Sobre la utilización de la imagen tan solo en la primera parte “brotes verdes” de *Siniestro total* aparecen fotografías de sus protagonistas que coinciden con las mismas fotos que se publicaron en prensa.

Detectamos varios niveles de lectura, por un lado, puede mostrar simplemente los testimonios de las personas y cuidadores afectados por esta enfermedad. Pero en el segundo plano también hay una señal de la alarma ante lo que se puede convertir esta enfermedad de cara al futuro para toda la población pues habrá una enorme cantidad de gente afectada por esta enfermedad. Porque el autor intenta humanizar la enfermedad, hacer ver que detrás de esa palabra, Alzheimer, hay mucha gente que sufre, que pero que intentan vivir. “El objetivo del libro es siempre humanizar la enfermedad”<sup>1619</sup>. Además, hay un recurso que utiliza durante toda la obra, una serie de preguntas ¿Qué color tiene el alzheimer? ¿Qué música tiene el alzheimer? ¿Qué comida es el alzheimer? ¿Qué sentimiento es el alzheimer? Estas preguntas las va realizando a todas las personas que entrevista y el autor nos explica que con ellas intenta humanizar y hacer entender de una forma más clara lo que implica la enfermedad. “Tirando de casi preguntas un poco infantiles, para que todo el mundo lo entienda. Y jugar también con una cosa muy interesante en la

---

<sup>1611</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1612</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1613</sup> SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer*, *op. cit.*, posición: 557.

<sup>1614</sup> *Ibid.*, posición: 2436.

<sup>1615</sup> *Ibid.*, posición: 2706.

<sup>1616</sup> *Ibid.*, posición: 2976.

<sup>1617</sup> SIMÓN, Pedro, *Siniestro total*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>1618</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1619</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 206.

literatura, que es la metáfora, son muy visuales y son muy hermosas y yo creo que ahí, de esas respuestas salen metáforas”<sup>1620</sup>.

Y con *Siniestro total* ocurre algo parecido en un primer nivel de lectura tenemos las consecuencias directas de la crisis económica, pero a un segundo nivel hay una profunda crítica del autor sobre las consecuencias y las razones que nos han llevado a esta crisis y como siempre los más afectados son los menos culpables de ella. Es una crítica al sistema, al contexto que nos ha metido en esta situación, y que por un lado ha causado tanto sufrimiento por otro lado nos ha llevado a ese despilfarro.

### 13.19.5. Análisis genológico

En cuanto al género de ambos libros aquí estaríamos hablando sobre todo de reportajes, especialmente en *Siniestro total*. En el caso de *Memorias del Alzheimer* también son reportajes, aunque hay algunos capítulos que casi podrían estar mezclados con el perfil como el de Maragall y luego en la segunda parte del libro que recoge los testimonios de los cuidadores algunas se acercan más a las entrevistas. Simón opina también de la misma forma que nosotros. “Reportajes con intención literaria, es esa línea del periodismo literario del que tú hablas yo creo, se desencorseta de lo meramente informativo y trata de tener una intención en lo estético”<sup>1621</sup>. Apunta que quizás esos tres bloques en los que se divide el texto se pueden ubicar como la primera parte más periodística, la segunda testimonial y la tercera de casi ayuda médica. Esta última parte, la consideró el autor de esencial importancia incluirla, tras las dos primeras partes, y funciona como un manual.

En el caso de *Siniestro total* son reportajes claramente porque como señala Simón son: “reportajes enlatados en forma de libro”, como viene siendo muy habitual en el periodismo narrativo, esta obra supone la recopilación de la obra periodística del autor en formato libro. Aunque en el primer capítulo “Brotos verdes” se acerca más al perfil que al reportaje, aspecto que Simón considera acertado aunque apunta que en este libro cabe de todo. Concretamente por el capítulo de “La España del despilfarro” es por la que recibió el premio Ortega y Gasset en 2015.

El más periodístico de los dos yo creo que es *Siniestro total* porque sí que son reportajes, es una compilación de reportajes que se han publicado en el periódico. Los otros nunca llegaron a publicarse en el periódico, sino que se crean exclusivamente para el libro. *Siniestro total* es un libro de reportajes que en España no es muy habitual. Los libros de reportajes es algo más americano o si quieres más latinoamericano, pero en España no es muy habitual los libros de reportajes<sup>1622</sup>.

Considera la publicación de su obra periodística una “gozada”<sup>1623</sup> en su experiencia como profesional.

Sobre la cuestión de los géneros considera que el periodismo no son matemáticas y que la riqueza de este se encuentra en que hay mucha capacidad para hibridar géneros. “Tiene que ver con la creatividad literaria y tiene que ver con el arte y tiene que ver con el aperturismo ese de voy a tratar de hacer algo que no esté hecho, que es muy complicado en periodismo, siempre en periodismo todo está hecho, lo que cambia es la mirada, sobre todo. ¿Cuántas veces ha contado un reportaje la selectividad en España? Pero yo estoy convencido de que pones a Gay Talese a que te haga un reportaje sobre la selectividad en España y seguro que te la devora. Entonces yo creo que no es tanto los temas sino como los contamos”<sup>1624</sup>.

<sup>1620</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>1621</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1622</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1623</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1624</sup> *Ibíd.*, p. 206.

Sobre la etiqueta de periodismo narrativo o literario se muestra cauto, en el sentido de que le suena demasiado ampuloso decir eso de uno mismo. Aunque sí que entiende que su obra se trata de esto señalando que: “si periodismo narrativo es un periodismo que tiene una intención literaria y que responde a aquella frase que decía García Márquez de que la crónica es un cuento que es verdad y tiene una intención estética y tiene un hilo argumental con pretensiones narrativas”<sup>1625</sup>, entonces está de acuerdo. Esencialmente, apunta que *Siniestro total* es la que más considera como periodismo narrativo. Aunque consideramos nosotros que *Memorias del Alzheimer* también entra dentro de esta categoría, el autor apunta más a su segunda obra. Y considera que el periodismo narrativo tiene sentido en el periodismo de hoy en día, pues se trata de un periodismo en el que “el gesto según la velocidad de zancada larga y con una mirada más alta, más elevada, no en el sentido de que yo sea más listo sino en el sentido de verlo con más distancia. Y yo creo que vamos a acabar volviendo un poco a eso después de toda esta etapa tan audiovisual y tan inmediata toda ella”<sup>1626</sup>.

Explica que cree que se puede estar volviendo a un periodismo más reposado alejado del clic y de la inmediatez. Y apunta un dato de su propio medio para apoyar sus argumentos. “Una cosa muy curiosa, en la revista *Papel*, que es un dominical de *El Mundo* hicieron el otro día un ranking de las diez historias más leídas en nueve meses que lleva la publicación o por ahí. Curiosamente, de las diez primeras historias más leídas todas tenían más de 3000 palabras”<sup>1627</sup>. Es algo para analizar y celebrar añade. Porque la persona que le gusta leer va a leer y el objetivo del periodismo es “darle cosas buenas”<sup>1628</sup>, ofrecer al lector un relato de calidad.

Ahora mismo prima la rapidez y la inmediatez con la información, es decir la coyuntura de publicar y sacar informaciones muy rápidas, crítica. También apunta que esta tendencia se refuerza por cierto “cretinismo, que tiene que ver con que un texto largo es un texto antiguo, tienen que ver con que lo moderno son 140 caracteres, porque lo moderno es un *gif* o es un *youtuber*”<sup>1629</sup>. Pero explica que poco tiene que ver eso con el periodismo. Porque detrás de la información, detrás del periodismo, “tiene que haber un profesional”. Así que esos dos aspectos, una coyuntura que no ayuda y esa “estupidez colectiva” nos llevan a esta situación. Piensa que detrás de todo eso hay un periodismo que es el periodismo de siempre. “A la gente que le gusta leer y le gusta pagar por leer (...) y eso lo va demandar”<sup>1630</sup>. Es decir, que para el autor, el periodismo narrativo o este tipo de textos no es más que periodismo bien hecho, el periodismo al que habría en cierta medida que aspirar.

### 13.19.6. Análisis del contexto

A las referencias para escribir las dos obras apunta a escritores y periodistas que le sugieren en su forma de escritura y a cuales vuelve una y otra vez. Uno de ellos, nos explica, es Ignacio Aldecoa. “Dentro de la Generación del 50 yo creo que es el más completo, por su capacidad de hacer ese «aguafuerte» humano, por ese trazo social que tiene Aldecoa, es casi como ver una película neorrealista italiana en blanco y negro de los años 50. Por eso me gusta mucho Aldecoa”<sup>1631</sup>. Extranjeros apunta a John Steinbeck, “ese aliento social que tiene en toda su obra y esa sencillez con la que escribe, que yo creo que lo más difícil es escribir muy limpio, muy sencillo”. Y sobre periodistas que le han influido, señala al periodista de *La Vanguardia* Plàcid García-Planas:

<sup>1625</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1626</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1627</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1628</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1629</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1630</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1631</sup> *Ibíd.*, p. 207.

... tiene todo lo que tiene que tener un buen reportero, que es mucha curiosidad, mucho fondo de armario de lectura y eso se nota cuando escribes y, sobre todo, una mirada diferente. Uno de los reportajes mejores que yo he leído sobre la guerra de Afganistán es el reportaje que hizo Plàcid García-Planas. Llegó a Kabul, una ciudad devastada y en vez de ir a contar lo que cuenta todo el mundo, qué importante es la mirada, él se fue al zoo de Kabul y entonces hizo un reportaje sobre el zoo de Kabul. Y hablar del zoo de Kabul, animales absolutamente famélicos, abandonados, sin agua, sin comida, eso es la guerra. Y esa mirada distinta es a veces mucho mejor que volver a leer un reportaje sobre veinte tíos muertos en el frente. Te dice más de una guerra un zoo a veces que el propio frente y eso es la mirada del periodista<sup>1632</sup>.

En *Siniestro total*, Chirbes sobrevuela todo su trabajo. Dice en el prólogo: “Si Rafael Chirbes levantó desde la ficción el acta de defunción moral e nuestro país, Simón se acerca y escucha a los que han sufrido la crisis”<sup>1633</sup>, le preguntamos sobre la influencia de Chirbes y nos explica que no ha estado influido por sus obras, sino que donde si ha estado presente ha sido en la elaboración de su última novela *Peligro de derrumbe*. “Cuando escribí *Peligro de derrumbe* le mandé la novela a Rafa, Rafa se la estuvo leyendo, me decía lo que le parecía mal, lo que le parecía bien. Curiosamente lo que él sugería cambiar es lo que a la editorial más le gustaba. Y ahí está mucho él. También por ese aliento ético si quieres. Bueno hay una intencionalidad”. Chirbes es para Simón un “referente estético y un referente ético”<sup>1634</sup>. En el sentido de que es un hombre que no ha estado presente “en el mamoneo de la vida cultural madrileña, que no ha estado en el mamoneo de los premios, que no ha estado en el mamoneo de los medios de comunicación, que no ha estado en el mamoneo del poder político, que no ha estado en el mamoneo de tantas y tantas cosas y sólo se ha dedicado a escribir”<sup>1635</sup>, y para él eso lo define como persona y como escritor.

La labor como escritor que ha puesto en práctica en *Peligro de derrumbe* está íntimamente relacionada también con su labor periodística. Esta novela es un recorrido por la vida de varios personajes que se enfrentan a lo más duro de la crisis. Vidas rotas por la situación. Pasan todo tipo de posiciones y personajes, limpiadoras, empresarios, encofradores etc. En cierta medida esta obra es fruto de lo que cuenta en *Siniestro total*, intenta recomponer los flecos que se dejó con el periodismo. “Hay como una sensación de que la materia prima del reportaje se queda un poco desaprovechada, que puede ir más allá de los 3700 caracteres y tener vida propia entonces, ahí ya, entramos como en la ficción. Pensar qué habría pasado un poco con aquellos personajes que conocimos una vez que apago la grabadora y los dejamos allí. Contar lo que pasó antes de que los conociéramos, jugar con eso y jugar con un argumento y con una cosa que yo quería contar que era la crisis en España, una crisis que yo creo que todavía perdura. Bueno, en *Peligro de derrumbe* se aprovecha todo ese material, aunque el material es materia prima sacada de la realidad, la estructura del libro es ficción, al final es una novela”<sup>1636</sup>. Así que se establece una relación, en cierta medida un diálogo, entre ambas obras.

En los textos de Pedro Simón, así como en su novela, se percibe que se trata de un profesional con una gran base cultural a sus espaldas. Simón nos explica que considera que el periodista “el buen periodista, tiene que escuchar más que hablar y tiene que leer más que escribir”<sup>1637</sup>. Para su trabajo la lectura tiene una importancia capital:

... si tú le dedicas dos horas al día a escribir, por lo menos tienes que haber leído tres o cuatro. Yo sé que eso es complicado porque el día tiene las horas que tiene, pero sí que lo creo,

<sup>1632</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>1633</sup> Texto que aparece al inicio de la obra firmado por la revista *fronterad*.

<sup>1634</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 207.

<sup>1635</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>1636</sup> *Ibíd.*, p. 208.

<sup>1637</sup> *Ibíd.*, p. 203.

porque es lo único que nos va a distinguir de la vulgaridad. Tener cierta vocación de excelencia<sup>1638</sup>.

Pese a su opinión, en cuanto a la importancia de leer para un periodista, critica que el periodismo, hoy en día, se dedica a lo contrario. “Estamos en la cháchara y estamos en que se nos oiga”<sup>1639</sup>. Y señala que en este afán por leer: “Yo todos los días trato de leerme un periódico, voy cambiando todos los días, pero desgraciadamente yo sé de mucha gente que esto no lo hace y estamos hablando de periodistas”<sup>1640</sup>.

También le he hemos interrogado sobre el influjo del periodismo narrativo latinoamericano. “Creo que están contaminando, en el buen sentido de la palabra, lo nuestro”<sup>1641</sup>. Esta influencia se está percibiendo sobre todo en que muchos editores de España están mirando a América Latina como mercado. Y apunta que este tipo de periodismo viene muy bien a la profesión porque:

.. periodismo narrativo significa segunda velocidad, significa tiempo, significa cocción a fuego lento, significa más reflexión, más medios porque los viajes cuestan dinero. Entonces, al final, yo creo que el viejo periodismo es el nuevo periodismo y cuando hablamos de la crónica latinoamericana estamos hablando de García Márquez, que es un señor muy mayor que se murió ya hace tiempo. Entonces estamos hablando de lo de siempre, que es muy afortunado y muy oportuno, con esos tiempos de expulsión rápida con el clic en la pantalla, recordar el viejo oficio<sup>1642</sup>.

Precisamente lo que apunta Simón adelanta ya algunas de nuestras principales conclusiones, en las que el periodismo narrativo, no es más que periodismo puro y duro con una extensión amplia, una intención estética con el lenguaje y un sentido para perdurar más amplio. Pero periodismo, a fin de cuentas.

### 13.19.7. Análisis de ‘Memorias del Alzheimer’ y ‘Siniestro total’ como libro en formato periodístico

Sobre la venta de sus obras no lo sabe ni se ha interesado demasiado por ello, pero no han sido muy altas estas ventas. Apunta que por ejemplo su obra *Siniestro total* está siendo utilizada por profesores que se lo recomiendan a sus alumnos en las facultades para hablar de periodismo narrativo. En cuanto a *Memorias del Alzheimer* señala que le han llegado mensajes de familiares que tienen enfermos y que le han agradecido mucho el libro, que les ha ayudado mucho. “Son libros duros, si la literatura tiene que ser algo recreativo, en el sentido lúdico del término, pues estos libros son una ayuda a ser más feliz”. Y el único consejo que ofrece sobre sus obras, especialmente señalando a *Siniestro total* o a su novela *Peligro de derrumbe*, es que “si una persona lo está pasando mal que no lea el libro”<sup>1643</sup>.

El papel del libro como soporte periodístico, cree que es un buen formato aunque es algo más anglosajón. “En España solo se ha hecho con los grandes clásicos como Chaves Nogales”<sup>1644</sup>, explica. Son todavía muy pocos los ejemplos. “Algún libro de reportajes de David Jiménez, pero yo creo que no hay más de diez libros que uno recuerde y eso es una opinión mía”<sup>1645</sup> a diferencia de en América Latina donde hay decenas y decenas, porque allí la demanda es mucho mayor.

---

<sup>1638</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1639</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1640</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1641</sup> *Ibíd.*, p. 208.

<sup>1642</sup> *Ibíd.*, p. 208.

<sup>1643</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>1644</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>1645</sup> *Ibíd.*, p. 209.



Finalmente, sobre cómo le ha afectado a su carrera profesional la publicación de esta obra expone que es más un reto, una cosa que te propones “lo sufres y lo disfrutas”<sup>1646</sup>. Sobre todo, porque el proceso de creación y escritura además de la labor de reporteo han sido duras. “Estos libros, los he sufrido, son libros que a mí me ha costado hacer a mí me ha emocionado, me ha desgarrado”<sup>1647</sup>. Ha conocido multitud de historias, de vidas diferentes y de personas y “eso te enriquece, ya no diría tanto en lo profesional, que supongo que también, pero te diría más en lo personal, saber tener conciencia de la situación del otro, es algo que yo tengo muy presente, la empatía y cuando es un libro la inmersión es mayor”<sup>1648</sup>.

---

<sup>1646</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>1647</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>1648</sup> *Ibíd.*, p. 209.

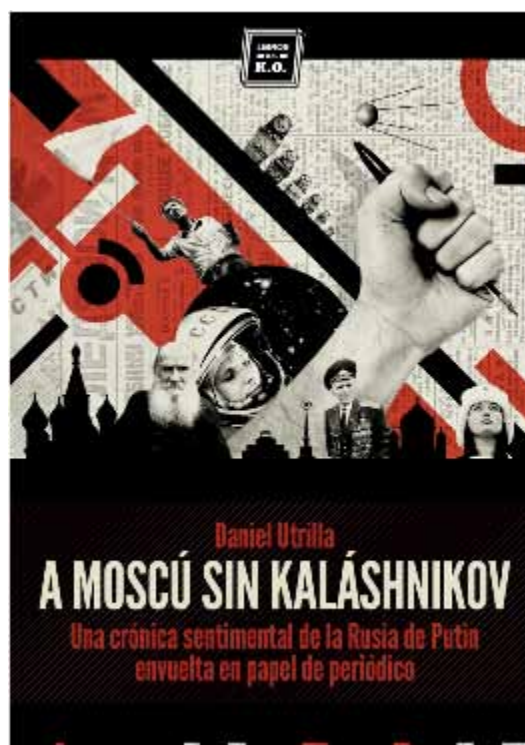
## 13.20. El amor a Rusia y el desamor por el periodismo. Daniel Utrilla

### 13.20.1. El autor

Daniel Utrilla (Alcorcón, Madrid, 1976). Ha sido corresponsal en Rusia para el diario *El Mundo* desde 2000 al 2011. Cubrió durante estos once años toda la actualidad informativa de este país y de las antiguas repúblicas que conformaban la Unión Soviética. Desde el año 2011 trabaja para el canal ruso RT en español. Está afincado en Moscú. En el 2013 publicó en la editorial Libros del K.O., *A Moscú sin kaláshnikov. Una crónica sentimental de la Rusia de Putin envuelta en papel de periódico*, su primer libro.

### 13.20.2. La obra

Once años de periodismo y de corresponsal en Rusia ofrecen una perspectiva sin paragon sobre la actualidad rusa, pero también sobre una de las naciones y estados más solubles. En este texto el periodista Daniel Utrilla se desnuda para contar-nos sus avatares como corresponsal del diario *El Mundo* en Rusia, sus primeros trabajos, sus sentimientos con el país, sus relaciones sentimentales, sus viajes... todo se mezcla. Porque en la vida no hay separaciones, y mientras nos relata cómo está cubriendo una historia, a la vez nos va mostrando, como sobrelleva el trabajo de corresponsal con sus intentos de una vida en pareja. Pero por encima de eso Utrilla se muestra en enamorado del país, de su literatura, de su cultura y de sus gentes. El libro nos lleva por los rincones más pintorescos, extraños y lejanos del enorme país. Pero también es en cierta medida una guía sobre Moscú, sobre sus barrios, calles, su tiempo que viven en esta enorme ciudad. Hay un choque, un choque cultural que con una inmensa dosis de humor e ironía Utrilla nos muestra lo lejos y cerca que estamos del pueblo ruso.



### 13.20.3. Análisis temático

En el texto no se dan muchas pistas sobre las razones internas de la escritura del libro, aunque en la entrevista lo primero que nos apunta el autor es que en esta obra, el subtítulo que utiliza “crónica sentimental” lo hace para dejar claro que iba a ser una historia subjetiva, y por tanto es algo que nunca pudiera haber escrito si hubiera estado en *El Mundo*. Pues para cuando escribe el texto, durante el año 2011 al 2013, ya estaba fuera del diario. Y no habría estado cómodo escribiendo el libro, explica, porque hace mucha autocrítica a la profesión. Por ejemplo, le hubiera costado mostrar su amor por Rusia ya que para Utrilla, este es el eje del libro “es una declaración de amor a Rusia”<sup>1649</sup>. Necesitaba la libertad de estar fuera del periódico para poder

<sup>1649</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 213.

escribir libremente. En nuestro imaginario colectivo, Rusia sigue siendo el enemigo: “como cualquier periódico occidental, tiene una visión negativa de Rusia”<sup>1650</sup>.

Esta libertad, además de ofrecerle la posibilidad de abordar su visión de Rusia con total independencia, también fue una liberación en el plano estilístico. “Eso me permitió meterme en el..., en lo que yo llamo las técnicas narrativas literarias, excederme un poco en ellas”<sup>1651</sup> porque su objetivo final, nos explica, es “escribir literatura”<sup>1652</sup>. Así, este libro sería para él “un puente de bambú”<sup>1653</sup> entre el periodismo y la literatura. Este texto funciona como el inicio en su camino para escribir más tarde literatura. Pese a eso no descarta seguir haciendo libros como el que acaba de escribir porque le interesan mucho, pero su objetivo a medio largo plazo “sería escribir una novela”<sup>1654</sup>.

Así el germen del libro es crear un puente entre ambos campos, entre el periodismo y la literatura. Es más, hay un momento concreto en su vida donde surge la necesidad de escribir una obra sobre toda su experiencia en Rusia.

... cuando se cumplieron cien años de la muerte de Tolstoi y yo fui al lugar donde él..., la estación donde murió, es un pueblecito donde se bajó ahí con pulmonía, el jefe de la estación lo acogió y ahí tiene una cama y todas sus pertenencias, bueno, no han tocado ni los algodones, lo tienen como si fuera un santo. La relación de Rusia con los escritores, les tienen como mucho más respeto (...) me di cuenta de que tenía un problema cuando estaba en la casa de la estación de Tolstoi y, yo siempre voy con unos papelitos así doblados, unos trípticos, y voy tomando notas, entonces yo en la misma etapa en el periódico yo tenía uno aquí [se señala un bolsillo de la chaqueta], otro aquí y otro aquí [se señala el bolsillo opuesto], entonces aquí tomaba las notas para el reportaje y aquí las notas, digamos, más personales, las metáforas más bestia, digamos, las que nunca tendrían cabida (...) Entonces yo me di cuenta que yo me estaba dividiendo, o sea que yo tenía..., que a mí el periodismo no me era suficiente, es decir, porque me inspiraba tanto eso, que yo lo que quería era escribir, llegar a más y eso lo noté mucho, fíjate, eso ya también lo sentí, ya estaba acabando, estaba a punto de irme del periódico<sup>1655</sup>.

En ese preciso momento, mientras está visitando el lugar donde murió Tolstoi, se da cuenta que el periodismo ya no le es suficiente para poder contar todo lo que quería contar. Quería llegar mucho más profundo en su escritura y eso es algo que el periodismo que estaba haciendo en ese momento no le permitía. Esta situación se agudiza poco después, cuando entrevista al que fue director de Chernóbil y nos explica cómo es consciente en ese momento, de las limitaciones que tiene el periodismo convencional y su trabajo como corresponsal.

... las mejores historias del periodismo siempre han salido por casualidad. Un amigo mío de Ucrania me consigue el contacto del director de Chernóbil, el que fue director cuando explotó la central, (...) Estaba el hombre muy mayor y tal y no quería hablar con nadie, fue el veinticinco aniversario de Chernóbil y yo entré en su casa y lo entrevisté (...) Y esa sensación de estar con un hombre al que el Estado le puso el San Benito de culpable de la mayor catástrofe nuclear, estar en la cocina con ellos, con su mujer..., estaba porque había ocurrido lo de Fukushima... Sí, había una cosa muy periodística, muy potente que había que hacer, nadie lo va a entrevistar, yo tengo la coña de que lo entrevisto y joder, pues... Pero luego, a mí..., cuando ya apagué la grabadora, empezó otra entrevista, que era la que a mí me interesaba, que era cuando estábamos en la cocina y veíamos una iglesia ahí al fondo y bueno, y ¿ustedes son creyentes? Y él no y ella sí y se ponían entre ellos a hablar de Dios. Fíjate, en una cocina en Kiev, el director de Chernóbil y su mujer hablando de Dios, eso tiene una potencia literaria

<sup>1650</sup> *Ibíd.*, p. 213.

<sup>1651</sup> *Ibíd.*, p. 213.

<sup>1652</sup> *Ibíd.*, p. 213.

<sup>1653</sup> *Ibíd.*, p. 213.

<sup>1654</sup> *Ibíd.*, p. 215.

<sup>1655</sup> *Ibíd.*, p. 214. Curiosamente Roberto Herrscher recoge el testimonio de Kapuściński en el que el autor polaco siempre llevaba dos libretas, una la de su trabajo como periodista y la otra dónde iba escribiendo todo lo demás. HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009, p. 108.

que el periodismo no es capaz de absorber, el periodismo, digamos, del periódico, no puede absorber. Entonces yo creo que... Y yo en este libro que he hecho no es que, no he llegado al punto de literaturizar eso, todavía no he llegado a ese punto, no he llegado a esa división, pero sí me apetecía (...) contar las bambalinas de aquello<sup>1656</sup>.

Por lo tanto, de alguna forma la obra es una especie de “cómo se hizo” de los entresijos de la profesión. Porque hay una mitificación de que el periodista lo sabe todo conoce la realidad nada más llegar “y no, eso es mentira”<sup>1657</sup>. Especialmente existen mitos en torno a la figura del corresponsal de guerra. “Periodistas en una zona de conflicto o en una zona donde se esté haciendo algo, un punto caliente, no se entera de nada ahí dentro, no se entera absolutamente de nada”<sup>1658</sup>. Por lo tanto, con su obra quería mostrar “el envés de esa realidad”<sup>1659</sup> y eso es algo que a un periódico no le interesa nada.

De esta forma, *A Moscú sin Kaláshnikov* se convierte en la despedida del autor del periodismo. Pero al mismo tiempo su obra quería también captar el “alma rusa”<sup>1660</sup>. Así el libro nace con varios objetivos, por un lado, esa despedida del periodismo, pero también mostrar la Rusia de la que el autor se había enamorado. Especialmente, este “alma rusa”, esta mirada especial para captarla se encuentra en la figura de Tolstoi que “fue el más ruso de todos los rusos”<sup>1661</sup> y que “para mí es la esencia del ruso, es una persona vital, muy vital, que vive al extremo la vida pero también muy introspectiva”<sup>1662</sup>.

Le llevo unos nueve meses escribir el texto, gracias al tiempo que ha dispuesto en su nuevo trabajo como traductor y corrector. Esta nueva profesión le ha supuesto mucha más libertad para escribir, ya que en su trabajo como corresponsal estaba lleno siempre de interrupciones como relata en el libro, tanto en su vida personal como familiar y sentimental. “La interrupción es el enemigo de la literatura y el periódico es la interrupción por definición”<sup>1663</sup>.

#### 13.20.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

Sobre la estructura interna son en total 17 capítulos con dos epílogos. Hay que apuntar que de todas las obras analizadas es la que tienen una mayor extensión, 585 páginas en total. Se trata de una obra donde el humor y la ironía del autor son constantes y esto se refleja incluso en los títulos de estos 17 capítulos. Aquí algunos ejemplos de ellos. “Se levanta el telón de acero y se ve a un niño madrileño jugando al tetris”, “Donde Napoleón perdió el gorro”, “Tête à Tête con el hombre del polonio (sin tetera)”.

En cuanto a la estructura narrativa hay una base cronológica en la que nos va mostrando por un lado sus primeros recuerdos y experiencias en torno al ruso, como se obsesiona con el país y el idioma, como comienza a estudiar el idioma. Al mismo tiempo que aprovecha estos recuerdos para ir relatando su llegada a Moscú, y sus inicios como corresponsal, hasta llegar a una etapa de maduración en las que nos va contando diversas historias, personajes curiosos, y la trastienda de ser corresponsal y su renuncia finalmente a este trabajo. Pero no podemos hablar de una obra cronológica en exclusiva, esto se produce en un inicio. Luego hay un salto de planos y todo aparece más mezclado, reconfigurándose con una estructura mixta que mezcla sus recuerdos, sus experiencias y sus opiniones. “Tuve un momento claro que cronológicamente no iba a ser, era muy complicado, lo que sí es verdad, es que hay un intento cronológico al principio, o sea, hay un pequeño..., que es poner la infancia al principio. Eso, al principio, estaba mezclado

---

<sup>1656</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>1657</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>1659</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>1660</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1661</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1662</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1663</sup> *Ibid.*, p. 234.

con todo, la técnica “ensaladilla rusa”, de mezclarlos ahí todos los ingredientes, todo lo que sale en el primer capítulo estaba como diseminado en los demás”<sup>1664</sup>.

Explica que en un inicio el libro comenzaba con una frase que al editor le gustaba mucho “mi infancia se descompuso a la par que la Unión Soviética”<sup>1665</sup> pero justo cuando estaba a punto de imprimirse paseando por su Alcorcón natal recordó aspectos muy importantes de su infancia relacionados con Biriukov<sup>1666</sup>, su abuela, y el Madrid como equipo. Por lo que decidió empezar directamente con esa infancia que recordó. “Ahí me di cuenta, se me abrió el mundo emocional que tenía como cerrado, lo tenía en el recuerdo, latente, y de repente explotó y me acordé de todo lo que fue asociado con Biriukov, lo imitábamos en el colegio. Entonces ahí me permitió establecer un paralelismo y me dio un poco la clave de la novela, porque Biriukov era la primera noción de lo ruso que yo recibí y era positiva, muy positiva y encima del Madrid”<sup>1667</sup>

Dentro de los capítulos la construcción funciona escenas por escenas, en las que va mezclando en la mayor parte de los casos sus recuerdos de infancia, digresiones sobre un tema, su experiencia en ese momento como corresponsal o sus avatares personales. Por tanto, se producen siempre dos líneas, dos tiempos en la narración, la historia de su corresponsalía y al mismo tiempo la historia de su obsesión y amor por Rusia. Esto provoca muchos beneficios en la narración porque le suponen al autor un pozo tremendo de comparaciones.

También hay un aspecto interesante, los inicios y finales, impactantes y fuertes para atrapar la atención del lector. Él mismo confiesa el origen de este recurso por influjo de su profesor de periodismo José Julio Prelado.

En sus clases de redacción José Julio nos exigía dotar a las crónicas, reportajes y entrevistas de cierta «magia estilística en las introducciones y en los finales». Ese anzuelo de estilo («hay que enganchar al lector para que lea tu reportaje y no el de al lado») que obliga al periodista a rumiar y regurgitar los arranques para que el motor del texto se encienda a la primera. Meto la mano en mis archivos, un poco al azar, y se me clavan estos anzuelos: «Fue uno de los dedos más diestros de la larga mano de Moscú» (obituario sobre la muerte del legendario espía soviético Mijaíl Mukaséi a los 101 años); «Por estas escaleras el cine echó a rodar en 1925» (reportaje sobre las escaleras de Odesa en las que Eisenstein rodó su famosa escena del Acorazado Potemkin); «Un escalofrío recorre Europa» (sobre la crisis del gas entre Rusia y Ucrania que en 2009 degeneró en cortes de suministro que afectaron a media Europa)<sup>1668</sup>

Y eso mismo que hace en sus reportajes se repite en el texto. Así nos encontramos con inicios de este estilo en los que priman metáforas y comparaciones.

La primera palabra rusa que gravitó en mi cabeza no fue cosmonauta, si bien, el mismo día que vine al mundo, este vocablo fue uno de los más repetidos en los noticieros de todo el planeta<sup>1669</sup>.

Durante mi etapa de corresponsal solía arrojar me dentro de los trenes rusos con la misma desesperación con la que Anna Karénina se tira debajo de ellos<sup>1670</sup>.

El Día de la Victoria es una festividad triunfal y blindada que salió indemne de los cañonazos seccionadores de Yeltsin<sup>1671</sup>.

<sup>1664</sup> *Ibíd.*, p. 238.

<sup>1665</sup> *Ibíd.*, p. 238.

<sup>1666</sup> José Biriukov es un ex jugador de baloncesto hispano-ruso que jugó en el Real Madrid y las selecciones de la URSS y España.

<sup>1667</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 229.

<sup>1668</sup> UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov. Una crónica sentimental de la Rusia de Putin envuelta en papel de periódico*. Madrid: Libros del K.O., [versión e-book], 2013, p. 60-61.

<sup>1669</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>1670</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>1671</sup> *Ibíd.*, p. 184.

Si los edificios tuvieran vida propia, carácter y conocimientos básicos de judo, yo no me metería en problemas con la Duma Estatal<sup>1672</sup>.

Y en los finales ocurre exactamente lo mismo.

En medio de masas de turistas, solo yo sabía que el aterrizaje de mis padres ante aquella catedral en ignición permanente tenía tanto o más mérito y dificultad que el de Mathias Rust en su avioneta ligera<sup>1673</sup>.

Rusia, como las letras de su abecedario, siempre a contracorriente. Como meando contra el viento. Como un gallo de veleta encasquillado que se niega a seguir los vientos de la historia<sup>1674</sup>.

La persona gramatical de la que hace uso el autor es la primera persona y por tanto utiliza la segunda estrategia de representación del autor en el texto. Ya que el autor aparece como personaje en el texto y además es el eje de esta. Aunque creemos que en cierta medida crea un personaje ligeramente diferente al Daniel Utrilla real ¿por qué? Porque hay una ridiculización de sí mismo, un sarcasmo constante y una crítica y una capacidad para reírse de sí mismo.

Intrigado por aquellos accesos pugilísticos, sorprendido por la resistencia muscular de mi tórax y mosqueado, en definitiva, ante la posibilidad de que aquella rubia de muslos largos y compactos fuera una extraterrestre (me pareció ver que miraba con ojos golosos el Burán), quedé dos o tres veces más con ella. Pese a los golpes que me propinaba en el bajo vientre, nunca di mi brazo a torcer. Aunque un día me convencí de que si no conseguía pronto romper el hielo, Tania Tyson acabaría por romperme el hígado<sup>1675</sup>.

Al tratarse de una obra tan personal, tal íntima y en la que directamente el periodista se va desnudando frente al lector, la conciencia de subjetividad es máxima. Muestra sus reflexiones, opiniones y en general su vida.

Aquel lanzamiento fue una de las experiencias más perturbadoras, emocionantes y metafísicas que he vivido en la antigua URSS. Cuando aquel supositorio de metal perdido en el culo del mundo comenzó a levitar sobre el desierto, sostenido mágicamente sobre las guías de un bigote de fuego invisible que se desenrollaban a cada lado, canalizadas por bocas de cemento excavados en la tierra, me fijé de reojo en Lourdes, la madre del astronauta madrileño<sup>1676</sup>.

Utrilla es consciente de que su obra es muy subjetiva, pero “dentro de la objetividad de que lo que yo cuento sea verdad”<sup>1677</sup>. Es más, nos explica que la utilización de la primera persona fue una de las condiciones que le impuso la editorial, Libros del K.O. Querían que todo el texto fuera en primera persona y la otra condición es que “saliera Moscú”. Esta primera persona que adoptó desde un inicio y que acerca a lector no le costó mucho esfuerzo “no hubo ocasión de plantearme otras posibilidades”<sup>1678</sup> explica y además le supuso su apertura sentimental total en la obra. “Cuando conté la borrachera del 99 y que me había meado encima, yo dije, vale, ya está vas a contarlo todo. Porque también se puede ser muy pudoroso y contar menos cosas, pero yo ya cuento eso, el *striptease* tiene que ser total, no vale con que ahora mucho *striptease* y que luego te quedes en calzones. No, vamos a contarlo todo y es verdad que yo ahí cuento más, a lo mejor hay gente a la que le ha sorprendido, he contado cosas pues íntimas o cosas de mi relación sen-

---

<sup>1672</sup> *Ibíd.*, p. 330.

<sup>1673</sup> *Ibíd.*, p. 423.

<sup>1674</sup> *Ibíd.*, p. 407.

<sup>1675</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1676</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>1677</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 215.

<sup>1678</sup> *Ibíd.*, p. 222.

timental, la muerte de mi madre, etc. Cosas que a lo mejor pues otra persona o yo en otra situación pues me las habría llamado”<sup>1679</sup>. Porque este *striptease* en su opinión es lo que más acerca al lector al texto, aspecto que creemos acertado ya que la primera persona siempre es la mejor herramienta para explicar este tipo de aspectos, especialmente cuando el autor está hablando de su propia experiencia. Es más, en esta obra, dónde la historia del periodista es la base del texto, utilizar una tercera persona no hubiera sido nada adecuado.

Las fuentes que utiliza en la obra son documentales y personales y parten estas últimas de los trabajos que realizó para *El Mundo*. Es decir que el libro no recoge fuentes o informaciones en exclusiva, sino que el libro nos muestra esa trastienda, la experiencia personal del autor como corresponsal aprovechando para incluir, explicar y detallar aspectos de las informaciones que fue enviando para el diario *El Mundo* y que nunca pudo contar en profundidad. Esto se debe a que durante toda su labor como corresponsal fue también escribiendo para él mismo, por lo que dispone de una enorme cantidad de información además de la que ya publicó. Sobre todo, esto le fue imprescindible con una de sus experiencias más dramáticas, el secuestro de Beslán<sup>1680</sup>.

Durante el infierno de Beslán, aparte de las crónicas para el diario, también escribía para mí. Siempre lo hago. Esté donde esté. Llámenlo diario, si quieren. La escritura es terapéutica. Entresaco ahora uno de aquellos escritos míos que ilustra en caliente el estado de ánimo de aquel periodista de 28 años que acaba de ser testigo del mayor secuestro de la historia<sup>1681</sup>.

Tras estas palabras en el libro, entresaca varios párrafos de aquellos escritos íntimos donde refleja el impacto que le supuso aquella experiencia y que supusieron para él la toma de dos decisiones fundamentales. La primera que nunca volvería a ejercer como corresponsal en un conflicto o guerra, y la segunda el inicio de esa doble escritura, que aunque siempre se produjo, a raíz de aquello se agudizó. El autor explica de la siguiente manera lo que le supuso pasar por aquella experiencia.

... en Beslán lo pasé muy mal porque vi mucho dolor, mucha muerte... No mal de..., es verdad que pasé peligro, pero llega un momento en que cuando el peligro, a lo mejor no eres consciente de hasta qué punto, oyes balas, ves tanques, ves helicópteros, pero no sabes hasta qué punto. Nos metimos en una casa, yo lo pasé mal, pero lo pasé más del dolor que yo ahí..., de la dimensión del dolor que yo vi, vi gente que había perdido toda su familia, ver los muertos, ver... Y entonces, claro, llegas al periódico y te dicen “felicidades por lo de Beslán”, con una sonrisa y una palmadita tú ¿felicidades por qué?, si a mí esto me ha envejecido 15 años y a mí esto no..., no es nada por lo que estar orgulloso. Y eso es una de las cosas que critico un poco, que el periodismo se nutre un poco del drama<sup>1682</sup>.

Como modos de citación utiliza el estilo directo con comillas y a veces aparece algún diálogo, aunque mezclando los guiones con las comillas<sup>1683</sup> y otras veces como diálogos con guiones exclusivamente.<sup>1684</sup>

En la utilización de detalles para transmitir el carácter de los personajes, el mismo señala en el libro que es algo que le gusta hacer.

Cuando afronto una entrevista, me obsesiona la captura al vuelo de metáforas y asociaciones entre el aspecto del entrevistado y la sala que nos rodea, o sobre su forma de hablar y lo que dice. Así lo sentí cuando mi mirada aterrizó en 2007 sobre el cráneo moteado de lamparones

<sup>1679</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>1680</sup> Este suceso tuvo lugar el 1 de septiembre de 2004 cuando un comando terrorista compuesto por treinta hombres y dos mujeres irrumpió en la escuela número 1 de Beslán (Osetia del Norte) durante la fiesta de apertura de curso. Retuvieron a 1.128 rehenes. El primer día ejecutaron a 17 hombres adultos. El tercer día en un intento de acercamiento se produjo un enorme caos que provocó la muerte de 331 personas, 171 de ellos eran niños.

<sup>1681</sup> UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov...*, op. cit., p. 47.

<sup>1682</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 218.

<sup>1683</sup> UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov...*, op. cit., p. 216

<sup>1684</sup> *Ibid.*, p. 319.

del nonagenario Borís Chertok, brazo derecho de Serguéi Koroliov, el padre del programa espacial soviético, y lo comparé con la superficie yerma y seca de un planeta<sup>1685</sup>.

Un ejemplo de estas descripciones:

Junto a la isba de Kutúzov se levanta el Panorama Borodinó, un museo atípico, de base redonda, color azul galaxia y aspecto de nave extraterrestre que acoge un cuadro bidimensional de la batalla que, si bien acabó en empate, precedió el descalabro napoleónico en tierra de zares<sup>1686</sup>.

En cuanto a los rasgos de contextualización son numerosos y precisos, pues una de las grandes aportaciones de la obra es la desmitificación del país, como enemigo de occidente. Siempre se ha asociado a Rusia desde occidente como un país “malvado” y Utrilla aporta una visión mucho más realista.

Se obcecaba en forzar ese eterno combate con Occidente que ha tensado el corazón de los rusos desde los tiempos de los boyardos, cuando en Moscú había un barrio solo para extranjeros. Ese choque entre eslavófilos y occidentalistas tuvo su réplica intelectual entre Tolstói, que tanto desconfiaba de las ideas constitucionales que venían de Occidente, e Iván Turguéniev, el más europeísta de los escritores rusos<sup>1687</sup>.

Según esta lista de criterios, Putin no es lo que se dice la alegría de la casa (de la Casa Rusia) para Occidente. No porque no vista bien —que viste—, o porque no tenga sentido del humor —que lo tiene, como cuando en una cumbre del G8 dijo que se consideraba un demócrata tan «puro» que «desde que murió Mahatma Gandhi» no tenía «con quién poder hablar»—, sino porque no es débil. Yeltsin tampoco lo era, pero tenía una debilidad: el vodka<sup>1688</sup>.

Además, el libro nos muestra a través de los personajes los principales hitos históricos del país, desde la II Guerra Mundial, la conquista del espacio, la caída de la URSS, o los mandatos de Yeltsin, Medenev o Putin.

Las metáforas son las figuras retóricas principales y muy utilizadas por el autor. Es más, no hemos encontrado un autor que utilice tantísimas metáforas en su texto y de forma más brillante, son abrumadoras. Veamos aquí sólo algunos ejemplos:

Sus consejos prácticos los desenfundo instintivamente, como sable de luz.<sup>1689</sup>

...castillo hinchable donde saltan y rebotan querubines, burbujeo de pompas de colores en marmita de bruja, hidra subtropical contra la que carga Don Quijote creyéndolo titán moro de nueve cabezas y otros tantos turbantes, gigantesca broca de nueve puntas diseñada por Alfanhuí para sacarle el jugo rojo al amanecer, eclosión petrificada de fuegos artificiales (paren la noria, que me mareo)<sup>1690</sup>.

... tuve que salir a flote en medio de aquel maremoto informativo braceando con mis dedos sobre el teclado<sup>1691</sup>.

... yo estaba en medio del Báltico, en un crucero que navegaba con la filarmónica de Viena a bordo desplazándose parsimonioso sobre el pentagrama del oleaje<sup>1692</sup>.

---

<sup>1685</sup> *Ibíd.*, p. 56-57.

<sup>1686</sup> *Ibíd.*, p. 140.

<sup>1687</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>1688</sup> *Ibíd.*, p. 314.

<sup>1689</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>1690</sup> *Ibíd.*, p. 419.

<sup>1691</sup> *Ibíd.*, pp. 153-154.

<sup>1692</sup> *Ibíd.*, p. 384.



En este uso de las metáforas tuvo mucha influencia su profesor universitario, José Julio Perlado, que menciona con reiteración en el texto, como una de sus mayores influencias y que le motivaba para que se informara también con la prosa y con recursos retóricos como la metáfora.

«Además de informar hay que atraer con la prosa». Si tuviera que elegir el consejo de José Julio que más se amolda a mi visión de la profesión sería este. Cuando afronto una entrevista, me obsesiona la captura al vuelo de metáforas y asociaciones entre el aspecto del entrevistado y la sala que nos rodea, o sobre su forma de hablar y lo que dice<sup>1693</sup>.

Pero sobre todo lo que predomina es la ironía y el sarcasmo. La obra está llena de este tipo de comentarios hacía su persona, pero también hacia el mundo que lo rodea.

No me sentía tan mayor desde que Guti (que es exactamente quince días más joven que yo) dejó el fútbol incapaz de completar los 90 minutos con los mofletes tan encendidos como alarmas de submarino nuclear<sup>1694</sup>.

Durante ese tiempo veló para que no le salieran hongos al padre de la revolución, embadurándole las manos y la cara con su mejunje y sometiéndolo a baños anuales para preservarlo. Hubo mucha química, sin duda, entre los dos<sup>1695</sup>.

Apunta que para él el humor es algo esencial, es la “mayonesa” con la que ha escrito su “ensaladilla rusa”. Ese humor, esa mirada irónica que muestra durante todo el libro está muy influida por Julio Camba. “Las claves son dos, capacidad de reírte de ti mismo, con lo que yo estaba tirando abajo otro de los mitos del periódico”<sup>1696</sup>.

También se produce una anáfora, si podemos denominarla así, con “Allá él”, una expresión que utilizará el autor durante todo el texto como un mantra. Este “Allá él” nace de una anécdota personal del periodista. La frase hace referencia al interés del autor por ser periodista y las palabras que le respondió un veterano periodista a este deseo.

Balbín le dijo a Pumares que se ausentaba para hablar unos minutos —dijo— «con este chico que quiere ser periodista». Al oír aquello Pumares levantó la vista, nos miró a través del cristal y respondió: «Allá él». Tardé casi veinte años en captar la profunda verdad zen emparedada entre aquellas dos palabras que me llegaba desde el otro lado del cristal<sup>1697</sup>.

Así ese “Allá él” se va a convertir en una especie de anáfora que recorrerá todo el texto para mostrar las dificultades que tiene la vida de periodista y corresponsal. Aparece en veinte ocasiones en el texto, siempre entre corchetes [“Allá él”] convirtiéndose en una especie de mantra personal para Utrilla. El autor define esto como “el allaiísmo”, y apunta que lo recoge como una técnica literaria, pero es algo que surgió durante la escritura. “Te vas emborrachando de la propia escritura y te van surgiendo las ideas a medida”<sup>1698</sup>. Pero durante toda su escritura, este “allaiísmo” es un recordatorio de que se trata de una obra periodística. “Yo nunca me tenía que olvidar que aunque fuera un libro sobre Rusia y donde yo plasmara mi amor por Rusia, un libro donde yo hablo mucho sobre la literatura rusa, la otra pasión que me lleva a Rusia, nunca olvidé que era un libro periodístico, sobre periodismo, para mostrar las bambalinas”<sup>1699</sup>. Así la frase que le dice el veterano periodista Pumares lo marca como periodista, por las palabras que pronuncia y porque además era la primera entrevista que hacía en su vida.

...se me quedó ahí como grabado, qué querrá decir este tío. No, bueno, en ese momento yo creo que no le hice caso, que me hizo gracia. Entonces, lo que pasa es que luego te vas dando

<sup>1693</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>1694</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>1695</sup> *Ibíd.*, p. 425.

<sup>1696</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 217.

<sup>1697</sup> UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov...*, op. cit., p. 64.

<sup>1698</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 228.

<sup>1699</sup> *Ibíd.*, p. 229.

cuenta, a medida que vas madurando, que vas sufriendo la profesión, que te vas dando golpes en la profesión, te vas dando cuenta que ahí había mucha parte de verdad y quizá de ahí también sale un poco la idea del libro, es decir, la profesión del periodismo está tan embaldurnada de romanticismo<sup>1700</sup>.

Estos “Allá él” funcionan en el libro “como marcadores en el mapa de la desilusión”<sup>1701</sup>, su desilusión con el periodismo, cuando se da cuenta con el paso de los años que el periodismo no es esa idea romántica que tenía de la profesión.

Estos juegos de palabras, que hemos visto que realiza a través de cientos de metáforas, aliteraciones o comparaciones provocan que Utrilla se defina a sí mismo como “un enfermo de los juegos de palabras”<sup>1702</sup> y considera que en el libro abusa de esto. Aunque en nuestra opinión es precisamente este uno de sus rasgos más característicos y que dan a la obra su carácter único. Por lo que no consideramos que haya tal abuso, es más, el autor nos explica que en algunas ocasiones se tenía que contener con su juego de palabras.

Sí, porque la manga pastelera de las metáforas no tenía fin y con el editor, con Emilio Sánchez, tuvimos unos diálogos súper deliciosos sobre pues eso. Pues a lo mejor, con una metáfora estábamos una mañana. Él me decía que había que quitarla y yo que no. Al final llegamos a un compromiso, pero aun así me dio una libertad absoluta de estilo<sup>1703</sup>.

En cuanto a los niveles de lectura que podemos encontrar tres niveles, en un primer nivel podemos ver toda la experiencia personal del autor como corresponsal en Moscú, en el segundo nivel encontramos una defensa, fascinación y enamoramiento por la cultura, literatura y tradiciones de este país, el libro a modo desmitificador nos muestra la profundidad del “alma rusa”. Y finalmente en un tercer nivel, y apoyado en estos dos aspectos, es el desnudo completo del autor que al igual que hicieron Coetteze con *Verano*, o incluso Gabi Martínez con *Voy* nos muestra el autor/personaje en toda su realidad y profundidad. Utrilla explica además estos tres niveles, o “visiones” como lo denomina él, de la siguiente forma:

... es un libro que tiene como tres lecturas, tres visiones. Una periodística, es decir, un periodista ha ido a ver los entresijos de la profesión, cómo ha evolucionado, cómo un periodista trabaja en Rusia... Es una dimensión que se solapa con otras dos. La otra sería Rusia y la evolución de los últimos 15 años, la Rusia de Putin y puse una dimensión, o sea que si quieres datos, los vas a encontrar también. Y luego está la que para mí es más interesante, sería un poco más “novelesca”. Yo quería de alguna manera hacer un homenaje a la literatura rusa, no sé si lo he conseguido, pero bueno, aparece mucho Tolstoi, parece mucho Nabokov, pero no sólo en ese sentido sino la literatura rusa nos gusta ¿por qué? Porque aborda los grandes temas universales que a todos los seres humanos, tarde o temprano o siempre te inquietan. Que es pues..., las grandes dudas, qué es la muerte, por qué estoy aquí, qué es el amor, es decir, los personajes rusos tienen esa sed, parafraseando a un escritor ruso, tienen una sed gnoseológica, tienen una sed de conocimiento que es la característica que a mí me ha seducido siempre de la literatura rusa, Dostoyevski, Tolstoi, Chejov<sup>1704</sup>.

Y más tarde añade que se podría incluso tratar de cuatro aspectos que aborda el libro, de cuatro “patas”.

Digamos tiene cuatro porque pude funcionar como “guía de viaje” muy cogida por los pelos porque, bueno, tampoco yo no cuento, no quería dar muchos datos de pues el Kremlin se construyó en tal año, pero sí es verdad que ahí hay cosas de esas. Es una “guía de viaje”, es una especie de *making-of* de la corresponsalía, cómo funciona entre bambalinas el oficio, luego es un libro sobre Rusia, sobre la Rusia de Putin y al que le interese, pues va a encontrar

---

<sup>1700</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>1701</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>1702</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>1703</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>1704</sup> *Ibíd.*, p. 216.

ahí todas las entrevistas a personajes más o menos que tienen un peso, que han tenido un peso en estos años. Y luego tiene esa dimensión, de “novela de formación”<sup>1705</sup>.

Este último nivel que hemos señalado, el desnudo del autor, está en consonancia con la perspectiva de “obra de formación”. Ese desnudo, es al mismo tiempo un desnudo del viaje del niño al adulto. También se puede interpretar como un viaje tanto interior como exterior. Utrilla señala que en esa visión es quizás donde está la parte más literaria porque quería “darle una dimensión que trascienda mi propia experiencia”<sup>1706</sup>. El autor apunta que fue en esa visión sobre su interior dónde decidió mostrar todo lo que tenía dentro. Mostrar todo su interior. “Me estaba abriendo, como dice Dragó, de que me estaba «soltando las tripas»”<sup>1707</sup>. Por ejemplo, explica que la parte más emotiva y que entronca con la novela de formación fue el capítulo donde cuenta el mes que vivió con Julio fuentes al llegar a Moscú pues era la persona que lo sustituía. Fue una parte emotiva e intensa. Y para poder mezclar todos estos aspectos, con esta apertura exterior, el engranaje para que ambas partes funcionara era el humor. “Yo de otra manera no sé y creo que esa es dentro de la mirada, para mí es una mirada irónica”<sup>1708</sup>. De ahí que aparezca el humor y la ironía con tanta presencia, así como metáforas, en todo el texto.

### 13.20.5. Análisis genológico

Sobre el género de *A Moscú sin kaláshnikov* se trataría de una crónica, y Utrilla nos explica en su opinión las diferencias que tienen para él el reportaje y la crónica. Para él, el reportaje estaría más vinculado a los viajes, y también al formato, que sería lo más cercano a un reportaje en una revista con fotos y que obliga al periodista a estar varios días seguidos en un sitio y hacer muchas entrevistas. Pero la crónica tiene algo más de color, de mostrar un aspecto más social, algo de apoyo a una información. “El reportaje por eso es más ambicioso y más difícil de hacer, te requiere más tiempo”<sup>1709</sup>. Pero la crónica señala que se tiene más tiempo y se abre más a utilizar otras técnicas como, por ejemplo, en su caso, el uso de metáforas.

Sobre sí considera que se trata su obra como periodismo literario o narrativo apunta que a grandes rasgos sí, porque cree que su obra es una obra periodística, pero con técnicas narrativas literarias. “Abuso de la metáfora. Y subrayo lo de técnicas propias o características de la literatura, que normalmente en periodismo no suelen tener cabida. Bien porque, bueno, el género no admite, no absorbe ese tipo de juegos”<sup>1710</sup>. Ha tenido una enorme libertad en su libro para jugar con el lenguaje, pero incluso señala que en *El Mundo* siempre le dieron libertad absoluta y en su opinión este periódico ofrece “una libertad de estilo que no tienen otros medios (...) *El Mundo* fue una buena escuela de libertad de estilo, pero por supuesto nunca pude desarrollar al punto al que lo he desarrollado en el libro”<sup>1711</sup>.

Sin embargo, no se encuentra excesivamente cómodo con el término “periodismo literario”, se sentiría más cómodo es con el término: “Periodismo estilísticamente literario. Es decir, lo literario solo afecta a la forma (aquello que decía Umbral de la obligación del escritor de “forzar el lenguaje” forma parte mi credo como periodista y como escritor). Yo no calificaría a mi libro de ‘periodismo literario’ porque ese binomio entraña una cierta contradicción en sí misma (es como decir realismo irreal o helado asado)”<sup>1712</sup>. Porque Utrilla distingue claramente entre literatura entendida como ficción y periodismo como no ficción. Pero nos parece muy interesante

<sup>1705</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>1706</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>1707</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>1708</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>1709</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>1710</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>1711</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>1712</sup> *Ibíd.*, p. 219.

y en cierta medida acertado ese término “periodismo estilísticamente literario” porque está apuntando a la clave del término. Que es periodismo, y sólo es literatura en su forma, en su lenguaje, no en el plano de la ficción.

La literatura es ficción y el periodismo es realidad. En el periodismo no cabe la invención, porque entonces no sería periodismo: sería novela. Creo que el lector tiene derecho a saber lo que lee, y por esa razón no me gusta cuando un libro se presenta bajo un formato ambiguo (como ‘Soldados de Salamina’, que me parece un libro soberbio pero que, desde mi punto de vista, peca de cierta indefinición a la hora de presentarse como novela o como libro de non fiction).

Si una sola de las anécdotas que reúno en el mi libro no fuera real, aunque solo fuera una, el libro no tendría valor, no se tendría en pie. Sería un libro fallido. Si algo se presenta como periodismo, tiene que ser verdad. Esa es mi premisa. El reportaje es un “género literario”, como decía Gabriel García Márquez, pero lo es en todo lo que se refiere al estilo, a la forma, a la estructura<sup>1713</sup>.

La frase con la que se sentiría identificado definiendo el libro, y como realmente siente su obra es como un puente. “Para mí este libro sería un puente de bambú entre el periodismo y la literatura”<sup>1714</sup>. Además, añade sobre el concepto de periodismo literario el conflicto que lleva implícito el término porque se asocia literatura siempre con la ficción. “Si lo analizas es un poco paradójico porque es como si se anularan entre sí”<sup>1715</sup>. Aunque entiende que se trata de una cuestión de etiquetas si tuviera que ponerle una etiqueta lo consideraría como “sería periodismo, crónica periodística con técnicas literarias, con técnicas narrativas”<sup>1716</sup>.

Apunta que todo lo que cuenta en la obra es verdad y que pese a las polémicas que han generado autores como Cercas, cree que “no es necesario advertirlo” pero que hay que ser honesto con el lector. En este aspecto estamos de acuerdo, exceptuando que el periodista recree o reconstruya una parte en el texto, entonces sí se hace obligatorio incluir un aviso. Por ejemplo, señala que se le podría dar la vuelta de lo que hace Cercas en *Soldados de Salamina* y llamarlo como “literatura periodística”<sup>1717</sup> porque “la primera palabra es la que marca la definición”<sup>1718</sup>.

Utrilla nos ofrece además su propia opinión sobre las intenciones de Cercas en esta novela, explica que lo que pretendió Cercas en un primer momento fue hacer un gran reportaje sobre quién fue el que no mata a Sánchez Mazas pero que como no pudo encontrarlo decidió hacer una novela con ese material. “Una novela donde él explica cómo investiga”<sup>1719</sup>. Es algo muy habitual, señala, hacer un libro sobre cómo has hecho el libro. Algo que se ha utilizado muchas veces en la literatura y que suele funcionar bastante bien. Sobre *Anatomía de un instante* explica que ahí sí es más honesto porque explica que se trata de un hecho de investigación de un periodismo de investigación. “Al final se ha dejado vencer por el periodismo, por la realidad”<sup>1720</sup>.

En definitiva, cree que lo que hace con el lector Cercas con *Soldados de Salamina* es algo muy ambiguo que puede confundirlo. Y esto no le gusta a Utrilla. En nuestra opinión, el texto de Cercas es confuso para muchos lectores, pues les es imposible distinguir la ficción de la realidad.

Algunas veces se ha definido la obra como una obra de formación del autor, pero en no está de acuerdo con esta etiqueta: “No, no, no, digamos que dentro de esas técnicas literarias que te he dicho que he incluido, una de ellas sería esta, intentar que de alguna manera se perciba una

<sup>1713</sup> *Ibíd.*, p. 220.

<sup>1714</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>1715</sup> Este mismo aspecto de la anulación entre ambos términos lo señalaba Mark Kramer, aunque Marie Vanoost no opinaba de esta forma. Véase el apartado para más información: 7.2.3.

<sup>1716</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 210.

<sup>1717</sup> En el estado de la cuestión hemos analizado este término y lo entendemos como aquella literatura que se publica en la prensa, pero nos parece también muy interesante y lógico el razonamiento de Utrilla pues como bien señala se trata de darle la vuelta a esta cuestión y mostrar que la obra de Cercas es una ficción inspirada en algunos hechos reales. Véase apartado: 7.2.5.

<sup>1718</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 211.

<sup>1719</sup> *Ibíd.*, p. 211.

<sup>1720</sup> *Ibíd.*, p. 211.

evolución humana”<sup>1721</sup>. Aunque sí que explica que le gustan muchas las novelas de formación, de cómo un niño se hace adulto. “Quería un poco utilizar mi experiencia, partiendo de la infancia y yo llegué muy jovencito a Moscú”<sup>1722</sup>.

### 13.20.6. Análisis del contexto

En *A Moscú sin Kaláshnikov*, ya señala que una de sus mayores influencias como periodista fue su profesor José Julio Prelado, que en cierta forma, explica el camino y las inclinaciones del autor hacia este tipo de periodismo narrativo o literario:

Perlado nos inculcó el veneno del periodismo mezclado con tinta de escritores. «Hay que leer a los mejores», nos alentaba, sin distinguir entre periodistas y novelistas. Nos hablaba con la misma pasión del humorismo de Julio Camba, de sus columnas viajeras que enviaba a *ABC* desde Estados Unidos, que de Gabriel García Márquez («el reportaje es un género literario», lo parafraseaba), que de la entrevista que Oriana Fallaci le hizo a Yasir Arafat. La cinta adhesiva «color verde lagarto» que Fallaci vio que envolvía la empuñadura del fusil del líder palestino se me quedó para siempre pegada a la memoria, como un post-it color amarillo canario, recordándome la importancia de sazonar con el colorante de los detalles cualquier texto periodístico. Mezclaba a periodistas y escritores en la misma marmita. Y nos explicaba que lo que da cuerpo a la escritura es la intensidad de la mirada<sup>1723</sup>.

Los consejos de este profesor se convierten en parte de la esencia de Utrilla como periodista y corresponsal:

José Julio espolvoreaba la clase con consejos prácticos que se quedaban en el aire, migas de luz que nuestras neuronas succionaban como peces de boca ansiosa. En mis once años de corresponsal en Moscú con *El Mundo*, durante todos mis viajes y entrevistas por la inmensidad de Rusia y las repúblicas de la antigua Unión Soviética, los consejos de Perlado siempre me han acompañado, orbitándome alrededor como aquella bola de entrenamiento de Obi Wan Kenobi que emite descargas eléctricas para aguzar los reflejos de espadachín de Luke Skywalker. «Nada que no se haga con amor puede quedar bien», nos decía el profesor Perlado parafraseando a César González Ruano.

A esto le lleva a señalar a Utrilla que en su opinión existen dos tipos de escritores. Por un lado, aquellos que no pueden desmarcarse de su propia experiencia vital y por lo tanto escriben de lo que les pasa, un ejemplo de ello nos expone sería Fernando Sánchez Drago. Y por otro lado está el escritor que es un fabulador por experiencia que como ejemplo estaría Gabriel García Márquez.

... toda la experiencia de él, de su infancia sobretodo, aparece también en *Cien años de soledad*, aparece trasmutada, fabulada. Él le ha, digamos, le ha conferido la categoría de universal, ¿por qué?, porque ha podido fabular, para mí ése es el escritor con mayúsculas, gigante. También hay tres gigantes que son García Márquez, Tolstoi y Nabokov.

En su opinión cuando él está hablando de escritores está hablando de literatura, y para Utrilla la literatura es sinónimo de “ficción” y por tanto, “si no eres capaz de hacer ficción no eres un escritor”<sup>1724</sup>, así de tajante se muestra. Aunque a nuestro parecer, entendemos más literatura en el sentido amplio que ofrecen algunos autores como Chillón<sup>1725</sup> y obras como *Honrarás a tu padre* de Gay Talese o *Relato de un naufragio* de García Márquez entrarían en esta categoría. Utrilla señala que sí, que a rasgos generales un escritor es toda aquella persona que escribe, pero

<sup>1721</sup> UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov...*, op. cit., p. 54.

<sup>1722</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 216.

<sup>1723</sup> UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov...*, op. cit., p. 55.

<sup>1724</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 212.

<sup>1725</sup> CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2015, pp. 89-91.

para él escritor es personas como Tolstoi o García Márquez son en su opinión: “dioses de la literatura”<sup>1726</sup> porque han conseguido hacer algo muy difícil. “Que su propia experiencia vital se convierta en universal”<sup>1727</sup>. Por tanto, la consideración que tiene Utrilla de la literatura es la capacidad que tiene una persona de “utilizar tu propia experiencia para dotarla de una categoría que sea superior a la propia”<sup>1728</sup> porque en su opinión muy pocos escritores tienen la capacidad de fabular “en frío” en todos ellos hay alguna parte de ficción.

Pasando a sus referencias a nivel general señala que sus tres grandes escritores y referencias son Tolstoi, Nabokov y García Márquez. Sobre el nobel colombiano apunta: “nace del periodismo, él siempre ha planteado que el reportaje es un género literario y, es más, venía a decir que la entrevista era como la llave suiza, la llave maestra, porque la entrevista te permite abordar cualquier género periodístico incluida la literatura”<sup>1729</sup>. Estos tres escritores son inamovibles para él “son los reyes, creo que están por encima de los demás, cualquiera de los tres”<sup>1730</sup>. Especialmente, se siente muy cercano a Nabokov en su visión de la literatura. Para el autor de *Lolita* la literatura es un juego “el concebía la literatura como un juego no como un canal para transmitir ideas y eso es algo que a mí siempre me ha inspirado mucho”<sup>1731</sup>. Nabokov funciona mucho por imágenes, le gusta ese juego, y su capacidad para jugar con las palabras, aspecto que confluye con la visión que tiene Utrilla de la literatura.

Luego apunta que sí tiene una segunda línea de escritores que le influyen como Kafka o Gogól, de los españoles apunta a Miguel Delibes, Ramón Gómez de la Serna, Jardiel Poncela. También apunta a Hemingway que es la antítesis de su estilo pero que “Hemingway para mí es la antítesis de lo que yo hago, del barroquismo, pero hay que leerlo también, porque te das cuenta que se puede contar lo mismo sin diecisiete metáforas en el párrafo y eso también es algo que yo tengo que luchar contra eso, mi lucha personal, limpiar mi estilo y Hemingway me ayuda mucho, o sea, Hemingway es una lectura recurrente”<sup>1732</sup>. También apunta a Proust, y finalmente el libro con el que se abrió su amor por la literatura y que considera su fetiche: *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio. “Es un libro donde yo me enamoré de las palabras”, y del Ferlosio también apunta a *El jarama*.

En el plano periodístico considera como referentes a Julio Camba, especialmente porque entronca con esa visión irónica y sarcástica. “Yo lo he leído todo de él, me sugiere, me inspira, me parece que tiene mucho mito escribir hace cien años algo que hoy se sostiene y para eso él hacía todo lo contrario, en lugar de cargarlo de datos, él conseguía extraer de una experiencia, un viaje, conseguía extraer con esas conjeturas un poco descabelladas que hacía”<sup>1733</sup>. Y apunta que esa visión irónica y sarcástica que tiene Utrilla son influencia directa de Camba. Y por supuesto también menciona a Kapuściński “no hay periodista que no lo haya leído”<sup>1734</sup>.

La obra que le influyó mucho en la escritura de *A Moscú sin kaláshnikov* por su carácter autobiográfico es *El Mundo* de Juan José Millás. Una obra que ganó en 2007 el premio Planeta y que relata la infancia y adolescencia del autor, sus obsesiones, sueños y recuerdos.

... me influyó a la hora de adoptar un punto de vista porque es un libro que a mí me gustó mucho. Porque es un libro que acabó siendo como un libro de literatura pero es su propia experiencia de la infancia. Y a él le proponen hacer un reportaje sobre sí mismo, entonces él lo cuenta, creo que, en la contraportada, es una crónica sobre sí mismo, él empezó y se dio cuenta que se le iba de las manos y acabó convirtiéndolo, añadiéndole parte literaria, acabó convirtiéndolo en una novela. Es una novela sobre sí mismo, hay mucha autobiografía, pero

<sup>1726</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 212.

<sup>1727</sup> *Ibíd.*, p. 212.

<sup>1728</sup> *Ibíd.*, p. 212.

<sup>1729</sup> *Ibíd.*, p. 219.

<sup>1730</sup> *Ibíd.*, p. 223.

<sup>1731</sup> *Ibíd.*, p. 223.

<sup>1732</sup> *Ibíd.*, p. 223.

<sup>1733</sup> *Ibíd.*, p. 224.

<sup>1734</sup> *Ibíd.*, p. 229.

a mí me inspiró mucho..., yo me la había leído ya, cuando me puse a escribirlo lo leí otra vez, y me parecía que era..., que encajaba muy bien con lo que yo quería hacer, con lo que tenía por delante, que es una especie de..., es una crónica sobre sí mismo donde tú tienes que estar...<sup>1735</sup>

Como ya se ha señalado, más arriba, Utrilla es muy crítico con la situación actual del periodismo, y uno de los aspectos con los que más incide en su texto es la mitificación que sufre el periodista, especialmente el corresponsal o el corresponsal de guerra. “El problema es que los corresponsales de guerra muchos corren riesgos innecesarios porque no se les ha explicado”<sup>1736</sup>. Porque hay una visión del corresponsal como un ser valeroso, pero explica que una cosa que se vende mal en periodismo es “cuídate a ti mismo, no te arriesgues innecesariamente (...) siempre he sido un poco combativo con esa especie de visión heroica”<sup>1737</sup>. Es más, señala que cuando lo eligieron como corresponsal en Moscú dejó muy claro que no se metería en un conflicto armado y pese a eso vivió la situación de Beltrán que lo marcó profundamente. Su interés por el periodismo siempre partió de una visión mucho más literaria, del articulismo literario y este tipo de periodismo.

Hay un aspecto relevante y que cohesiona el texto, que no hemos mencionado y es su amor por el Real Madrid —el equipo de fútbol—, el texto está lleno de referencias, llena de juego de palabras y de muestras de amor hacia el equipo. Explica que es algo que debatió mucho con el editor de incluir o no esta visión. “Me di cuenta que el Madrid era un componente muy importante porque estamos hablando de una novela sentimental, o sea muy autobiográfica y mis dos obsesiones, que son Rusia y el Real Madrid, yo quería que de alguna manera, por caminos separados...” se pudiera percibir esta relación, señala. Aunque juega con su afición al Madrid en el texto, en cierta medida con exageración, pero todo era real. “Esa pasión quería que estuviera presente porque de alguna manera, iba paralelo con la de Rusia, es decir, mi pasión por Rusia es igual de irracional que la que siento por el Madrid”<sup>1738</sup>. Este amor desaforado y forfofo que sentía por Rusia y por el equipo de fútbol, le influyó para hacer un paralelismo entre el mapa de la ciudad de Moscú y el escudo del Madrid. Concretamente esto aparece reflejado en el primer epílogo.

Otro de los objetivos que tenía con su libro es ofrecer una imagen distinta sobre Rusia y Putin, quería, que fuera diferente a la que se percibe desde occidente. “Para mí Putin tenía que ser un personaje igual de importante que *El cosmonauta*, que la abuela de 120 años, que el Pope y que la modelo y que el agente del KGB. Es decir, para mí..., no quería que Putin se comiera el libro, que es fácil”<sup>1739</sup>. Pues el autor intenta combatir el enfoque que siempre se da sobre Rusia, Putin y sus políticas desde los medios internacionales. “No es fácil combatir eso no es fácil darle la vuelta y decir ¡eh!, cuidado que los rusos no tienen cuernos, es difícil”<sup>1740</sup>.

Sobre la influencia del periodismo narrativo latinoamericano y la influencia de estas revistas ya mencionadas, señala que las conoce poco. “Vienen a ser el mismo fenómeno un poco que el libro (...) son reductos donde al final el periodismo, la crónica de largo recorrido, que no tiene espacio, que está perdiendo espacio en la red o en los periódicos de papel”<sup>1741</sup>. Este espacio se ha perdido en los suplementos, pues cuando un periódico no tiene dinero “lo primero que hace es quitar al suplemento” y esto conlleva que “está renunciando al periodismo, el reportero clásico”. En su opinión, este “reporterismo clásico” se mantuvo sin ningún cambio desde el siglo XIX hasta el 2005. “Más o menos lo único que difería es cómo enviabas, la tecnología con

<sup>1735</sup> *Ibíd.*, p. 222.

<sup>1736</sup> *Ibíd.*, p. 218.

<sup>1737</sup> *Ibíd.*, p. 218.

<sup>1738</sup> *Ibíd.*, p. 220.

<sup>1739</sup> *Ibíd.*, p. 221.

<sup>1740</sup> *Ibíd.*, p. 221.

<sup>1741</sup> *Ibíd.*, p. 225.

la que enviabas el texto. En el año 1940 pues sería diferente al 1982, pero la técnica de observación, la técnica de recabar información, recabar datos y luego la exposición, si el reportaje siempre ha dado cabida a las técnicas literarias<sup>1742</sup>. Ejemplifica el gran cambio al que se ha visto sometido el reportaje, a un abandono del cuidado del lenguaje. Este abandono para él es un aspecto muy negativo, pues al igual que Umbral señalaba que “el escritor está obligado a forzar el lenguaje”, cita Utrilla, considera que el periodista también debe estar obligado a forzar el lenguaje. “Para mí es más fácil, ¿qué te crees?, ejercer el periodismo diciendo Putin dijo ayer esto, esto y esto y ya está. ¡No hombre! Ve a la rueda de prensa, intenta buscar algún gesto, quédate las cuatro horas, a lo mejor hay una frase que dice al final, que es la que te da la clave para enfocar...”. Y explica que el periodismo actual está renunciando a ese enfoque, porque no hay tiempo y porque prefieren el “refrito”, “prefieren darlo en la web antes de esperar tres horas a que tú captas la metáfora<sup>1743</sup>. Y para el autor este fue el cambio más significativo.

Esta situación la vive Utrilla a partir de 2007 y señala que comenzó a volverse loco teniendo que atender a Twitter, Orbyt, la crónica para Internet. “Son dos ostias que recibe<sup>1744</sup> el periodismo: Internet y la crisis. *A Moscú sin kaláshnikov* de alguna forma es la representación de su desilusión con el periodismo, ese “allá él” del que hemos hablado y que va marcando esas desilusiones. Pues el autor se inició con una idea muy romántica de la profesión y muy relacionada con la literatura. En sus inicios estudiando la carrera explica que había leído todo Pérez-Reverte. “Era un referente (...) más que un referente literario, un referente del periodista que está ahí viajando<sup>1745</sup>. Pero luego se da cuenta que “el periodismo y la literatura no son ni primas hermanas<sup>1746</sup>, el periodismo explica es algo muy selectivo al contrario que la literatura. Aunque apunta que sí que hay pasos comunicantes entre ambas áreas. “Un escritor que ha sido periodista tiene más herramientas de trabajo<sup>1747</sup> y por tanto en su experiencia como escritor su etapa de periodista es fundamental. “A mi trabajar de periodista me ha permitido ver esa sociedad en todas sus capas sociales, o sea, como una tarta, transversalmente<sup>1748</sup>. Y especialmente Rusia fue para él todo un poso creativo: “el problema está que en Rusia, el abanico de personajes, con matiz literario, es tan brutal y son personas, los rusos son muy excéntricos, que muchas veces, como escritor, no tienes que crearlos, están ahí, cojo y lo meto en la novela. Entonces es también un poco frustrante porque ese escritor en el fondo lo que quiere también es como crear, yo lo creo, este personaje lo he creado yo. Pero es que resulta que Don Quijote está ahí, míralo, cógelo<sup>1749</sup>.

Actualmente el autor no ejerce como periodista, y señala que trabajar como corresponsal le cedés el usufructo de tu vida al periódico, disponen de ella por entero. “Yo le di toda mi vida a la profesión los primeros años, pero en ese momento yo me di cuenta que no quería darle todo a la profesión y entonces tomé una decisión, que yo me quería ir<sup>1750</sup>.

Finalmente, sobre cómo se define a sí mismo, utilizando su habilidad con los juegos de palabras, se define como “escritorista”. “En mi caso la vocación periodística brotó del amor por la literatura y por el lenguaje. Creo que el amor por el lenguaje y por las palabras debe ser la herramienta clave, la navaja suiza, de todo periodista (hablo, por supuesto, del periodismo escrito)<sup>1751</sup> y luego descubre como apuntaba arriba que su idea sobre el periodismo era demasiado romántica y que estaba muy lejos de la literatura.

<sup>1742</sup> *Ibíd.*, p. 225.

<sup>1743</sup> *Ibíd.*, p. 227.

<sup>1744</sup> *Ibíd.*, p. 228.

<sup>1745</sup> *Ibíd.*, p. 230.

<sup>1746</sup> *Ibíd.*, p. 231.

<sup>1747</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>1748</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>1749</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>1750</sup> *Ibíd.*, p. 233.

<sup>1751</sup> *Ibíd.*, p. 232.



Si concebimos la vida de los hombres como un mar, la mirada periodística narraría el oleaje, la espuma, los barcos, las gaviotas... mientras que la literaria se sumergiría hasta el fondo en busca de bestias submarinas, de barcos hundidos, de tesoros, de nuestros sueños y terrores más profundos.

Me formé como periodista, soy y seré periodista toda la vida, pero de alguna forma quise poner punto final a mi etapa de corresponsal con este libro, precisamente porque se trata de un libro periodístico con vocación literaria (un puente de bambú entre el periodismo y la literatura): es un reportaje sobre mí mismo con Rusia como telón de fondo, pero se puede leer como una novela de formación: la historia de un joven que cumple su sueño de ser corresponsal y llega a una Rusia muy zarandeada por la transición al capitalismo que acaba de inaugurar presidente: Vladímir Putin<sup>1752</sup>.

### 13.20.7. Análisis de 'A Moscú sin kaláshnikov' como libro en formato periodístico

El autor nos explica que fue la editorial, a través de una amiga en común, la que puso en contacto al autor con Libros del K.O. Como ya hemos señalado la editorial le puso dos condiciones a Utrilla, que fuera un libro escrito en primera persona y que apareciera Moscú. Y esta propuesta le sedujo, ya que como ya hemos comentado fue a su vez también como una despedida, "un canto del cisne" de la profesión periodística. Se muestra muy contento con la edición y el trabajo que ha realizado la editorial. Estas dos propuestas de la editorial, profundiza el autor, venían con la intención de que su trabajo debía llevar a lector a Moscú, que "leyendo mis historias pudiera viajar por el mapa de Moscú"<sup>1753</sup>. Lo más difícil de esto fue tener que organizar esa cantidad de información en forma de reportajes y crónicas para que fueran apareciendo los grandes escenarios de Moscú. Pero no lo hacen de forma ordenada sino desordenada, porque quería alejarse de cualquier parecido con una guía de viajes. "Mi atracción por Rusia es estética y yo quería que ahí saliera"<sup>1754</sup>.

Actualmente han salido tres ediciones (a fechas de noviembre de 2016) de *A Moscú sin kaláshnikov*. Pero no dispone de la cifra exacta, aunque puntualiza que este número de ediciones no conlleva que el texto siga vivo en las librerías.

En cuanto al libro electrónico apunta que el papel se vende mucho más. Aproximadamente las ventas del libro electrónico en su caso suponen un 8% de total de ventas. Y señala un dato sorprendente sobre la misma consideración del e-book. "A mí me hubieran ofrecido escribirlo sólo en electrónico, yo no hubiera tenido la sensación de que he escrito un libro. Es más, yo creo que no lo hubiera escrito"<sup>1755</sup>. Porque explica que como persona "yo necesito tocar"<sup>1756</sup>.

Las críticas han sido buenas, especialmente las que le han dedicado desde el periódico en el que trabajó.

Sobre el papel del libro como formato periodístico considera que es un buen formato.

Creo que el formato libro puede ser una gran reserva natural del periodismo y del periodismo de viajes. En medio de la vorágine de lo multimedia, los periodistas hemos perdido nuestra propia mirada. Y el periodista es básicamente mirada. Larra es mirada. Umbral era mirada. Esa subjetividad al servicio del estilo y de la amenidad es lo que conforma una firma. Mi maestro, José Julio Perlado (que en los años 60 fue corresponsal del diario 'Madrid' en Roma y de 'ABC' en París) nos recomendaba a los alumnos que, inmediatamente después de hacer una entrevista, apuntáramos los olores, los sonidos, los gestos, porque esos detalles se olvidan y también hay que transmitirlos al lector. Eso ya no se hace. Vamos muy deprisa. Nunca se ha escrito tanto periodismo como ahora (debido al boom de los medios digitales), pero nunca se ha escrito peor. Por eso, no me parece exagerado decir que editoriales como

<sup>1752</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>1753</sup> *Ibíd.*, p. 215.

<sup>1754</sup> *Ibíd.*, p. 216.

<sup>1755</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>1756</sup> *Ibíd.*, p. 234.

Libros del K.O. están salvando el periodismo escrito de las garras de lo virtual, donde la inmediatez importa más que la calidad de la escritura<sup>1757</sup>.

En su opinión, el reporterismo no morirá nunca pero para llevar a cabo este tipo de trabajo hace falta tiempo, dinero, porque es caro viajar y la paciencia necesaria – es decir, el tiempo que apuntábamos como premisa para el desarrollo del periodismo narrativo – para observar y un “amor por la escritura”<sup>1758</sup>. “Hoy en los medios no abundan nada de esto: la rápida gestión de información es hoy una virtud máspreciada que la buena escritura. El periodista cada vez pierde más el contacto con la realidad que pretende transmitir. Lo que más abunda hoy es la prisa. Y con prisa no hay prosa que valga. Una editorial como Libros del K.O. le da al periodista lo que más echa en falta hoy en día: tiempo para observar y para escribir”<sup>1759</sup>.

Los beneficios que le ha podido traer la publicación de esta obra en su carrera profesional, señala que no concibe la escritura como una profesión sino como “algo que sencillamente brota”<sup>1760</sup>.

Hace un año vi una frase de Tolstói escrita en una pared de San Petersburgo que decía: “Si puedes no escribir, no escribas”. En ese sentido, no sé si me ha beneficiado o no el libro, pero no podía no escribirlo<sup>1761</sup>.

Utrilla se muestra contento de haber vivido los últimos años “de la edad de oro del reporterismo”<sup>1762</sup>, cuando había tiempo y dinero y el corresponsal cumplía su función como los ojos del periódico. “Pero ahora no me veo volviendo a trabajar en una corresponsalía de un diario”<sup>1763</sup>.

Y nos señala por último que no descarta escribir un “periodismo estilísticamente literario en formato libro si doy con un tema que me interese. A día de hoy sigo recibiendo correos de lectores que se han leído el libro y me dicen que les ha gustado, que se han reído y me animan a que escriba más: esa es la principal motivación para seguir escribiendo”<sup>1764</sup>.

---

<sup>1757</sup> *Ibíd.*, p. 233.

<sup>1758</sup> *Ibíd.*, p. 233.

<sup>1759</sup> *Ibíd.*, p. 233.

<sup>1760</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>1761</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>1762</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>1763</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>1764</sup> *Ibíd.*, p. 234.

## 13.21. Una visión desmitificadora de la prostitución. Samanta Villar

### 13.21.1. La autora

Samanta Villar (Barcelona, 1975) es una cara conocida para muchos televidentes por sus apariciones en televisión. Licenciada en Periodismo, estudió en la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus inicios en la carrera profesional comenzaron en la televisión, primero en “España Directo” en 2005, y en 2007 presentó el programa de Cuatro “21 días” en el que vivía personalmente las distintas situaciones que cubría durante 21 días. Este programa consiguió bastante éxito en audiencia y la convirtió en una figura conocida en la televisión. Luego siguió con programas como “Conexión Samanta” y en abril de 2016 lanzó “9 meses con Samanta” donde relata el proceso de embarazo de sus dos hijos mellizos. Ha recibido premios como: el de Mejor serie Documental en el I Festival Internacional de Televisión y Cine histórico de León, en 2009; la Antena de Plata de la Asociación de Profesionales de Radio y Televisión de Madrid o el Premio Ondas por “21 días en la Mina” en 2010. Entre otros.

Pero la faceta de periodista narrativa de esta periodista televisiva no es tan conocida. En 2015 a través de Libros del K.O. publica *Nadie avisa a una puta* una crónica periodística narrativa que aborda el mundo de la prostitución intentando mostrar su cara más normal y natural.

### 13.21.2. Sinopsis de la obra

*Nadie avisa a una puta* es una visión desmitificadora de la prostitución, es un texto que se aleja de la perspectiva sórdida que generalmente se asocia con esta práctica e intenta mostrarla desde una mirada fuera de prejuicios. Es un intento de la autora por normalizar la consideración que tiene la sociedad de las mujeres que ejerce esta profesión e intenta mostrarnos como su realidad es mucho más cotidiana de lo que nos imaginamos. Sus integrantes ríen, sufren, y viven a través de un fenómeno que está presente de forma invariable en la sociedad.

Esta invisibilidad que sufre la prostitución afecta a todos los niveles de la sociedad y Villar pretenden en parte visibilizar estos personajes. Nos presenta la prostitución con el mínimo de prejuicios, y nos cuenta la historia que hay detrás de las mujeres, que son las principales protagonistas en este relato.

Recorremos los distintos ámbitos de la prostitución a través de la visión de siete prostitutas: una especializada en trabajar con personas discapacitadas, una joven que trabaja en pisos de citas, una anciana meretriz que sigue ejerciendo, la joven prostituta que se enamora de uno de sus clientes e inician una relación, la emigrante que es engañada por las mafias y obligada a prostituirse, o la brasileña que se prostituye en clubs de alterne y finalmente una *escort* que se muestra la cara más lujosa



de este fenómeno. Con estas siete historias Villar construye un relato de vida, de personas normales y corrientes. Consigue mostrar que detrás de un tema como la prostitución hay personas, que tienen miedo, que quiere ganar dinero, que quieren ser felices y que buscan su lugar en el mundo.

### 13.21.3. Análisis temático

Resulta llamativo y es una de las primeras preguntas que se le realizó a la autora que una periodista de tal éxito en televisión hiciera un libro de esta índole. Ella misma era consciente de esto y de lo que implicaba publicar en una editorial como Libros del K.O. y pensaba que se le podría criticar a esta editorial por “venderse” por hacer un producto más comercial, al asociarse con su figura. “Hubo dificultades porque al lector habitual de Libros del K.O. le metes a Samanta Villar, la de la tele, y como que también le echaba para atrás”<sup>1765</sup>, nos explica.

Las razones que la llevaron a emprender este trabajo son fruto de su gusto por escribir. “Me apetecía meterme a escribir algo”<sup>1766</sup>, señala. La elección del tema de la prostitución como motivo para llevar a sus escritos le llegó a través de un de un amigo. Este le propuso este contenido y le indicó que sería un tema “fácil de colocar”<sup>1767</sup> en una editorial. Pero esta primera idea con la que se lanzó a investigar poco a poco fue cambiando y transformándose. Se dio cuenta de que “partimos de prejuicios”<sup>1768</sup> a la hora de abordar la prostitución. La primera idea con la que comenzó a trabajar era hacer algo parecido a lo que hacía en *21 días* acompañando a las prostitutas. “Vivirlo con ellas desde dentro”<sup>1769</sup>, la misma dinámica que lo que hacía en el programa de televisión pero en formato libro. Y la historia se estructuraría a través de una división económica de los distintos niveles de prostitución. Pero a medida que iban avanzando e investigando descubrió que “había historias de amor, que había historias con discapacitados, cosas que ni nos habíamos planteado en un principio porque las desconocíamos”<sup>1770</sup>. Por tanto, el descubrimiento de una realidad más compleja, con más matices, y que cambiaba su percepción más “simplista” y “prejuiciosa” de la prostitución viró hacia un proyecto totalmente diferente. Así, esa primera idea inicial fue evolucionando y cambiando conforme se iba desarrollando el libro:

...al final la cosa derivó en otro libro distinto a lo que habíamos planteado en un principio. A medida que fui investigando me di cuenta de unas realidades que no tenían nada que ver con el punto de partida y entonces acabé haciendo otra cosa, libros pero de contenido diferente<sup>1771</sup>.

Esta evolución en el enfoque —esta naturalización de la prostitución que hemos señalado— se debió también en parte al tiempo que tardó en escribir el texto. En total fueron cinco años. Este largo periodo se debe a que Villar realizó esta investigación durante sus vacaciones. “Me di cuenta que requería sentarte y tener disciplina y yo era la primera vez que me ponía a hacerlo en serio y, bueno, al final el libro queda en 150 páginas”<sup>1772</sup>. Ya hemos expuesto que la mayor parte de los autores analizados son *freelance*, y gracias a la mayor flexibilidad que les da esta condición, pueden apostar por este tipo de contenidos más fácilmente. Para aquellos periodistas de plantilla es bastante complicado llevar a cabo este tipo de trabajos. “Me di cuenta de que eso de viajar 300 días al año y luego sentarte a escribir un libro no es muy compatible”<sup>1773</sup>.

---

<sup>1765</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 243.

<sup>1766</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>1767</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>1768</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>1769</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>1770</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>1771</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>1772</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>1773</sup> *Ibíd.*, p. 236.

En cuanto a la elección del título *Nadie avisa a una puta*, tiene su origen en la historia que le relata Montse, una de las prostitutas de la obra a la autora, en la que revela las profundas relaciones sentimentales que a veces se producen entre el cliente y la prostituta.

—¿Y cómo está Josep? — no tardó en preguntar.  
 —Josep tuvo un infarto, Montse —le dijo— ¿No te dijeron nada? Fue de repente. Muy duro porque estaba en el extranjero. ¿No te dijeron nada?  
 No, no le dijeron nada.  
 (...)  
 Tengo amigos fuera de la profesión a los que no veo tanto como le veía a él —reconoce Montse— Me habría gustado que alguien me hubiera visado, porque yo también formaba parte de su vida y él de la mía. Pero, claro, nadie avisa a una puta<sup>1774</sup>.

La prostitución es uno de los temas fetiches más abordados dentro del periodismo narrativo. Ya lo hace Álvaro Colomer<sup>1775</sup> pero también lo hace David Jiménez en *Hijos del Monzón* que ya hemos mencionado y otros autores como Caparrós o Guerriero.

#### 13.21.4. Análisis morfológico y de los procedimientos narrativos

La estructura interna se divide en siete capítulos, que se desarrollan a través de siete crónicas-perfiles de distintas prostitutas. Los títulos de cada uno de estos capítulos llevan como enunciado un título descriptivo: “Asistenta sexual”, “El apartamento”, “El barrio”, “El foro”, “La trata”, “El Club” y “La escort”.

La estructura narrativa tal y como ya hemos manifestado se desarrollan a través de crónicas perfiles o perfiles y se construyen siguiendo una estructura de escenas por escenas. Todos los capítulos son independientes y la autora es la que hace de hilo conductor. Villar nos va presentando el personaje, su problemática, su vida y la vemos en acción acompañada en todo momento por la periodista. Por ejemplo, en el primer capítulo acompaña a Montse, una asistenta sexual, que presta servicios a personas con discapacidades y nos va desarrollando todo el relato a través de esta construcción de escenas por escenas:

En las primeras líneas nos presenta al personaje mientras viaja:

Como mucha gente de negocios, Montse camina resuelta por el aeropuerto de Barcelona para coger el puente aéreo. En el control de seguridad van pasando las maletas con ordenadores, papeles, informes. La suya lleva ropa interior, zapatos de tacón, pañuelos de seda<sup>1776</sup>.

El vuelo es puntual y eso la alivia. No le gusta perder el tiempo. Nadie mejor que una prostituta sabe cuánto cuesta una hora<sup>1777</sup>.

Los diálogos, de los que analizaremos en profundidad, pero que la autora utiliza con profusión y maestría, abren la puerta para explicar acciones y agilizar la narración dotándola de verosimilitud:

—Hola, ¿eres Montse? —le pregunta una mujer menuda, de unos treinta y pico años.  
 —Sí, tú eres Cristina, ¿no?  
 —Encantada. El coche está fuera<sup>1778</sup>.

Sí en las primeras escenas la conocemos de camino a hacer un servicio, ahora la autora aprovecha para contarnos la historia de Montse.

<sup>1774</sup> VILLAR, Samanta, *Nadie avisa a una puta*. Madrid: Libros del K.O., 2015 [versión Kindle], posición: 223.

<sup>1775</sup> Véase: COLOMER, Álvaro, *Se alquila una mujer. Historias de putas*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2001.

<sup>1776</sup> *Ibíd.*, posición: 17.

<sup>1777</sup> *Ibíd.*, posición: 24.

<sup>1778</sup> *Ibíd.*, posición: 31.

Al principio pensaba que con 40 años se le acabaría el trabajo, así que quiso formarse. Se presentó a las pruebas de acceso a la universidad para mayores de 25 años y se matriculó en Ciencias Políticas con la idea de gestionar planes sociolaborales sobre prostitución. Y ahora estudia un máster por la UNED. Pero se equivocaba en eso de que dejaría de trabajar a los 40:

—Seguí trabajando porque mis clientes han ido madurando conmigo<sup>1779</sup>.

La historia de Montse es también excusa para hablar de la prostitución y el dinero, detallando cuánto cuestan los servicios de esta. Una de las aportaciones más interesantes es la relación que establece Villar entre este fenómeno y el dinero, pormenorizando los precios de cada uno de los servicios y mostrando la enorme cantidad de dinero que mueve la prostitución y que ayuda a entender por qué tantas mujeres deciden ejercerla. El dinero y la prostitución son dos aspectos inseparables para poder entender todo el contexto.

Pasar una hora con Montse en su casa cuesta 200 euros —250 en hotel—, aunque ella no es de las que miran continuamente el reloj<sup>1780</sup>.

Tras esta contextualización, volvemos de nuevo al presente y al servicio que va a prestar.

El cliente que le espera en Madrid se llama Carlos y sufre una discapacidad psíquica tan severa que ni siquiera puede moverse o hablar con claridad. Es prácticamente como un bebé. Le dan de comer, le cambian los pañales, tiene dificultades para hablar y, sin embargo, mantiene el impulso sexual<sup>1781</sup>.

Al presentar al cliente, Carlos, le sirve de pretexto para mostrar la problemática en torno a la prestación de servicios sexuales para personas con personas discapacitadas

«En todo el país —explica Montse— se pueden contar con los dedos de una mano (y es poco menos que imposible contrastar el dato) las prostitutas que aceptan acostarse con hombres que tengan alguna discapacidad»<sup>1782</sup>.

De nuevo volvemos al servicio:

Carlos está a punto de perder la virginidad y Cristina se pone a hacer café. En el ambiente se respira una quietud de verano a la hora de la siesta. No siento ningún pudor porque todo fluye con una calma sorprendente, como si en lugar de darle placer, le fueran a hacer un reconocimiento médico. Cuando Montse sale del lavabo, se dirige a la habitación y cierra la puerta tras de sí, empieza su hora de ofrecimiento<sup>1783</sup>.

Mientras transcurre la situación entre cliente y prostituta, la autora vuelve de nuevo al personaje de Montse para contarnos más datos sobre ella. Amplia como Montse Neira se dio a conocer públicamente como prostituta en una entrevista en televisión y la actitud que tiene con su trabajo y su vida de revelar lo que hace, sin ocultar nada incluso a sus hijos. Montse se ha convertido en una voz autorizada sobre prostitución y relata su participación en un foro sobre cuestiones de género y exclusión social. Aprovechando para reflejar el estigma al que ve sometida la mujer en la sociedad que practica la prostitución y los problemas derivados de ello. Tras este salto, volvemos al servicio que en ese momento está prestando Montse:

Cuando, al cabo de una hora, Montse sale del cuarto y se va al baño, Cristina entra en la habitación. Carlos está tranquilo. Ella ya tiene preparado un barreño con agua tibia para lavarle y vestirle de nuevo. Antes de que Montse se vaya, compartimos un último café<sup>1784</sup>.

---

<sup>1779</sup> *Ibíd.*, posición: 46.

<sup>1780</sup> *Ibíd.*, posición: 61.

<sup>1781</sup> *Ibíd.*, posición: 69.

<sup>1782</sup> *Ibíd.*, posición: 78.

<sup>1783</sup> *Ibíd.*, posición: 120.

<sup>1784</sup> *Ibíd.*, posición: 197.

La escena final relata algunas anécdotas, como la que hemos citado que da título al libro. Con estos extractos pretendemos mostrar cómo funciona la aplicación de la construcción escenas por escenas a un texto periodístico. Ya hemos detallado en la parte II de esta investigación que esta es una de las estructuras más habituales a la hora de escribir periodismo narrativo. El resto de los capítulos sigue esta misma estructura: una primera parte donde se nos presenta el personaje que inicia una acción, un contexto sobre el tema en cuestión, de nuevo volvemos a la acción del relato, de nuevo un contexto y finalmente el fin del relato. A grandes rasgos es como configura la autora sus crónicas a través de esta construcción de distintas escenas y que a su vez van saltando a distintos planos, desde la acción que nos va contando a la contextualización del personaje, la problemática que sufre o distintos aspectos de la prostitución en España. Este tipo de construcciones son muy habituales en las crónicas periodístico-narrativas y como hemos observado a lo largo de los anteriores análisis.

En los modos de citación, utiliza un estilo directo a través de la atribución con guiones. Es decir, el uso de diálogos. Posiblemente sea una de las obras que de forma más natural y con más profusión utiliza de esta forma de atribuir, el trabajo está lleno de líneas de diálogo entre ella y las prostitutas o conversaciones entre los personajes.

—Joder, qué feo es —dice.  
 —Pero huele bien —dice alguien.  
 —A mí me gusta mucho esa colonia —añade otra.  
 —¿Cuál es? —Pues no sé, es la que te decía que llevaba el chico del otro día, el altote. —Ya.  
 Tania vuelve del cuarto con 50 euros en la mano.  
 —Elena, vas tú. Media hora<sup>1785</sup>.

Esta cantidad de diálogos Villar lo achaca a su influencia televisiva. “A mí es que me gustan mucho (explica) más que los diálogos, son momentos en sí concretos de, lo que en televisión se llama totales, frases buenas que te dicen, que yo digo esto es buenísimo, esto hay que ponerlo tal cual”<sup>1786</sup>. Porque hay muchos aspectos o frases que hay que dejarlos tal y como dicen los personajes defiende Villar porque no hay forma decirlo mejor:

Cuando dice la prostituta especializada en discapacitados, “si no hubiera miseria habría menos prostitutas, si no hubiera estigma habría muchas más”. Por dios, eso no se puede decir mejor. Y eso en televisión es oro y entonces yo eso lo sigo valorando así y me gusta ponerlo así en el libro, es como ese lenguaje directo de la tele, es que es así, esas frases son de ellas. Entonces a mí me gusta ponerlas así<sup>1787</sup>.

Además, de que hay declaraciones que por su impacto es mejor dejar de esa forma, también aclara la autora que ciertas escenas son mucho más impactantes si se desarrollan a través de un diálogo que si el periodista lo pasa a estilo indirecto o intenta relatarlo:

... por ejemplo en el apartamento, cuando sale la tía encandilada de doce horas con el cliente en la habitación, yo flipé. Porque, claro, yo pensaba “¿cómo saldrá?, ¿saldrá escaldada?” y sale la tía enamorada y diciendo “¡ay que mono!”. Porque, claro, hay clientes que les gustan ¡joder! Y, entonces, ¿cómo vas a explicar eso? Pues pones el diálogo, porque con el diálogo ya flipas, que es lo que a mí me hizo flipar. Entonces yo hago todo el rato eso, lo que a mí me impacta lo traslado y lo que tengo que narrar, además, tampoco puedes abusar todo el rato de eso, hay que mantener un equilibrio, bueno, pues de vez en cuando o la mayor parte del tiempo, tienes que ir describiendo las cosas tal cual yo las he ido viviendo, con esas sensaciones, vamos, que la mayoría es eso, es naturalidad. Y hay una cosa interesante y es que me di cuenta de que lo realmente transgresor era ser natural<sup>1788</sup>.

<sup>1785</sup> *Ibíd.*, posición: 275.

<sup>1786</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 238.

<sup>1787</sup> *Ibíd.*, p. 238.

<sup>1788</sup> *Ibíd.*, p. 238.

Posiblemente esa sea una de las esencias del libro, la naturalidad con la que refleja el mundo de la prostitución, alejada de mitos, moralísimos y de la sordidez. Y para ello los diálogos son su mejor herramienta. Villar se adentra en la prostitución sin prejuicios y refleja un mundo lleno de matices. Pues, en el imaginario colectivo tenemos asociada la prostitución con una imagen negativa, sórdida, y aunque hay mucha información sobre ella —aparece continuamente referenciada bien en la prensa o bien en cualquier producto cultural como las películas, la literatura, etc...— la visión que se ofrece de este oficio siempre es negativa. La naturalidad de la que hace gala la autora de *Nadie avisa a una puta* para mostrar esta realidad —en los que los diálogos juegan un papel fundamental— produce un choque al lector habitual que tiene esa imagen estereotipada en su mente:

Eso es lo que yo intento hacerle ver a todo el mundo y con ese libro lo explico. Es que es así, es que es increíble porque en ese mundo, efectivamente tú dices “tenemos tanta información” y el problema es que tenemos tanta información parcial, que tenemos una visión sesgadísima, asombroso. Yo es que me quedé parada, yo que soy periodista, yo que estoy todo el rato con tantas historias y que no me había enterado que este mundo es así, imagínate el lector o el espectador medio, no tienen ni idea. Efectivamente, por eso hay tantas mujeres que se dedican a la prostitución voluntariamente, porque tiene sus ventajas a pesar de todo, la pasta<sup>1789</sup>.

Aunque en la mayor parte de la obra se hace uso de este estilo directo con atribución a través del guion de diálogo, podemos observar también el empleo del estilo indirecto libre, donde podemos “ver” lo que pensó o sintió algunos de los personajes.

En un momento dado, Josep dejó de ver a Montse. Ella se extrañó, teniendo en cuenta que avisaba por anticipado de sus ausencias. Luego se molestó: después de tantos años, ya era un buen amigo. Hasta se permitía echarle alguna reprimenda. «Sabes que estás mal y no te cuidas». Él se reía, porque era mucho de la broma, y le contestaba: «Tú sí que me cuidas». Le dolió que desapareciera sin más. Al cabo de poco, se acabó resignando. «En esta profesión los clientes van y vienen, qué se le va a hacer», pensó<sup>1790</sup>.

La suerte eligió a Yoli la primera vez que se presentó a un cliente. Aquel hombre era algo mayor y a ella no le pareció ni muy guapo ni muy feo. No le pidió nada que hasta entonces no hubiera hecho con otros por gusto y la trató con el respeto de dos desconocidos a los que acaban de presentar. Pasó la tarde y recibió a otros clientes con la misma tranquilidad. A diferencia de otras compañeras, a ella no le rodaron lágrimas ni se sintió sucia<sup>1791</sup>.

Al principio, Pedro no habló del tema con nadie: temía escuchar las cosas que él habría dicho antes. Y tampoco quería oírse hablando de su adulterio. Todo aquello ponía en peligro el equilibrio de su vida. No era agradable cargar con el lastre del silencio, pero cualquier alternativa le parecía peor<sup>1792</sup>.

Ya hemos explicado en el apartado 7.4.8. de esta investigación como la utilización de este estilo indirecto libre no entra en conflicto con la objetividad de la información, aunque aumentan las dificultades para verificar los hechos. Es una técnica narrativa aplicada en el cambio de registro del estilo directo a un estilo indirecto y que como apuntaba Saavedra es lo que provoca esa sensación de “regusto literario”. Ya que en cierta forma nos mentemos en la piel del personaje y podemos ver lo que “sintió”, “habló” o “temió”.

Hace uso de una primera persona, pero cuidando mucho de que no aparezca mucho en el relato. Es decir, utiliza la segunda estrategia de representación del autor en el texto donde el periodista que investiga aparece, pero de forma muy secundaria y velada. “Brenda me visita esa

---

<sup>1789</sup> *Ibíd.*, p. 239.

<sup>1790</sup> VILLAR, Samanta, *Nadie avisa a una puta.*, *op. cit.*, posición: 219.

<sup>1791</sup> *Ibíd.*, posición: 441.

<sup>1792</sup> *Ibíd.*, posición: 869.



noche con una minifalda negra y un top de escote generoso”<sup>1793</sup> o “Brenda les explica que yo soy una periodista conocida en España y que estoy escribiendo una historia sobre su vida”<sup>1794</sup>. Esa conciencia de subjetividad, muy limitada aparece solamente en momentos muy concretos, que ayudan a recordar al lector que la periodista está presente en lo que se está contando.

Al caminar por la T4 me recuerda a Jacqueline Bisset, pero a la Jacqueline Bisset que tengo en la memoria, la que vi en los años 80 en una película con Rob Lowe. Allí el personaje de la Bisset vivía un amor tórrido y secreto con uno de los amigos de su hijo<sup>1795</sup>.

Miro las caras de quienes nos cruzamos de camino al parking. ¿qué pensarían si supieran que Montse ha venido expresamente desde Barcelona para hacer un servicio sexual?

a) Que va a atender a un importante hombre de negocio y que Cristina es una abnegada y discreta secretaria a lo Mad Men.

b) Que el cliente es un político famoso que no puede permitirse un escándalo y ha enviado a su asistente personal

c) Que se está organizando un Eyes Wide Shut de los gordos<sup>1796</sup>.

Pero como señalamos solamente hace uso de esto en muy contadas ocasiones. Villar explica que esto fue un aspecto que modulo por consejo de la editorial. Quizás en un intento por alejar a la autora de su tradicional papel en televisión en sus reportajes, donde la presencia de ella es omnipresente.

... yo venía de 21 días, pensamos, bueno, seguimos el estilo, lo escribo todo desde el yo. Y cuando llegamos a Libros de KO me dijeron que sería más interesante que yo apareciera en los momentos que aportas algo, pero no como pauta. No hacer todo el tiempo una cosa pasada por tu camisa, aunque haya sido una realidad, como nos pasa a cualquiera, como a cualquier periodista o a cualquier escritor, que por lo menos lo escribamos con un paso de distancia. Y a mí me gustó también la idea, porque era romper también así con mi imagen de televisión y me parecía muy interesante y lo hicimos así, excepto la historia de la trata, que ahí me sugirieron que lo hiciera más en primerísima persona, fíjate lo curioso que es, porque es una primera persona que todo el mundo sabe que soy yo, o sea, yo me meto en la piel de ella y hago esa narración<sup>1797</sup>.

El capítulo titulado “Trata”, al que hace referencia Villar en esas últimas frases, se produce un cambio de registro y utiliza enteramente la primera persona, pero no desde su perspectiva como periodista sino del testimonio relatado por esta prostituta que se vio forzada a entrar en este mundo. Utilizando la terminología de Chillón se trataría del narrador- protagonista. ¿Cómo puede conseguir esto la periodista? haciendo uso de una gran cantidad de entrevistas. Y es un registro que ya usaron Gabriel García Márquez para escribir *Relato de un Náufrago* o Manuel Chaves Nogales para *Juan Belmonte*. Así comienza ese capítulo:

Si cruzas medio continente africano para llegar a Europa tendrás que hacer frente a todo tipo de peligros. Y necesitarás la suerte que yo he tenido. Primero, está la naturaleza. Nadie me había contado detalles sobre el viaje desde Nigeria a Europa<sup>1798</sup>.

Cuando decidí hacer el viaje, fui corriendo a contárselo a mis hermanos. Sabía que aquello iba a ser un bombazo, porque ninguno de mis hermanos se lo había planteado. Yo estaba convencida de que aquello no solo mejoraría mi vida, sino también la de mi familia. Los primeros meses alejada de mi hija iban a ser duros, pero con el tiempo podría traerla conmigo. Todos me desearon buena suerte y me pidieron que diera noticias al llegar. Ninguno nos imaginábamos que iba a pasar tanto tiempo hasta que llegara ese momento<sup>1799</sup>.

<sup>1793</sup> *Ibid.*, posición: 1758.

<sup>1794</sup> *Ibid.*, posición: 1789.

<sup>1795</sup> *Ibid.*, posición: 28.

<sup>1796</sup> *Ibid.*, posición: 32.

<sup>1797</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 237.

<sup>1798</sup> VILLAR, Samanta, *Nadie avisa a una puta*, *op. cit.*, posición: 1023.

<sup>1799</sup> *Ibid.*, posición: 1238

Me asusté mucho. Pero no quise creer lo que estaba viviendo. Llegué a pensar que aquella mujer se estaba confundiendo, que quizás John no le había explicado bien que yo iba a trabajar como peluquera. Sentí algo fuerte en el cuerpo, como cuando no quieres creerte algo inesperado, era un shock<sup>1800</sup>.

Debido a que esta era una de las historias más duras, la utilización de este recurso dotaba al relato de mayor impacto, llega mucho más fácilmente al lector, y concretamente, porque este tipo de contenidos suele ser enfocado desde la prensa desde un modo melodramático o victimista y Villar quería alegarse de esta visión. Para evitar esto, y como nos explicaba Villar por recomendación de la editorial, decide cambiar de persona y hacer uso de la primera persona con todo lo que le contó esta víctima. Así, al hacer hablar a esta prostituta desde el yo era la mejor forma de evitar ese victimismo. Principalmente porque uno de los aspectos que más molesta a la autora y que quería evitar a toda costa en su libro era contar una historia y que esta ofreciera una conclusión o moraleja:

... como lectora me da mucha rabia que me lo den todo ya masticado, las conclusiones ya escritas, todo. A mí eso me molesta. Hay un placer en que te den los hechos y que tú elijas tu propia aventura por así decirlo, bueno, de decir estos son los hechos, mi conclusión es esta o yo le doy más importancia a esto que a lo otro. He intentado también hacer eso en el libro, es decir, yo te planteo la vida cotidiana de las prostitutas y te planteo escenas en positivo y escenas en negativo, tú ya elegirás cuál es para ti la más importante y tu conclusión final, tu imagen final de aquello. No habría soportado una moralina en cuanto a la prostitución sí o no, es horrible que me lo hagan a mí, así que no se lo hago yo al lector<sup>1801</sup>.

Las descripciones de las que hace uso la autora de *Nadie avisa a una puta* son pequeñas, sobrias pero lo suficientemente ricas para recrear el ambiente.

Al contrario, en el comedor hay un apila de vinilos, cedés, películas y libros. En un mueble del rincón se distingue el rosa chicle de los libros de la Sonrisa Vertical, por si alguien quiere jugar con la literatura erótica. Las persianas levantadas dejan entrar un chorro de luz natural y el aire huele a ambiente de fresa. Montse, que no se maquilla en exceso ni gasta muchas horas en la peluquería, es una persona detallista y ha creado un ambiente casero para diferenciarse de la competencia. Hasta ha prohibido fumar a sus clientes<sup>1802</sup>.

El tema de las fuentes, debido a esta temática tan delicada, se ha visto obligada a utilizar para todos los protagonistas seudónimos. Exceptuando a la primera de las protagonistas Montse, que ya hizo público su condición de prostituta. Pero el resto mantiene su anonimato como la prostituta del capítulo de "Trata" o hombres que hacen uso de estos servicios "Pongamos que se llamaba Josep. Él tenía unos 50 años y aseguraba que no se entendía con su mujer"<sup>1803</sup>. También se evidencian las dificultades para poder ganarse la confianza de algunas de estas fuentes, que en un principio, y como es frecuente en este tipo de ambientes, se negaban a hablar con una periodista y contarle los detalles de su trabajo y sus vidas.

Me costó un tiempo entrar en la vida de la Maña. Volví cada día al bar Alegría, me tomé mis cañas, conocí a Liber, el dueño, a su mujer, Chumi, la camarera. A Mari, una sevillana de periferia y buen ver, a varias mujeres africanas. Creo que les divertiría tener a una periodista allí que se interesaba por todo y que no parecía escandalizarse por nada<sup>1804</sup>.

Villar nos explica con más detalles estas dificultades. El número de personas que contestó, fue ínfimo el 1 %, a pesar de que ella aseguraba el anonimato. "Nos dedicamos a llamar a centenares de prostitutas, centenares, habremos llamado a quinientas, una por una, no, no, no, hasta

---

<sup>1800</sup> *Ibíd.*, posición: 1342

<sup>1801</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 238.

<sup>1802</sup> VILLAR, Samanta, *Nadie avisa a una puta*, *op. cit.*, posición: 41

<sup>1803</sup> *Ibíd.*, posición: 213.

<sup>1804</sup> *Ibíd.*, posición: 635

que llegaba una que decía «sí, yo siempre he pensado que mi vida daba para un libro». Pero lo del estigma es una barbaridad, piensa que la mayoría de ellas lleva una doble vida, entonces nadie se atreve a contarte nada, quién sabe si tú me vas a guardar realmente el anonimato. No se fían en absoluto, así que, claro, fue complicadísimo<sup>1805</sup>. Pero en el momento que conseguía el apoyo de una esta le servía de puente o enlace para “tirar del hilo de las amigas, es una red de confianza”<sup>1806</sup>. Curiosamente, nos refleja que su condición de mujer fue en cierta medida un obstáculo para abordar este tema.

... ellas están muy acostumbradas a tratar con los hombres, creo que a un hombre le podría haber sido más fácil y te voy decir más, ellas no pierden nunca la visión comercial, entonces en un momento dado le pueden sacar un servicio. Tal cual te lo digo, a ver, no todas, pero no me extrañaría en absoluto. Entonces yo creo que se sentirían súper cómodas hablando con los hombres, es que se dedican a eso. Es que en la prostitución lo que más hacen es hablar, claro. ¿Tú te crees que un tío aguanta una hora de polvo? No, una hora de servicio. (...) si pagan un servicio de una hora están diez minutos de coito y cincuenta hablando. Es que mi mujer, es que el trabajo, es que es así. Entonces yo creo que ellas se habrían sentido súper cómodas con un hombre<sup>1807</sup>.

Es más, otro de los problemas que le trajo su condición de mujer fue que se le prohibía entrar en un club de alterne. Las mujeres no pueden entrar en un club de carretera o alterne por sorprendente que resulte este dato. Ni siquiera al parking por si pudiera ver las matrículas de los coches y pudiera descubrir a alguien conocido. Simplificando la concepción de la mujer con valores desfasados. Esta prohibición y las dificultades que pueden tener muchos periodistas para acceder a este tipo de locales aumenta aún más esa visión depravación y sordidez que arrastra la prostitución.

... el cliente es un depravado, un vicioso, que da rienda suelta a sus fantasías más inconfesables? ¡Qué va! El cliente es un mindundi, tu hermano, tu cuñado, el verdulero, el conductor del autobús, esos son los clientes. El arquitecto agobiado, el estudiante que no sé qué... Gente súper normal. Que también lo ponía ahí. Que había una frase que me acuerdo que decía: “por ninguno de sus rasgos podría decir nada de estos tíos, nada más que son gente normal”. Un tipo que llevaba unos vaqueros, una camisa a cuadros y ya está. ¿Qué es este tío? Pues es un tío de los que me cruzo en el metro todos los días, ya está. No fuman puros ni son gordos sebosos como en las películas<sup>1808</sup>.

También hay algunas fuentes documentales, pero principalmente son los personajes los que hacen acto de presencia en el relato. Incide sobre algunos datos sobre prostitución, pero todo a grandes rasgos, ni pretende, ni busca ofrecer una radiografía sobre la prostitución pues existen muchos estudios al respecto, sino que se trata más de una aproximación para mostrar esa otra realidad de la prostitución que nos brinda una imagen natural y bastante “normal” de ese mundo.

Nos gustaría señalar que la obra está acompañada en cada capítulo de ilustraciones de Carla Berrocal abordando un tema al que hace relación el capítulo en cuestión. La autora nos explica que fue su deseo expreso, el de incluir ilustraciones, pues es una amante de los libros ilustrados. “Yo me compro libros electrónicos y en papel sólo los ilustrados” aunque apunta que no tiene un significado especial la inclusión de esas ilustraciones.

También ofrece dos niveles de lectura, en el primer nivel nos encontramos con las diferentes historias de las siete prostitutas divididas por los distintos escenarios donde se configuran este tipo de profesionales, pero en el segundo nivel, hay una crítica profunda al modo en el que se aborda y se piensa en la prostitución. En opinión de Villar esto es lo más transgresor “reflejar

<sup>1805</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 240.

<sup>1806</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>1807</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>1808</sup> *Ibid.*, p. 240.

esa naturalidad y normalidad porque es lo más desconocido del mundo, que es un mundo normal”<sup>1809</sup>. Esa normalidad y naturalidad son los dos objetivos sobre los que se mueve esa segunda lectura que nos ofrece. Porque lo que destila el libro de Villar, y que en parte es también fruto de su labor como periodista televisiva, es su labor de inmersión, esa característica que apuntaba Norman Sims<sup>1810</sup> como esencial del periodismo narrativo es una realidad en *Nadie avisa a una puta*. Es más, en una entrevista a *El Mundo*<sup>1811</sup> Villar explica que se planteó prostituirse para escribir el libro, aunque cuando le preguntamos por ello señala que solo era provocación.

No, porque eso también es una manera de provocar, no, en el sentido de lo coherente. Pero el trabajo inmersivo que yo llevaba haciendo en televisión y también el libro siendo periodismo inmersivo, sólo que no acabo haciendo servicio con ningún cliente pero, fuera de eso, estoy comiendo con ellas, estoy con ellas viviendo en su espacio<sup>1812</sup>.

Aunque realiza este trabajo de periodismo de inmersión total, ella misma se pregunta porque sentía ese rechazo cuando se planteó ir más allá. “Al final es el estigma, yo también tengo muy interiorizado que eso es malo”<sup>1813</sup>.

### 13.21.5. Análisis genológico

Sobre el género estaríamos hablando claramente de una crónica, concretamente un conjunto de ellas, aunque en algunos momentos también podría mezclarse con el perfil, pues ahondan y describen una serie de personajes a lo largo de esos siete capítulos. Sobre la cuestión de cómo considera su obra y si cree que se trata de periodismo narrativo. Samanta Villar es clara en su postura y entiende de esta forma su obra:

... yo creo que es periodismo narrativo. Sí, en América latina a veces le llaman crónica, hay una indefinición ahí en las etiquetas. Pero a mí periodismo narrativo me parece muy gráfico, me parece que son las palabras que lo definen, o sea, es un trabajo periodístico, porque todo esto es la realidad pero está narrado con las herramientas de la ficción, no es un lenguaje periodístico a palo seco, sino todo lo contrario. Se trata generar clima, de ritmos, de encontrar ritmos y esos son elementos de la narrativa de ficción, esas no son cosas importantes en el periodismo a secas y, sin embargo, en la ficción sí. Me gusta esa definición de periodismo narrativo porque yo asocio narración, a lo mejor no es correcto del todo, porque yo asocio narración a ficción<sup>1814</sup>.

La respuesta de Villar evidencia muchos de los problemas que hemos señalado en nuestro estado de la cuestión sobre el término periodismo narrativo, crónica y su relación con la ficción y que la autora reconoce perfectamente. Principalmente, quería hacer este tipo de textos, nos apunta, porque “he leído mucho periodismo narrativo latinoamericano y me encanta”<sup>1815</sup>.

Abordar este texto ha sido un gran cambio en su carrera profesional, señala que trabajar en televisión es trabajar en equipo y escribir una obra de este estilo es un trabajo individual y que cada uno de estas prácticas tiene sus pros y sus contras.

A mí me gusta mucho el trabajo individual porque me siento muy dueña de lo que yo escribo. Claro, en lo otro siempre hay una negociación, cada uno hace las cosas a su manera, te puede

---

<sup>1809</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>1810</sup> Véase el capítulo 7.4.2.

<sup>1811</sup> MONTERO, Sara, “Samanta Villar: Pensé en prostituirme para hacer un reportaje”, en *El Mundo, Yo Dona*, 22 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.el-mundo.es/yodona/2015/06/22/55809846ca4741054d8b45a5.html> [última fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016]

<sup>1812</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 244.

<sup>1813</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>1814</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>1815</sup> *Ibid.*, p. 237.

gustar más o menos, pero es un equipo y te tienes que ir adaptando, en esto eres muy autónomo. ¿La contra cuál es? Que como no te pongas tú, eso no sale, por eso tardé cinco años. Y además, como que te aísla un poco, en el sentido de que no tienes una perspectiva, no sabes si lo que estás haciendo es bueno o no, en cambio en equipo siempre hay alguien que te dice oye esto o lo otro. Vamos, que todo tiene sus pros y sus contras, pero a mí me ha gustado mucho lo de escribir. ¿Y lo que más me ha gustado sabes qué es?<sup>1816</sup>

Uno de los aspectos que más le ha gustado de su experiencia escribiendo *Nadie avisa a una puta* es “el tiempo que te permite tener, a diferencia de la televisión, que siempre es urgencia y presión, a contrarreloj”<sup>1817</sup>. Especialmente, por la libertad para tomar nuevos rumbos que ofrece la investigación en profundidad. “Y escribiendo, sobre todo es que hay un momento que tú dices «uy, esto no lo tengo contrastado, voy a contrastarlo», «uy, ahora se me ha abierto otro camino, voy a investigar esto»”<sup>1818</sup>. “Eso es una delicia, eso es maravilloso, para mi punto de vista eso es, vamos, un tesoro”<sup>1819</sup>. Porque en su experiencia televisiva, este tipo de profundizaciones y poder detenerse sobre algún apartado en cuestión es imposible, por lo que la autora, valora muy positivamente este cambio de registro.

En cuanto a la presencia de este fenómeno en el periodismo español considera que hay un boom sobre todo con editoriales como Libros del K.O. Aunque sí que considera que sigue faltando espacio para la narración larga o en los medios de comunicación. “Yo creo que a la prensa le pasa un poco como en la tele, que siempre están a contrarreloj”<sup>1820</sup> y cree que este tipo de periodismo siempre va a ser muy difícil encontrarlo en los medios masivos “es un producto caro, porque mientras más tiempo más caro”<sup>1821</sup>. A esto añade un problema más que tiene el periodismo narrativo, su etiqueta de cara a su venta como producto comercial. Su percepción es que la no ficción, el periodismo en general tiene un cierto rechazo de los lectores como si no les interesara. “La no ficción, no sé por qué tienen ahí una resistencia, igual la gente no tiene todavía claro que hay un producto muy interesante, muy interesante en la no ficción. Parece que la no ficción tiene que ser ensayo. Yo creo que quizás ahí haya una barrera mental”<sup>1822</sup>. Esto también concuerda con lo que explicamos<sup>1823</sup> cuando señalábamos la utilización de etiquetas como no ficción, no ficción creativa, novela de no ficción, que no son más que términos que se utilizan para definir al periodismo, pero que como apunta Villar, quizás respondan a un intento por hacer más vendibles o apetecibles para un lector este tipo de textos. Y realmente esas etiquetas antes apuntadas son las que más aceptación tienen por parte de las editoriales y librerías para clasificar estos textos. Por ejemplo, etiquetas como las que uso Truman Capote para definir *A sangre fría*, novela de no ficción, venden más que la de periodismo narrativo y manifiesta que quizás este tipo de etiquetas tenga más éxito o no dependiendo de sus consideraciones comerciales más que de si definen o no correctamente el fenómeno.

### 13.21.6. Análisis del contexto

Samanta Villar ya ha señalado sus influencias que ha recibido del periodismo narrativo latinoamericano, pero especialmente apunta que ha leído y le interesan mujeres latinoamericanas de periodismo narrativo como son Josefina Licitra, Gabriela Wiener o Leila Guerriero, y también apunta a Juan Villoro.

<sup>1816</sup> *Ibíd.*, p. 237.

<sup>1817</sup> *Ibíd.*, p. 237.

<sup>1818</sup> *Ibíd.*, p. 237.

<sup>1819</sup> *Ibíd.*, p. 237.

<sup>1820</sup> *Ibíd.*, p. 241.

<sup>1821</sup> *Ibíd.*, p. 242.

<sup>1822</sup> *Ibíd.*, p. 242.

<sup>1823</sup> Véase apartado 7.2.7.

Considera que hay un “boom del periodismo narrativo muy interesante”<sup>1824</sup> en Latinoamérica. Principalmente en lo que se refiere a las revistas, una de sus preferidas fue la revista *Orsai*<sup>1825</sup> creada por Hernán Casciari que considera como “revista de culto”. Tras su lectura vio las oportunidades y aspectos que podía ofrecer el periodismo. “Yo ahí descubrí todo un mundo, me encantó y dije «yo también quiero hacer algo así, tenemos esta idea, pues vamos a hacerlo en este género con mi estilo»<sup>1826</sup>. Concretamente un texto que le impactó en esta misma publicación, y que considera como indispensable, fue el perfil que hizo para la revista Josefina Licitra sobre José Mujica<sup>1827</sup>, que considera como uno de los mejores que ha leído y que le permitió por primera vez conocer al expresidente uruguayo, antes de que se hiciera tan conocido a nivel mundial. El texto de Villar tiene más influencia de este periodismo latinoamericano que del español, en cuanto en la estructura y narración, haciendo uso de la crónica, la primera persona y el estilo indirecto libre.

La prostitución es un fenómeno que ha sido y es abordado ampliamente por el periodismo. Álvaro Colomer tiene una obra sobre la prostitución anterior a esta, *Historias de putas*<sup>1828</sup> aunque con un enfoque diferente de la que ya hemos apuntado. Una de las protagonistas, Montse Neira tiene un libro propio, donde relata su experiencia *Una mala mujer* (2012). Y desde el plano académico y social las contribuciones al mundo de la prostitución son muy extensas<sup>1829</sup>.

### 13.21.7 Análisis de ‘Nadie avisa a una puta’ como libro en formato periodístico

Samanta Villar señala que las ventas han sido discretas “mil y pico ejemplares”<sup>1830</sup>, pero el papel se vendió mucho más que el libro electrónico cuyas ventas han sido minoritarias. La razón de estas bajas ventas, explica, se deben en el contenido que aborda. “El tema en sí es difícil”<sup>1831</sup> sobre todo porque la etiqueta prostitución provoca “una imagen muy clara en la cabeza de lo que es la prostitución, aunque sea falsa”<sup>1832</sup>. Porque la sensación que puede tener un lector sobre el libro, considera Villar, es que “ya te sabes esa historia” y vencer esa barrera es lo más difícil.

Considera que el libro como formato es un buen soporte para el periodismo, aunque advierte que utilizar la etiqueta periodismo para etiquetar un texto “irá en detrimento de las ventas. Te lo digo así de sinceramente”<sup>1833</sup> sentencia. Y explica que “para el público en general, sí tú le llamas periodismo narrativo no le va a atrapar. En cambio, si le dices ficción documental, o llamarlo de otra manera, pero no sea ficción, novela real”<sup>1834</sup>. O alguna de las etiquetas que ya hemos mencionado sí que cree que puede tener mejor experiencia en las ventas. Por lo que, en su opinión, aunque el término periodismo narrativo puede ser, hasta ahora, el más preciso, de cara a vender el libro dentro de una editorial o simplemente de una librería es un tema que produce el rechazo entre los lectores.

Su experiencia en la recepción de los lectores, ha sido muy positiva, aspecto que contrasta fuertemente con la recepción que tiene de sus trabajos en televisión. Nos explica que con la televisión la sociedad es “súper crítica” pero se muestra sorprendida con la recepción entre los

<sup>1824</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p.

<sup>1825</sup> Véase: <http://editorialorsai.com/revista/>

<sup>1826</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p.

<sup>1827</sup> LICITRA, Josefina, “Mújica, el presidente imposible”, *Orsai*, nº2. Disponible en: [http://editorialorsai.com/revista/post/n2\\_mujica](http://editorialorsai.com/revista/post/n2_mujica) [última fecha de consulta: 24 de septiembre de 2016]

<sup>1828</sup> Véase apartado 13.9.

<sup>1829</sup> Véase: GARCÍA MASSAGUÉ, Mónica, *Historia de los burdeles*. Barcelona: Editorial Océano, 2009; GIMENO, Beatriz, *La prostitución*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2012; GÓMEZ SUÁREZ, Águeda; PÉREZ FREIRE, Silvia; VERDUGO MATÉS, Rosa María, *El putero español*. Madrid: Libros de la catarata, 2015.

<sup>1830</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 243.

<sup>1831</sup> *Ibíd.*, p. 243.

<sup>1832</sup> *Ibíd.*, p. 243.

<sup>1833</sup> *Ibíd.*, p. 242.

<sup>1834</sup> *Ibíd.*, p. 242.

lectores. “Lo del libro es que han sido unánime, yo no he leído una sola crítica mala al libro”<sup>1835</sup>, añadiendo que no estaba preparada para esto y que se temía duras críticas por la editorial donde se publicaba el libro o por el contenido de este. A veces muchas de las críticas son de los mismos compañeros de profesión pues “lo del periodismo narrativo al final creo que lo vamos leyendo periodistas” explica<sup>1836</sup>. Se muestra dispuesta repetir de nuevo la experiencia, aunque no lo tiene claro sí que le gustaría abordar el tema de la maternidad para también de alguna forma luchar contra esa cantidad de mitos, leyendas y en cierta medida estigma que hay sobre “ser madre” en la sociedad:

Todo el mundo te habla del embarazo, es otro tabú la maternidad, está súper idealizada, tiene que ser maravilloso y es mentira. Es una puta mierda, es un sacrificio [se ríe]. Esto es un asco, ¿que luego sale un niño maravilloso?, sí, ¿pero el proceso es un asco?, también. Pues ya está, vamos a decirlo de verdad, que nos pongan a parir, porque este ya sí que es el último tabú el heteropatriarcado. Tú no puedes decir que ser madre es lo peor que te ha pasado en la vida, porque entonces eres una mujer desnaturalizada, no mereces los hijos que te ha regalado dios... Entonces yo digo, ¿sí?, pues vamos a por eso, que es lo que a mí me gusta. Que me habéis engañado toda la vida, pues ahora os jodéis porque voy a hacer un libro diciendo que todo esto es un engaño<sup>1837</sup>.

La trasgresión, por tanto, seguirá siendo uno de los objetivos de esta autora.

---

<sup>1835</sup> *Ibíd.*, p. 243.

<sup>1836</sup> *Ibíd.*, p. 243. Este mismo peligro lo apunta Leila Guerriero cuando se opone a la idea de boom en el periodismo narrativo. GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, [versión Kindle], 2016, posición: 905.

<sup>1837</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 241.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## CAPÍTULO 14. INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

---

### 14.1. Interpretación tematólogica: elección, motivaciones, temáticas y proceso de creación

La interpretación de nuestro análisis sobre la temática de las obras aplicando los resultados obtenidos en el análisis de contenido cualitativo y la entrevista en profundidad ad hoc cualitativa nos llevan a localizar varios factores que explican la elección del tema y que sobre todo responden a aspectos personales y profesionales. Uno de los aspectos más relevantes es que los autores nos señalan que sus obras son fruto de la frustración que les produce su trabajo normal como periodistas. Frustración en el modo de trabajar, o no tienen tiempo para cubrir adecuadamente una historia, o no tienen espacio para poder explicar todos los detalles o no tiene dinero —bien porque su medio no se lo proporciona o son *freelance* y no se lo pueden permitir— para iniciar una investigación.

Dentro de las razones profesionales hemos detectado tres razones recurrentes que exponen estos autores para explicar por qué se deciden escribir este tipo de periodismo, por qué escribir un libro sobre estos temas —ambos aspectos están ligados como ahora veremos—. Estas tres razones son: la libertad, espacio, y el tiempo.

La primera de ellas y la más recurrente es el espacio. La prensa convencional, los medios de comunicación habituales no ofrecen el espacio necesario para contar una historia en profundidad y especialmente esto se acrecienta cuando la historia es compleja. Así Xavier Aldekoa señala que necesitaba espacio y también tiempo para contar una historia y esto no lo tenía en la prensa. Porque los temas africanos no suelen interesar a los medios y él buscaba una mayor conexión con el lector a través de sus historias. En los mismos términos apuntaba Alberto Arce, trabajando como corresponsal de agencia, el espacio que le ofrecía no le permitía contar lo que le pasaba. Porque la realidad era mucho más compleja. En 300 palabras que le ofrecía la agencia no podía contar cualquiera de las realidades que brindaba Tegucigalpa, en Honduras. Y David Jiménez también tenía la misma sensación, no tenía espacio para los temas en el *El Mundo*, y vuelve a ofrecer las mismas razones que Arce. Los temas a los que se enfrentaba eran demasiado complejos para que cupieran en el espacio que les ofrecía el periódico. Como se observa este

problema con el espacio surge principalmente de corresponsales que trabajan para un medio, la dinámica de trabajo del corresponsal provoca esta frustración: tienen que informar rápidamente, sobre temas muy complejos y ajenos a los lectores que leen el medio y tienen muy poco espacio.

Pero junto con el espacio también se produce otra razón, totalmente ligada a esta para que estos periodistas decidan escribir una obra de periodismo narrativo. Y es Íñigo Domínguez quien mejor define lo que supone para un periodista escribir una obra periodística narrativa:

El principal factor del periodismo es el tiempo, el tiempo del que dispones es la clave, eso te condiciona a todo, si tienes que ir más deprisa, si tienes que entregarlo a tal hora, si te puedes extender más, si te puedes extender menos. Entonces, esa clave fundamental que es el tiempo, en un libro la rompes y ya actúa de otra manera. Eso es lo que cambia todo<sup>1</sup>.

La ruptura del factor tiempo es una de las oportunidades y ventajas más grandes que ofrece el periodismo narrativo. Como explica Domínguez el tiempo es la clave del periodismo y este fenómeno permite romper esa situación ofreciendo al periodista un campo de trabajo inédito. Por ejemplo, el autor de *Crónicas de la Mafia* explica que la Mafia es un tema que se evita por la mayor parte de periodistas y corresponsales porque es muy complejo, se tiene que leer mucho, estar muy atento a todo lo que ocurre y en definitiva tiene tal complejidad que tienden a obviarse. De ahí que para poder hacer una obra sobre esto necesitaba tiempo y lentitud, otro rasgo fundamental que añade este autor para poder escribir sobre esto. Samanta Villar también se mostraba asombrada de la capacidad que le ofrecía escribir una obra así y poder detenerse y profundizar en un determinado aspecto de la obra. Sobre todo, ella, como profesional de la televisión, no estaba acostumbrada a este tipo de libertades y le parece una verdadera delicia para el periodista. También Xavier Aldekoa apunta al tiempo necesario para contar estas historias: “Hay muchas historias que merecen un tiempo o una extensión mayor para explicar las cosas bien”<sup>2</sup>.

Curiosamente, otros periodistas narrativos en Latinoamérica también han apuntado la importancia del tiempo para este fenómeno, así lo señala Juan José Hoyos:

El tiempo se convierte en algo muy especial para los periodistas literarios, se convierte en el mejor arma que tienen para poder escribir lo que están haciendo. Con razón dice el periodista Germán Castro Caycedo que el principal verbo que debe aprender a conjugar un periodista dedicado a escribir crónicas o reportajes es pacienciar. En el periodismo, las historias hay que pacienciarlas. La velocidad no solo nos impide ver lo que pasa. Pienso que tampoco nos deja entendernos a nosotros mismos, ni a nuestro entorno, ni siquiera a nuestro oficio. La velocidad marea y no deja pensar. La velocidad no permite que alcancemos a escuchar a nadie. La velocidad nos convierte en esclavos de la agenda noticiosa que nos impone cada día la gente que fabrica esas agendas. Por no darnos cuenta del impacto que la velocidad tiene en nuestro oficio, acabamos por convertirnos en idiotas útiles, ciegos y sordos... La velocidad, además, nos hace perder el sentido del tiempo: el reloj. Pero no el que llevamos en la muñeca de la mano para llegar puntuales. Hablo del reloj del narrador. Del reloj que marca su propio tic tac en una historia. Solo cuando uno siente ese reloj dando las horas en el trasfondo de un relato puede atreverse a pensar que el trabajo de campo está a punto de acabar<sup>3</sup>.

La disposición del tiempo de un periodista está intrínsecamente relacionada con la capacidad para profundizar en una información. Y en la mayor parte de los medios, debido a los tiempos con los que juegan, esta profundización es imposible de llevar a cabo. Esta es una de las razones principales que nos explica Braulio García Jaén para tomar la radical decisión en 2007 de dejar su puesto en la SER para dedicarse por entero a desentrañar el caso de Abderrazak

---

<sup>1</sup> Entrevista personal con el autor. Anexos, p. 82.

<sup>2</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 3

<sup>3</sup> HOYOS, Juan José, “El método salvaje”, en FALBO, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007, p. 182

Mounib y Ahmed Tommouhi condenados por error por unas violaciones que no cometieron. Sus razones nacen de la forma en la que tienen los medios de trabajar. Él quería profundizar en esa historia y no lo podía hacer en la prensa. Necesitaba “viajar, ver, preguntar, volver a mirar y escribir como si el periodismo realmente existente no existiera”<sup>4</sup> y para ellos quería “llegar al fondo de las historias y eso en los formatos que se manejan en los medios españoles es muy difícil”<sup>5</sup>.

Y de la misma forma nos lo expresaba Daniel Utrilla cuando visitando la tumba de Tolstoi es consciente de lo limitado que es el periodismo. En su labor como corresponsal para *El Mundo* en Rusia, cada vez era más consciente de que el periodismo que estaba haciendo se estaba dejando una realidad muy importante atrás. Y él quería contarla.

La libertad que permite el periodismo narrativo es otra de las grandes razones que aportan, que los lleva a escribir estos textos. Para Ander Izagirre son el eje fundamental para elegir sus historias, parten de lo que realmente quiere escribir. Es consciente de que algunas historias tienen una cierta ética en el sentido de la misión de lo que se va a contar como ciertas injusticias, etc. Pero su criterio básico para escribir, ha sido siempre hacerlo de aquello de lo que le apetece. Y para Utrilla esta libertad era esencial, pero en otro sentido. No pudiera haber escrito su “crónica sentimental”, como la define en el subtítulo de su libro, si no se hubiera liberado profesionalmente para contar su historia. Lo primero que hizo para poder contar toda su experiencia, así como sus reflexiones y opiniones fue dejar *El Mundo*, porque todo lo que iba a hablar era sobre su experiencia como corresponsal para ese periódico. Necesitaba esa distancia, concretamente porque uno de los objetivos del libro es mostrar su amor por Rusia, ya que el libro “es una declaración de amor a Rusia”<sup>6</sup> y por tanto necesitaba estar fuera de la redacción para poder hablar de esto. Esta libertad le permitía abordar su visión sobre Rusia con total independencia ya que es un país sobre el que occidente tiene una visión negativa. Pero también fue una liberación para Utrilla en un segundo plano, en el plano estilístico. “Eso me permitió meterme en el..., en lo que yo llamo las técnicas narrativas literarias, excederme un poco en ellas”<sup>7</sup>.

Sin embargo, estos autores también arguyen una de las grandes desventajas que tiene el periodismo narrativo, los recursos necesarios para llevar a cabo estas investigaciones. En general estos autores apuntan que esta es la gran desventaja de este tipo de periodismo. Aunque dentro de nuestro corpus tenemos varios ejemplos de lo que se puede conseguir con el micromecenazgo para financiar proyectos narrativos. Así, el texto de Nazaret Castro *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina* nace de un proyecto de micromecenazgo con el objetivo de conseguir dinero para poder financiar este proyecto de investigación. En general, estos textos son fruto de una intensísima labor de investigación, y cuando señalamos intensa, escapa más allá de cualquier investigación que se haga generalmente en prensa, hablamos de varios meses o incluso años. Por tanto, los recursos necesarios para practicar este periodismo o para que el periodista pueda vivir de ello es un hecho presente. Nazaret Castro nos explicaba que la investigación que desarrolló al amparo de *fronterad* se enfrentaba a varios problemas, entre ellos el tiempo y el dinero disponible para hacer la investigación. También Jordi Pérez Colomé utilizó esta misma estrategia, pero la condujo a través de su blog, ObamaWorld.

A pesar de estos impedimentos, algunos autores saben aprovechar la falta de presupuesto para ofrecer otro tipo de contenidos. Por ejemplo, Íñigo Domínguez desarrolló *Mediterráneo descapotable* en la temporada de verano de su periódico por ese entonces, *El Correo*. Pero con la llegada de la crisis económica, el medio no disponía de dinero para dedicar a este tipo de expe-

<sup>4</sup> GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética. El caso de dos condenados por la cara*. Barcelona: Seix Barral, 2010, p. 89.

<sup>5</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 104.

<sup>6</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 213.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 213.

riencias que hacía el autor en verano, por lo que aprovechando ese tiempo, para enfocar su esfuerzo hacía un tema que siempre le había apasionado y que tenía un menor coste económico, desarrollar una historia de la mafia italiana, donde la mayor parte de las fuentes son documentales.

Aunque una de las interpretaciones más interesantes, que obtenemos del cruce de estas tres grandes razones: espacio, tiempo y libertad, es ¿por qué estos autores deciden publicar su obra en formato libro? ¿Por qué deciden utilizar este formato? En este caso existen multitud de razones. Por ejemplo, Braulio García Jaén explica que el libro era el mejor formato para poder explicar con todo detalle su historia sobre los dos marroquíes condenados por un crimen que no cometieron. Es decir, que el libro como formato periodístico es uno de los mejores soportes para poder contar una historia compleja y que requiere muchos detalles y una gran complejidad. Sin embargo, para otros autores, consideran que un periodista escriba un libro como la evolución natural del reportero, así lo explicaba David Jiménez. Otras veces como en el caso de Villar, Aldekoa o Ayestaran nace de su interés por escribir un libro. Es una necesidad, interés u objetivo que siempre han tenido. Aldekoa nos explica que siempre había querido escribir un libro, para Ayestaran es su forma de enfrentarse al folio en blanco y escribir una historia más larga y a Villar siempre le había apetecido escribir.

Por otro lado, otra de las razones, es que estas obras funcionan como obras recopilatorias de los trabajos en prensa publicados por estos autores. *Los mercaderes del Che* y *La vida de las pequeñas cosas* funcionan como obras recopilatorias. En la primera de ellas nos explicaba Ayala Ugarte quería reflejar sus mejores textos periodísticos escritos en América latina. Y en el caso de *La vida de las cosas* nace con un sentido más premeditado porque eran columnas publicadas en el periódico, pero tenía vistas de publicarla como textos. Las dos obras de Íñigo Domínguez también nacieron en la prensa. Aunque son ampliadas ambas cuando se publican como libro. En el caso de *Mediterráneo descapotable* con ese informe al final del libro que contextualiza el viaje del autor y en *Crónicas de la mafia* con la inclusión de nuevos capítulos y también con la inclusión de anexos de películas sobre la mafia. Izagirre también recopila su trabajo en prensa a través de *Cuidadores de mundos* un conjunto de reportajes que escribió como una especie de guía de lugares interesantes del País Vasco y *Plomo en los bolsillos* también nació en las páginas de la prensa, pero con su reedición añadió algunos capítulos más. Algunos de los capítulos de Virginia Mendoza han sido publicados en revistas como *Altair*, *Jot Down* o *fronterad*. Aunque no estaríamos hablando especialmente de una labor de recopilación, pero sí fueron publicadas en medios impresos.

Otras veces las razones por las que estos autores escriben un libro son mucho más mundanas. Reciben un encargo. Así en el caso de Pedro Simón, que le propusieron escribir un libro, y él les propuso tratar el Alzheimer. Y también en *Siniestro total* nace por iniciativa de *fronterad*, aunque conectada con la idea de arriba, de recopilar todo el trabajo de Simón sobre la crisis económica. *Un torpe en un terremoto* es un encargo de Debate, que tras leer las crónicas que escribe Javier Rodríguez Marcos desde Chile, a su vuelta recibe esta propuesta. O Mayte Carrasco que también es el editorial Debate la que contacta con ella para que escribiera sobre el conflicto, sirio que era el tema que más tenía que aportar la autora. También Aldekoa recibe en primer un encargo para escribir sobre Mandela que luego el transforma y presenta a la editorial su experiencia como corresponsal en el continente. Hay otras situaciones como la de Mónica Bernabé que en este caso se ve animada por el fotoperiodista Gervasio Sánchez para que escriba toda su experiencia en Afganistán como corresponsal.

Además de las ventajas que ofrece escribir este tipo de textos y las razones por las que deciden utilizar el libro como formato. Hay otras razones de índole profesional que apuntábamos al inicio de este apartado. Por ejemplo, Alberto Arce pierde su trabajo como periodista en el periódico donde trabajaba con el inicio de la crisis económica. Él mismo lo explica con detalle en el libro:

El periódico nonato en el que trabajaba sufre un aborto traumático. Con el dinero de la indemnización por el despido, la mejor respuesta es darle un puñetazo en la cara al desempleo —que es fuerte pero lento, como todos los abusos de la clase y contra el que solo se puede luchar teniendo una idea rápida— y se impone la testarudez de responder trabajando. Empezar a viajar, negarse a tirar la toalla, salir a buscar historias.

¿A dónde? A un lugar cercano, barato y accesible. En el que suceda algo y además se puedan encontrar noticias que, hipotéticamente, vender<sup>8</sup>.

Su análisis de la situación es frío y calculado, y decide irse a Misrata, la tercera ciudad más importante de Libia que ofrecía una fuerte resistencia a las tropas gubernamentales durante el conflicto libio, e intuía que sería un gran foco informativo. Tras la publicación de *Misrata calling*. Vuelve a hacer este análisis de la situación global y observa que Honduras no tiene ningún corresponsal extranjero y comienza a trabajar allí para la agencia de noticias AP. Por tanto, en este caso, la crisis económica y las ganas de trabajar y ofrecer un tipo de información distinta espolea a Alberto Arce a publicar sus obras.

En otros casos, el libro funciona como fruto de la experiencia de corresponsales en distintos territorios. Ocurre con Aldekoa y su experiencia de una década en África. Con el mismo Alberto Arce en *Novato en nota roja* que refleja su experiencia cubriendo la violencia en Tegucigalpa. Con Ayestaran para intentar explicar la resistencia palestina ya que se encuentra como periodista *freelance* trabajando en Israel. También con Bernabé que, aunque animada por Gervasio Sánchez, refleja toda su experiencia durante sus 11 años en Afganistán. Carrasco con la Guerra de Libia como corresponsal de guerra en los inicios del conflicto. O David Jiménez y Daniel Utrilla con sus correspondientes corresponsalías en Asia y Rusia respectivamente.

Concretamente en estos últimos autores se dan además algunos aspectos que debemos señalar. Para Jiménez Asia fue una oportunidad que no desaprovechó cuando fue consciente que *El Mundo* no tenía ningún corresponsal en Asia. Y en cierta medida su última obra *El Lugar más feliz del mundo* es una despedida de su corresponsalía un recorrido por el fruto de varios años viajando por guerras, terremotos, tsunamis y desastres naturales. Para Utrilla su inicio como corresponsal en Rusia fue un sueño hecho realidad. Enamorado del país desde joven, la oportunidad de trabajar como periodista desde allí fue importantísima en su desarrollo como autor. Y como nos explicaba, *A Moscú sin kaláshnikov* es una especie de *making of* sobre su corresponsalía.

Ya hemos explicado las razones por las que escriben estos textos y eligen el soporte libro o la experiencia de las que nacen estas historias, pero intentamos responder ¿Qué pretenden transmitir con estos temas? En este caso las motivaciones que los llevan a tratar estos temas son de muy diversa índole y en ellas se mezclan tanto aspectos personales como profesionales. Así, Xavier Aldekoa tiene como objetivo para explicar el mundo, revelar a las gentes que viven en África. Desde niño, está obsesionado con África y desde que inició sus estudios en comunicación quería informar sobre este continente. Por ejemplo, Álex Ayala Ugarte se percibe una conexión entre dos textos por buscar un tipo de personajes muy concretos, la mirada especial y el enfoque que da este autor es tan personal que es capaz de configurar una visión propia. O Ayestaran que con su obra quería explicar el proceso de transformación de la resistencia armada palestina y que tan difícil es para entender a algunos países occidentales. Bernabé con *Afganistán. Crónica de una ficción* tiene varios objetivos. Por un lado, mostrar la realidad afgana que es algo muy complejo y necesitaba un texto muy largo para poder contarla, además de compartir sus experiencias como corresponsal en el país. Y por otro lado, mostrar los inconvenientes de ser mujer en el país, especialmente denunciar la visión que la comunidad internacional ha generado sobre el país y que es totalmente falsa. Álvaro Colomer quería mostrar las ciudades o regiones asociadas a una sola idea, conocer por qué de pronto una ciudad se convierte en eso que denomina

<sup>8</sup> ARCE, Alberto, *Misrata Calling*. Madrid: eCíceros, [versión Kindle], 2012, posición: 129.

como guardián de la memoria. Íñigo Domínguez escribe *Crónicas de la mafia* para contar algo extremadamente complejo, explica que ha escrito el libro que le hubiera gustado encontrar cuando llegó a Italia. Izagirre tiene como objetivo en todos sus libros conocer cómo viven la gente, una curiosidad que nace de su interés personal. David Jiménez ha hecho un retrato de Asia, no fiel, porque sabe que eso es imposible. El caso de Virginia Mendoza también es muy interesante porque nace de una mezcla de razones personales y profesionales. La muerte de su abuelo la lleva a Armenia a través de una oportunidad laboral que consigue y allí intenta superar ese duelo, pero al mismo tiempo intentar rendir tributo a su abuelo para redimirse por todo aquello que no preguntó cuando estaba vivo. De ahí que tantas personas ancianas protagonicen sus textos. Y especialmente porque en su obra intenta responder a preguntas sobre la identidad, la memoria etc. Jordi Pérez Colomé parte del objetivo que debe tener todo periodista, ir a un lugar, ver qué ocurre y contarlo. Toni Pou, uno de los periodistas más originales, quiere transmitir con *Donde el día duerme con los ojos abiertos* un acercamiento la ciencia a la sociedad y ese viaje a lomos del *Amundsen* era la oportunidad perfecta para hacerlo. Rodríguez Marcos quería de alguna manera, además de contar el terremoto de Chile, también mostrar las costuras del libro de ahí esa doble historia paralela la del terremoto y la del periodista mostrando ambas caras. Para Utrilla *A Moscú sin kaláshnikov* son muchas cosas. Por un lado, quería contar su experiencia como corresponsal en el país, pero también quería mostrar su amor por Rusia, por su literatura, por el país, por la cultura y por sus gentes. Y finalmente Villar quiere mostrarnos que la visión que tenemos sobre la prostitución está llena de prejuicios y quiere explicar la complejidad que encontró en ese fenómeno y la naturalidad de cómo se desarrollaba todo.

En conjunto, observamos como lo que pretenden transmitir estos autores es una visión mucho más profunda, más rica y con más matices de una determinada temática que bien conocen muy en profundidad y detectan las carencias informativas que existen sobre ese tema, o bien no conocen tan bien, pero quieren investigar para ofrecer una mejor visión sobre esos hechos.

Sin embargo, en algunas ocasiones, las historias que cuentan nacen como una obsesión, una obsesión que adquiere el periodista y de la que no puede desprenderse y necesita contarla. Para Nacho Carretero, el narcotráfico gallego era un tema que le interesaba desde pequeño y que poco a poco se fue convirtiendo en una obsesión. Al principio ni siquiera conseguía verbalizarla. Descubre que es un tema poco tratado en la prensa, sabíamos mucho de la mafia siciliana, italoamericana o latinoamericana pero que lo que estaba ocurriendo frente a nosotros lo desconocíamos por completo. Algo parecido le ocurre a Braulio García Jaén. Abandona todo para dedicarse a una historia que quería investigar y contar en profundidad y que no podía hacer de otra forma. Y también tenemos que hablar de obsesión con Gabi Martínez y la historia del zoólogo Jordi Magraner. Esta historia rompía algunos de sus principios que había establecido. Por un lado, porque era un tema que le ofrecían y él siempre había escrito sobre temas de elección propia. Luego era una historia que le obliga a exponerse físicamente al tener que visitar una de las zonas más peligrosas en Pakistán. Nunca había entendido a aquellos periodistas o corresponsales que arriesgaban su vida por una información. Tras *Sólo para gigantes* entendió plenamente ese sentido al exponer su vida para visitar la zona donde vivió Magraner. Pero no solamente se obsesiona con Magraner, sino que se trata de un cambio total tanto a un nivel personal como profesional. Comprende mejor su sentido como autor, reconoció hacia donde iba y cuál es su objetivo con sus obras e incluso sufrió un cambio en su modo de escribir.

Estos temas, no son para ellos un trabajo más, sino que llega a afectarles profundamente en su vida personal y profesional, transformándolos como personas. Pues si durante varios años estamos investigando, analizando y estudiando un tema determinado, este invariablemente, va a formar parte de nosotros y de nuestra vida.

También hay una serie de detalles derivados de estos temas que es importante reseñar. Concretamente, David Jiménez y Ayestaran nos muestran la importancia de volver a los lugares. Especialmente Jiménez considera muy importante el regreso. Es más, sus obras están configuradas en torno a la vuelta del periodista para seguir contando que ha sido de sus protagonistas,

así lo hace a través de las historias de los diversos personajes en *Hijos del monzón* o en el capítulo “Retornos” de *El lugar más feliz del mundo*. Esto es esencial para Jiménez porque necesita tiempo para volver y contar la historia. A veces existe una sensación de culpabilidad del periodista cuando cuenta una historia, especialmente cuando son realmente dramáticas como las que aborda Jiménez, y luego cuando se va, siente que abandona a esa gente. Para Jiménez volver es una forma de redención y seguir contando lo que pasaba. Esta misma sensación la explica Javier Rodríguez Marcos cuando abandona Chile y siente que en cierta medida está dejando a esas personas atrás. Abandonándolas. Jiménez nos explica que volver y escribir de nuevo sobre los protagonistas de sus historias le sirve de terapia. La escritura como terapia y la importancia de esto para un periodista también lo refleja Mayte Carrasco, para ella contar las historias tan duras que vivió cubriendo el conflicto sirio es esencial.

Hay dos autores Utrilla y Bernabé que tienen como objetivo en sus temas en cierta medida desmitificar la figura del corresponsal o corresponsal de guerra. Ambos se muestran muy críticos sobre la imagen romántica que se tiene en la profesión periodística y fuera de ella del corresponsal como un periodista superior. Utrilla es contundente en su lucha por desmitificar esta figura y mostrar también lo que supuso para él contar un suceso tan dramático como el secuestro de Beslán. Ahí también señala la importancia de la escritura como herramienta terapéutica durante esos momentos tan duros.

Durante el infierno de Beslán, aparte de las crónicas para el diario, también escribía para mí. Siempre lo hago. Esté donde esté. Llámelo diario, si quieren. La escritura es terapéutica. Entresaco ahora uno de aquellos escritos míos que ilustra en caliente el estado de ánimo de aquel periodista de 28 años que acababa de ser testigo del mayor secuestro de la historia<sup>9</sup>.

Esta sensación les ha llevado, a muchos de ellos, a realizar un doble trabajo como periodistas. Arce nos explica que desde el primer día que llega a Tegucigalpa inicia sus textos que luego compondrán *Novato en nota roja*. Porque el trabajo que estaba haciendo para la agencia no le permitía transmitir todo lo que estaba pasando. Explica que le decían siempre que era demasiado largo, demasiado extenso. Utrilla nos explica también como durante su corresponsalía llevaba siempre dos trípticos en la chaqueta, en uno de ellos iba anotando la información para sus crónicas para el periódico, y en la otra, era como la cara oculta de aquella información, detalles, asociaciones, juegos de palabras y reflexiones sobre lo que estaba viviendo, y que sabía que no podía ocupar espacio en la prensa pero que él necesitaba contar.

Por otro lado, y no menos importante el prólogo o introducción en las obras es una parte bastante importante para hablar de la temática. En quince de los autores analizados mencionan en un prólogo, introducción o en el mismo texto algunos de los supuestos que hemos explicado, aunque lo hemos contextualizado, ampliado y analizado a través de las entrevistas en profundidad. Aunque parece mínimo este detalle. Las explicaciones de las razones, que también vienen a ser una carta de presentación de que lo que se va a narrar es real, es bastante importante en el periodismo narrativo.

Para los cronistas, la mayoría de los prólogos tienen esta función: la de explicar quiénes son y qué pretenden, o al menos, qué no pretenden con la crónica. Es interesante ver cómo estos textos preliminares son la marca evidente de que el relato no es una ficción, porque su autor, el periodista, nos acaba de decir en primera persona que lo que el lector va a comenzar a leer es real y que da fe de ello<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov...*, op. cit., p. 47.

<sup>10</sup> ANGULO EGEA, María, “Bajo la piel de la marginalidad Argentina. Crónicas literarias sobre los nuevos sujetos de la violencia”, en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012, p. 78.

En definitiva, podemos señalar a grandes rasgos sobre las temáticas y orígenes de estos temas que hay una frustración unánime con la situación a nivel profesional que viven estos periodistas. Están frustrados porque los medios convencionales no le ofrecen el espacio, el tiempo, la libertad o los recursos para poder contar la realidad como ellos la ven. Y esto provoca una distorsión en su profesión. Tienen que acudir a otros formatos y otro tipo de periodismo para reflejar su trabajo. Alberto Arce, Daniel Utrilla, David Jiménez, Braulio García Jaén, Mónica Bernabé, se muestran especialmente frustrados por lo poco que pueden ofrecer y contar de sus temas en los medios convencionales. Y lo más grave, es que de esas cuatro premisas que exponíamos que apuntan estos autores como necesarias. Tiempo, libertad, espacio y dinero. El espacio es la más fácil de solventar hoy en día. La mayor parte de los trabajos de estos autores se publica en medios online donde el espacio es un problema inexistente. Por lo que esta traba, ese mantra de que la sociedad no lee o que un texto periodístico no puede ser “demasiado largo, demasiado extenso” tendría fácil solución si los medios apostaran por sus periodistas, confiaran en ofrecerles el espacio necesario para contar sus historias. Esta situación deriva en que muchos de estos periodistas o bien dejen la profesión: el caso de Utrilla y García Jaén, que, aunque no solamente explica esta decisión esta frustración, hay otras razones de índole personal. Sí que fueron una importante razón. O bien desarrollen durante mucho tiempo un trabajo paralelo o doble trabajo mientras están reportando como le ocurre a Alberto Arce. U otras veces para conseguir esa libertad, espacio y la oportunidad de tratar los temas que quieren, trabajan como *freelance*. Así es el caso de Ander Izagirre, o Gabi Martínez

Asociado a estos problemas, observamos que el libro se convierte en el mejor formato para poder dar cabida a estas historias tan complejas y componer un relato uniforme. Como muy bien explicaba Pedro Simón: “El periodismo funciona muchas veces como un álbum de fotografías, yo creo que la literatura funciona más bien como una película. Yo creo que esta vez merecía la pena, con un argumento que se puede dar de un modo u otro, que es la crisis, mereció la pena tratar de hacer una película, para entendernos”<sup>11</sup>.

Y finalmente, sobre las temáticas tratadas vemos que se siguen repitiendo temas que siempre ha abordado el periodismo narrativo, conflictos, violencia, prostitución mafia. Por lo que entendemos que estos temas tan complejos, necesitan de un periodismo que este a su altura para poder reflejarlos. Pero a su vez, también vemos que el periodismo narrativo es una herramienta, un fenómeno perfecto para tratar temas muy específicos en profundidad como el caso de las multinacionales españolas con Nazaret Castro, la memoria con Álvaro Colomer, o la recuperación de la identidad y memoria también con Virginia Mendoza. U otras veces es una excelente herramienta para ofrecer una visión global sobre un problema muy complejo, para explicarlo de forma sencilla y que todos la puedan entender, es lo que hace Nacho Carretero con *Fariña*, Íñigo Domínguez con *Crónicas de la mafia* o Jordi Pérez Colomé explicando el conflicto palestino israelí, la situación de Irán o las campañas de Obama. Pero también es un reflejo de los problemas más acuciantes de nuestra sociedad. Pedro Simón nos refleja la crisis económica con *Siniestro Total*, o la situación de los enfermos de Alzheimer. Y por último, también descubrimos que el periodismo narrativo puede abordar aspectos tan sorprendentes como la difusión de la ciencia a la sociedad como nos descubre Toni Pou con *Donde el día duerme con los ojos abiertos*.

## **14.2. Interpretación morfológica y de los procedimientos narrativos: construcción de las obras, fuentes, puntos de vista, figuras retóricas y nuevas técnicas narrativas**

Debido al tamaño y complejidad de este apartado vamos a abordar cada una de las doce categorías que representan este gran apartado de nuestra ficha de análisis de contenido, por separado,

---

<sup>11</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 201.



junto con las preguntas que se le han planteado a los autores durante la entrevista en profundidad.

Uno de los puntos más sencillos de abordar es la estructura interna de las obras. Aquí se produce una situación evidente y es que, debido al tamaño de la mayor parte de las obras, ante una narración tan extensa, utilizan los capítulos y subcapítulos para dividir el texto. Por tanto, crean la estructura del texto periodístico a imitación de lo que sería una novela o un ensayo. Aunque pueda parecer baladí esta situación, la estructuración tan compleja que exigen muchos de estos relatos los lleva a adoptar un desarrollo del relato mucho más profundo.

Sin embargo, podemos detectar diferencias en esta estructura interna en función del objetivo del libro. Ya que podemos detectar dos grandes modelos, aquellas obras que funcionan como textos recopilatorios o conjunto de historias y por tanto el hilo conductor o bien lo establece la temática de la historia o el autor. No se sigue como una narración completa, sino que se establecen como un conjunto de historias. Y luego encontramos textos que funcionan como una historia más unitaria en torno al tema elegido. De esta forma quedaría el modo de abordar la estructura interna de las obras:

Tabla 1. Estructuras internas

Recopilación de historias	Historias unitarias
<i>Océano África</i>	<i>Misrata calling</i>
<i>Nadie avisa a una puta</i>	<i>Afganistán</i>
<i>Los mercaderes del Che</i>	<i>Estaré en el paraíso</i>
<i>La vida de las cosas</i>	<i>Fariña</i>
<i>Gaza, cuna de mártires</i>	<i>Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina</i>
<i>Guardianes de la memoria</i>	<i>Crónicas de la mafia</i>
<i>Plomo en los bolsillos</i>	<i>Los sótanos del mundo</i>
<i>Groenlandia cruje</i>	<i>Cansasuelos</i>
<i>Mi abuela y diez más</i>	<i>Justicia poética</i>
<i>Hijos del monzón</i>	<i>Sólo para gigantes</i>
<i>El lugar más feliz del mundo</i>	<i>Adiós, Gongtan</i>
<i>Heridas del viento</i>	<i>En la campaña de Obama</i>
<i>Memorias del Alzheimer</i>	<i>La historia de tres campañas</i>
<i>Siniestro total</i>	<i>Donde el día duerme con los ojos abiertos</i>
<i>Cuidadores de Mundos</i>	<i>Un torpe en un terremoto</i>
	<i>A Moscú sin kaláshnikov</i>
	<i>Novato en nota roja</i>
	<i>Mediterráneo descapotable</i>

Tabla de elaboración propia

Tan solo hay dos excepciones en la estructura interna, hay dos obras que no precisan de capítulos porque están publicadas como ebook en tomos muy pequeños que es: *Un estado y medio* y *El país esquizofrénico* ambas obras de Jordi Pérez Colomé. Pero en ambos casos son historias unitarias.

En general la estructura de las obras ha sido algo que ha ido surgiendo conforme se iba escribiendo, no ha sido algo tan premeditado. Algunos autores cuyas obras son más recopilatorios de historias buscaron un eje común para todos los textos, así nos lo explicaba Álex Ayala

Ugarte, en *Los mercaderes del Che*, en el que aportó una serie de textos que tenían una mirada y unos personajes similares.

Además, las obras que funcionan como textos recopilatorios suelen ocupar cada capítulo con una historia diferente como ocurre con: *Nadie avisa a una puta*, *Los mercaderes del che*, *Memorias del Alzheimer* y *Heridas del viento*.

La mayor parte de las obras incluye un prólogo, introducción o capítulo inicial donde explica las razones de sus trabajos como hemos visto en el apartado anterior y también en algunos casos incluyen epílogos o informes o anexos. Esto último ocurre con los dos textos de Íñigo Domínguez. En *Crónicas de la mafia* añade la recopilación filmográfica de películas sobre la mafia y en *Mediterráneo descapotable* añade un informe que contextualiza y contextualiza su viaje ocho años después explicando que pasó con aquella España del 2008.

Aunque nos parece criticable que en el caso de las obras publicadas solamente como ebooks, caso de *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina*, o *La historia de tres campañas o Israel un estado y medio*. No se aprovechan las ventajas que tiene este formato para incluir enlaces, más información, imágenes etc. En definitiva, utilizar las ventajas que puede tener diseñar un libro como e-book. Esto nos lleva a concluir que el libro electrónico además de la poca presencia que tiene como se ha ido observando en el análisis, tampoco se le saca partido en las ventajas que podía ofrecer al periodismo narrativo. Es un formato interesantísimo para este tipo de periodismo porque abre la puerta a la incorporación de los datos que hace uso el periodista y a cualquier recurso que pueda aportar más información a la historia.

Sobre la estructura narrativa en el caso de las obras que siguen una estructura unitaria la tendencia es a utilizar una estructura cronológica. Solamente en tres textos encontramos estructuras distintas. Estos casos son del de *Justicia Poética*, *Sólo para gigantes* y *A Moscú sin kaláshnikov*.

La obra de Braulio García Jaén se divide en tres partes, en la primera de ellas nos detalla el contexto del caso, como se produjeron las violaciones desde el punto de vista de las víctimas, la segunda parte es la investigación del periodista y la última parte detalla la situación actual a la publicación del libro. Por tanto, estaríamos hablando de una estructura muy fragmentaria pues dentro de estos grandes bloques se dividen a su vez en muchos subcapítulos, especialmente en el bloque dos. Este sentido fragmentario como nos explicaba García Jaén está muy influido por el blog. Lo describe más como un ensamblaje de piezas en la que el blog ha funcionado como estructura base para lo que sería el libro.

En *Sólo para gigantes* comenzamos el relato presenciando el hallazgo del cadáver de Jordi Magraner y a su vez la llegada del autor a Pakistán. A partir de ahí comenzamos por el principio de la historia siguiendo la doble línea establecida por Gabi Martínez entre su historia en la investigación y la historia de Magraner. Al final retomamos ese principio, la llegada del autor a Pakistán y las posibles explicaciones sobre qué le pudo ocurrir a Magraner y los posibles personajes involucrados en su muerte.

Daniel Utrilla también tiene en su texto una estructura peculiar. La primera parte comienza en su infancia e inicios como corresponsal en Rusia que casi podríamos denominar como cronológica. Así lo apunta el autor. Sin embargo, luego se da cuenta que no puede continuar su relato ya que este se apoya en varias patas: su infancia, su experiencia como corresponsal y su amor por Rusia. A partir de la primera parte del libro se desarrolla el relato a través de esas tres patas, configurando una estructura mixta.

Las obras que funcionan más como recopilatorios, internamente en cada uno de los capítulos tiene una gran variedad de estructuras narrativas. Por ejemplo, uno de los casos más interesantes es el capítulo de "Las puertas del desierto/Mali" en *Océano África* que construye el texto a través del paralelismo de dos historias: la suya y la del joven René Caillié, un joven aventurero francés que descubrió la ciudad de Tombuctú. La técnica utilizada presenta un relato cronológico en dos líneas narrativas en la que la historia de Caillié y su propio viaje a Tombuctú se van intercalando. Otras veces en textos como *La vida de las cosas* o *Cuidadores de mundos* debido a

que son textos sacados de la prensa utilizan estructuras habituales “títulos, subtítulos, entradillas” etc.

Otra obra también es muy interesante en la narrativa es lo que hace Álvaro Colomer con *Guardianes de la memoria*. Cada uno de sus cinco reportajes sigue una estructura diferente, algunas son cronológicas, otros textos se dividen en capítulos.

Independientemente de las formas destacadas de estructuras narrativas, internamente, dentro de cada capítulo mayoritariamente la construcción predominante es la de escenas por escenas. Este tipo de construcción ya lo apuntó en los años 70 Tom Wolfe como una de las características más relevantes del Nuevo Periodismo y hoy día, constatamos que sigue reproduciéndose como estructura narrativa a la hora de desarrollar distintas escenas. Concretamente en el texto hacen uso de esta construcción tanto las obras recopilatorias como las obras unitarias, y en total 22 de los textos la utilizan. Por ejemplo, se han analizado algunas crónicas como “Los mercaderes del Che” del libro del mismo título en la que podemos observar como a través de seis escenas el autor es capaz de crear una crónica sólida y de gran profundidad. También se puede observar esto en el primer capítulo de *Nadie avisa a una puta*.

La predominancia de la estructura narrativa y la construcción de escenas por escenas en el periodismo narrativo responde a varias cuestiones. Por un lado, la consecución de los acontecimientos siguiendo el orden cronológico presenta la forma más natural y clara de narrar un hecho. Y por otro lado, la construcción de escenas por escenas aporta la posibilidad de que en un mismo texto el autor pueda incluir contextualizaciones, ampliaciones sobre un hecho concreto, testimonios diferentes utilizando una escena distinta para cada personaje, presentándose como la construcción que más facilidades y más aporta a un periodista narrativo.

También es destacable los inicios y finales de capítulos o de los textos. Muchos autores abren con un inicio impactante para captar la atención del lector y se despiden con un final que deja una buena sensación. Destaca especialmente de este tipo de recursos Pedro Simón. Concretamente denomina a estas despedidas “un beso” y considera que si el periodista consigue la atención del lector hasta el final del texto debe de alguna manera recompensarlo con ese “beso” como él lo denomina. Simón tiene dudas si es o no una técnica efectiva, pero considera de suma importancia que si el lector llega al final es importante despedirse. Pese a las dudas que presenta el autor, son un excelente recurso para finalizar un texto periodístico, pues estos a veces pecan de cerrar abruptamente la narración y además de funcionar como una despedida como explica Simón, también funcionan en cierta medida como una conclusión o exposición final. Otras veces este recurso se produce en los inicios, para ello se inician de forma abrupta, situando al lector en la acción con el fin de captar su atención. Podemos observar esto al inicio de los capítulos de *Gaza, cuna de mártires*.

En otras ocasiones algunos autores utilizan capítulos muy cortos, esto provoca un gran ritmo en la narración, hace más ágil la lectura y ayuda a paliar la complejidad de historias que tienen muchos matices, detalles y personajes. Este es el caso de *Fariña o Misrata calling*. Estos capítulos tan pequeños crean un gran dinamismo en la narración. Y ayuda especialmente en el texto de Nacho Carretero sobre el narcotráfico gallego, donde debido a la gran cantidad de detalles es sumamente fácil perderse.

A veces, las editoriales o los equipos encargados de la creación del proyecto como en el caso de *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina*, recomiendan afrontar la obra desde un punto de vista más narrativo. Así nos lo explicaba Nazaret Castro, el equipo de *fronterad* le aconsejaron al inicio del proyecto que querían hacer un trabajo más “narrativo”. “Narrarlo de forma que se viera que estaba mi subjetividad ahí, pero sin perder de vista que no estaba en un género opinativo, que era siempre un género interpretativo, pretendía dar información”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 60.

También la estructura narrativa está abierta a experimentos más literarios, como es el uso de la aliteración para comenzar cada capítulo. Esto lo podemos observar en Ander Izagirre y *Cansasuelos* que comienza con una frase similar en algunos de sus capítulos. David Jiménez también utiliza una aliteración en el capítulo de “Teddy” con la frase “¿Y Teddy? ¿Alguien ha visto a Teddy?” que va repitiendo en ese texto y que funciona como conector.

Pero quizás la parte más polémica de la estructura narrativa sea la reconstrucción de algunos hechos. En este caso se produce en el reportaje de “Man hon” de *Hijos del Monzón* y también en *El lugar más feliz del mundo* cuando reconstruye las revueltas de China de 1989. En ambos casos, aunque el autor no indica literalmente que se trata de una reconstrucción lo deja implícito en el texto al utilizar verbos de atribución: “preguntaría...”, “diría”. Y en el caso de Gabi Martínez, también nos explica que hay algunos capítulos reconstruidos y lo detalla en un último capítulo del libro titulado “Matiz. Ya hemos señalado las razones que apuntan estos autores y en definitiva todo se reduce a una cuestión de explicaciones. Si el autor explica que esa escena o esa parte esta reconstruida sea implícita o explícitamente no hay problema, aunque podemos abrir el debate si entonces eso sería periodismo o pura especulación. El problema real es cuando un periodista reconstruye alguna parte de su texto porque no tiene todos los datos y no lo explica o anuncia. En ese caso, el lector automáticamente dará por sentado que eso que le cuenta es real, porque así lo ha establecido en el lector en el pacto de lectura con el autor cuando comienza a leer ese texto.

Sobre los modos de citación. Nos encontramos mayoritariamente un gran uso del estilo directo, todas las obras hacen uso de esto en detrimento del estilo indirecto. Sin embargo, en los modos de citación, con guion o comillas. En general se producen tres tipos diferentes aquellos que predominantemente usan el estilo directo con guion, otros con comillas, las que los mezclan. Veamos un cuadro para ver cómo se distribuyen las obras en los modos de citación más predominantes:

Tabla 2. Modos de citación

Estilo directo (atribución comillas)	Estilo directo (atribución con guion)	Mezcla de ambos
<i>Misrata calling</i>	<i>Océano África</i>	<i>Novato en nota roja</i>
<i>La vida de las cosas</i>	<i>Hijos del Monzón</i>	<i>Los mercaderes del Che</i>
<i>Gaza, cuna de mártires</i>	<i>El lugar más feliz del mundo</i>	<i>Afganistán</i>
<i>Estaré en el paraíso</i>	<i>Sólo para gigantes</i>	<i>Guardianes de la memoria</i>
<i>Fariña</i>	<i>Adiós, Gongtan</i>	<i>Plomo en los bolsillos</i>
<i>Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina</i>	<i>Nadie avisa a una puta</i>	<i>Groenlandia cruje</i>
<i>Mediterráneo descapotable</i>		<i>Un torpe en un terremoto</i>
<i>Los sótanos del mundo</i>		<i>Memorias del Alzheimer</i>
<i>Mi abuela y diez más</i>		<i>Siniestro total</i>
<i>Cansasuelos</i>		<i>A Moscú sin kaláshnikov</i>
<i>Justicia Poética</i>		
<i>Heridas del viento</i>		
<i>En la campaña de Obama</i>		

<i>La historia de tres campañas</i>		
<i>Un estado y medio</i>		
<i>Un país esquizofrénico</i>		
<i>Donde el día duerme con los ojos abiertos</i>		
<i>Crónicas de la mafia</i>		

*Tabla de elaboración propia*

Pero en algunos casos de las obras que usan mayoritariamente el estilo directo con atribución de comillas a veces aparecen los diálogos. Y en estos casos cuando lo hace ocurre con diálogos muy impactantes. Así lo vemos en *Fariña*, *Mediterráneo descapotable*, *Cansasuelos*, *Justicia Poética* o *Crónicas de la mafia*, con ejemplos como este:

Hizo un pacto de honor con Antonio Manganelli, actual jefe de la Policía italiana:

- Dottore, ¿usted está casado?
- No.
- Entonces escúcheme bien, desde esta tarde usted tiene una mujer y tres hijos, ¿se siente capaz de salvármelos?
- Le doy mi palabra<sup>13</sup>.

Como se observa en el cuadro el estilo directo con atribución con comillas suele ser el más usual, aunque se obtienen obras donde se mezcla ambos. En estos casos esto se explica por diversas razones. Mónica Bernabé por ejemplo nos señalaba que la inclusión de diálogos en su obra fue una recomendación de la editorial, que aunque no estaba muy conforme al inicio, agilizó el libro y ahora está satisfecha de haberlo utilizado. Pedro Simón por su parte utiliza una forma u otra para cambiar de plano, utiliza los guiones para mostrar la historia que le cuenta el personaje y las comillas para luego explicar y contextualizar lo que le dice este personaje sobre lo que le está contando. Además, con los diálogos siempre se usan para enfrentarse con las declaraciones más poderosas y más interesantes, y las comillas para aquellas que tienen menos relevancia. A veces mezcla ambas formas de citación dependiendo de lo que diga el personaje. El autor es muy consciente de esto y tiene que ver con las escenas que está escribiendo a veces le surgen más de una forma u otra.

En el caso de los autores que exclusivamente utilizan guiones lo hacen por las siguientes razones. Aldekoa por ejemplo es consciente de este gran uso de los diálogos y lo hace porque busca la sonoridad y musicalidad del relato por lo que presta mucha atención a como suenan estas frases. Y para Samanta Villar es algo que es influencia de la televisión por su parte. Algunas escenas, explica, son mucho más impactantes con un diálogo, no hay forma de que se pueda decir mejor que como lo ha dicho el personaje.

Pero quizás el recurso más interesante de todos sea el estilo indirecto libre, este recurso del que hemos hablado ampliamente, en el que el periodista a través de esa tercera persona “omnisciente” puede contar lo que ha dicho, sentido o piensa una persona a través de un gran trabajo de periodismo e inmersión. Y aquí está la clave, de ese “regusto literario” que podemos detectar en muchos textos periodístico narrativos. La transcripción de lo que piensa o dice un personaje en tercera persona consigue ese efecto “omnisciente”. Este recurso es utilizado en muchas obras, pero no como un modo de citación exclusivo del texto, sino que aparece brevemente, en algún capítulo concreto o alguna parte. Lo hemos detectado en *Océano África*, *Novato en nota roja*, *Guardianes de la memoria*, *El lugar más feliz del mundo*, *Hijos del monzón*, *Sólo para gigantes*, *Heridas del viento* y *Nadie avisa a una puta*. Generalmente este recurso se utiliza en escenas poderosas en las que prima más lo que siente el personaje que en la acción.

<sup>13</sup> DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*, posición: 2073.

Sobre la utilización de la persona gramatical aquí sí que tenemos un uso casi unánime de la primera persona, aunque con muchos peros por parte de los autores. Veamos la tabla.

Tabla 3. Persona gramatical

1ª Persona	2ª Persona	3ª Persona
<i>Océano África</i>	<i>Guardianes de la memoria</i>	<i>La vida de las cosas</i>
<i>Misrata calling</i>		<i>Fariña</i>
<i>Novato en nota roja</i>		<i>Guardianes de la memoria</i>
<i>Los mercaderes del Che</i>		<i>Mediterráneo descapotable</i>
<i>Gaza, cuna de mártires</i>		<i>Crónicas de la mafia</i>
<i>Afganistán</i>		<i>Cuidadores de mundos</i>
<i>Estaré en el paraíso</i>		<i>Solo para gigantes</i>
<i>Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina</i>		<i>Un torpe en un terremoto</i>
<i>Guardianes de la memoria</i>		<i>Memorias del Alzheimer</i>
<i>Los sótanos del mundo</i>		<i>Siniestro total</i>
<i>Plomo en los bolsillos</i>		
<i>Groenlandia cruje</i>		
<i>Mi abuela y diez más</i>		
<i>Cansasuelos</i>		
<i>Justicia Poética</i>		
<i>Hijos del monzón</i>		
<i>El lugar más feliz del mundo</i>		
<i>Sólo para gigantes</i>		
<i>Heridas del viento</i>		
<i>Adiós, gongtan</i>		
<i>En la campaña de Obama</i>		
<i>La historia de tres campañas</i>		
<i>Un estado y medio</i>		
<i>Un país esquizofrénico</i>		
<i>Dónde el día duerme con los ojos abiertos</i>		
<i>Un torpe en un terremoto</i>		
<i>A Moscú sin kaláshnikov</i>		
<i>Nadie avisa a una puta</i>		
<i>La vida de las cosas</i>		

Tabla de elaboración propia

La utilización de la primera persona como se observa es la mayoritaria, por tanto, el uso del yo, de la subjetividad, del yo estoy aquí y te lo cuento que apuntaba Martín Caparrós es una realidad en el periodismo narrativo. Sin embargo, dentro de este grupo de autores que la utilizan señalan ciertos matices en el uso de esta primera persona que es fundamental tener presente.

Por ejemplo, Aldekoa apuntaba que vigiló mucho que la primera persona no asumiera el protagonismo del relato, que él como periodista no acaparara el relato, porque esto puede ser algo muy peligroso. En este sentido Nazaret Castro nos apuntaba que tuvo muy presente la primera persona, quería mostrar su postura ética y política. Pero para Alberto Arce no concibe otra forma de contar una historia, él estuvo presente en los hechos y no tiene otra forma de contarlos si lo ha vivido, porque su objetivo es contarte eso que ha vivido desde su punto de vista. Ayestaran cree que no cree que utilizar la primera persona sea exhibicionismo, pero sí que tiene claro que es algo que nunca utilizaría en un periódico. Otras veces el uso de esta primera persona es una recomendación de la editorial, así es el caso de *Afganistán: crónica de una ficción*. Bernabé tenía dudas de su uso, pero ahora se alegra porque ha hecho el relato más cercano. Utrilla también utilizó esta primera persona por condición de la editorial, pero para él no le costó ningún esfuerzo. También tenía dudas Javier Rodríguez Marcos, que aunque solo la mitad del libro utiliza la primera persona, se planteaba si era correcto utilizarla. Maite Carrasco se muestra muy cómoda con su uso, así como Samanta Villar y para Braulio García Jaén era casi una obligación mostrar que él era quién investigaba y recopilaba esa información y mostrar todo lo que hizo. Quién tiene más reparos, pese a hacer uso de ella es David Jiménez, no la considera conveniente en el periodismo, pero quería con sus libros crear algo más cercano. También Virginia Mendoza no se sentía cómoda con la primera persona. De la misma forma Pedro Simón no consigue obtener ese yo y prefiere utilizarlo sólo en sus columnas de opinión y no cree que el periodista deba aparecer.

Otras veces, los autores tienen muy claro que no va a aparecer en el relato como es el caso de Nacho Carretero, que desde que comenzó su investigación sobre el narcotráfico tenía claro que no iba a aparecer en el relato. Pero señala que utilizar la primera persona debe usarse cuando se pertinente, y esto lo va a marcar la historia.

Pero como se habrá podido apreciar en la tabla el caso más paradigmático en el que una obra combina varios tipos de personas es *Guardianes de la memoria*. Con la misma idea que expone Carretero, Álvaro Colomer apunta que la historia es la que marca el uso de la persona. Así en su opinión la primera persona siempre es mucho más efectiva para mostrar sentimientos y la tercera para mostrar hechos y por tanto tiene algo más que ver con la historia que se cuenta que con la decisión del autor. También hacen uso de estas dos personas *La vida de las cosas*, y sobre todo *Sólo para gigantes*. Las dos historias, la del autor y la de Jordi Magraner utilizan primera y tercera persona respectivamente. Pues así lo necesitaba la historia y la combinación de ambas crea un efecto narrativo reseñable. También destaca el uso de nosotros en *Los sótanos del mundo*. O quizás la muy reseñable "El viajero" de Íñigo Domínguez que por reparo de hacer uso del yo disfrazada su primera persona como tercera, pero funciona muy bien porque permite al autor conseguir una distancia con la narración, pero sin perder la cercanía con el lector.

Por tanto, la estrategia de representación del autor en el texto, condicionada por el uso de la primera o tercera persona, cumple los mismos parámetros y prevalece la 2 estrategia de representación del autor en el texto en la que el periodista está presente en la narración. Ya que el yo, el uso de la primera persona condiciona que el periodista aparezca en el texto. La única excepción y la más interesante es el uso de la tercera estrategia de representación del autor en el texto en el que este esconde su identidad. Esto lo realiza Jordi Pérez Colomé en sus dos textos sobre la campaña de Obama, fue para el autor un dilema ético porque lo que se obtiene es muy bueno informativamente pero poco válido ya que es algo obtenido mediante un engaño. El autor apostó por esa información por lo que tenía que aportar, pero es consciente de las implicaciones que tiene para un periodista esconder su identidad y obtener información así.

Muy relacionada con el uso de la primera persona o la tercera está la conciencia de subjetividad, pues está estrechamente relacionada con la utilización de la persona gramatical. Cuando en el texto el periodista utiliza la primera persona la conciencia de subjetividad es muy alta reflejando sus opiniones, pensamientos, reflexiones o valoraciones. Y a la inversa, en el caso de los textos que utilizan la tercera persona esta conciencia de subjetividad es muchísimo menor. En

algunos casos como en *A Moscú sin kaláshnikov* es máxima esta conciencia ya que el mismo autor denomina su trabajo como un striptease sentimental por lo que refleja pensamientos muy íntimos. Otras veces esta conciencia refleja la posición política e ideológica del autor a la hora de reflejar su pensamiento así lo hace Nazaret Castro posicionándose ante los más desfavorecidos por las actuaciones de las multinacionales españolas. O el caso de Jordi Pérez Colomé apoyando a Obama y señalando que este tipo de posturas son muy sanas desde un punto de vista periodístico. Ya que el periodista además de posicionarse explica las razones de esta decisión y muestra a sus lectores por qué cree que el candidato que ha elegido es mejor y está más capacitado. A veces, como explica Samanta Villar, moduló su participación y aportaciones, por consejo de la editorial, para alejar la imagen televisiva que tenemos de la autora.

Pero posiblemente esta conciencia de subjetividad lo más importante e impactante que refleja del periodismo narrativo, es el cuestionamiento personal y profesional sobre la profesión. Son muchos los textos como *Un torpe en un terremoto*, *Hijos del monzón*, *Misrata calling*, *Novato en nota roja*, *El lugar más feliz del mundo*, *Guardianes de la memoria*, *Justicia poética*, *A Moscú sin kaláshnikov*. Se cuestionan si están haciendo bien su trabajo, lo que supone informar sobre desastres, conflictos o revoluciones. Muchos de ellos se sienten culpables de cómo informan de estos hechos en sus medios, así por ejemplo David Jiménez o Ayestaran vuelven a contactar con sus personajes para seguir contando que ha sido de ellos. *Un torpe en un terremoto* analiza el papel del periodista. Estos periodistas narrativos se muestran muy preocupados por cómo hacen su trabajo, por cómo afectan esto a las personas que salen en las informaciones. Se trata de un cuestionamiento a sí mismos como periodistas y en definitiva se preguntan ¿Lo estamos haciendo bien?

La utilización de detalles a través de la transmisión del carácter de los personajes, emociones, formas de ser, rasgos físicos; para buscar una mayor credibilidad en la historia tiene su efecto especialmente para describir a los personajes bien físicamente como psicológicamente. Utilizan principalmente esta estrategia para este fin. Brillan en este aspecto autores como Aldekoa, Izagirre, Mendoza, Ayala Ugarte y Utrilla. Otros autores utilizan estos detalles para transmitir y describir escenas de acción como Alberto Arce en *Misrata calling*.

En cuanto a las fuentes también tenemos una interpretación clara, las fuentes personales son las más relevantes, importantes y las que más aparecen en el periodismo narrativo, seguidas de las documentales si así lo exige la investigación – como es el caso de *Fariña* o *Crónicas de la mafia*. Las fuentes institucionales están prácticamente desaparecidas en estos textos. En obras como *Afganistán: crónica de una ficción* y *Justicia Poética* es uno de los únicos ejemplos con un equilibrio de las fuentes excepcional intercalando documentales, personales e institucionales. Y Bernabé ya nos relató la complicada relación que tuvo con el ministerio de defensa mientras estuvo en Afganistán, ya que era vetada por las informaciones que publicaba. Pero la mayor parte de los autores reivindican las personales, especialmente Aldekoa que para él reflejar a las personas en sus textos es una de sus prioridades. Otras veces, las fuentes personales sorprenden por la dificultad de encontrarlas. Así se lo preguntamos a Ayala Ugarte y *La vida de las cosas*. Explica que fue una labor de mucha paciencia y estar muy pendiente para poder encontrar a personajes tan excepcionales que tuvieran una especial relación con los objetivos. Pedro Simón apunta también a la paciencia para señalar la dificultad para encontrar las fuentes.

En la diversidad, cantidad y calidad de las fuentes sin duda el trabajo que realiza Braulio García Jaén es excepcional. Contacta con todas aquellas personas implicadas en el caso de los falsos condenados por violación y no deja ningún cabo suelto. También es destacable en esta cantidad de fuentes las de Nazaret Castro, aunque ya explicaba la dificultad que tenía para contactar con las multinacionales. Otro caso muy destacado por el uso de las fuentes es del de Gabi Martínez que gracias a la buena relación de la familia de Magraner consigue acceder a sus diarios aportándole una visión en profundidad del autor, además de contactar y hablar con todas las personas que tuvieron relación con el zoólogo.



Pero hay un hecho muy relevante y es un porcentaje alto de fuentes anónimas. Estas aparecen en estas obras: *Misrata Calling*, *Novato en nota roja*, Fariña, Hijos del Monzón, Un país esquizofrénico, Siniestro total, Nadie avisa a una puta, Guardianes de la memoria. Y al contrario de lo que se pueda suponer, algunos de estos autores defienden su uso. Por ejemplo, Alberto Arce es muy contundente en utilizarlas.

Nadie da su nombre. Tienen rostro, pantalones, narrativa y miedo, pero les falta nombres y apellidos, por tanto, lo que me cuenta no se convertirá en periodismo. aun así, para mí no son fuentes anónimas, calificativo con el que alguien, sentado fríamente en un despacho a miles de kilómetros, descartaría que el mundo pueda conocer su dolor y su verdad. No le sirven a la profesión, me sirven a mí<sup>14</sup>.

Arce explica que hay un tipo de periodismo que no puede hacerse con otro tipo de fuentes, y además se plantea sobre como el periodismo se aprovecha de estas fuentes, y hay que ser conscientes de esto y si hay que contribuir, pagarle u beneficiar a estas fuentes mejor. Que sea un acuerdo en el que ganen las dos partes. Otros autores como Virginia Mendoza argumentan que el anonimato es necesario para proteger a las fuentes, así también lo apunta David Jiménez que protege muchos de los niños que retrata en sus textos bajo el anonimato al igual que Pedro Simón. En el caso de *Fariña*, Carretero nos apuntaba el tabú que supone el narcotráfico en Galicia y como muy pocas personas se atrevían a hablar y las que lo hacían le solicitan el anonimato.

En cuanto a los rasgos informativos de contextualización observamos que es un recurso que suele estar muy medido, se utiliza con profusión por todos los autores, pero en general se combinan dentro de la narración a través de la construcción escenas por escenas. Como vimos en el primer capítulo de *Océano África*, algunas de las escenas de una crónica es un contexto. Las obras que más utilizan estos rasgos encontramos a *Afganistán*, *Justicia Poética*, *Gaza*, *cuna de mártires*, *Fariña*, *Crónicas de la mafia*, *Cara y cruz de las multinacionales españolas*, *Heridas del viento*, *Donde el día duerme con los ojos abiertos* y *A Moscú sin kaláshnikov*. En general suelen ser obras que tienen una gran complejidad, bien por los hechos que relatan o por las investigaciones que realizan así le ocurre a Bernabé con Afganistán o Braulio García Jaén con su investigación.

De las figuras retóricas utilizadas en los textos, destacan por este orden estas: sarcasmo, ironía, aliteración, prolepsis y metáforas. Nos sorprende especialmente la utilización del sarcasmo y la ironía, y en general del humor, que desprenden muchas de las obras. Los autores que más uso hacen del humor es Álvaro Colomer, que nos explicaba que ante lo absurdo de algunas situaciones como lo que presenció en Transilvania no tiene otra forma de hacer frente a esto que con la ironía y el humor. Y para Domínguez era fundamental utilizar la ironía y el sarcasmo que sobre todo está presente en *Mediterráneo descapotable*, ya que cree que existe un prejuicio hacia el humor y que este es parte de la subjetividad del texto. Es decir, que el aumento de la primera persona en estos textos conlleva un aumento del humor, de la utilización de la ironía y el sarcasmo como herramientas retóricas en estos textos que solo se liberan con esa primera persona, con esa conciencia de subjetividad alta. Es interesante por ejemplo la liberación del humor que presenciamos a lo largo de las obras de Ander Izagirre, en las últimas, *Cansasuelos* y *Mi abuela y diez más*, el humor tiene un papel central. Ya que considera que el humor es capaz de obtener además de una lectura más amena, revelar ciertas cosas que es imposible sin utilizar esta herramienta. Lo utilizan también Jordi Pérez Colomé y Javier Rodríguez Marcos, pero quizás el que más hace uso de esta ironía y sarcasmo sea Daniel Utrilla. Desde el mismo título de sus capítulos es todo un juego de palabras y de humor, que como nos apuntaba está muy influido por esa mirada irónica de Julio Camba.

También es interesante la preponderancia de la prolepsis o de la anáfora. Concretamente esto se produce en el estilo de Pedro Simón que es muy recurrente a utilizarla, y es consciente de ello y lo define como un martillo. Utrilla también establece una especie de anáfora en su texto

<sup>14</sup> ARCE, Alberto, *Novato en nota roja*, op. cit., 180.

a través de lo que él denomina “el allaiísmo” ese “[allá él] que establece como “marcadores en el mapa de la desilusión. Las metáforas también son una especialidad de Utrilla, pocos autores incluyen tantas metáforas, juego de palabras y juegos con el lenguaje. Este autor que se define como un apasionado de este tipo de recursos.

En cuanto al uso de la imagen encontramos dos tipos de recursos gráficos en los textos. Aquellos que incluyen ilustraciones y los que utilizan fotos. En el caso de las ilustraciones solo aparecen en tres textos: *Novato en nota roja*, *Nadie avisa a una puta* y *Mediterráneo descapotable*. Y sin de especial relevancia las utilizadas en los trabajos de Alberto Arce, porque están perfectamente integradas en el texto, asoman y reflejan la realidad que intenta transmitir y se percibe la conexión entre autor e ilustrador, en este caso Germán Andino.

En el otro grupo encontramos que muchas obras ofrecen fotografías de los mismos periodistas para ilustrar lo que cuentan, esto ocurre en *Afganistán*, *Gaza, cuna de mártires*, *Guardianes de la memoria*, *Cuidadores de mundos*, *Mi abuela y diez más*, *Justicia poética*, *Hijos del monzón*, *Sólo para gigantes*, *Donde el día duerme con los ojos abiertos*, *Siniestro total*. Estas imágenes se presentan como testimonios gráficos de verosimilitud y en general se presentan también en textos que se centran en personajes, y estas fotos ayudan a presentarlos como en *Hijos del monzón*, *Sólo para gigantes* o *Siniestro total*.

Finalmente, en cuanto a los niveles de lectura, hemos detectado en la mayoría de los textos distintos niveles de lectura. En primer lugar, hemos descubierto que la mayor parte de ellos quieren mostrar un relato en profundidad, ofreciendo todos los detalles y tomándose el tiempo que necesitan para contar su historia: como puede ser el caso de *Misrata Calling* o *Novato en nota roja*. Otras veces, en ese primer nivel detectamos que lo que pretende el autor es contarnos su experiencia como corresponsal como es el caso de *Afganistán*, *A Moscú sin kaláshnikov*, *El lugar más feliz del mundo*. Pero en un segundo nivel encontramos dos aspectos más o menos esenciales. Por un lado, una postura crítica. Así por ejemplo en *Siniestro total* o *Mediterráneo descapotable* apuntan sobre los efectos que ha tenido la crisis en España. Pero especialmente se produce un cuestionamiento de la profesión. Un interrogante que plantea muchos autores sobre como desarrollan su profesión y como afecta esto a la sociedad. Así se plantea en *Novato en nota roja*, *Hijos del monzón*, *El lugar más feliz del mundo*, *Un torpe en un terremoto*, *A Moscú sin kaláshnikov*, *Guardianes de la memoria*, *Afganistán: crónica de una ficción*. Resulta muy importante señalar como el periodismo narrativo está muy preocupado por como se desarrolla la misma profesión. Estos autores plantean preguntas sobre la objetividad, sobre la relación con las fuentes, sobre el anonimato en estas o la reconstrucción de ciertos hechos cuando no se tienen todos los datos. Pero también reflejan un cambio profundo a raíz de la consolidación de Internet en sus procesos profesionales, apuntan que no tienen el tiempo del que antes disponían para redactar una información. Todo se ha acelerado y esto ha provocado una enorme pérdida de calidad. Esto ha generado en ellos una gran frustración porque no pueden trabajar como querrían, no pueden realizar correctamente el trabajo que les gustaría porque se ven cercenados por el espacio, el tiempo o los recursos de los que disponen.

### 14.3. Interpretación genológica: géneros, terminología y consideración del periodismo narrativo

La cuestión de los géneros posiblemente sea una de las más complejas de esta investigación. En este caso hemos analizado las obras y las hemos clasificado según fueran crónicas, reportajes y dentro de estos reportajes —novelados o novelas reportajes— pero a veces detectamos obras que se muestran híbridas y tienen aspectos de esos dos géneros, pero también del perfil, la entrevista o el ensayo. Además de eso, hemos preguntado específicamente por el género de sus textos a los autores obteniendo así una respuesta que podamos comparar con nuestro análisis.

En el siguiente cuadro que exponemos vamos a reflejar según nuestro análisis las obras según el género que hemos establecido.

Tabla 4. Géneros periodísticos

Crónica	Reportaje	Hibridación
<i>Océano África</i>	<i>Gaza, cuna de mártires</i>	<i>Novato en nota roja</i>
<i>Misrata calling</i>	<i>Fariña</i> (reportaje literario)	<i>La vida de las cosas</i>
<i>Afganistán: crónica de una ficción</i>	<i>Guardianes de la memoria</i>	<i>Los mercaderes del Che</i>
<i>Estaré en el paraíso</i>	<i>Crónicas de la mafia</i>	<i>Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina</i>
<i>Mediterráneo descapotable</i>	<i>Cuidadores de mundos</i>	<i>Mi abuela y diez más</i>
<i>Los sótanos del mundo</i>	<i>Plomo en los bolsillos</i> (reportaje literario)	<i>Groenlandia cruje</i>
<i>Cansasuelos</i>	<i>Justicia Poética</i>	<i>Hijos del monzón</i>
<i>Virginia Mendoza</i>	<i>Sólo para gigantes</i> (novela-reportaje)	<i>El lugar más feliz del mundo</i>
<i>Un torpe en un terremoto</i>	<i>Memorias del Alzheimer</i>	<i>Donde el día duerme con los ojos abiertos</i>
<i>A Moscú sin Kaláshnikov</i>	<i>Siniestro total</i>	<i>Un país esquizofrénico</i>
<i>Nadie avisa a una puta</i>		<i>En la campaña de Obama</i>
<i>Adiós, Gongtan</i>		<i>La historia de tres campañas</i>
		<i>Un estado y medio</i>

Tabla de elaboración propia

Aunque en la mayoría de los casos de la tabla señalada el autor está de acuerdo. Estos nos han hecho muchas matizaciones en cuanto al género. Por ejemplo, Alberto Arce nos señalaba que no le importaba el debate de los géneros y que no reflexiona sobre esta cuestión en sus libros. Ayala Ugarte en *La vida de las cosas* también es consciente de esta hibridación y apunta a llamarlos como “miniaturas” y en su otro texto lo define como crónicas y perfiles, de ahí que nosotros lo consideremos más como un texto híbrido de géneros. Mayte Carrasco nos apunta que considera su obra como un ensayo periodístico al estilo del nuevo periodismo y aunque estamos de acuerdo con su visión, se acerca más al género de la crónica. Carretero por ejemplo nos apuntaba que es alérgico a esto de las etiquetas y que no le suelen importar porque no cree que haya que buscar los límites al periodismo. Castro también es consciente de que hay capítulos más de crónica y otros como reportajes, pero en esencia lo considera un reportaje. O en el caso de *Crónicas de la mafia*, pese a que lleva en el título la palabra crónica no se trata de esta, sino de un reportaje. Y en su otra obra Domínguez la atribuye a un reportaje. Otro caso es el de Gabi Martínez que nosotros específicamente señalamos como una novela reportaje y que el autor en

el libro señala como novela de no ficción porque es lo que se siente más cómodo. Es consciente Martínez de este problema terminológico y apunta a la falta de esa palabra unificadora como es la novela para la ficción. Y Toni Pou también se muestra muy dudoso sobre bajo qué género ubicar su obra, nos explica las influencias que han tenido para él sus lecturas de autores que mezclaban géneros y para él es algo muy natural.

También sorprende como los autores tienen muy claro las diferencias entre crónica y reportaje y son conscientes de los problemas de identificación que existen en estos géneros entre España y América Latina. Pero pese a eso muestran a veces sus dudas para definir sus textos. Uno de los casos más interesantes en este aspecto es el de Jordi Pérez Colomé que considera por ejemplo sus dos obras sobre las campañas de Obama como reportajes, aunque nosotros la consideramos más como una obra híbrida y como explica esta diferencia se debe a su modo de trabajo. Si tras realizar la investigación de campo tiene que seguir investigando lo considera como un reportaje. Por tanto, para algunos autores la consideración del género está íntimamente ligada a su forma de trabajar.

En definitiva, como puede observarse hay un cierto equilibrio entre la crónica y el reportaje en los textos que analizamos, por tanto, pese al posible influjo que pueda tener la crónica latinoamericana en el periodismo narrativo español no parece en este aspecto tan fuerte, frente al reportaje. Sin embargo, sí que hay mayor número de obras que no podemos apuntar a un género sólo, sí que son una mezcla entre la crónica y el reportaje mayormente, aunque también influidas por el ensayo, el testimonio, la entrevista, el perfil o la autobiografía. Esto nos muestra que los géneros periodísticos son parcialmente limitados para dar cabida al periodismo narrativo, y que las características de las que hace uso este fenómeno conlleva que los autores tiendan a mezclar los géneros para obtener lo mejor de cada uno de ellos. Esto nos plantea la pregunta si no es necesario en este caso plantear si el periodismo narrativo está dando lugar a un nuevo tipo de género periodístico que responde a otras características diferentes. Como se ha observado muchos de los autores tienen dudas para poder señalar un género y otros muestran como los géneros actuales son insuficientes para responder lo que se está produciendo. En esta investigación no nos atrevemos a plantear ninguna terminología para esa hibridación, pero dejamos los resultados para señalar que existe un profundo cambio.

El periodismo narrativo siempre se ha visto abocado a un análisis desde el punto de vista académico por ubicarlo, etiquetarlo y señalar sus límites. Sabemos que esto se puede convertir en un lastre para la investigación sobre este fenómeno. Como apuntaba muy acertadamente Pedro Simón, la cuestión de los géneros no es un problema matemático. En nuestro caso hemos considerado necesario analizar el género, pero sobre todo conocer que opinaba el autor. Y estos apuntan a la hibridez y la mezcla que existe hoy en día con los géneros, así lo señalan Gabi Martínez o Toni Pou. Y también lo podemos ver en las distintas respuestas de cada autor, que cada una de ellas es única y muestra la gran diversidad de opiniones y visiones sobre la cuestión de los géneros.

En cuanto a la pregunta del fenómeno del periodismo narrativo y si consideran que sus obras se pueden ubicar bajo esta etiqueta nos hemos visto sorprendidos por la variedad de conclusiones y términos que han derivado demostrando que la cuestión terminológica en cuanto a este fenómeno sigue siendo problemática.

De todos los autores analizados doce de ellos han mostrado claramente que se identifican bajo este término y consideran sus textos con esta etiqueta – aunque Nazaret Castro apuntaba que también consideraría su obra como periodismo narrativo, pero solo algunos de los capítulos de todo el texto. Otros autores como Mayte Carrasco o Gabi Martínez también estaban de acuerdo y podemos ubicarlo dentro de este grupo, aunque preferían utilizar la terminología periodismo literario, que como ya hemos explicado para nosotros supone un sinónimo. Luego otro grupo de autores, aunque se mostraban ciertamente partidarios del término señalaban sus dudas en cuanto al término o exponían una alternativa a este como sinónimo. Por ejemplo, Álvaro Colomer apuntaba que su obra había sido catalogada como Nuevo Periodismo y le parecía bien,

que el término periodismo narrativo o literario le convence en cuanto al término, pero no en cuanto al género. Prefiere el concepto de *fact fiction* ¿Por qué? Porque en su opinión está muy preocupado por este tipo de periodismo ya que cree que se trata de un “coladero de malos periodistas” y explica la facilidad con la que se puede incluir un hecho de ficción, un dato inventado en un relato de este tipo y la dificultad que tiene luego de contrastarlo, de ahí que prefiere al término de *fact fiction* que apunta hacia este sentido. Braulio García Jaén considera que el término periodismo narrativo es una redundancia en sí mismo, aspecto que ya analizábamos en el apartado 7.2.4. y considera a la hora de hacer un tipo de este relato el autor se enfrenta a varios problemas: luchar contra su imaginación —que es la idea que está apuntando Colomer— y luchar contra el sentido, ofrecer un sentido a la narración. Por tanto, deja a nuestro juicio si es o no periodismo narrativo. Para Jordi Pérez Colomé no le gusta mucho el término porque señala que es un término que puede confundir al lector y hacerle pensar que hay ficción. De ahí que prefiera utilizar no ficción y *longform*. En términos muy parecidos se pronuncia Daniel Utrilla, que no se siente del todo cómodo y apunta que su periodismo es literario estilísticamente. Lo denomina concretamente como periodismo estilísticamente literario, ya que es literario en la forma no en el contexto y explica que el término periodismo literario es una contradicción y que puede confundir. Íñigo Domínguez nos planteaba que no conocía el término y que era algo nuevo para él pero que al final estaba de acuerdo en que era algo similar al Nuevo Periodismo aportando una de las mejores definiciones sobre el género.

... contar las cosas de forma distinta yendo más allá de las 5w's y la objetividad. Que sea algo más personal, que tenga más literatura, que al final de todo es pasión. Porque de un texto periodístico muy aséptico a uno del que detrás intuyes que hay algo, cambia muchísimo. La implicación de ese autor es lo que cambia todo<sup>15</sup>.

Y también apunta los peligros a los que se enfrenta este fenómeno. Una gran invasividad del autor que acapare todo el texto y la necesidad del placer de la lectura de estos textos a través del lenguaje y el estilo.

En general los autores han ofrecido brillantes definiciones de este género como las de David Jiménez:

.. el periodismo literario o el reporterismo literario, me da igual, es una mezcla de reporterismo con literatura de viajes, con biografía y autobiografía del autor. En el que se mezclan sus crónicas, sus vivencias, la descripción de las cosas que ha visto, pero también mucho el sentimiento. Digamos, el apellido literario es lo que te hace ir más allá simplemente de las informaciones o las crónicas. Al apellido literario tú le juntas el periodismo o el reporterismo, que es contar las historias informativamente y el literario le añade, primero una manera de narrar muy cuidada, porque tienes más tiempo, más pausada, más profunda, y que también te permite ir más allá en los sentimientos de lo que tú has vivido, de tu experiencia, al cubrir esas informaciones<sup>16</sup>.

O la que ofrece Samanta Villar:

... yo creo que es periodismo narrativo. Sí, en América latina a veces le llaman crónica, hay una indefinición ahí en las etiquetas. Pero a mí periodismo narrativo me parece muy gráfico, me parece que son las palabras que lo definen, o sea, es un trabajo periodístico, porque todo esto es la realidad pero está narrado con las herramientas de la ficción, no es un lenguaje periodístico a palo seco, sino todo lo contrario. Se trata generar clima, de ritmos, de encontrar ritmos y esos son elementos de la narrativa de ficción, esas no son cosas importantes

<sup>15</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 83-84.

<sup>16</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 119.

en el periodismo a secas y, sin embargo, en la ficción sí. Me gusta esa definición de periodismo narrativo porque yo asocio narración, a lo mejor no es correcto del todo, porque yo asocio narración a ficción<sup>17</sup>.

Los únicos autores que nos apuntan que no consideran estos textos como periodismo narrativo es Mónica Bernabé y Ayestaran ofreciendo conclusiones muy similares. No creen que sus obras tengan nada de literario en el lenguaje o estilo, asociando estas características a la literatura. Definen su trabajo ambos como periodismo y punto.

Los autores que señalaban y consideraban estos textos como periodismo narrativo, además añadían las ventajas que le ofrecen. Para Alberto Arce se trata de un periodismo artesanal, un periodismo que se tiene que hacer con las manos y por lo tanto es lento, y requiere de mucho tiempo. Izagirre además añade la ventaja que tiene para el este tiempo, él lo define como un periodismo lento porque este tiempo le va a permitir viajar, y sobre todo volver a las historias y seguirlas contando como ya también apuntaban David Jiménez y Ayestaran. Para Toni Pou este fenómeno tiene muchas posibilidades, hasta tal punto que ha desarrollado el término de “nuevo periodismo científico” para referirse a aquel periodismo que usa técnicas literarias para hablar de ciencia.

Pero también otros autores apuntan a algunos de los problemas a los que se enfrenta el periodismo narrativo. Rodríguez Marcos es uno de los autores que más ha profundizado en esto. Señalando el peligro que supone estos textos que pueden confundir y hacer pasar una ficción por realidad. La imagen que tiene este periodismo como de segunda categoría frente a la literatura o el prejuicio que se tiene hacia todo aquello que no es novela. Además, apunta a los problemas que supone el flujo de conciencia ya que es sumamente difícil de verificar o el uso de la primera persona que algunos de los autores muestran sus dudas. También existe un rechazo de los lectores con cualquier etiqueta que identifique un libro como “periodismo”. Rodríguez Marcos o Villar creen que es una clara desventaja definir estos textos como periodismo narrativo para su venta y que habría que buscar un término más amigable o comprensible para un lector.

En general esta tendencia que encontramos, parece ser de tendencia general, por ejemplo, en este pasaje que reproducimos al completo, Leila Guerriero comenta sobre las razones que la llevaron a escribir los *Suicidas del fin del mundo*, y tiene clara varias cosas, una que es una crónica y dos que está usando recursos literarios para desarrollarla.

Muchos retrocedieron espantados ante tanto muerto joven, pero uno de ellos, con ojos luminosos de entusiasmo, me preguntó: «¿Por qué mejor no lo escribís como si fuera una novela?»

No tengo ninguna respuesta para explicar por qué dije que no salvo que, en el fondo, no le encuentro sentido a transformar en ficticia una historia que se ha tomado el trabajo de existir así, tan contundente. Que cuando doce personas deciden suicidarse en un año y medio en plena calle o en casa de su mejor amigo, en fechas tan significativas como el día de cambio de milenio, en un pueblo petrolero con más putas que automóviles, no siento que mi imaginación puede agregar, a eso, mucho.

El libro, finalmente, fue publicado como una crónica y, aunque todo lo que cuenta es real, está plagado de recursos literarios. Incluida su música de fondo: la chirriante música del viento<sup>18</sup>.

En definitiva, observamos que en la cuestión del término se están debatiendo los mismos aspectos que analizábamos en nuestro apartado II para hacer uso de un término u otro. Como vemos las principales vacilaciones en cuanto al término vienen por su posible confusión con que se trata de un relato de ficción y algunos de los autores nos proponen nuevos términos. Por lo que observamos, que aunque hay un gran consenso por utilizar el término periodismo narrativo,

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 236.

<sup>18</sup> GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, [versión Kindle], 2016, posición:725.

hay 17 autores que aceptan el término, algunos de ellos tienen sus dudas y plantean una alternativa o la matizan. Y finalmente tres autores rechazan más o menos el término por las razones expuestas arriba.

¿Y en cuanto a las razones de por qué se da tan poco de este tipo de periodismo en la prensa española? Aquí hay bastante unanimidad en las respuestas y entroncan con las razones que exponíamos para elegir un tema y lo que motiva a estos autores a escribir un libro de periodismo narrativo. Tiempo, dinero, espacio y libertad. Los autores nos señalan que es un periodismo caro y por tanto los medios no apuestan por este tipo de textos. Pero Aldekoa matiza esta idea, señala que es caro en función de con que lo comparemos y por ejemplo, para retransmitir cualquier evento deportivo un medio se gasta mucho más dinero. En general hay una tendencia por la que los medios de comunicación no apuestan por estos textos que demandan tiempo y dinero. Y Ayala Ugarte puntualiza que de todas formas siempre ha sido un género no masivo. Y Ayestaran señala que los problemas de espacio y tiempo que parece demandar el periodismo narrativo cree que pueden tener su espacio en Internet. Otros argumentos sobre la poca presencia los añade Nazaret Castro, para ella se trata más de una cuestión de voluntad, no es tanto las desventajas que pueda tener, como la voluntad del medio para dedicarle recursos. Izagirre añade que es más una cuestión de formato, y se muestra comprensivo con esto, pues el periodismo narrativo requiere de un espacio que la prensa no se puede permitir.

El dinero especialmente con la crisis económica se ha convertido en un problema para financiar las investigaciones. Gabi Martínez y Álvaro Colomer nos señalan las dificultades que existen después del inicio de la crisis económica para que una editorial financie a un autor para que escriba un libro de periodismo narrativo. Antes de la crisis ambos autores apuntan que era algo mucho más fácil, aunque siempre ha sido un género muy minoritario en España.

Y además por otro lado, ambos autores apuntan a la cuestión capital. Se trata de un periodismo poco rentable. El autor al final no obtiene muchos recursos de la inversión que realiza. David Jiménez añade a esta cuestión que cree que se debe más a una cuestión de interés, no hay interés ni por los lectores ni por las editoriales por financiar estos proyectos. Aunque para Jordi Pérez Colomé sí que cree que hay público para este tipo de periodismo, pero el problema se encuentra en que no ha habido una gran tradición para esto, en esto concuerda David Jiménez y Toni Pou, y que es un periodismo que exige muchos recursos. Mendoza también apunta a esta no voluntad de los medios por este periodismo y critica que los medios que sí apuestan por este periodismo, pagan poco o directamente no pagan. Pero además añade una de las razones por las que haya tan poco periodismo narrativo culpando a la universidad y las facultades de comunicación, que no muestran que este tipo de periodismo existe. También es destacable la reivindicación que hace por la figura de periodistas narrativas olvidadas y que tienen mucho que aportar.

Los dominicales siempre fueron el territorio habitual de este periodismo según Rodríguez Marcos, y a falta de una investigación en profundidad, no nos atrevemos a afirmar esto, pero creemos que está en lo cierto el autor al señalar que generalmente este formato ha sido el que ha acogido mejor al periodismo narrativo. Pero el formato de estas revistas ha cambiado, los textos se han acortado y se han hecho más fáciles de consumir, por lo que casi ha desaparecido. En este sentido Pedro Simón apunta que la coyuntura no ayuda, se viaja hacia la información troceada, corta y fácil de digerir y esto lastra las posibilidades para fomentar este tipo de periodismo. A eso le añade, la asociación entre los lectores y medios por considerar un texto de gran tamaño, como algo antiguo.

En definitiva, observamos que la crónica y el reportaje son los dos grandes géneros del periodismo narrativo, pero que se está produciendo un fenómeno de hibridez de géneros al que no nos atrevemos a denominar. Por otro lado, la etiqueta periodismo narrativo es ampliamente aceptada pero los autores matizan y señalan términos alternativos al no encontrarse algunos de ellos convencidos con lo que engloban. Y conectando con las motivaciones de los autores para

abordar estos géneros son precisamente estas mismas las que provocan que el periodismo narrativo no esté tan presente en los medios de comunicación, el tiempo, el espacio y los recursos necesarios para hacer este tipo de periodismo son el mayor problema para el periodismo narrativo.

#### **14.4. Interpretación del contexto: referencias, inspiraciones, contexto laboral del autor e influencia del periodismo narrativo latinoamericano**

Posiblemente este sea uno de los apartados donde más datos significativos hemos encontrado. Podríamos considerar que muchos autores están influenciados o se perciben influencias en sus textos de otros autores conocidos, pero ha sido una sorpresa en muchos casos sus referencias, y sobre todo la enorme variedad de influencias que nos señalan.

Los dos puntos que podemos considerar unánimemente en las referencias literarias o periodísticas de estos autores es al autor polaco Ryszard Kapuściński. Seis de los autores mencionan a este autor entre sus referencias. Por ejemplo, para Xavier Aldekoa, debido a que hablaba sobre África no lo leyó mientras escribía su obra para que no se viera más influenciado por él. También David Jiménez nos señala su admiración por el autor y Utrilla considera que pocos son los periodistas que no conocen o han leído a Kapuściński. Se ha convertido en una referencia global.

El otro punto es la influencia que se percibe en algunos de los autores por los más destacados periodistas narrativos latinoamericanos, concretamente dos, Martín Caparrós y Leila Guerriero, ambos con una mayor presencia en España debido a sus colaboraciones en prensa.

Pero como adelantábamos en este apartado más allá de estas referencias comunes encontramos toda una amalgama de referencias e inspiraciones propias de cada autor que nos muestran la diversidad y riqueza de las referencias que tienen estos autores. Por ejemplo, autores como Álex Ayala Ugarte, Nazaret Castro, Ander Izagirre o Samanta Villar que reflejan su influjo del periodismo narrativo latinoamericano como: Alberto Salcedo Ramos, Gabriel García Márquez, Julio Villanueva Chang o Josefina Licitra. Esto evidencia que el periodismo narrativo latinoamericano si tiene un impacto en estos autores españoles, y muchos de estos periodistas latinoamericanos están afectando directamente en el estilo y se convierten en referencias para estos autores.

Resulta también destacable el par de referencias que se ha hecho a Jon Lee Anderson, un autor norteamericano, pero que domina el español y que casi se configura como un autor latinoamericano. Concretamente Bernabé nos señala que su obra *La caída de Bagdad* fue su referencia para escribir *Afganistán*. Ayala Ugarte lo incluye como una de sus grandes referencias, Colomer también lo señala.

Otros autores tienen sus influencias y referencias más en el ámbito norteamericano. Por ejemplo, Colomer nos explicaba que *Hiroshima* de Hersey había sido su gran influencia para *Guardianes de la memoria*. Braulio García Jaén nos apuntaba la importancia que había tenido en su texto Janet Malcom y Jordi Pérez Colomé nos explicaba que sus referencias siempre habían sido el periodismo narrativo norteamericano que conoció en revistas como *The New Yorker* o *Atlantic*.

Sin embargo, nos sorprende llamativamente muchas de las referencias que nos han señalado los autores, por ejemplo, Aldekoa apunta a la amplia influencia que ha tenido para él en su escritura y su periodismo en general el alpinismo.

Pero a mí en un trabajo como el mío, que trabajo con las personas cuando las escucho, me influye mucha más gente que me parece un ejemplo de humanidad, de persona, que escritores, que también, por supuesto. (...) Me influye mucho esta gente, que intenta hacer las cosas con la máxima pasión y con un objetivo relativo, o sea, Iñaki Ochoa o los hermanos Iñurrategi o, por ejemplo, Reinhold Messner, que te contaba, iban a subir montañas, no iban a buscar



la fama, querían hacer lo que les gustaba de la manera más pura y honesta posible con ellos mismos<sup>19</sup>.

Los valores que transmiten este colectivo, son para Aldekoa su mayor influencia como periodista, esa humanidad y honestidad que se desprende son para este autor uno de los valores más importantes que quiere reflejar en sus textos.

Otros autores también nos han sorprendido con sus influencias como Virginia Mendoza, que apuntaba su gran referencia al autor de fantasía Terry Pratchett. Concretamente le sirve tanto de inspiración por esa mirada antropológica tan importante para esta autora. “No es sólo que tenga descripciones magistrales que te dan mucha idea a la hora de describir a la gente, sino que ese hombre tenía un toque súper antropológico, lo que pasa es que como te habla de ciencia ficción o fantasía y todo muy de broma”<sup>20</sup>.

David Foster Wallace y su obra *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, una crónica en clave de humor que realiza el autor norteamericano relatando su experiencia de una semana a bordo de un crucero de lujo, es una gran inspiración y referencia para Íñigo Domínguez y para Gabi Martínez, especialmente en su obra *Una España inesperada*.

En general, como comentábamos arriba, las referencias son tan variadas que no vemos necesario que hagamos una lista pormenorizada, pero que reflejan la enorme variedad de referencias por parte de estos autores. Pero lo especialmente llamativo es que son referencias desde el campo de la literatura y el periodismo. Por ejemplo, Toni Pou, Daniel Utrilla, Gabi Martínez, Xavier Aldekoa apuntaban tanto a referencias periodísticas como literarias. Observamos que no podemos por tanto hacer una clasificación en torno a si son las obras periodísticas las que más influyen en estos textos o las literarias, porque cada una de las obras tiene un caso particular.

Pero también debemos señalar que algunos de estos autores nos han manifestado que no tenían ninguna referencia como inspiración de sus trabajos. Así lo hace Alberto Arce, Nacho Carretero, Javier Rodríguez Marcos o Toni Pou. Estos nos explicaban que aunque sí que tienen referencias en un ámbito más general, directamente sobre los textos que han escrito no han tenido ninguna referencia concreta que hayan utilizado como inspiración. Por tanto muchas veces no debemos buscar referencias o inspiración directa en las obras, sino que estas nacen, como nos explican los autores, de sus propias experiencias, sus escritos en la prensa anteriores o su necesidad de contar algo determinado.

Asimismo hay una influencia entre los mismos autores que apuntábamos, Carretero, Aldekoa, Izagirre o Arce señalan sus influencias mutuas. Por lo que no solamente percibimos influencias externas, sino también internamente entre ellos. Esto nos apunta dos aspectos fundamentales. Por un lado, que los autores se siguen unos a otros y se leen, y por otro lado que hay en cierta medida un sentimiento de comunidad y de referencia entre ellos.

Planteábamos en nuestra hipótesis la posible influencia del periodismo narrativo latinoamericano a través de sus revistas, que son hoy en día la cara más visible de este periodismo y aunque apostábamos porque sí que había una gran influencia ahí. Las opiniones de los autores no son tan claras: Aldekoa, Carretero o Villar sí que señalan la gran importancia de estas revistas, la recuperación de la crónica y las innovaciones en las historias y el lenguaje utilizado. Pero el resto de autores o bien no percibe esta influencia o se muestran dubitativos y no creen que sea tan grande. Matizando que sí que puede haber una influencia entre periodistas, pero no en los textos y esto es gracias a la labor que realiza la FNPI. Pero lo que sí es más unánime es que el periodismo narrativo latinoamericano es de mayor calidad que el de España. Otros autores sin embargo se muestran críticos con estas revistas latinoamericanas por el impago de algunos de sus trabajos o por una labor de edición excesivamente invasiva con el autor. En general, podemos constatar que efectivamente la influencia de las revistas es mucho menos, en contraste con

<sup>19</sup> Entrevista con el autor. Anexos, p. 9

<sup>20</sup> Entrevista con la autora. Anexos, p. 149.

los autores. Los periodistas latinoamericanos y sus textos sí que tienen más influencia como hemos visto en las referencias que señalan, pero estas revistas, que son en América Latina el baluarte del periodismo narrativo no parecen influenciar tanto. Han visibilizado la crónica, hacen cosas muy interesantes en el periodismo, pero la influencia que pueda ejercer en España y sus periodistas es mucho menor de lo que en un principio nosotros planteábamos.

La situación laboral de estos autores también nos interesaba en su relación para escribir estos textos y descubrimos que exceptuando a siete autores el resto trabajan como *freelance*. Esta situación provoca una gran precarización en su trabajo sobre todo para abordar estas obras que son sumamente caras, de ahí que autores como Jordi Pérez Colomé o Nazaret Castro utilizaran el micromecenazgo para financiar sus obras.

Curiosamente esta situación laboral no es común de los autores españoles. Así Norman Sims ya explica la enorme inversión de tiempo, dinero y trabajo que requiere este periodismo y como a veces se ofrece una visión ciertamente atractiva o romántica del periodismo narrativo cuando no lo es en tal medida<sup>21</sup>. También Gabriela Esquivada apunta a la precarización de este tipo de periodismo y como se escribe al margen de su empleo normal. “Como la novela, en América Latina la crónica se escribe –salvo excepciones– al margen del empleo: una se nutre de la imaginación y la otra trabaja sobre el doble taller, pero ambas comparten el deseo, la biblioteca y la exploración de los recursos narrativos<sup>22</sup>”.

En general, al igual que en las razones que exponíamos para abordar sus temas, los autores se muestran especialmente frustrados y desanimados con la profesión. Pero curiosamente no achacan esto a la crisis económica. Alberto Arce apuntaba que la crisis se ha utilizado como excusa en los medios y que es más una cuestión de intereses, de prioridades de estos medios. En este sentido Aldekoa añade la gran dificultad que tiene para él informa sobre África, ya que en general a ningún medio le interesa, además de no ayudarlo. En el caso de los corresponsales de conflictos, Bernabé, Carrasco o Arce apuntan el daño que ha provocado al periodismo internacional la bajada de precios. Carrasco habla de falta de respeto y no solamente por parte de los medios, sino también de los lectores. Pero quizás lo más relevante de este hecho, de esta frustración y precarización lo ha provocado Internet. Carrasco no tiene dudas en señalar que Internet ha provocado la bajada de precios e las informaciones y un uso perverso del periodismo, además de que el lenguaje se ha adaptado a Internet y no al revés. Es más, Utrilla incluso le pone fecha a como Internet cambió totalmente la labor del corresponsal, fue en 2007 con el asentamiento de Twitter, su trabajo cambió por completo. ya no tenía tiempo y todo se aceleró. David Jiménez explica que el cambio fue paulatino, no de golpe pero que ya a finales de 2011 cuando él deja su corresponsalía, la labor del corresponsal había cambiado radicalmente. Ahora todo se basa en la rapidez. Es muy importante las revelaciones que nos hacen y como Internet ha transformado la labor del corresponsal paulatinamente hasta transformarla por completo. además de las perversiones que ha provocado, como la bajada de precios en las informaciones que aboca a una precarización de los corresponsales que no consiguen beneficios por sus trabajos. Es más David Jiménez en *Queremos saber* señala la importancia de la lentitud y la profundización frente a la inmediatez de Internet:

El corresponsal ha dejado de tener sentido si no es para ofrecer profundidad frente a la inmediatez, precisión frente a la falta de rigor, reporterismo literario frente a la escritura urgente y originalidad frente al rebaño que hemos formado los medios de comunicación, donde unos nos copiamos a otros, cubrimos las mismas noticias y perdemos el interés por

<sup>21</sup> SIMS, Norman, *True stories*, op. cit., p. XVII.

<sup>22</sup> Gabriela Esquivada, “Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en busca de un género”, en *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, p. 134

ellas al mismo tiempo, casi siempre demasiado pronto. El corresponsal debe cazar sus historias donde otros no lo hacen, ir cuando los demás no van, volver cuando todos se han marchado. Defender su territorio como el lobo estepario del periodismo<sup>23</sup>.

Además, los autores freelance se muestran unánimes señalando que sí se puede vivir bajo esta condición, pero resulta muy difícil, supone trabajar mucho y hacerlo para una gran cantidad de medios, participando en muchos de ellos al mismo tiempo, por si alguno de estos medios falla. No es nada fácil mantener esta condición y les resulta especialmente difícil a aquellos que se encuentran en zonas de conflicto. Sin embargo, sí que apuntan varias ventajas, y es la libertad que le ofrece esta condición. Para Izagirre esto es algo esencial, es más, no podría escribir ni hacer su trabajo si no fuera por esta libertad que le permite su condición de *freelance* y que le da la oportunidad de hacer su trabajo de una forma lenta. La lentitud para Izagirre es fundamental, la oportunidad de volver y pararse para abordar su trabajo con tranquilidad es esencial en él.

Es más, autores que trabajan para un medio como Íñigo Domínguez o Samanta Villar nos reflejan las dificultades para escribir sus textos, pues lo han hecho en su tiempo libre, especialmente en verano, ya que les resulta sumamente difícil conjugar su labor profesional con la opción de escribir estos textos, que siempre surgen como proyectos personales más o menos al margen de sus medios.

Algunos de estos autores como Gabi Martínez, David Jiménez o Mayte Carrasco tienen obras de ficción. Y especialmente en los dos últimos casos se da una gran influencia entre ambos campos. Están íntimamente ligadas, y Jiménez y Carrasco arguyen que la ficción le permite contar una serie de aspectos que desde la no ficción es mucho más difícil de llegar. Por tanto, no podemos establecer que el periodismo narrativo sea “mejor” o “peor” que la ficción, sino que ofrece una perspectiva distinta de lo que puede hacer la ficción. Establecer dicotomías entre ambas disciplinas es un error y la labor de autores que tienen un pie en ambos campos nos ayudan a entender como a veces lo que importa es la historia y cuál es la mejor forma de contarla. Pedro Simón también apunta a las influencias que tienen en su novela el trabajo como periodista, pero su intención era ir más allá, preguntarse qué habría pasado sí... O por ejemplo, la historia de Jordi Magraner no podía ser abordada de una forma mejor que como lo ha hecho Gabi Martínez, y de la misma forma Carrasco apuntaba las dificultades que tenía para ofrecer la visión de un yihadista y de ahí que utiliza mejor la ficción que el periodismo para contar eso. Es más, para Carrasco, hoy en día las guerras y el periodismo se cuenta mal y considera que las novelas reflejan mejor la realidad que el periodismo.

Finalmente, en cuanto a la cuestión sobre cómo se consideran a sí mismo. Hay bastante unanimidad al considerarse como periodistas, pero cada uno aporta un matiz distinto. Así autores como Aldekoa, Carretero, Domínguez, Castro se definen como periodistas, pero señalan sus pretensiones por escribir ficción o por considerarse escritores en un sentido amplio del término. Los únicos casos que se consideran escritor es Gabi Martínez en este sentido amplio del término y Carrasco también se define como escritora y periodistas. Pero quizás lo más interesante son las definiciones que realizan otros autores de ellos mismos. Así Arce se define como reportero, le gusta más ese término y es como realmente se siente. David Jiménez apunta también a periodista, pero uno que “escribe libros” mostrando la importancia que tiene para él sus textos. Virginia Mendoza, debido a que su obra conjuga esa doble visión de periodista y antropóloga le gusta etiquetarse como perioantropodista. Utrilla como bien demuestran sus juegos de palabra utiliza una mezcla entre periodista y escritor con “escritorista”. Y a Jordi Pérez Colomé le gusta más como suena el término reportero en inglés y prefiere este término “reporter”. Y para Toni

<sup>23</sup> JIMÉNEZ, David, “El último corresponsal”, en VV.AA., *Queremos saber: cómo y por qué la crisis del periodismo nos afecta a todos*. Madrid: Debate, 2011, [versión Kindle], posición: 2116.

Pou, conjugando sus dos facetas utiliza un término inglés que no tiene mucha aceptación en España pero que lo describe perfectamente “science writer”. Como se observa estos autores tienen muy claro que son periodistas y que este fenómeno es periodismo y lo que ellos hacen es periodismo, pero como es un fenómeno que va más allá algunos intentan reflejar exactamente esta situación a través de la conjugación de todas sus facetas en esta definición.

### 14.5. Interpretación del libro como formato periodístico

El periodismo narrativo en formato libro en España ha sido un género marginal, y no ha tenido el recorrido que en otros países como Estados Unidos o como lo está teniendo en América Latina. Aunque esta situación está cambiando con la aparición de editoriales específicas en el género. En primer lugar, veamos en toda la muestra que obras están publicadas en papel, en e-book y ambas al mismo tiempo.

Tabla 5. Formatos de publicación

En papel	En libro electrónico	En ambos formatos
<i>Cuidadores de mundos</i>	<i>Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina</i>	<i>A Moscú sin kaláshnikov</i>
<i>Guardianes de la memoria</i>	<i>Estaré en el paraíso</i>	<i>Adiós, Gongtan</i>
<i>Justicia Poética</i>	<i>La historia de tres Campañas</i>	<i>Afganistán. Crónica de una ficción</i>
	<i>Un estado y medio</i>	<i>Cansasuelos</i>
	<i>Un país esquizofrénico</i>	<i>Crónicas de la mafia</i>
	<i>Siniestro total</i>	<i>Dónde el día duerme con los ojos abiertos</i>
		<i>El lugar más feliz del mundo</i>
		<i>En la campaña de Obama</i>
		<i>Fariña</i>
		<i>Gaza, cuna de mártires</i>
		<i>Groenlandia, cruje</i>
		<i>Heridas del viento</i>
		<i>Hijos del monzón</i>
		<i>Los mercaderes del Che</i>
		<i>Los sótanos del mundo</i>
		<i>Mediterráneo descapotable</i>
		<i>Memorias del Alzheimer</i>
		<i>Mi abuela y diez más</i>
		<i>Misrata calling</i>
		<i>Nadie avisa a una puta</i>
		<i>Novato en nota roja</i>
		<i>Océano África</i>
		<i>Plomo en los bolsillos</i>
		<i>Sólo para gigantes</i>

		<i>Un torpe en un terremoto</i>
		<i>La vida de las cosas</i>

Tabla de elaboración propia

La mayoría de las obras usan los dos formatos, y en los casos que sólo se publican en papel se concentran en obras publicadas entre 2008 y 2010 donde el e-book todavía no estaba tan implantado. En general, las obras utilizan los dos formatos para conseguir el mayor número de ventas. En el caso de obras publicadas solo como libros electrónicos, en tres casos son autoeditadas —los textos de Jordi Pérez Colomé— y en el caso de *Estaré en el paraíso* forma parte de una colección propia de Debate en e-book y la obra de Nazaret Castro se encuentra dentro de los proyectos de *fronterad* por publicar su investigación en e-book. Por tanto, el papel sigue siendo uno de los formatos más relevantes y usados para publicar un libro sobre periodismo narrativo.

Pese a esto nos interesaba conocer aproximadamente las ventas de las obras que analizamos. Y aunque en general la mayoría de las obras se mueve en pocas ventas y discretas, en torno a los 1.000 ejemplares. Hay cuatro casos que son todo un éxito y que contribuye a demostrar que una obra de periodismo puede ser una gran apuesta para una editorial. La primera de ellas y quizás la que más ventas está cosechando es la de *Fariña*, el libro de Nacho Carretero ha sido todo un éxito vendiendo entre 13.000 y 14.000 ejemplares. Además, este éxito ha llevado a que el texto se lleve a la pantalla, y Antena 3 va a realizar una serie para la televisión. Otro de los textos de gran éxito de ventas ha sido *Océano África* de Xavier Aldekoa que ha conseguido siete ediciones y 12.000 ejemplares. También el trabajo de Ander Izagirre, *Plomo en los bolsillos*, ha sido todo un éxito con la venta de 8000 a 9000 ejemplares. Y el primer texto de David Jiménez, *Hijos del monzón*, se ha traducido a varios idiomas, 8000 ejemplares vendidos y lleva diez años en el mercado.

Sin embargo, ha sido una sorpresa los datos obtenidos sobre el libro electrónico. Todos los autores nos han manifestado que se trata de algo minoritario y que en los casos en los que se publica conjuntamente tanto en papel como en digital las ventas de estos últimos suponen entre un 5 y un 10%. Es más, por ejemplo, nos explicaba Ander Izagirre, que *Groenlandia cruje*, que se editó primeramente como e-book y luego se lanzaron algunos ejemplares en papel, fue más fácil vender estos últimos que los libros electrónicos. Nazaret Castro entiende que se den estas cifras tan bajas y señala que el papel sigue siendo un formato preferido. Y Utrilla llega incluso afirmar que si hubiera publicado su obra solo como libro electrónico no hubiera tenido la sensación de haber publicado un libro. En contraste a estas opiniones, la experiencia con el libro electrónico no es tan negativa para Jordi Pérez Colomé, que cree que puede ser un buen apoyo para una editorial y que es un buen formato para el periodismo en general.

Creemos que el libro electrónico es un formato con un gran futuro para el periodismo narrativo, pero que a día de hoy está infrutilizado, y este tipo de periodismo en el que el formato es mucho más extenso tiene que ofrecer además de todo lo que aporta el periodismo narrativo, presentarlo con un buen diseño, que se accesible y portátil, y que combine elementos del video, la fotografía el texto<sup>24</sup>. Y a esto se hace extensible las posibilidades que en general ofrece Internet para el periodismo narrativo y que Antonio López Hidalgo augura que este fenómeno comenzará a buscar:

Pero el periodismo narrativo buscaría de modo propio todavía más fórmulas narrativas nuevas que darían pie a un periodismo más comprometido, que se iría alejando paulatinamente

<sup>24</sup> Las opciones que se abren al periodismo narrativo en Internet son abordadas por Nora Berning, pero son oportunidades y posibilidades que a día de hoy apenas se están presentando. Véase: BERNING, Nora, "Narrative Journalism in the Age of the Internet: New Ways to Create Authenticity in Online Literary Reportages", en *Text praxis. Digitales Journal für Philologie*, no 3, 2011, pp. 1-16.

del reportaje objetivo para desarrollar, dentro de la propia crónica, un género más personal e intrasferible: la crónica de inmersión<sup>25</sup>.

Todos estos aspectos se pueden presentar a través del libro electrónico, pero lamentablemente, constatamos, que a día de hoy no se está produciendo y que el papel de este formato es marginal en el fenómeno del periodismo narrativo.

Pero hay otro problema añadido con la comercialización de las obras de periodismo narrativo. Y es su problema de etiquetación. Esto nos lo explicaba Íñigo Domínguez, que sus dos obras fueron rechazadas por las editoriales porque no sabían cómo etiquetarlas. Y un problema parecido apunta David Jiménez, *Hijos del monzón* fue rechazado por cinco editoriales argumentando que no era comercial. Samanta Villar cree que esto se debe a que hay un rechazo del lector por cualquier cosa que lleve como etiqueta “periodismo”, cree que hay que disfrazar este término. En nuestra opinión creemos que no hay que disfrazar el término, pero sí que para las editoriales esto sea un aspecto muy complejo y exceptuando Libros del K.O o Círculo de Tiza que las definen expresamente como periodismo para las otras editoriales es mucho más complejo poner etiquetas o agruparlas para su venta.

Además, algunas de las obras antes mencionadas han sido publicadas fuera de España a posteriori o antes. Así las obras de Ayala Ugarte fueron publicadas antes en Bolivia y tras esto compró los derechos Libros del K.O. En el caso de *Novato en nota roja* de Alberto Arce se ha publicado en México, pero bajo otro título *Honduras a ras de suelo* porque la editorial Planeta no consideraba el otro título como comerciable, aspecto en el que está bastante en desacuerdo Arce. También en México se ha publicado *Crónicas de la mafia*. Y en Argentina lo ha hecho *Justicia Poética*, pero bajo el título de *Falsos testigos del porvenir*. Por lo que estos textos no solamente son un fenómeno que se queda en nuestras fronteras, sino que en muchos casos se publican en otros países. Y también en otros idiomas como el caso de *Hijos del monzón* que ha sido traducido al italiano, alemán, inglés o chino. *Sólo para gigantes* se va a traducir al inglés en breve, así como *Novato en nota roja* según nos adelantaban sus autores.

Sobre las críticas todos los autores apuntan que las que reciben son todas buenas, pero cree que se debe en general a que la gente que contacta con ellos no lo hace para hablar mal de sus obras. Especialmente significativo son lo que nos comenta Aldekoa que señala que su obra se ha ido anunciando por “el boca oreja” más que por cualquier campaña publicitaria de la editorial y que este aspecto es el que ha conseguido tantas ventas. Gabi Martínez nos comentaba que *Sólo para gigantes* es el libro del que ha recibido más emails y comentarios, debido a que siente que puso mucho de sí mismo en ese texto y es algo que percibe la gente. En el caso de libros que tienen varias historias los lectores contactan con los autores mostrando cuál de estas historias son sus preferidas. Sin embargo, Villar y Ayestaran apuntan que creen que sus obras se han podido ver afectadas por un prejuicio en sus temas, en la prostitución y el conflicto palestino israelí se aborda con muchos prejuicios y señalan que eso le ha podido restar lectores. En cuanto a las críticas especializadas a estos textos de periodismo narrativo suelen recibir muy buenas críticas, lo vemos en la obra de Mendoza, en la de Toni Pou o en la recepción que recibió *Guardianes de la memoria*. Y por supuesto en textos de más éxito como *Fariña*, *Crónicas de la mafia* o *Plomo en los bolsillos*, que las críticas son unánimes señalando la calidad, aportación de estos autores y el tratamiento de estos temas.

El libro como soporte periodístico es uno de nuestros planteamientos claves. Y las respuestas de los autores son unánimes considerando, no que sólo es un buen formato, sino uno de los mejores para publicar periodismo. Alberto Arce era tajante y señalaba que es el único formato hoy en día donde se hace buen periodismo, y es el formato donde se hace un más periodismo. Señalan que este es un soporte natural para el periodismo y concretamente para el periodismo narrativo porque permite ir más allá dar un paso más en la información. Ofreciendo espacio y

---

<sup>25</sup> LÓPEZ HIDALGO, Antonio, “El periodismo que contará el futuro”, en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 131, abril - julio 2016, p. 243.

tiempo para abordar una noticia. Mayte Carrasco apuntaba que hoy en día es la única salida para el periodismo de calidad y que el futuro de este vendrá por los libros junto a las revistas. Además de lo ideal que se muestra este formato para acoger al periodismo narrativo, Castro apuntaba que cree que se va a iniciar una tendencia en la que van a convivir dos tipos de periodismo, uno más rápido y otro más lento en formatos como el libro. Y para Álvaro Colomer no solamente es el formato ideal, sino que “no hay otro”, porque se hace imposible hacer un buen periodismo sino es un libro. Pese a esto tanto Colomer como Domínguez apuntan algunas de las desventajas que tiene el libro como formato para el periodismo narrativo. En primer lugar, el tiempo que se presenta como una ventaja para profundizar en las historias es un problema porque requiere que un periodista este mucho tiempo centrado en un tema y eso en la dinámica actual de los medios de comunicación es muy complejo. Y el otro problema que tiene es la financiación, hoy día los medios no apuestan por este tipo de historias y las editoriales desde el inicio de la crisis han reducido la apuesta por contenidos que tienen pocas posibilidades de vender. Es más, aunque no haya sido una tradición en España, algunos autores como Izagirre percibe una tendencia al alza en el libro como soporte periodístico y además añade que será en papel, que la lectura en papel tiene hoy en día bastante futuro. Como ya apuntaba Díaz Nosty a que uno de los motivos de la crisis del periodismo se debía a que muchos “vincularon la crisis del periodismo a la decadencia del soporte papel, y no tanto a la necesidad de regenerar las prácticas profesionales, la ética y la calidad narrativa”<sup>26</sup>. Y el papel no estaba tan en crisis como se auguraba. Además, un texto en formato libro ofrece otro ritmo al periodista, que hoy en día se ve abrumado por la rapidez que se le exige. Es más, al periodismo narrativo se le vincula mayormente con este formato más que con otros como puede ser su publicación en prensa o en revistas. Pero en general la falta de oportunidades, de tradición o de entender estas obras como libros recopilatorios de otros textos son las mayores desventajas que presenta el libro como soporte al periodismo.

Estas obras sí que les han beneficiado en sus carreras, ha supuesto un aval para presentarse y les ha dado más visibilidad y prestigio. En la mayoría de los casos supuso un empujón en su carrera y en el aspecto más personal señalan la cantidad de herramientas y el reto que fue publicar un texto de estas dimensiones. Él único que difiere en estos planteamientos y plantea que sus obras no le han beneficiado en su carrera es Alberto Arce, que debido a que desarrolla su carrera en el ámbito americano, y sus textos están en español no recibe ninguna influencia de la publicación de sus obras. Nazaret Castro apunta también a las herramientas que obtuvo al escribir su texto pero profesionalmente no ha visto que el texto le haya beneficiado.

Finalmente, sobre sus proyectos futuros, la mayoría de ellos presentan libros que están escribiendo o a medio escribir. Por ejemplo, Ander Izagirre acaba de publicar *El siglo de Luis Ortiz Alfau* en el mes de noviembre de 2016 y Ayala Ugarte en diciembre de 2016 ha publicado *Rigor mortis*. Durante las entrevistas a ambos autores nos señalaron que estaban terminando ambas obras.

Sin embargo, otros autores nos han manifestado que no tienen previsto escribir o publicar nada. Por ejemplo, para Jordi Pérez Colomé con su reciente incorporación en *El País*, no tiene ningún proyecto y prefiere intentar incorporar todo lo que ha aprendido y un tipo de periodismo más largo a *El País*, ya que nos señala que el diario está más abierto a este tipo de periodismo. Mendoza también apuntaba que *El Español*, aunque en un primer momento apostó por un tipo de periodismo más en profundidad y narrativo, a día de hoy sigue admitiendo este tipo de trabajos. El compañero de plantilla de Pérez Colomé, Íñigo Domínguez tiene ideas, pero debido a su labor en *El País* lo ve bastante complicado. David Jiménez tampoco apunta ningún proyecto futuro ya que para sus historias es fundamental viajar. Y algo parecido le ocurre a Alberto Arce, su trabajo ahora le impide estar en la calle y él necesita salir para poder contar una historia.

<sup>26</sup> DÍAZ NOSTY, Bernardo, *Libro negro del periodismo en España*. Asociación de la Prensa de Madrid, 2011, p.16.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



**PARTE V. CONCLUSIONES,  
ABSTRACT, FUTURAS LÍNEAS DE  
INVESTIGACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA Y  
FUENTES**



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 15. CONCLUSIONES [en español]

---

En la presente tesis doctoral hemos realizado una radiografía del periodismo narrativo en español. En ella hemos podido detectar una cantera de autores españoles que practican este tipo de periodismo a través de un nutrido conjunto de textos narrativos. En este apartado vamos a presentar nuestras principales conclusiones generales siguiendo a grandes rasgos las hipótesis y objetivos que planteábamos al inicio de esta investigación y que configuran el desarrollo central de esta tesis.

En el estado de la cuestión y marco teórico constatábamos la existencia de tres grandes líneas de estudio sobre el periodismo narrativo y las relaciones entre literatura y periodismo. Observábamos que durante más de 150 años se habían planteado las mismas preguntas: ¿existe el periodismo narrativo o literario?, ¿cómo lo identificamos? y ¿cómo lo clasificamos? Resumiéndolas en tres grandes líneas de investigación: *existencia, identificación y clasificación*. Hemos expuesto detalladamente las conclusiones que se han obtenido en el análisis documental de estas preguntas, pero creemos que debemos avanzar y dejar de buscar el sentido a este fenómeno, sus límites o si es o no literatura y observar este fenómeno desde un aspecto más general entendiéndolo como un intrincado juego de absorciones, hibridaciones e influencias del periodismo con una diversa variedad de disciplinas. Pero sobre todo recalando que se trata de un fenómeno periodístico. También constatábamos en nuestra perspectiva histórica las razones de la avasalladora presencia de la literatura en el periodismo narrativo y la errónea creencia de que este fenómeno es un vástago nacido de la unión de periodismo y literatura. De ahí que planteemos el periodismo narrativo como un fenómeno periodístico que no tiene la entidad de género porque agrupa a una gran cantidad de ellos, no es una disciplina o interdisciplina porque todavía está lejos de poseer una gran base teórica, unas características totalmente definidas o un consenso general. Y por tanto, nuestra primera conclusión general presenta la necesidad de dejar de plantear qué es esto o dónde están sus límites, para comenzar a estudiar cómo se está desarrollando, hacia dónde se dirige y qué es lo que aporta al periodismo.

Diseñábamos en nuestra metodología un análisis comparativo entre texto y autor a través del análisis de contenido y de la entrevista en profundidad ad hoc cualitativa. Ambas herramientas han ofrecido una enorme cantidad de resultados por lo que podemos ofrecer las principales características que tienen los textos analizados, pero al mismo tiempo hemos podido reconstruir

cómo se ha configurado el texto, cuáles son las motivaciones, temáticas, influencias, herramientas y contexto de los autores respecto a sus obras. Reconstruyendo de esta forma una visión completa de todo el desarrollo del texto, tanto intrínseca como extrínsecamente, pudiendo responder a numerosos interrogantes que nos planteaba el texto en torno al género, al uso de determinadas herramientas, omisiones o referencias. Como apuntaba Norman Sims, la inclusión del autor en el análisis es esencial e imprescindible para poder entender con total amplitud un texto periodístico narrativo. La comparación entre texto y autor es primordial para poder comprender el contexto general. Hay aspectos de una obra que es imposible desentrañar simplemente a través de sus páginas, como por ejemplo las referencias o inspiraciones de los autores para escribir estos textos. O los métodos de trabajo que utilizan. Sin embargo, sí que podemos añadir que para completar esa comparación que establecemos, la herramienta final que sería necesaria, y abrimos aquí la puerta para futuras investigaciones, sería analizar al último protagonista de un texto periodístico narrativo: el lector. Sabemos que los análisis de la audiencia son de los más complejos, pero creemos que ahora es el momento de poder conocer qué es lo que piensan los lectores, la audiencia, cuando se enfrenta a una obra de este estilo ¿Reconoce que es un texto real? ¿Qué los motiva a leer sobre ello? ¿Conoce a sus autores y los sigue?

En nuestra primera hipótesis establecíamos la suposición de que estos textos publicados en formato libro a través de géneros como la crónica y el reportaje ofrecían los mejores textos escritos de periodismo narrativo en español. Hemos constatado, como segunda conclusión, que el periodismo narrativo tiene unas altas cotas de calidad periodística gracias a las herramientas y características que permite implementar este fenómeno, principalmente a través de los siguientes aspectos. En primer lugar, a través de los textos en los cuáles observamos unas características y herramientas detalladas en nuestro análisis, que nos llevan a considerarlos como textos con una calidad periodística altísima. Estos autores efectúan una profundización en los temas que investigan pocas veces realizada en periodismo, investigaciones que les llevan desde seis meses, hasta cuatro o cinco años. En la mayor parte de los casos son dedicaciones completas a esta labor. Sin duda, que un periodista dedique tanto tiempo a un solo tema ofrece una perspectiva sin igual sobre el tema que aborda. No hay medio de comunicación que pueda permitirse estas licencias. Al menos en España. Por otro lado, en el ámbito de los procedimientos narrativos descubríamos que en el texto los periodistas utilizan, estructuras narrativas propias de la ficción, incluyendo especialmente la primera persona y el estilo directo. Además de muchísimas fuentes, en la mayor parte de los casos, personales. En general, los periodistas narrativos huyen de la fuente institucional y defienden el uso de la fuente anónima. El espacio y el tiempo que ofrece este fenómeno permiten a un periodista narrativo proporcionar detalles inconcebibles en una información normal como descripciones pormenorizadas de los personajes, contextos históricos profundos o todo tipo de información adicional. Los retrata tanto físicamente como psicológicamente, utilizando descripciones o diálogos. Y los diálogos, el estilo directo con atribución de guion, algo habitual en una novela son utilizados ampliamente por ellos. Así como el contexto, el espacio y el ritmo y tono de la obra permiten a estos autores detenerse en pequeños detalles, o hacer grandes recorridos para explicar un hecho histórico o periodístico esencial para entender la historia.

Por tanto, planteamos como tercera conclusión la capacidad de este fenómeno de superar la temporalidad del periodismo, porque va mucho más allá de una simple noticia, consigue crear relatos universales sobre la realidad contemporánea. El periodismo narrativo fractura la temporalidad de la información periodística y presenta relatos atemporales con historias sobre personajes con un carácter universal.

Estos textos no buscan per se un lenguaje bello, a veces son textos secos pero llenos de dramatismo y dureza. El periodismo narrativo requiere de una enorme carga de trabajo, de tiempo, de reporterismo e investigación en profundidad. Mucho más allá que cualquier otro tipo de periodismo, porque el periodista dispone de un tiempo y espacio sin igual en la profesión. Esto ofrece al periodista narrativo la posibilidad de hacer las preguntas que nadie ha hecho para

contar aquello que nadie ha contado. La posibilidad de volver una y otra vez con estos personajes para seguir su historia a lo largo del tiempo. O la posibilidad de tomarse un tiempo, un tiempo necesario para analizar, profundizar y ofrecer esa “otra cara de la realidad”.

Como cuarta conclusión, descubrimos no solo que el periodismo narrativo en español se presenta como los mejores textos escritos, sino que es uno de los baluartes del mejor periodismo escrito en español. Alberto Arce o Álvaro Colomer apuntaban que el periodismo narrativo se había convertido en el último reducto del buen periodismo. No es una cuestión de un periodismo estilísticamente bien escrito, es que las oportunidades que ofrece el periodismo narrativo; tiempo, espacio y libertad, son inconcebibles e inalcanzables para el periodismo convencional, y ahí radica su enorme calidad. Estos tres factores se convierten en las principales motivaciones por las que estos autores deciden abordar sus temas y tratar de escribir estos textos. Y son fruto de la enorme frustración que tienen estos autores en sus trabajos habituales. No disponen del tiempo, espacio y libertad necesarios en sus medios convencionales para contar lo que están viendo. Ofrecen el mejor escenario para que un periodista pueda ejercer su trabajo con todas las necesidades que requieren para contar una historia. Pero al mismo tiempo, estos tres aspectos son una de sus mayores desventajas porque suponen un problema para muchos autores ya que no encuentran la financiación para disponer de este tiempo, o debido a que trabajan para medios generalistas, realizan estos trabajos durante sus vacaciones o tiempo libre, y algunas veces realizan un doble trabajo. En el sentido, que realizan estos textos a la par que su trabajo habitual, en respuesta a esa frustración. Llevan a cabo dos trabajos, el destinado para el medio, y luego cuentan la historia con todo lo que necesitan, con el objetivo de publicar estos textos más tarde bajo un formato que permita acoger todo lo que precisan contar.

Una de las características más relevantes que detectamos es la importancia del viaje para estos autores. La ventaja de poder dedicar más tiempo a una historia es un enorme beneficio a la hora de afrontar un viaje. Permite viajar de otra forma, más libre y dedicar todo el tiempo necesario a una historia. Y el viaje también se convierte en una necesidad para ellos, sin el viaje no hay historia, por lo que viaje y periodismo narrativo son dos entes indisolubles.

Planteábamos también que desde la década de los 90 no se había estudiado a la nueva generación de autores periodístico narrativos. Sabíamos que existían, pero estos autores eran desconocidos y ofrecían grandes preguntas en torno a cómo se habían enfrentado a las nuevas prácticas periodísticas derivadas del nacimiento de Internet, como afrontaban la crisis o el uso de las nuevas tecnologías para crear y hacer periodismo narrativo. Tras nuestro estudio utilizando la metodología planteada y sin afán de hacer una recopilación exhaustiva, hemos detectado 35 textos que corresponden a 21 autores periodístico narrativos como los más relevantes en el panorama español. Nacidos en la década de los 70 y 80, han comenzado a publicar a partir del inicio del siglo XXI. Sobre todo, que sus obras se circunscriben en un periodo que va de 2008 hasta la actualidad. ¿Por qué? Porque como exponíamos en nuestra tercera hipótesis el inicio de la crisis económica, que lleva a la creación de nuevas propuestas periodísticas, el despido de periodistas, y la creación de nuevas plataformas, ha abierto un campo para que muchos de estos autores tuvieran la oportunidad para escribir. En otros casos esta situación los ha forzado a ello. También porque a partir de esas fechas se produce una mayor consolidación de Internet a través de las redes sociales. Esto no lo apuntamos como una ventaja, sino como una desventaja, ya que aumentó los tiempos del periodismo, aumentó las prisas para publicar, y por tanto, creció la insatisfacción y frustración de estos periodistas con su trabajo. Los autores achacan la consolidación de Internet con un requerimiento a producir más deprisa. Especialmente se produce esto en los periodistas que trabajan o trabajaban como corresponsales. Esto conllevó que buscaran otra forma de contar aquello que no podían contar en sus medios. Y además hemos descubierto que en esas fechas se produce la consolidación del libro electrónico que va a llevar a muchos de ellos a optar por este formato. Y finalmente, el nacimiento, a partir de 2008, de editoriales especializadas, concretamente Libros del K.O. Esta editorial agrupa 12 obras de las 35 analizadas.

En nuestra última hipótesis general señalábamos que el periodismo narrativo en español fruto de los autores y obras que intuíamos que existían ofrecen una serie de aportaciones esenciales al periodismo en general. Así como quinta conclusión, las aportaciones que ofrecen el periodismo narrativo al periodismo en general son la ruptura del factor tiempo, del factor espacio y del factor libertad. A continuación, explicamos que significan estas rupturas.

El periodismo narrativo rompe el factor tiempo. El periodismo es una lucha constante con el tiempo y esto se ha acentuado con la consolidación de Internet que ha acelerado la necesidad de producir mucho más deprisa. Los autores nos explican la gran ventaja que le ofrecía el periodismo narrativo con el tiempo, lo rompía, y permitía al periodista profundizar todo lo necesario. Este tiempo es algo precioso para ellos y en muchos casos esencial para abordar temas tan complejos como la mafia en *Fariña* o un proceso judicial en *Justicia Poética*.

El periodismo narrativo rompe el factor espacio. El espacio que ofrece el periodismo narrativo a través del libro como soporte supone una transformación total en sus trabajos. El espacio que ofrece un libro abre la puerta a incorporaciones narrativas no habituales en el periodismo como la estructura de escenas por escenas, uso de diálogos, la primera persona, mayor número de fuentes, contextos amplios o descripción pormenorizada de personajes o acontecimientos. Pero también permite que el periodista se pueda detener, pueda hacer una labor de investigación de gran profundidad a lo largo de un espacio de tiempo mayor. Es decir, el periodista transforma su forma de escribir, le permiten incluir nuevas estructuras en la composición del relato, le permite jugar con el lenguaje, desarrollar los personajes y ofrecer un desarrollo de la historia imposible por otros medios.

El periodismo narrativo rompe el factor libertad. Permite en primer lugar la libertad para elegir el tema que investigar. Esto para algunos de ellos como Ander Izagirre es fundamental. La libertad para abordar sus proyectos. Pero también es una libertad estilística en el lenguaje y en lo que se dice. Utrilla explicaba que necesitó dejar su trabajo en *El Mundo* para poder tener la libertad suficiente y contar toda su experiencia. Pero esta libertad además de eso los llevan a abordar temáticas poco habituales y novedosas como la conjugación entre ciencia y periodismo narrativo que hace Toni Pou. O abordar temas tabú en la sociedad como es el narcotráfico gallego a través de *Fariña*.

Pero desde el punto de vista del texto también hemos constatado una serie de aportaciones, o quizás sería más correcto denominarlas cómo características, que hemos detectado como exclusivas de los textos periodísticos narrativos. En esencia todos estos aspectos configuran nuestra sexta conclusión: el periodismo narrativo tiene unas características identificables, analizables y que se repiten en todos los textos: estructuras narrativas basadas en la construcción escenas por escenas, la utilización de la primera persona, la citación del estilo directo y el estilo indirecto libre, una alta conciencia de subjetividad, el uso de fuentes personales, un alto grado de rasgos informativos de contextualización, la utilización de figuras retóricas como la metáfora, anáfora, ironía y sarcasmo y varios niveles de lectura.

Concretamente de todas estas características hemos obtenido además conclusiones más específicas que nos parece de importancia señalar. Las estructuras internas de las obras que analizamos se dividen casi por partes iguales en recopilaciones de textos de los autores y en historias con una entidad. En cuanto a la estructura narrativa predomina la narración cronológica y dentro de cada capítulo prevalece la construcción escenas por escenas. En los estilos de citación sigue predominando el estilo directo con comillas, aunque en 10 textos mezcla la atribución con guion y comillas. Pero dentro de la citación son 9 las obras que detectamos que utilizan el estilo indirecto libre. Uno de los más complejos por sus problemas de verificabilidad, pero a su vez más potentes narrativamente. Sobre la persona como ya apuntábamos en una de las subhipótesis una de las características más destacadas es que de las 35 obras, 27 de ellas utilizan la primera persona. También es significativo señalar que de toda la muestra, hemos detectado el uso de la segunda persona en uno de los textos, *Guardianes de la memoria*. Así la conciencia de subjetividad en general es enorme en estos textos y los autores nos muestran cómo

piensan, sus valoraciones, sentimientos y creencias. Y concretamente aprovechan esta conciencia de subjetividad para cuestionarse ellos mismos como periodistas y cuestionar a la profesión en general. Hay una profunda interrogación sobre los valores del periodismo, la ética, los modos de trabajo, la relación con las fuentes, la verificabilidad de la información o el uso de la primera persona. La utilización de detalles a través de la transmisión del carácter de los personajes es general en todos los textos para retratar a los personajes. Y sobre las fuentes, el periodismo narrativo utiliza mayoritariamente las fuentes personales y en segundo lugar las documentales y las anónimas. Las fuentes institucionales prácticamente se encuentran desterradas. Los rasgos informativos de contextualización debido al espacio que aportan son utilizados con profusión. Sobre todo, en los textos que abordan temas más complejos. Y de las figuras retóricas destaca por encima de todo el sarcasmo y la ironía. Además de la metáfora y la anáfora. El periodismo narrativo es un espacio donde el humor tiene una gran importancia y los autores a través de esa libertad manifiesta, que apuntábamos, se sienten con la suficiente seguridad para utilizarlo. El uso de la imagen no es tan mayoritario, tan solo 12 obras usan imágenes o ilustraciones. Y finalmente en treinta de las obras que analizamos podemos detectar varios niveles de lectura que muestran una intención por parte del autor de ir un poco más allá con esos textos o bien denunciar una situación o mostrar un hecho o historia poco conocida.

Algunas de estas características nos llevan a conclusiones más profundas. Por ejemplo, con la subjetividad de estos textos, ese uso de la primera persona en el 77% de los textos analizados nos lleva a concluir que esta es una de las características más relevantes. Sin embargo, pese a eso algunos autores señalan su incomodidad con la primera persona, apuntando que jamás la utilizarían en el periodismo habitual y que no están del todo cómodos con ella. Esto responde en parte a cómo se enseña e instruye el periodismo, donde se condena la primera persona como figura a utilizar. Pero como explican Arce, Carrasco o Utrilla, no hay mejor forma de mostrar la honestidad de un profesional. Mostrar que él estaba ahí, que lo vio y que lo está contando. La primera persona exige más al periodista, le exige profundizar, aporta muchos más datos y ofrece una visión totalmente distinta de los hechos y de cómo el periodista se comporta con ellos. Y el uso de esta primera persona desencadena muchas de estas características como es un gran grado de conciencia de subjetividad y fundamentalmente la incorporación del humor al periodismo. Podríamos considerar que uno de los rasgos más sorprendentes, pero también más repetidos es el humor en este tipo de textos, pese a que muchas veces abordan temáticas muy dramáticas. El humor, la ironía y el sarcasmo son una liberación del periodista, ya que como muy bien apunta, este recurso ofrece la posibilidad única de contar un hecho y revela aspectos que sólo el humor es capaz de mostrar. Hay una conexión entre subjetividad y humor. La primera ha permitido que aparezca y florezca la segunda, ofreciendo al periodismo narrativo un nuevo campo de actuación y de reflejo de la realidad.

Hay una cuestión sobre las fuentes anónimas y el periodismo narrativo que hemos descubierto, y que consideramos que ayudan a contar historias complejas, y difíciles como la mafia, los conflictos bélicos o relatos con niños como protagonistas. Desde la teoría periodística se ha sido muy categórico a la hora de condenar a las fuentes anónimas, pero estos autores y textos como *Fariña* o *Novato en nota roja* o *Hijos del monzón* nos muestran que a veces para contar una historia y proteger a las fuentes hay que usar la fuente anónima, porque es fundamental preservar la seguridad de esta persona. Y se preguntan ¿ya no es periodismo si se usa una fuente anónima? Estos autores reivindicán la fuente anónima en ciertas circunstancias y con ciertas historias. Pero por encima de cualquier consideración estos autores no consideran a sus fuentes bajo una dimensión fría y profesional, hay una consideración humana y personal con los personajes, aquí no hay fuentes, ni siquiera las identifican así. Sino que hay una visión humana y personal de estos personajes, que en muchos casos establecen una relación de amistad con los periodistas y que por tanto su relación con ellos es mucho más profunda. Las relaciones que se establecen proporcionan una dimensión superior de colaboración. De ahí que el interés por protegerlas, y usar el anonimato sea tan poderoso.

Ese “regusto literario” que se percibe en los textos periodístico narrativos y que ha fomentado que se trate desde disciplinas como la literatura, no es más que el reflejo de la utilización de recursos muy específicos y que ya hemos mencionado. Así, textos que utilicen el estilo indirecto libre, la primera persona, o figuras retóricas como la prolepsis o la anáfora, mostrarán esos rasgos que a simple vista se consideran como “literarios”. Por tanto, el aspecto meramente “literario” de estos textos, sólo es una de las características que posee el periodismo narrativo y de ahí que asociar este fenómeno solo con esta característica sea un enfoque simplista de lo que realmente es el periodismo narrativo.

Para muchos el estilo y el lenguaje son esenciales en el periodismo narrativo, porque que esté bien escrito y que este lenguaje provoque la atracción al lector es un aspecto capital. De nuevo apuntan, que para conseguir esto, el tiempo y el espacio que le ofrece el periodismo narrativo es lo que permite que un periodista pueda detenerse en esta cuestión y trabajar en su lenguaje y su estilo. Las características morfológicas y narrativas que apuntábamos arriba son fruto de esta preocupación por el lenguaje, estilo y tono de la obra.

Además de estas hipótesis nos planteábamos una serie de subhipótesis subsidiarias. En la primera de ellas abordamos por qué el periodismo narrativo, que tiene unas características en principio tan alejadas del discurso predominante, se seguía publicando. Y como séptima conclusión observamos que esta situación se debe a una frustración generalizada con la profesión periodística por parte de estos autores. Los autores nos manifiestan que no tienen tiempo, ni espacio para publicar lo que realmente están viendo y cubriendo. Con la consolidación de Internet todo se ha acelerado, y asimismo se ha reducido el espacio de publicación. Esto ha generado una frustración enorme que los ha llevado a buscar otro formato para contar lo que estaban viendo. Y este es el libro y el periodismo narrativo. Además, esta frustración los conduce a veces a un sentimiento de culpa por la velocidad con la que tienen que trabajar, por ello, algunos autores como David Jiménez, Ander Izagirre o Mikel Ayestaran han utilizado este periodismo para volver. Para seguir contando la historia de sus personajes. Y también nos manifiestan los beneficios que tiene esta escritura para ellos, especialmente para los corresponsales que cubren hechos de gran impacto emocional, que les sirve como terapia.

Sin embargo, nuestra segunda subhipótesis, que planteaba el predominio de la crónica como género en el periodismo narrativo, es refutada tras esta investigación. Y la respuesta se encuentra precisamente en la tercera subhipótesis que planteábamos, la hibridación de géneros. Así, como octava conclusión se constata la presencia de una hibridación manifiesta de géneros en el periodismo narrativo. La crónica y el reportaje son los dos géneros predominantes en el periodismo narrativo, ofrecen las características que necesitan estos autores para abordar una investigación y se adaptan perfectamente a la inclusión de las técnicas narrativas que necesitan. Pero sin embargo intuíamos que la crónica por ofrecer mayores cotas de libertad, mayor capacidad para incluir recursos narrativos sería el género más usado y no ha sido así. En el total de la muestra hay 12 reportajes y 10 crónicas por lo que el reportaje es incluso más utilizado que la crónica por un margen muy pequeño. Pero lo interesante es que el resto de los textos, los 13 restantes se nos presentan como textos híbridos, textos que nos es imposible señalar como una crónica o reportaje exclusivamente y que además combinan rasgos de otros géneros como el perfil, la entrevista o el ensayo. Así, la crónica que suponíamos que sería el género más utilizado no lo es, sino que la tendencia es hacia una hibridación de los géneros para dar respuesta a lo que necesitan estos autores para escribir sus textos. Esta hibridación es un aspecto de fundamental importancia a estudiar en futuras investigaciones, para conocer si simplemente es una mezcla de géneros o si podemos estar hablando de un nuevo género.

La siguiente subhipótesis planteaba el papel del libro en el periodismo narrativo y se confirma más allá de nuestras expectativas. Como novena conclusión, el libro se presenta como la plataforma perfecta para albergar al periodismo narrativo, además los autores la consideran la única, y asocian invariablemente el periodismo narrativo al libro. Son dos entes indivisibles. Señalan que este es un soporte natural para el periodismo y concretamente para el periodismo



narrativo porque permite ir más allá, dar un paso más, en la información. Ofrece espacio y tiempo para abordar una noticia. La desventaja que plantea este formato son los recursos que a veces resultan complejos de obtener ya que cada vez hay menos oportunidades por parte de los medios o de las editoriales. Aunque *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina* o los textos sobre las campañas presidenciales de Obama de Jordi Pérez Colomé, son un ejemplo de cómo se pueden solventar puntualmente estos problemas. Mediante el micromecenazgo. Estos autores utilizaron el blog, en el caso de Pérez Colomé, o plataformas externas en el caso de Castro, para conseguir la financiación suficiente para llevar a cabo sus investigaciones.

En cuanto al libro electrónico, planteamos a continuación, una serie de conclusiones específicas sobre el libro como formato periodístico. En primer lugar, nuestra hipótesis sobre el e-book no era correcta o al menos sí lo era en la propuesta, ya que el libro electrónico es un gran formato para el periodismo narrativo, pero a día de hoy estos autores no lo están utilizando. Efectivamente el libro electrónico es un campo lleno de posibilidades para el periodismo narrativo porque como ha hecho Braulio García Jaén con *Justicia Poética* en su blog, un e-book permitiría la inclusión de toda la información adicional que ha utilizado el periodista, además de enlaces, videos, imágenes. Un periodismo más abierto, más rico, por tanto. Pero las obras en formato electrónico, siete en total en toda la muestra, no aprovechan en absoluto estas ventajas, al contrario, son un mero reflejo de un texto en papel. Es más, los autores nos manifiestan que las ventas del libro electrónico, en los casos que se venden junto con el texto en papel, el e-book supone entre el 5% y el 10% de las ventas totales. Por lo que los lectores siguen prefiriendo mayoritariamente el papel. Y el e-book tanto como formato para el periodismo narrativo como soporte para su venta no está teniendo ningún éxito. Quizás sea el momento de lanzar libros electrónicos de periodismo narrativo aprovechando todos los recursos que ofrece este formato para mostrar a los lectores hasta dónde se puede llegar.

Así, el libro para estos autores se convierte en el último reducto para hacer un buen periodismo. Este soporte se convierte en campo diferente para abordar una historia sobre todo porque el libro, y el periodismo narrativo en general, rompen el factor tiempo. Y, por tanto, todo el trabajo periodístico se ve alterado y modificado por esto.

Por otro lado, otro aspecto destacable del libro son los procesos de autoedición que han abierto las nuevas tecnologías. Estas han permitido que autores como Virginia Mendoza o Jordi Pérez Colomé autoediten sus textos, prescindiendo del papel intermediario de la editorial. Esta autoedición combinada con proyectos de micromecenazgo ofrecen una importante vía para solventar una de las mayores desventajas de hacer periodismo narrativo, los recursos necesarios para llevar a cabo estas investigaciones.

La poca tradición de libros de periodismo narrativo en España responde a un tema cultural y de tradición. El género por excelencia en España ha sido el articulismo, y cuando un periodista destacaba siempre se le ofrecía este espacio. No ha sido hasta los años 90 con los primeros corresponsales de guerra como Maruja Torres, Manuel Leguineche o Arturo Pérez-Reverte que se ha comenzado a publicar un periodismo en formato libro. Hoy en día, esta generación de autores está influida por una enorme variedad de autores, tanto fuera como dentro de nuestras fronteras. Pero especialmente por el periodismo narrativo que se hace en Estados Unidos y América Latina, donde el libro es el soporte por excelencia de este fenómeno. Por lo que se percibe una tendencia por considerar el libro como soporte periodístico más adecuado, más natural e ideal para publicar este tipo de textos. El periodismo narrativo es un excelente género para explicar la complejidad y no debe desaprovecharse o malgastar la oportunidad que ofrece.

Nuestra décima conclusión responde a la influencia del periodismo narrativo latinoamericano, que está teniendo una gran presencia en esta nueva generación de autores españoles, especialmente a través de sus principales autores. Hay varios matices a esta cuestión que es interesante señalar. Sobre la influencia de las revistas, aunque varios periodistas manifiestan su importancia, el resto muestra sus dudas o percibe una influencia tenue o de difícil percepción. Todos los autores conocían más o menos en profundidad estas publicaciones, pero señalaban

que había más una influencia en los autores que en el periodismo que hacen estas revistas. Es decir, que la influencia del periodismo narrativo latinoamericano en España se está percibiendo a través de sus principales exponentes, no de sus principales revistas. Y esto lo constatamos cuando interrogábamos a los autores sobre sus influencias generales y específicas para escribir sus textos. Destacan concretamente a Martín Caparrós y Leila Guerriero como grandes referencias e inspiración en sus textos y como periodistas. De ahí que podamos señalar que el periodismo narrativo latinoamericano no está influenciando a través de sus revistas, sino a través de sus autores que sirven de inspiración a los periodistas narrativos españoles.

Por otro lado, también es muy importante aportar una serie de conclusiones específicas sobre las influencias generales, las temáticas, la terminología y la consideración propia de estos autores o su situación laboral o los beneficios de la publicación de un texto periodístico narrativo.

En sus influencias, tanto literarias como periodísticas, destaca la enorme variedad de referencias que tienen estos autores, tanto por su diversidad como por su variedad. Algunos tienen un influjo más americano, de autores clásicos del Nuevo Periodismo, otros más desde el ámbito latinoamericano, otros de autores españoles como Chaves Nogales, y otros mezclan influencias literarias y periodísticas a partes iguales. Las referencias de estos autores han sido de lo más diversas, sorprendiendo por su gran variedad, pero quizás podamos señalar que el escritor que más predominio ejerce en esta generación es Ryszard Kapuściński. El autor polaco se erige como una de las mayores referencias para estos autores. Pero además sorprende un aspecto más, las conexiones que tienen entre ellos como generación, en muchas de las entrevistas se han citado unos a otros como referentes, conocen sus textos, se leen y se siguen. Así que el concepto de “generación” para denominarlos es bastante acertado. Hay un cierto sentimiento de comunidad entre ellos, pues además de este seguimiento, participan en proyectos comunes, como los que organiza la FNPI, o en la creación de revistas narrativas como *5W*. Incluso a veces, estos autores son los primeros lectores de los textos periodísticos narrativos que publican sus compañeros.

Sobre las temáticas tratadas vemos que se siguen repitiendo temas que siempre ha abordado el periodismo narrativo, conflictos, violencia, prostitución o mafia. Por lo que entendemos que estos temas tan complejos, necesitan de un periodismo que esté a su altura para poder reflejarlos. Pero a su vez, también vemos que el periodismo narrativo es una herramienta, un fenómeno perfecto para tratar temas muy específicos en profundidad. Y otras veces es una excelente herramienta para ofrecer una visión global sobre un problema muy complejo, para explicarlo de forma sencilla y que todos lo puedan entender, son lo que hace Nacho Carretero con *Fariña*, Íñigo Domínguez con *Crónicas de la mafia* o Jordi Pérez Colomé explicando el conflicto palestino israelí, la situación de Irán o las campañas presidenciales de Obama. Pero también son un reflejo de los problemas más acuciantes de nuestra sociedad. Pedro Simón nos refleja la crisis económica con *Siniestro total*, o la situación de los enfermos de Alzheimer. Y por último, también descubrimos que el periodismo narrativo puede abordar aspectos tan sorprendentes como la difusión de la ciencia a la sociedad como nos descubre Toni Pou con *Donde el día duerme con los ojos abiertos*.

Nos parecía de especial importancia conocer si estos periodistas se consideraban a sí mismos cómo periodistas narrativos y si consideran sus textos como tales. En un inicio nos imaginábamos que esta cuestión sería contestada con un sí o no. Pero la presente investigación nos ha mostrado que este peculiar asunto lleva a una gran variedad de respuestas. Así, once de los autores analizados expresan su acuerdo con esta terminología para denominar a sus textos. Dos de ellos sin embargo utilizan otra etiqueta: periodismo literario. Luego, otro grupo de autores —cuatro en total— se mostraban ciertamente partidarios del término, aunque manifestaban sus dudas en cuanto al término por la confusión que podía generar y exponían una alternativa como *fact fiction*, no ficción y *longform*, o periodismo estilísticamente literario. Luego Íñigo Domínguez apuntaba que era un término nuevo para él pero que a fin de cuentas se trataba de algo similar

al Nuevo Periodismo. El resto de autores, concretamente tres, señalaban que no se ubican dentro de este género porque consideran lo que hacen como periodismo, sin más florituras.

En general podemos considerar que en conjunto 18 autores se mostraban conscientes de que sus textos eran periodismo narrativo, bajo este término u otros sinónimos. La etiqueta todavía plantea dudas, por lo que algunos de ellos optan por otro término porque define mejor su trabajo o porque no induce a error haciendo creer que se puede tratar de ficción. Sin embargo, aunque en general apoyan el uso y son conscientes de que escriben con esta etiqueta, nos han mostrado que comercialmente, esta etiqueta o cualquiera que lleve la palabra “periodismo” provoca un rechazo por parte de los lectores. Pero también ocurre con las editoriales. David Jiménez e Íñigo Domínguez apuntaban los rechazos que habían sufrido por parte de estas debido a que argumentaban que no sabían cómo etiquetar sus obras o no la consideraban comerciales. Por esa razón, todavía siguen perviviendo términos como novela de no ficción, novela documental, novela testimonial o literatura periodística, para referirse al periodismo narrativo. Algunos de los autores analizados apuntan que la etiqueta periodismo narrativo no tiene nada de comercial. Esto se debe a que existe un prejuicio hacia todo aquello que no es novela. Le ocurre tanto al periodismo narrativo, como a cualquier otro tipo de género como el cuento, el ensayo... Rodríguez Marcos apuntaba que se vive una exaltación de la novela. Por tanto, se plantea si habría que hacer una diferenciación entre una etiqueta académica y otra más acorde a un fin comercial. Sin embargo, en nuestra opinión, concluimos que podemos seguir apostando por la etiqueta periodismo narrativo o literario con fines comerciales porque experiencias como las que están llevando a cabo Libros del K.O. demuestran que libros bajo la etiqueta “periodismo” sí se venden y no es necesario camuflar su identidad.

Otros autores nos han planteado su honda preocupación sobre las confusiones que puede ocasionar este fenómeno, especialmente que se le asocie con la ficción. Y añaden que también temen que este fenómeno sea una puerta abierta para que se metan hechos ficticios que son muy difíciles de verificar. De ahí que uno de los aspectos más polémicos del periodismo narrativo sea la reconstrucción de hechos. En las obras que analizamos se produce en dos casos: en *Sólo para gigantes* y en los dos textos de David Jiménez. El problema de estas reconstrucciones es el límite. Hasta dónde debe llegar el periodismo narrativo. Este puede “reconstruir” un hecho cuando no conoce exactamente todos los detalles o no puede conocerlos y solo dispone de unas pocas fuentes y esta escena resulta trascendental en la historia. Entendemos que el periodista puede reconstruir esa escena acudiendo a la información que tiene, pero, y es lo más importante, debe indicar bien directa o indirectamente que esto son escenas reconstruidas. Ahí, la importancia de la honestidad del periodista. En los dos casos anteriormente señalados, ambos apuntan de forma directa e indirecta que se trata de una reconstrucción y argumentan que al no disponer de todos los datos deciden reconstruir un hecho que sólo conocen por terceros o con una información parcial.

En su labor profesional destaca que la gran mayoría de ellos son *freelance*. Esta situación tiene algunas ventajas para abordar un trabajo periodístico narrativo, ya que pueden disponer de su tiempo de forma más libre. Sin embargo, viven en una gran situación de precariedad por una bajada de precios y por la necesidad de trabajar para una gran cantidad de medios. Es más, apuntan que la crisis no es del todo la culpable de esta situación, sino más bien que se usa esta como excusa, y que lo que no hay es una apuesta o interés de los medios por contar estas historias. También los autores que han trabajado como corresponsales Mayte Carrasco, Daniel Utrilla, David Jiménez o Íñigo Domínguez apuntan a como la figura del corresponsal se ha visto transformada por completo con la llegada de Internet. No fue un proceso repentino, sino que ha sido algo paulatino y que tuvo su punto de inflexión en 2007 con el mayor auge de las redes sociales. El trabajo del corresponsal se aceleró, aumentando las prisas para publicar y transformando su modo de trabajo. Ya no tenían tiempo para salir a la calle, y prácticamente hacían una labor desde sus despachos, atendiendo a los teletipos y a la información que sacaban otros medios.

Queríamos también conocer las críticas que recibían sobre sus textos. Todos nos han manifestado que aquellas personas que se han puesto en contacto con ellos son para agradecer o alabar sus obras. Especialmente significativo es el caso de *Océano África*, que como nos explicaba Aldekoa, es una obra que ha funcionado a través de la recomendación personal y que ha conseguido una gran cantidad de lectores. Gabi Martínez nos comentaba que *Sólo para gigantes* es el libro del que ha recibido más emails y comentarios, debido a que siente que puso mucho de sí mismo en ese texto y es algo que perciben los lectores. Sin embargo, Villar y Ayestaran apuntan que creen que sus obras se han podido ver afectadas por un prejuicio sobre sus temas, la prostitución o el conflicto palestino israelí se pueden enfrentar a muchos prejuicios y señalan que esto le ha podido restar lectores. De esta forma observamos que la recepción que perciben estos autores por parte de los lectores tiene mucho que ver con los temas que abordan. Por ejemplo, Carretero explicaba como *Fariña* había supuesto la ruptura en el tabú sobre el narcotráfico gallego y que se había visto asediado de contactos, emails y llamadas de gente que quería contarle más información sobre esta situación. Pero temas más complejos y dramáticos como son la prostitución o el conflicto palestino israelí parecen tener menos lectores y sufrir un mayor rechazo porque, aunque es algo de lo que todo el mundo tiene un cierto conocimiento, hay muchas ideas preconcebidas sobre estos temas concretos.

Sobre las opiniones de la crítica especializada, estos textos suelen recibir muy buenas críticas. Lo podemos ver en la obra de Mendoza, en la de Toni Pou o en la recepción que recibió *Guardianes de la memoria*. Y por supuesto en textos de más éxito como *Fariña*, *Crónicas de la mafia* o *Plomo en los bolsillos*, donde las críticas son unánimes señalando la calidad, la aportación de estos autores y el tratamiento de estos temas.

La conexión de la publicación de estas obras con algún beneficio en sus carreras, todos señalan que la publicación de estas obras sí que les ha beneficiado, ha supuesto un aval para presentarse y les ha dado más visibilidad y prestigio. En la mayoría de los casos supuso un empujón a sus carreras y en el aspecto más personal señalan la cantidad de herramientas que les aportó y el reto que fue publicar un texto de estas dimensiones. El único que difiere en estos planteamientos y explica que sus obras no le han beneficiado en su carrera es Alberto Arce, que debido a que desarrolla su carrera en el ámbito americano, y sus textos están en español no recibe ninguna influencia de la publicación de sus obras. Y también Nazaret Castro, que tampoco ha notado ningún beneficio.

Sobre sus proyectos futuros, la mayoría de ellos nos señalaban que tienen obras en camino o iniciadas y solo aquellos periodistas de plantilla se mostraban renuentes a abordar otro proyecto.

¿Cómo se consideran? ¿Escritores o periodistas?. Hay bastante unanimidad al considerarse como periodistas, pero cada uno aporta un matiz distinto. Así algunos autores señalan sus pretensiones por escribir ficción o por considerarse escritores en un sentido amplio del término. Pero quizás lo más interesante son las definiciones concretas que realizan para definirse a sí mismos, pues a veces esta simple disquisición no define por completo su personalidad. Algunos apuntan a reportero, periodista que escribe libros, “reporter” o utilizan juegos de palabras para definirse: “perioantropodista” en el caso de Mendoza o “escritorista” en el caso de Utrilla. Estos autores tienen muy claro que son periodistas y el trabajo que ellos realizan es periodismo, pero como es un fenómeno que va más allá algunos intentan reflejar exactamente esta situación a través de la conjugación de todas sus facetas en una palabra.

El periodismo narrativo no debe reemplazar la noticia pura y dura, esta es necesaria. Sino que como undécima conclusión se percibe la creación de un periodismo en dos tiempos, en dos ritmos. Un periodismo más rápido, de la noticia al minuto, y luego un periodismo más reposado, de una lectura más lenta, y primordialmente en papel, representado por el periodismo narrativo. En esta situación este fenómeno, que se presentaba a la contra en esta sociedad de la información, tiene la capacidad para poder equilibrar la balanza periodística. Para frenar la frenética carrera a la que se ve sometida hoy en día la profesión y ofrecer tiempo, espacio y libertad. Las

tres premisas fundamentales para poder conocer, un poco mejor, nuestra realidad. En definitiva, el periodismo narrativo español no puede señalarse como un fenómeno de gran auge, pero sí como el despegue de lo que en el futuro será el asentamiento de un periodismo a otro ritmo, más reposado, a través de una generación de excelentes profesionales que en la mayoría de los casos comienzan a mostrar la capacidad que ofrece el periodismo narrativo para contar una historia en profundidad y ofrecer esa segunda vía al periodismo en general, más lenta. Parece que el periodismo narrativo está dejando de ser ese género marginal en España y está ganando visibilidad y entereza.

Nuestra conclusión y aportación final, en esta investigación, sobre el periodismo narrativo, en la construcción del periodismo contemporáneo, establece que este fenómeno se desarrolla como reacción al cansancio del periodismo objetivista. Este periodismo que surgió como reacción al periodismo amarillista ha provocado una deformación en el reflejo de la realidad. Estos autores sienten una gran frustración por el desequilibrio que ha provocado ese periodismo frío, conciso, de estructura fija, y basado en ese concepto de objetividad periodística. En respuesta a esto, esta generación de autores utiliza esas herramientas narrativas que hemos detectado en esta investigación, porque con ellas pueden reajustar ese desequilibrio que detectan, esa falta de profundidad, de lentitud, de espacio y de tiempo para abordar una historia o de libertad a la hora de elegir qué contar. Por tanto, el periodismo narrativo no es un fenómeno que surge como un adversario al periodismo convencional, ni como un fenómeno paralelo o marginal. El periodismo narrativo tiene la capacidad de ofrecer un equilibrio al periodismo contemporáneo actual. La velocidad e inmediatez no tienen por qué estar reñidas con la profundidad, la lentitud y la información reposada. Este fenómeno puede equilibrar la situación actual ofreciendo algo que parece olvidado: la capacidad que tiene el periodismo para contar grandes historias.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 16. CONCLUSION [en inglés]

---

In this doctoral thesis, we have made an in-depth analysis of the Spanish-speaking narrative journalism. On the journey, we have been able to discover a source of Spanish authors who practice this type of journalism through an extensive and varied collection of narrative texts. In this section we are going to present our main general conclusions following the hypotheses formulated and the objectives set at the beginning of this research, which shape the core of the development of this thesis.

In the status of the issue and the theoretical framework, we confirmed the existence of three main lines of study on narrative journalism and the connections between literature and journalism. We saw that the same questions had been posed for more than 150 years: Does narrative or literary journalism exist? How can we identify it? How can we classify it? These questions constitute the three main lines of study: *existence*, *identification* and *classification*. We have detailed the conclusions in the documentary analysis, but we think we must move forward and stop trying to determine whether it is literature or not, or to find the meaning of this phenomenon and its limits. We have to consider it from a more general point of view, taking it as complex set of absorptions, hybridizations and influences from journalism with a wide range of disciplines; but, above all, emphasizing the fact that it is a journalistic phenomenon. We could also verify, in a historical perspective, the reasons for the overwhelming presence of literature in narrative journalism and the erroneous belief that this phenomenon is born from the confluence of journalism and literature. That is why we propose that narrative journalism as a journalistic phenomenon lacks a genre identity, since it brings many genres together; it is not a discipline, nor a fusion of disciplines, as it is still far from having a solid theoretical basis, clearly differentiated characteristics or a consensus around itself. Therefore, our first conclusion suggests the need to cease to ask ourselves what it is or where its limits are and start observing how it is progressing, where it is going and what its contribution to journalism is.

In our methodology, we designed a comparative analysis between text and author through the content analysis and the in-depth qualitative, ad hoc interview. By using these tools, we have obtained a large amount of results from which we have deduced the main characteristics of the

texts analyzed but, at the same time, we have been able to reconstruct the configuration of the text, what the incentives, subjects, influences, tools and contexts of the authors were with regard to their works. That means we could also had a complete view of the development of the text, both intrinsically and extrinsically, and answer the numerous questions arising from it in connection to the genre, the use of certain devices, the omissions and references. As pointed out by Norman Sims, the inclusion of the author in the analysis is essential and indispensable for understanding a narrative-journalistic text completely. The comparison between the text and the author is key to understanding the overall context. There are aspects in a work, e.g. the authors' references, inspirations or working methods, which are impossible to fathom through its mere pages. However, we can certainly remark that the final tool required for that comparison to be complete would be an analysis of the last protagonist of a narrative-journalistic text: the reader. We know the analysis of the readership is one of the most complex, but we think now is the time to know what readers think when they come face-to-face with this type of works. Do they recognize them as non-fictional texts? What is their motivation to read about it? Do they know the authors? Do they follow them?

With our first hypothesis we established the assumption that these texts, published in book format through genres such as chronicle and reportage, were the best narrative-journalistic texts in Spanish language. Our second conclusion, another fact we have confirmed, is that narrative journalism reaches the highest levels of quality thanks to the tools and characteristics this phenomenon is able to implement, particularly through the following factors: on the one hand, these authors go deeply into the subject matters of their research work, which is not very common in journalism (it takes them months, even four or five years of research) and, most of the times, implies a full-time work and total commitment. The fact that a journalist devotes so much time to one single subject gives us a clear idea of the subject he/she is dealing with. There is no media that can afford it, at least in Spain. On the other hand, regarding narrative techniques, we found that these journalists use narrative structures which are typical of fiction, including the first person and direct speech, and also a great deal of sources, mostly personal ones. Normally, narrative journalists try to avoid the institutional sources in favor of the anonymous ones. This gives the space and time required for the narrative journalist to provide details, such as in thorough descriptions of the characters, comprehensive expositions of the historical contexts and additional information of all kinds, which are practically inconceivable in a "standard" information piece. In this accounts, both physical and psychological, descriptions and dialogues - typical elements in novels - are widely used. Just as the context, the space, the rhythm and the tone of the work also allow these authors either to dwell on the details or to travel over long distances to explain a historical or journalistic event which is basic to understand the story.

Therefore, our third conclusion was that this phenomenon has the power to go beyond the temporariness of journalism because it is much more than just news; it can create universal narrations of contemporary reality. Narrative journalism breaks that temporariness by generating timeless stories about universal characters.

These texts do not aim for a beautiful language; sometimes they are austere, but full of drama and harshness. Narrative journalism requires a really heavy workload, time, professionalism and in-depth research. It takes much more than any other type of journalism does, since narrative journalists have unparalleled levels of space and time. This allows them to pose questions nobody has asked before to tell what nobody has told before; this gives them the opportunity to go back again and again on the characters to follow their story over time or to just take a break, to take the necessary time to analyze, delve deeper and present that "other side of reality".

Spanish-speaking narrative journalism is, as we found out and confirmed as our fourth conclusion, one of the bulwarks of Spanish-language written journalism. Alberto Arce and Álvaro Colomer remarked that narrative journalism had turned out to be the last stronghold of good journalism. It has nothing to do with good writing, it is a matter of opportunities: the time, space



and freedom available to narrative journalism are unattainable for conventional journalism; hence its great quality. These three key elements become the incentives of the authors, the main reasons for which they decide to address such topics and write such texts as a reaction to the frustration they feel at their usual works. Conventional media don't provide them with the time, space and freedom they need to report on what they are witnessing. Narrative journalism constitutes the ideal scenario for a journalist to practice his/her profession, satisfying the conditions required to tell a story. However, these three elements are at the same time major disadvantages when it comes to financial backing. They are compelled to work for general-interest media, so they have to produce these pieces of work during their holidays or free time. They carry out these two types of work: the one commissioned by the media and the stories they really want to report on which they aim at publishing later on in the right format to tell what they need to tell.

One of the most relevant characteristics we have discovered in these texts is the importance of travelling. In this regard, the advantage of being able to devote more time to a story is a great benefit. It allows you to travel more freely and easily and to dedicate the necessary time to a story. Travelling and narrative journalism are inseparable companions: no travel, no story.

We also remarked on the fact that the new generation of narrative-journalistic authors had not been studied since the 90s. We knew of their existence before, but they were actually unknown and there were a lot of unanswered questions on how they had faced the new journalistic techniques and practices resulting from the advent of the Internet, the recession or the use of the new technologies.

As a result of our research, using the proposed methodology and without claiming to be exhaustive, we have picked up 35 texts, corresponding to 21 narrative-journalistic authors, as the most important ones in Spain. Born in the 70s and 80s, they started publishing at the early 21<sup>st</sup> Century and their works appear particularly from 2008 to date. Why? Because, as we mentioned before, the economic crisis which led to the appearance of new journalistic trends, major job losses and the creation of new platforms, has opened up a field of opportunities for these journalists. It is also from that time that the Internet became much stronger thanks to social networks, which, in our opinion, is not an advantage as it reduced the deadlines and intensified the urgency to publish, thus leading to increased frustration and dissatisfaction among these journalists. It affected particularly those who work, or worked, as correspondents and made them try to find a different way of telling what they could not tell through the media they are or were working for. It was also during the same period when the e-book became well established, with many of the journalists opting for this format, and when some specialized publishing companies were born (in 2008 *Libros del K.O.*, which published 12 of the 35 works analyzed, appeared).

In our last general hypothesis we pointed out that Spanish-speaking narrative journalism, fruit of the works and the authors whose existence we could just perceive, made a series of significant contributions to journalism at large. Our fifth conclusion is that the contributions of narrative journalism to general journalism are, particularly, time, space and freedom. These factors are a break with the past. Let's explain that.

Narrative journalism breaks with the pressure of time. Journalism is a continuous struggle against time that has become bigger with the consolidation of the Internet, which has increased the necessity of faster publishing. The authors explain how narrative journalism offered them the advantage of having more time to go in as much depth as needed. Time is precious to them and, in most cases, essential for approaching such complex issues as the mafia (in *Fariña*) or a judicial proceeding (in *Justicia Poética*).

Narrative journalism breaks with space, too. The amount of space provided by narrative journalism through the book as a medium brings about a complete transformation in their

works, it opens the door to the incorporation of narrative techniques which are not very common in journalism, such as the scene-by-scene structure, the use of dialogues, the first person, more sources, broader contexts and more detailed descriptions of characters and events. But it also allows the journalist to take his/her time to carry out a really thorough study taking more time. It makes it possible for him/her to include new structures in the composition, to play with language, to develop the characters and the story in a way no other means could permit. And thus, the journalist transforms his/her way of writing.

Finally, narrative journalism breaks the limits on freedom. It gives the authors the freedom to choose the subject they want to study, to take on their projects, which for some of them, like Ander Izaguirre, is essential. But it has to do with language style and text content, too. Utrilla related that he had to quit his job at *El Mundo* to have the freedom he needed to recount all of his experience. Besides, this freedom leads them to deal with rare, original topics as science (Toni Pou produces a great blend of science and narrative journalism) or taboo subjects in society as Galician drug trafficking (*Fariña*).

From the textual perspective, we have also detected some contributions, or rather characteristics, exclusive to narrative journalistic texts which form our sixth conclusion: narrative journalism has its own distinguishable, analyzable and recurrent features: scene-to-scene-based structures, use of the first person, direct and free reported speeches, a high degree of subjectivity awareness, the use of personal sources, a great deal of informative contextualization, the use of rhetorical figures such as metaphor, anaphora, irony and sarcasm and different possible reading levels. From all of these characteristics we have further obtained more specific conclusions we find important to note. The internal structures of the works analyzed are divided fairly equally into compilations of texts by the authors and stories with their own identity and essence. Regarding narrative structure, chronological narration prevails and, within the chapters, the predominant technique is the scene-by-scene construction. The most frequent quotation style is direct speech enclosed in quotation marks, although we can find a use of quotation marks with dashes in 10 of the texts and free reported speech in 9 of them. The latter is very difficult to verify, but at the same time, one of the most powerful styles in narrative terms. As for the person, we already pointed it out in one of our "sub-hypothesis" that 27 out of the 35 works use the first person (and one of them, *Guardianes de la memoria*, uses the second person); hence the high degree of subjectivity awareness in this texts. The authors show us their thoughts, opinions, feelings and beliefs and take advantage of this awareness to question themselves as to their professionalism and to question the profession in general; there is a deep questioning of the values of journalism, the ethics, the work methods, the relationship with the sources, the verifiability of the information or the use of the first person. The detailed expression of the characters personality is a general, common feature in all the texts. With regard to the sources, the ones most used in narrative journalism are the personal ones and the second-most, the documentary and the anonymous ones while the institutional sources are practically dismissed. Due to the amount of space they provide, the different contextualizing informative traits are made use of profusely, particularly in those texts dealing with more complex topics. Among the rhetorical figures, sarcasm and irony as well as metaphor and anaphora stand out. Narrative journalism is a field where humor is of major importance and the authors, thanks to the freedom we talked about, feel confident enough to utilize it. Regarding the use of images, only 12 works contain pictures or illustrations. Lastly, in 30 of the works analyzed we could detect different reading levels, which show the intention of the author of going a bit further with those texts either to denounce a situation or to make public a little-known event, fact or story.

Some of these characteristics lead us to deeper conclusions. For instance, through the use of the first person in 77% of the texts analyzed, we can conclude that subjectivity is one of their most relevant features. In spite of that, some authors express their discomfort with the first person, assuring that they would never use it in common journalism. This is due in part to the way journalism is taught, disapproving of the use of this person. However, like Arce, Carrasco and

Utrilla explain, there is no better way to show a professional's integrity and truth than proving he/she was there, that he/she is witnessing it and is reporting on it. The first person demands more of a journalist as it provides him/her with much more information and a completely different view of the facts and his/her behavior towards them; it demands of him/her to go deeper into it. We can consider humor is one of the most surprising, but also most constant features in this type of texts, even though they deal with really dramatic issues a lot of times. Irony and sarcasm, in other words, humor, bring freedom to the journalist as these figures are a unique means to narrate an event in a unique way, revealing things that only can be revealed through humor. There is a connection between subjectivity and humor. The former has allowed the latter to appear and flourish, offering a new field of action for narrative journalism and a new way to reflect reality.

There is something we have discovered in relation to anonymous sources in narrative journalism: they help to tell stories about delicate and complicated topics, such as the mafia or armed conflicts, or those where children are the protagonists. Journalistic theory has been very emphatic when it comes to condemning the use of anonymous sources, but these authors and texts like *Fariña*, *Novato en nota roja* or *Hijos del monzón* demonstrate that to tell a story and protect the sources anonymous sources are sometimes required to keep people safe. And the question arises: Is it still journalism when resorting to anonymous sources? These authors opt to defend the use of anonymous sources under certain circumstances and for certain stories. And, above all, they do not have a cold, strictly professional relationship with their sources but humane and personal. There are no sources in here, only people who, in many cases, establish a friendship with the journalists so the bonds between them are much deeper. This brings about a higher level of collaboration, which is another reason for the journalists to protect them and why anonymity is so powerful.

That "literary flavor" one can perceive in the narrative-journalistic texts, which has encouraged some disciplines like literature to approach this genre, is but a mere reflection of the use of very particular techniques we have already mentioned. Thus, those texts using free reported speech, the first person or rhetorical figures such as prolepsis or anaphora – all of them regarded as typical from literature – will have that "literary flavor". Therefore, the strictly "literary" factor in these texts is only one of the characteristics of narrative journalism and connecting this phenomenon with only this characteristic is a simplistic view of what narrative journalism really is.

To many of the authors, style and language are fundamental to narrative journalism, because the fact that a text is well written and that its language is appealing to the reader is a key factor. Again, the time and the space provided by narrative journalism are what allow a journalist to focus on language and style. The morphological and narrative features above-mentioned are products of this concern about the language, style and tone of the work.

In addition to these hypotheses, we presented a series of "subsidiary sub-hypotheses", the first of them posed to answer the question of why narrative journalism, whose characteristics are far from the prevailing doctrine, was still published. And we noted that – this is our seventh conclusion – it is due to a generalized frustration at journalistic profession. The authors say they don't have the time and space required to publish what they are really witnessing and covering. With the consolidation of the Internet, everything has speeded up while the publishing space has been reduced, which has resulted in a frustration that sometimes lead them to look for alternative formats, namely the book and narrative journalism and to feel guilty about having to work that quickly. That is why some authors, such as David Jiménez, Ander Inzaguirre or Mikel Ayestaran have utilized this type of journalism to go back, to continue telling the story of their characters. This kind of writing benefits them in other ways, too, as they confirm: it acts as a therapy for them, especially for those who work as correspondents covering events of great emotional impact.

Our second sub-hypothesis, suggesting chronicle as the predominant genre within narrative journalism, has been refuted after our research, though. The key lies precisely in our third

sub-hypothesis about the hybridization of genres. Thus, our eighth conclusion is that there is an evident merger of genres in narrative journalism. Chronicle and reportage are the main two, since they contribute the features these authors need to take on a deep research task and welcome the narrative techniques they use. We thought that the genre most used of the two would be chronicle as it offers a higher level of freedom and it is more suitable for accepting narrative techniques, but it is not. There are 12 reports and 10 chronicles altogether, so reportage is even more used than chronicle. But what is really interesting is that the remaining 13 are hybrid texts which we find impossible to identify as either just chronicles or reports and which mix features from other different genres such as profile, interview or essay. Therefore, there is a tendency to combine the genres to meet these authors' needs and such hybridization, being of paramount importance as it is, should be considered for study in order to know whether it is a mere blend of genres or a new genre in itself.

The next sub-hypothesis was about the role of the book in narrative journalism and what we suggested has been confirmed beyond our expectations. Our ninth conclusion is that the book presents itself as the perfect platform for narrative journalism; the authors deem it as the only one and inevitably connect the book with narrative journalism. They are just two inseparable entities. The authors state that it is a natural medium for journalism in general and narrative journalism in particular, for it allows them to go further into information. Its main disadvantage is that sometimes the resources required are difficult to obtain, as the media and publishing companies offer fewer and fewer opportunities. Be it as it may, we have examples as *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina* by Castro or the texts on Obama's presidential campaigns by Jordi Pérez Colomé, of how these difficulties can be overcome occasionally: through crowdfunding. The said authors used external platforms and his blog, respectively, to secure sufficient funding to conduct their researches.

With regard to the e-book, we now present a series of conclusions specific to the book as a journalistic format. Firstly, our hypothesis about the e-book was refuted by the results of our study, since to date these authors have not used this format. However, it was correct in respect of the basic idea: the e-book is a great format for narrative journalism. Actually, it offers countless opportunities to narrative journalism for, as Braulio García Jaén has done in his blog with *Justicia Poética*, it would allow the inclusion of all the additional information employed as well as links, videos and images. That means a more open, richer journalism. But the electronic works analyzed – seven in total – fail to leverage these advantages, turning out to be a simple reflection of hard copy texts. Furthermore, the authors themselves confirm that, when selling their books both in electronic format and hard copy simultaneously, the e-book sales represent only 5 to 10 per cent of the total sales, which indicates that most readers still prefer paper and that the electronic book is not a success at all as either a format for narrative journalism or a medium to be sold. Maybe now is the time to publish narrative journalism e-books making the most of all the possibilities this format presents to show the reader how far it can go.

Thus, the book becomes the last stronghold of good journalism and a different playing field for these authors particularly since the books, and narrative journalism in general, can overcome the time factor and that changes the rules and limits of journalistic work.

Besides, another remarkable aspect of the book is the possibility of self-publishing brought about by new technologies, which has allowed authors such as Virginia Mendoza or Jordi Pérez Colomé to publish their texts without the need of a publishing company being involved. This possibility, together with crowdfunding, opens a new road towards the solution of one of the biggest problems of narrative journalism: underfunding.

However, the main reason for the scant presence of narrative-journalistic books in Spain has to do with culture and tradition. Articles have traditionally been the "genre" par excellence in Spain and every time a journalist has excelled, he/she was always been offered this space. It is not until the 90s, with the first war correspondents such as Maruja Torres, Manuel Leguineche or Arturo Pérez-Reverte, that a type of journalism in book format has begun to be published.

Today, this generation of authors is influenced by a wide range of both foreign and national writers, but especially by the American and Latin American narrative journalistic authors, who use the book as the top medium for this phenomenon. In the United States and Latin America there is a tendency to consider the book as the most appropriate and natural journalistic medium for publishing this type of texts.

Narrative journalism is an excellent genre to explain that which is complex and the opportunity it offers must not be missed or wasted.

Our tenth conclusion is about the massive influence of Latin-American narrative journalism on this new generation of Spanish authors through the main Latin-American narrative journalists. There are some interesting remarks to make about this issue. Although many authors confirm the importance of the influence of magazines, others express their doubts about it or think that is only subtle. Regarding the magazines, all the authors knew more or less these publications, but commented that the influence was not so much on the journalism practiced by them but rather on the authors. That is to say, the influence of Latin-American narrative journalism is perceived through its leading exponents and not through its main magazines, a fact that was made clear to us when interviewing the writers about their general and specific influences. Martín Caparrós and Leila Guerreiro stand out among the rest as their biggest references and sources of inspiration.

Also, it is certainly important to present a series of particular conclusions on the general influences, the topics, the terminology and the individual opinion of these authors about themselves, their job circumstances or the benefits of publishing a narrative-journalistic text. With regard to their influences, both literary and journalistic, the varied, wide range of them they have is noteworthy. Some of them are more influenced by American writers, classic authors from the New Journalism; some are more influenced by Latin-American references, some of them receive their influence from Spanish authors like Chaves Nogales and others mix literary and journalistic influences in equal measure. Among the many different references of these authors, the great writer who most influences this generation may be Ryszard Kapuściński. The Polish author towers as a major reference for them. But, what is even more surprising is that the authors in this generation influence each other: they know each others' texts; they read and follow and cite each other in their interviews. Hence that the term "generation" to denominate them is quite accurate. There is a certain sense of community among them since they also participate in common projects - as those organized by the FNPI (*Foundation for the New Ibero-American Journalism*) or the creation of narrative magazines as *5W*. Sometimes, they even are the first readers of the narrative-journalistic texts published by their colleagues.

Regarding the topics, the recurrent subjects dealt with by narrative journalism are conflicts, violence, prostitution and mafia. Such difficult issues demand a form of journalism that is up to scratch. We see that narrative journalism is the perfect tool to address very particular topics in depth and also to give a comprehensive overview of a really complicated problem, by explaining it in simple terms so that everyone can understand. That is what Nacho Carretero in *Fariña*, Íñigo Domínguez in *Crónicas de la mafia* and Jordi Pérez Colomé do when they explain the Israeli-Palestinian conflict, the situation in Iran and Obama's presidential campaigns, respectively. But it also reflects most alarming problems in our society. Pedro Simón, for instance, deals with issues such as the situation of those suffering from Alzheimer's disease or the financial crisis in *Siniestro Total*. Lastly, we also discover that narrative journalism can address questions so unexpected as science, which is the subject matter in Toni Pou's *Donde el día duerme con los ojos abiertos*.

We thought it was especially important to know whether these journalists regard themselves as narrative journalists and whether they consider their texts accordingly. Initially, we supposed this question would be answered with "yes" or "no", but with this research we have found that the answers are many and varied. Indeed, out of all the authors studied, 11 agree with this denomination and two prefer the expression "literary journalism", though. 4 of them, even

though agreeing with the use of the term, express their doubts about it because it can lead to confusion (some people may think it refers to fiction) and offer alternatives as “fact fiction”, non-fiction and “long form” or stylistically literary journalism. Íñigo Domínguez declares that the term is new to him but ultimately something very similar to New Journalism and the rest of the authors – 3 in total – don’t recognize themselves within this label since what they do, in their opinion, is just journalism.

So, to sum up, 18 of the authors were aware that their texts were narrative journalism, either with this denomination or expressed in similar words. However, we can conclude that the term is still in question and, therefore, some of the authors choose a different name to better define their work. Even so, all of them have pointed out that this label or any other including the word “journalism” is met with rejection by the readers and even the publishing companies. David Jiménez and Íñigo Domínguez commented on how they were turned down because they didn’t know how to categorize their works or simply because they didn’t consider them as “commercial”. This is the reason why some terms such as “non-fiction novel”, “documentary novel”, “testimonial novel” or “journalistic literature” are still in use to refer to narrative journalism. This “non-commercial” nature of the expression “narrative journalism” is fruit of the existing prejudice against anything but novel. This not exclusive to journalism, though. The same happens with other genres (story, essay, etc.). Rodríguez Marcos remarks that there is a strong exaltation of novel and raises the question of whether we should use two labels and make a distinction between the academic name and a different one more suitable for commercial purposes. In our opinion, we can persevere with the term “narrative/literary journalism” even with business purposes, for experiments such as those carried out by *Libros del K.O.* show that there are books classified as “journalism” which are selling well without needing concealment.

Some of the authors have expressed their concern about the confusion this phenomenon can create, especially about it being associated to fiction, and fear that it may be an open door to fictitious information which is very difficult to verify. Hence the fact that one of the most controversial factors of narrative journalism is the reconstruction of events. There are two clear examples of this in the works we have analyzed: one is *Sólo para gigantes* and the other is the two texts by David Jiménez. The issue regarding this reconstruction is where is the limit, how far can narrative journalism go. It can reconstruct an event when it doesn’t or can’t have all the details and it has just a few sources but such event is crucially relevant within the story. We understand that but – and this is the most important thing – he/she should make clear, either implicitly or explicitly, that the given scene is a reconstruction – hence the significance of the journalist’s honesty. In both of the cases mentioned above, they do so and contend that not having all the information, they decide to reconstruct an event known only partially or from third parties.

Something to remark about their professional careers is that the vast majority of them are freelancers. This offers them some advantages, since they can make use of their time more freely. However, due to the fall of prices and the need to work for a large number of media, they also live in a situation of precariousness and lack of financial means. They assert that the reason for that is not so much the financial crisis per se, but rather the fact that it is being used as an excuse and that what lies behind is an absence of interest in telling this kind of stories. Apart from that, Mayte Carrasco, Daniel Utrilla, David Jiménez and Íñigo Domínguez, who have worked as correspondents comment on how this professional role has been completely transformed with the arrival of the Internet. It was not a sudden but a gradual change which reached its turning point in 2007 with the rise of social networks. The work of correspondents was hurried, which increased the rush to publish and transformed the way their work was done. They didn’t have time to go outside so they carried out almost all of their work from their offices, paying attention to the news ticker and the information from other media.

We also wanted to know what critiques have their texts received. All of the authors answered that all the people who have contacted them have expressed their gratitude for or complemented their works. The case of *Océano África* is particularly significant: the work, as Aldekoa explained, has reached success through word-of-mouth recommendations. Gabi Martínez told us that *Sólo para gigantes* is the work about which he has received the most comments and emails because he feels he put a lot of himself into the text and that is something readers can sense. Villar and Ayestaran, by contrast, think that their works have not been successful due to prejudice against the issues they address (prostitution and the Israeli-Palestinian conflict), which means fewer readers. The way readers welcome these authors has much to do with the topics they deal with, actually. Carretero explains how *Fariña* had broke the taboo of Galician drug trafficking and, as a consequence, he was deluged with messages, emails and phone calls from people who wanted to provide him with further information about this issue. But subjects such as prostitution or the Israeli-Palestinian conflict, which are even more complex and dramatic, are more likely to be met with rejection since, although everyone has some knowledge of them, there are plenty of pre and misconceptions.

Regarding the opinions of specialized critics, these narrative journalistic texts have received very positive reviews. This is the case of the Mendoza's and Toni Pou's texts or *Guardianes de la memoria* and, of course, the most successful works such as *Fariña*, *Crónicas de la mafia* or *Plomo en los bolsillos*: critics were unanimous in highlighting their quality, the way the subjects are addressed and the authors' contributions.

In connection with the effects of the publication of their works on their careers, almost all the authors state that it has certainly benefited them; it has been their best calling card and has given them more visibility and prestige. In most of the cases, it was a boost to their careers. Only two of them think differently: Alberto Arce explains that, since he works in the United States and writes in Spanish, the publication of his works has not had any impact on his career and Nazaret Castro claims not to have noticed any positive impact.

On the personal level, they emphasize how challenging it is to publish texts of such magnitude and the amount of tools and resources they have to make use of.

About their future projects, most of them confirm they have new works underway and only staff journalists were reluctant to take on new projects.

What do they see themselves as? Writers? Journalists? They regard themselves almost unanimously as journalists, with some nuances. Thus, some authors confirm their intention to write fiction or just to be known as writers in the broadest sense of the term. But perhaps the most interesting thing is how they define themselves, sometimes through expressions that don't entirely define their personality. Some define themselves as reporters, some as journalists who write books and some play with words and make up terms such as "journalanthropologist", in Mendoza's case, or "writalist" in the case of Utrilla. It is clear to these authors that they are journalists, that what they do is journalism and that this phenomenon is basically journalism but, since it actually transcends journalism, some try to find that single word that reflects it to its fullest extent.

Narrative journalism must not replace pure and simple news, which is completely necessary. Our eleventh conclusion is that there is a perceived division of journalism into two, which results in two types of journalism each having its own tempo: the quicker, the on-the-spot, up-to-the-minute journalism on the one hand, and slow journalism, that which takes its time, which requires a calm reading, is published mainly on paper and is represented by narrative journalism. Within this context, this phenomenon, born against all odds in this information society, has the capability to even out the balance of journalism, to put an end to this frantic race this profession is today forced to run and to offer time, space and freedom in return. These three factors are the fundamental means to get to know our reality a little better. In short, Spanish narrative journalism cannot be identified as a highly successful phenomenon, but it can be certainly seen

as the beginning of what will be in the future a solid, established journalism thanks to a generation of excellent professionals who, in most cases, have already started to show the power of narrative journalism to tell a story in depth and offered a different path for journalism in general to follow. Narrative journalism seems to be no longer that marginal genre and is starting to gain visibility and strength.

Our last conclusion – and last contribution – in this piece of research on the role of narrative journalism in the construction of contemporary journalism is that this phenomenon develops as a reaction to the tedium of the “objectivistic journalism”, which emerged as a response to yellow journalism and ended up presenting a distorted reflection of reality. The authors we have studied feel extremely frustrated with the disequilibrium caused by that journalism, which is based on the above-mentioned principle of journalistic objectivity; by that cold, concise and structurally immovable journalism. And they react to that using those narrative tools we have discovered through our work for they can serve to balance the said disequilibrium, such lack of depth, time, space and freedom...which is what they need to tell a story and to be able to choose which one to tell. Therefore, narrative journalism does not appear as an adversary to conventional journalism, but as a parallel or secondary phenomenon with the capability of balancing the present contemporary journalism. Speed and immediacy do not have to be contrary to depth, slowness and deliberate information analysis. This phenomenon can balance the current situation by offering something which seems forgotten: the power of journalism to tell great stories.



## *CAPÍTULO 17. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN*

---

Sirva este capítulo para plantear las futuras líneas de investigación que ofrece el periodismo narrativo a raíz de los resultados y conclusiones de esta investigación, así como sus limitaciones.

En primer lugar, creemos que debe seguirse el trabajo de estos autores, pues tal y como mostrábamos en la entrevista, la mayoría de ellos tiene una nueva obra en marcha. Esta generación poco a poco se consolidará como referencias en el plano del periodismo narrativo y del periodismo en general como grandes profesionales. Sus aportaciones, estrategias y su concepción de lo que están haciendo resultará fundamental en el futuro para entender el periodismo narrativo español. Conocer cómo evolucionan, los cambios que sufren sus estilos, en sus carreras profesionales nos permitirán construir un contexto general de este fenómeno.

De igual modo, el papel de las editoriales especializadas en periodismo narrativo como Libros del K.O. o las revistas hispanoamericanas sobre este fenómeno es a día de hoy uno de los campos más fructíferos donde estamos presenciando las principales innovaciones y desarrollos del periodismo narrativo. Una de las aportaciones más importantes de estos entes, además de publicar este fenómeno, es que está demostrando dos aspectos esenciales: uno que el periodismo narrativo puede ser viable, y dos, que hay lectores dispuestos a leer textos, largos, profundos y preocupados por la forma en la que se cuenta. Así que resulta de suma importancia seguir el camino que irán tomando estas nuevas iniciativas en el ámbito hispanoamericano, para contrastar si son viables económicamente en el futuro, si los lectores aumentarán o se mantendrán o si nacerán más iniciativas como esta.

La cuestión de los géneros, como hemos mostrado, se encuentra en un punto de ebullición, y por tanto es fundamental prestar atención para conocer si realmente, como nosotros podemos deducir, hay una tendencia hacia la hibridación de géneros y podríamos estar presenciando un nuevo género o nueva forma de hacer periodismo. De la misma forma, en América Latina, la crónica se ha consolidado como el género de referencia y se ha convertido en un baluarte del periodismo narrativo. Conocer como están respondiendo los medios a este auge, la concepción de los autores sobre este género y sobre todo como afecta esto al ámbito español son futuras líneas de investigación esenciales para el periodismo narrativo en español.

Relacionado con los géneros, sigue siendo muy relevante seguir profundizando en este cambio de registro que hemos constatado en el periodismo narrativo a través de la subjetividad,

donde prima la primera persona, la representación del autor en el texto, una gran conciencia de subjetividad y un mayor acercamiento del periodista al lector. Este cambio, esta “calidez” que desprende este fenómeno resulta esencial para comprender este fenómeno. Estas incorporaciones estilísticas, así como la enorme variedad de estilos que hemos descubierto en los textos, muestran que estas características pueden ser equiparables a lo que ocurre tanto en el ámbito latinoamericano como quizás en el resto de países, por lo que resultaría de suma importancia comparar estos resultados con lo que está ocurriendo en otros ámbitos.

Pese a que Internet ofrece innumerables posibilidades en todos los ámbitos, el periodismo narrativo todavía no está aprovechando todas las ventajas que brinda. Hemos mostrado algunos aspectos sobre las posibilidades que ofrecen los libros electrónicos, publicando además del texto, todas las fuentes, documentos y recursos de los que hace uso el periodismo. Y también hemos señalado algunas estrategias de financiación como el micromecenazgo que pueden funcionar para costear una investigación periodística. Internet además ofrece importantes ventajas en el espacio, que siempre había sido uno de los principales obstáculos del periodismo narrativo y que hoy en día se solventa con facilidad. De igual modo que la obsolescencia de la información, estos textos tienden a tener un carácter atemporal, por lo que su publicación en Internet de forma abierta permite que pueda ser leído en distintos espacios de tiempo. Pero a todo esto, sigue siendo muy leve las posibilidades que el periodismo narrativo está utilizando de Internet y resultará fundamental en el futuro conocer cómo se va desarrollando estas incorporaciones. Conocer por qué no se está implantando más estas oportunidades o por qué no están teniendo más éxito formatos como el libro electrónico son líneas de futuro esenciales.

El libro, el papel, sigue siendo el formato preferido para publicar y leer, y además se ha convertido en España en el centro neurálgico de la publicación de periodismo narrativo. Esto abre muy interesantes perspectivas para conocer hasta qué punto está cambiando el periodismo narrativo con el libro, concretamente por parte de los lectores. Sabemos muy poco sobre cómo es la recepción de estos textos en los lectores y sin duda es uno de los campos más interesantes de estudio futuro, la recepción de audiencias del periodismo narrativo.

Instituciones como la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) van a jugar un papel fundamental en el periodismo narrativo en los siguientes años. Se ha convertido en el puente del periodismo narrativo tanto entre Latinoamérica y Europa y Latinoamérica y Estados Unidos. Pero además de eso, se está convirtiendo en un centro de referencia para la enseñanza del periodismo narrativo, sus innumerables talleres, charlas y premios que ha desarrollado durante estos años está contribuyendo a que se instaure una serie de procedimientos por los que se está enseñando el periodismo narrativo a la nueva generación de autores. Nos parece de especial relevancia comenzar a conocer cuál es el impacto que está teniendo esta fundación a un lado y otro del atlántico, como está contribuyendo a visibilizar el periodismo narrativo y géneros como la crónica. Y sobre todo como está creando un sentimiento de comunidad por parte de los periodistas en torno a este fenómeno.

En el aspecto histórico, tanto en España como en el resto de países donde hay una gran tradición de periodismo narrativo, como en Latinoamérica o Estados Unidos, resulta fundamental seguir investigando y desentrañando los precursores de este formato. Hemos asistido al descubrimiento de autores olvidados, y de una enorme calidad como Manuel Chaves Nogales. Y es fundamental seguir investigando para descubrir esa cantera de autores que han quedado sepultados por el tiempo y que tanto tienen que aportar hoy en día al entendimiento del periodismo narrativo como fenómeno que se ha desarrollado a lo largo del tiempo.

Es más, cada vez son más las universidades y las facultades de periodismo o comunicación las que están incorporando estudios en periodismo narrativo. Especialmente en Latinoamérica<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La Universidad de Externado de Colombia (Colombia) en 2008 ofertó una diplomatura sobre Periodismo literario. Véase: <http://rednel.blogspot.com.es/2008/03/matriculas-abiertas-al-primer-diplomado.html>

lo que nos conlleva a preguntarnos cómo se enseña este fenómeno, que autores se recomienda como lecturas clásicas, cuales son las técnicas que se enseñan y como se muestra el trabajo que tienen que desempeñar un periodista narrativo.

Finalmente, uno de los aspectos más importantes, y una de nuestras principales conclusiones es analizar y profundizar en como el periodismo narrativo se presenta como esa segunda vía por la que se está desarrollando el periodismo. La aportación del periodismo narrativo a un contexto donde lo que más prima es la velocidad e inmediatez a la hora de transmitir la información, los textos muy cortos y poco profundos, es esencial para entender la nueva configuración mediática que ha iniciado Internet, donde asistimos a un periodismo de dos velocidades, una más rápida y otra más lenta. Conocer esta última, a través del periodismo narrativo, y lo que aporta nos ayudará a entender el papel de Internet en nuestra sociedad actual y como tiene que enfrentarse y afrontar el periodismo esta nueva situación.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 18. THESIS ABSTRACT

---

Narrative journalism, also known as literary journalism, is a phenomenon born against the tide in present information society. In this study, we approach narrative journalism as a journalistic phenomenon which uses devices from fiction, essay, biography, autobiography, story, etc. to create a journalistic text that pays attention to language, exciting to read yet without abandoning its principle of truthfulness.

Lately, we have witnessed an emergency of narrative journalism in the Hispanic world through two factors: the birth of high-quality narrative-journalistic magazines such as *El Malpensante*, *Anfibia*, *Gatopardo* and *Etiqueta Negra* and that of the FNPI (*Foundation for the New Ibero-American Journalism*), created by the Colombian Nobel prize-winner Gabriel García Márquez. Both have favoured a sharp rise of narrative journalism. In Spain, journalistic magazines such as *fronterad*, *Jot Down* and *5W* and publishing companies specialized in narrative journalism such as *eCícero* and *Libros del K.O.* have recently appeared. Thus, our first question arises from wanting to know what the present reality of Spanish narrative journalism is.

But, in this reality we find a curious and really significant fact. The output of narrative journalists on both sides of the Atlantic covered mainly two genres, chronicle and reportage, primarily through magazines and books. We thought using the book as a journalistic format was one of the most innovative and fascinating ideas to be studied and found out that, despite the fact that the book was the natural medium in the United States and Latin America, studies on literary journalism have hardly addressed this subject.

Besides, these magazines and books and the Spanish general context of narrative journalism pointed to a generation of very young authors who were doing a fascinating job but were virtually unknown to the public. We are particularly interested in studying the genres of these works in book format, which are mostly chronicle and reportage, as well as the role of e-books and the Internet in the promotion of the works, the characteristics of these texts and the influence Latin-American narrative journalism has on them.

All that taken into account, we start our research with the objective of knowing the book-form narrative journalism made by this new generation of authors. We have focused on authors born in or after 1970 and limited our research to the period between 2008 and 2016, as it is in 2008 that the economic recession starts, leading to an increase in precarious employment in the

field of communication; the Internet consolidates, favoring the origination of self-publishing platforms and crowdfunding, e-books become widespread and specialised publishing companies are born.

To answer all these questions, we have chosen the comparative analysis between the text and the author as the right method. Although it has always been ignored when studying narrative journalism, we think it is fundamental to know what the author has to say in order to understand the text to its full extent. Thus, the best methodological tools were in this case the qualitative analysis of content for the text and the in-depth, ad hoc qualitative interview for the author. Both are based on five fundamental categories we have established from our hypotheses and objectives: the topics, the genre, the morphology and narrative techniques used in the text, the context of the work and the author and the book as a medium.

The phenomenon of narrative journalism does not have a large, firmly established discourse basis due to its short life so, regarding the status of the issue and the theoretical framework, we have been obliged to place them together in the same section, which we have presented by developing three lines of study that examine the research carried out on narrative journalism. We have developed and detected these lines of study throughout our document analysis and they have helped us to understand the growth of narrative journalism as a subject to be studied. These three questions, which can be summed up in three key concepts regarding academic disquisitions between journalism and literature are: *existence*, *identification* and *classification*. All the research data we have gathered in this section will revolve around this and will help us to understand how the discussion on this matter, which has lasted almost 150 years, has advanced very little, and is still dependent on answering the questions: Does it exist? How can we identify it? And how can we classify it?

In the first discursive line of study we grouped together an unprecedented event in Spanish narrative journalism, namely the discussion which took place regarding journalism and literature in the 19<sup>th</sup> Century in the Real Academia de la Lengua, and pioneering research from early and middle 20<sup>th</sup> Century on narrative journalism, and literature and journalism.

Before we continue with the other two lines of study, we must mention an event which connects our first discursive line of study to the second and third and meant a turning point in journalism: the appearance of New Journalism. With this journalistic phenomenon, it was established that another style of journalism was possible, producing texts “which read like a novel”, as Tom Wolfe defined them.

After New Journalism, what we consider to be the second and third line of study were initiated: the *identification* and *classification* of narrative journalism, which converge in parallel. Here, we have divided the explanation of these lines of study into eight main points. On the one hand, we have the predominance of the literary approach in the attempt to legitimize narrative journalism as literature. This in itself is something to which we are not opposed, but it has deformed the study of narrative journalism by trying solely to clarify whether it is literature or not. Next, we deal with one of the most problematic and important questions: the terminology problem of narrative journalism. In this section, we gather together over a dozen terms which are used to describe narrative journalism. We also explain the reasons for which we consider that, to date, “narrative journalism” is the most adequate way to define this concept, although we regard the term “literary journalism” as a synonym due to the influence of this expression in English.

Later, we attempt to clarify how narrative journalism has been classified by literature and journalism, as they are the two fields which have most endeavored to classify it according to their genre theories. And then, with a clear idea of the term and the context, we address the main characteristics and tools used by it based on more than nine different proposals relating to the characteristics of this style.

We have already indicated how the genres tended to become diluted, but we considered it especially relevant to examine how the two main genres of narrative journalism, reportage and

chronicle, have been studied from a global perspective. This is particularly the case with chronicle given its importance in the Hispanic American world; since this genre is present in Spanish-speaking journalism only and is unknown in English-speaking journalism, it is an important contribution by Spanish narrative journalism to the study of the phenomenon.

As has been observed, when dealing with narrative journalism references to literature are inevitable, as it uses many of the typical resources of fiction. This has meant that a great deal of research has been produced about the similarities and differences between the two fields, and two opposing camps have been created which either consider that narrative journalism does not exist, that is, that there is no relationship, nor can there be, between literature and journalism, or that support exactly the opposite view. Our viewpoint is different in this aspect because we assume that literature is not the only influence on narrative journalism, nor is narrative journalism a child born from the womb of journalism and literature.

Finally, one of the most important aspects, in response to the two proposed lines of study regarding *existence* and *classification*, are the limits of this genre; these limits exist, and in our opinion are very clear, although in certain circumstances they are really difficult to set. Therefore, in this section we collect opinions of narrative journalists and researchers regarding the red lines of journalism and we state the most relevant cases of works which have gone beyond these limits.

However, we cannot speak of narrative journalism without speaking of its long history, especially in Spain, where it goes back to the 19<sup>th</sup> Century or in England where it does to the 18<sup>th</sup> Century. The first step is to show the historical convergences between journalism and literature, which provide a different perspective of the dichotomy between journalism and literature, and by which we can establish the main reasons why literature has been so present and has had such an influence on journalism. We also discovered though that this influence was not unidirectional, but was mutual, existing in both directions.

As a result of the aforementioned assumptions, we examine briefly, since this is not the aim of this thesis, the main narrative journalism authors, divided into large areas: Europe, Latin America, United States and Spain. Our objective was to highlight the individuals who have had most influence on the analyzed authors. We were therefore interested in paying special attention to Ryszard Kapuściński, possibly the author who has had most influence on present day narrative journalists. The Polish author was able, better than anyone, to bring together journalism, history, and literature in his work. Another of the most relevant authors in the Latin American world, and father of current day narrative journalists, is Gabriel García Márquez. The long shadow cast by the Columbian Nobel prize-winner on narrative journalism is especially immense thanks to the *Fundación Nuevo Periodismo* [New Journalism Foundation]. The project which he created has generated a huge community surrounding narrative journalism, and has also organized hundreds of activities, prizes and workshops. Moreover, in the case of Spain we considered it important to draw attention to and talk about a Spanish author who was unknown until a few years ago and who has provided a real impetus to the genre and has had a great influence on Spanish narrative journalists: Manuel Chaves Nogales. Without doubt, few Spanish authors have had the insight to be able to capture their times in their writing. Regarding American authors, we have to mention the most important and well-known among them: Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese and Ernest Hemingway.

Next, we come to the main section which brings together our analysis and interpretation of the results obtained. As we stated above, our aim was to carry out a comparative analysis between the results obtained from the content analysis and those from the in-depth interviews. Therefore, in this chapter, we combine the results of both analyses. To show the results separately would be monotonous and repetitive, and although it was much more difficult to bring together the results obtained by means of both tools, the outcome is much more satisfactory.

In order to be able to follow the analysis easily and given the fact that several authors have more than one piece of work, we have structured it according to author and in alphabetical order. Therefore, first we have the vision of Africa brought to us by Xavier Aldekoa. *Océano África* is his first work, fruit of his experience of over 10 years on the African continent. In it he offers us the tools needed to avoid the stereotypes which exist regarding the African continent and shows us its peoples. The author's work is notable for its excellent use of dialogue, the use of the first person and highly original constructions in two parallel stories which converge.

Alberto Arce is one of the authors who lost his job as a journalist at the beginning of the recession. He threw himself into the unknown, first as a freelancer, travelling through different conflicts worldwide, and then as a special correspondent in Tegucigalpa for AP. Nowadays, he works for the Spanish version of the prestigious daily *The New York Times*. In *Misrata Calling*, Arce decided to cover the Libyan conflict during 2011. The book takes us directly to the heart of this conflict and shows us a more profound and normalized perspective of it and its soldiers. It is also an example of the tremendous insecurity which our professionals suffer in this type of environment. Three years after this work, and following his experience as a correspondent in Tegucigalpa, he narrated his experiences in *Novato en nota roja*. The author's progress is patently clear, as in this piece of writing the style and language, as well as the structure, are much more innovative. But possibly what is most interesting is the discovery of the endemic violence existing in Honduras as a consequence of the coincidence of drugs, corruption and violence. To Arce, book format is the best and only bastion of good journalism left today.

Alex Ayala Ugarte perfectly meets the definition of a journalist with a special and unique perspective. This is seen through his ability to find such surprising stories as those which he presents to us in *Los mercaderes del Che (Grandes hazañas de personajes minúsculos)*: from that of the fans who kidnap their own team in their stadium, to that of how the image of Che Guevara is used to make money in the remote village where he was murdered, including the story of Américo Estévez, "The saxophonist without a sax". Ayala Ugarte has a special capacity to find stories as touching and powerful as these, which he perfected and developed in his second work, *La vida de las cosas*. Here, he shows us the life and personality of dozens of characters through objects and teaches us that the world is much more interesting and complex and full of incredible stories.

Mikel Ayestaran has been based in Israel for several years, and from there he reports on the Palestinian-Israeli conflict. His privileged position has led him to face "the blank page" in *Gaza, cuna de mártires* with the purpose of trying to get the Western World to understand how a young Palestinian is able to join a cause and die for it. The West finds it incredibly difficult to understand how these people think and act and his work tries to reconcile both stances.

Afghanistan has possibly taken up countless pages and time in the media since the attack on the Twin Towers in 2011. Mónica Bernabé has lived in Afghanistan for almost seven years as the only Spanish correspondent in the field. *Afganistán: Crónica de una ficción* is the fruit of her experience and she published it with the aim of correcting the false image which the international community has created of this country. Not only is the country no better, but it is governed by its former warlords and, in many cases, international intervention has made things worse. In her work, Bernabé combines, better than most authors, an excellent use of her sources, - the result of years in the field- with a view of the situation from a woman's perspective and focused on women, who are always a most vulnerable group. This work is one of the best accounts of what has happened in the country in the last decade and is also proof of the courage of these authors.

Mayte Carrasco had the opportunity to cover the beginning of the Syrian conflict and she described it in *Estaré en el paraíso*. This work relates the first-hand experiences of the author as she lived with the Syrian resistance for a few weeks during their fight against the Basad -Al Achad regime, right at the beginning of the Syrian conflict. Using the first person, with an excellent use of dialogue and brilliant descriptions, she submerges us in an enthralling tale.



*Fariña*, by Nacho Carretero, is possibly one of the best known phenomena and one of the most commercially successful works of all those which we analyzed. The Galician journalist, as a result of an obsession with the Galician mafia from a young age, decided to study the subject as a journalist, revealing the incredible story of the Galician families who engaged in drug trafficking. The stories of the Costa da Morte, of the speedboats which transport the caches, the contacts with the Medellín cartel or the silence which engulfed the government forces, create an astonishing and little known story Carretero tells us leaving us astounded. It is an immense piece of reportage, in which the author uses numerous sources to reconstruct a fragmented story which he is able to bring together with masterful ability.

The association of the e-book and crowdfunding projects to support journalistic research results in works such as *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina* by Nazaret Castro, which was sponsored by the magazine *fronterad* thanks to crowdfunding. Through Castro's fieldwork, we discover the terrible aftereffects caused by many of the Spanish multinational companies in Ibero-America, particularly due to the construction of dams. Castro offers a type of journalism which is presented from the very beginning with a clear perspective and believes that journalism should be combative, but not for that reason dishonest; on the contrary, it is as honest as possible because the expert is showing it just the way it is.

What is it like to live in Auschwitz nowadays? From this simple question, in 2008 Álvaro Colomer embarked on giving an account of the most significant places on the European continent marked by a major event. The author, through a series of reports, takes us through the main areas in Europe affected by tragedy or stigmatized by a catastrophe, such as Auschwitz, Chernobyl or Guernica, as well as other areas which are geographically important for many people due to the influence which they have on society, such as Transylvania or Lourdes. But these reports do not merely focus on pain, many being filled with humor, irony and sarcasm. Nevertheless, the most interesting thing about Colomer is that each report is a stylistic experiment for the author: he uses diverse figures, sources, characters and structures to relate the memories which live on in these places and by which their inhabitants feel irredeemably crushed.

Íñigo Domínguez has a wonderful capacity to relate a tremendously complex story in an astonishing, easy to follow tale. As a result of his work as a correspondent in Italy, he became obsessed with the Italian Mafia, with which we are very familiar thanks to the cinema, but of which at the same time we know very little. In this way, through journalism, cinema and an extensive and profound investigative work, *Crónicas de la mafia* unravels to us step by step what the Italian Mafia is, how it was born and how it became established, the role the cinema has played in creating its image and what are the most important features of this phenomenon. Written years before, but published only recently, *Mediterráneo descapotable (Un viaje ridículo por aquel país tan feliz)* is a happy story which turns into a nightmare. During the summer of 2008, the author travelled for fifteen days along the Spanish coast, from Catalonia to Andalusia, in a convertible car. From a distant perspective, he analyses the Spain of tourism, sun and construction, and is surprised by the mess. One month after this journey, the Lehman Brothers went bankrupt, triggering the economic recession so, in contrast to that happy trip, he added a new analysis by travelling once again along the coast through a profound work of investigation but, this time, unraveling what happened to the country after the recession through the main cases of corruption.

Ander Izagirre is the narrative journalist with the longest track record, the one who has published the most works, six in total, and who represents the best case through which to understand how an author develops by writing in this style. Izagirre began to be published when he was very young with *Los sótanos del mundo*, which narrates the trip he made to the deepest places on earth. It is an inverse journey in which he travels through all the continents in search of those "sótanos" [basements]. Later, he recreated and rescued the memory of the Basque Country in *Cuidadores de mundos*, the profiles and chronicles of those individuals who take small actions to improve small parts of their geographical environment. But possibly his best and most

renowned work is *Plomo en los bolsillos*, in which we explore the history of the Tour de France, and which reveals the unknown face of the Tour, from the most amazing and incredible victories, to the most famous and legendary defeats, as well as the most tragic events. He has also published works which have a more travel-oriented feel, such as *Groenlandia cruje* or *Cansasuelos*, and a more personal story which mixes chronicle with autobiography, reflecting his love for Real Sociedad in *Mi abuela y diez más*. Throughout all his works Izagirre progresses from a more sober style to incorporating the use of humor, the first person, and more complex structures in which the honesty of the journalist is most important of all.

In 2007, Braulio García Jaén left his job as a journalist with SER and forsook everything obsessed with the story of Abderrazak Mounib and Ahmed Tommouhi, who were sentenced for a rape which they did not commit, with the aim of investigating a story which could not be told in the more conventional media. The fruit of his investigation was *Justicia poética. El caso de dos condenados por la cara*. It is therefore a piece of reportage which clarifies how the error came to be made. A series of catastrophic decisions condemned them to prison while the real perpetrators were still free. Manipulations, errors and cover-ups are revealed in this work, which calls into question our judicial system. However, what is most interesting is that García Jaén reported all his steps in the investigation through his blog, *La doble Hélice*, in which he freely published all the sources he had and all the interviews he carried out, creating what he called “open journalism”.

*Hijos del monzón* and *El Lugar más feliz del mundo* are the experiences of David Jiménez as a correspondent in Asia while he worked for *El Mundo*. In the first of his works he tells us the story of several children - children of the monsoon, as the author calls them- who are trying to survive on a continent which has suffered a multitude of transformations in the last few years and which has also been demolished by numerous natural disasters. Each of these children and their different stories represent what these countries are living through. *El lugar más feliz del mundo*, written six years after this work, is in some way a continuation of his experience as a correspondent in Asia, but on this occasion the author takes us through this vast continent and its most important events. Jiménez is undoubtedly an author with one of the most powerful styles of writing and who makes the best use of literary, essay and journalistic tools.

If García Jaén was obsessed with the story of the wrongly condemned men, Gabi Martínez became absorbed to the same extent by the story of Jordi Magraner, a zoologist of Spanish origin who embarked on a mission: to find the Yeti in the mountains of Pakistan. He spent several decades, indeed his whole life, living there until he was murdered in strange circumstances. *Sólo para gigantes* became a double voyage, that of Magraner in search of his Yeti, and that of the author in search of an explanation, of a story, of an understanding of this man's dream. Two parallel searches which converge on the mountains of Pakistan.

Virginia Mendoza went to Armenia to tell us the story of this long-suffering race, of its earthquakes and genocides, but also of its people, and it was there that it was revealed to her that she was uncovering her own story. Mendoza also brings together a double perspective which helps her to discover extraordinary stories: she is a journalist and an anthropologist, and this double capacity grants her an unequalled viewpoint. *Heridas del viento* speaks to us of the identity, memory and history of Armenia, but also of ourselves.

Jordi Pérez Colomé is a journalist who has plenty of resources and who tries to explain extremely complex subjects in a simple manner. He is also an author with a long history and has published five works: *Adiós, Gongtan* (his journey to China); *En la campaña de Obama: El movimiento que cambió la historia de Estados Unidos* and *La historia de tres campañas: Por qué Obama ganó otra vez* (the coverage of the two campaigns which were won by Obama) and *Un Estado y medio: Israel y el conflicto perfecto* and *El país esquizofrénico: Un retrato de Irán* (two pieces of reportage on countries such as Israel or Iran). However, what is interesting about his works is the medium through which they were born. *Obamaworld*, the well-known blog by the author, formed the backbone of his works since it was through it that he published his writing

and launched crowdfunding projects to cover his trips and investigations, demonstrating how resources can be acquired through a blog or any other platform in order to carry out narrative journalism projects.

Toni Pou opens a new door to the possibilities which narrative journalism offers in areas such as scientific dissemination. Pou is a trained physicist, although he works as a journalist in scientific matters. For this reason, in 2012 he was invited to travel for fifteen days on the Amundsen, an ice-breaker ship dedicated to cutting-edge scientific research. This was how *Donde el día duerme con los ojos abiertos* was born, a journey in two time scales, that of the journalist through the Arctic and that of the grand expeditions which have sailed these waters throughout the centuries.

Javier Rodríguez Marcos would have preferred not to do so. Not to go. A journalist from the culture section of *El País*, he found himself in February, 2010 in the middle of the catastrophe that was the longest earthquake in the history of Chile. For several weeks, we accompanied the journalist through the devastation which the earthquake had left in its wake. In his writing, there is a continual question mark over his work, and journalism in general, which uncovers the essential aspects of how the media covers a natural disaster. It is the chronicle of a catastrophe which was written by chance.

Alzheimer's disease and the economic crisis are two of the topics dealt with by Pedro Simón in *Memorias del Alzheimer* and *Siniestro total*. Simón is a true social journalist. Few authors have the capacity, sensitivity, resources and expertise to depict in such a way such a cruel illness as Alzheimer's, an illness which kills twice- first when we forget, and secondly when we die. Simón does this through such well-known figures as Eduardo Chillida, Adolfo Suárez or Pasqual Maragall. His second work, which is no less difficult, shows us the consequences which the economic recession has had on anonymous Spanish citizens who simply tell us their stories. However, he also adds to these stories others about decadence, about urban projects which, like a black hole, absorbed thousands of millions of Euros squandered by us. Simón also shows, better than most, a use of language, of alliteration and metaphor which illustrates the possibilities of narrative journalism.

In his work *A Moscú sin kaláshnikov. Una crónica sentimental de la Rusia de Putin envuelta en papel de periódico*, Daniel Utrilla bares himself completely and launches himself into the cold Russian snow to tell us about a country which is full of contrasts, and, at the same time, to tell his story as a correspondent for over ten years in Russia. Utrilla is in love with language and wordplay and uses metaphor, comparison and irony better than anyone talk about Russia and at the same time to explain to us his love for the country.

Finally, Samanta Villar, the well-known television presenter, presented a totally different experience in *Nadie avisa a una puta*, in which she examined the world of prostitution, tearing away any prejudices and feelings she may have had on the subject. She presents us with a simple story, which is real and almost uneventful, about prostitution, because we are so badly informed and have preconceived ideas about the subject which do not allow us to see what is happening.

With this research, therefore, we have discovered a new generation of narrative journalism authors who are taking narrative journalism along new paths resulting from a different social and technological environment. Why? Because on the one hand, the narrative journalism in these works goes beyond the temporariness of information, it goes beyond the simple news piece and creates universal stories. We have also discovered that narrative journalism does not exclusively mean that it is a "beautiful" text in language or style; it can be dry and at the same time full of drama and strength. In this doctoral thesis we have examined Spanish narrative journalism in depth, discovering a new reserve of authors and showing the characteristics, genres, themes, influences, connections and mediums which they use to write their books.

We have established that there is a great amount of frustration when it comes to reporting. They do not have the necessary space or time and they feel that they are not telling everything they should. As a result, they use narrative journalism to combat this frustration and the reasons

they give are the time, space, and freedom which this genre offers them to carry out their work, although these reasons then also become their main disadvantages.

Moreover, among the narrative and morphological tools which they use in their writings, the following stand out: the use of the first person; direct speech in inverted commas; structures based on scene by scene construction; a heightened awareness of subjectivity as a result of the use of the first person, as well as the use of details to speak of psychology and to describe the characters; and in particular, the use of humor.

The term narrative journalism is still a controversial label and has not been agreed on in general terms. The majority of authors consent to its use but some of them prefer a synonymous term or voice certain doubts.

On the other hand, chronicle, which we considered to be the great bastion of the genre, is present in the same circumstances as reportage, and more surprising still are the hybrid pieces of writing, those which are impossible for us to label exclusively as a chronicle or a piece of reportage and which also combine traits of other genres, such as profile, interview or essay.

The influence of these authors has been very diverse, and is surprising due to its great variety, but we could perhaps point out that the great writer who has most dominated over this generation is Ryszard Kapuściński. We also detect the influence of Iber-American narrative journalism through its authors, specifically through Martín Caparros and Leila Guerriero, whose presence in Spain in the last few years has been important.

In regards to the book as a journalistic medium, it is not only the perfect platform, but the authors consider it to be the only one, and invariably associate narrative journalism with the book. They point out that this is a natural medium for journalism, and specifically for narrative journalism, because it allows them to go beyond, to go a step further in reporting, offering them unequalled time, space and freedom.

To sum up, narrative journalism in Spanish is experiencing a peak and these authors are the beginning of a new generation which is far clearer about what they want to offer. Particularly, they consider that the book is the best medium for their work. What remains is to search for ways to improve financing for these projects, to offer more opportunities, to reduce the precariousness which faces many of them and to continue to investigate with curiosity and with the special perspective shown by these authors to tell us the other version of a situation.

## CAPÍTULO 19. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

---

### 19.1. Bibliografía general

- ACEDO-RUEDA, Alicia Rita, *Miradas transatlánticas. El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*. Estados Unidos: Purdue University, 2012.
- ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, Vol. 1. Madrid: Guadarrama, 1973.
- ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, Vol. 2. Madrid: Guadarrama, 1973.
- ACOSTA MONTORO, José, *Cinco escritores periodistas*. Barcelona: Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa San Sebastián, 1973.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Fray Rafael Rodríguez Mohedano (1772-1787) y Cándido María Trigueros (1737-1798). Homenaje a Trigueros en el segundo centenario de su muerte", en *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, Nº 24, 1997, pp. 317-335.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Ilustración y periodismo", en *Estudios de historia social. Periodismo e ilustración en España*, vol. 1, nº 52-53, 1990.
- AGUILAR, Marcela (eds), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, Ril editores, 2010.
- AGUILAR, Marcela; DARRIGRADNDI, Claudia; MÉNDEZ, Mariela y VIU, Antonia (eds.), *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae, 2014.
- AGUILERA, Octavio, *El proceso creativo*. Madrid: Fragua, 1997.
- AGUILERA, Octavio, *La literatura en el periodismo: y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid: Paraninfo, 1992.
- ALBALAD AIGUABELLA, José María, "Slow journalism para una nueva audiencia digital. El caso de Longform.org (2010-2015)", en *Revista de Comunicación*, vol. 14, 2015, pp. 7-25.
- ALDEKOA, Xavier, *Viaje al corazón del hambre. Emergencia humanitaria en el Cuerno de África*. Barcelona: ebooks de Vanguardia, [versión Kindle], 2011.
- ALEXANDER, Robert, "'My story is always escaping into other people': Subjectivity, objectivity, and the double in American literary journalism", en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, no 1, 2009, p. 57-66.
- ALEXIEVICH, Svetlana, *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Barcelona: Debolsillo, 2015.

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor", en *Estudios de historia social. Periodismo e ilustración en España*, vol. 1, nº 52-53, 1990, p. 29-39.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia, 2006.
- AMÍCOLA, José, "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)", en *Olivar*, vol. 9, nº 12, 2008, p. 181-197.
- ANGULO EGEEA, María, "Bajo la piel de la marginalidad Argentina. Crónicas literarias sobre los nuevos sujetos de la violencia", en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012.
- ANGULO EGEEA, María, "De Las Vegas a Marina D'or. O como llegar desde el New Journalism norteamericano de Hunter S. Thompson hasta la nueva narrativa española de Robert Juan Cantavella", en *Olivar*, nº 12 (16), 2011, pp. 109-135.
- ANGULO EGEEA, María, *Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid: Libros del K.O., 2014.
- ANGULO EGEEA, María (2016): "El realismo intransigente del periodismo literario de Martín Caparrós. Compromiso político, sentido histórico y voluntad de estilo", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22 (2), 627-645.
- ANGULO, María; CARRIÓN, Jorge; CERVANTES, Marco A.; HERNÁNDEZ, Diajanida, "Diccionario abreviado de cronistas hispanoamericanos" en CARRIÓN, Jorge, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- ANSÓN, Luis María, "Prólogo" en BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Entre la realidad y la ficción. Perspectivas sobre periodismo y literatura*. Madrid: Fragua, 2011.
- ARMADA, Alfonso, "De qué hablamos cuando hablamos de periodismo" en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012.
- ARRROYAS LANGA, Enrique, "La objetividad y la función democrática del periodismo", en NOGUERA, José Manuel [et al.] *El drama del periodismo: narración e información en la cultura del espectáculo / actas de las conferencias y comunicaciones del XI Congreso de la Sociedad Española de Periodística (SEP)*, Murcia, 24 y 25 de abril de 2009.
- AUCOIN, James, "Literary Journalism and the Aesthetics of Experience", en *Literary Journalism Studies*, fall 2015.
- AYALA, Francisco, *La retórica del periodismo. Discurso leído el día 25 de noviembre de 1984 en el acto de su recepción pública por el excelentísimo señor Don Francisco Ayala García-Duarte y contestación del excelentísimo señor Don Rafael Lapesa Melgar*. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1984.
- AZÚA, Félix, "¿Adónde iremos a parar?", en *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BADOS CIRIA, Concepción, "Intelectuales de la Edad de Plata (11). Magda Donato", en *Centro Virtual Cervantes*. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/abril\\_09/29042009\\_02.asp](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_09/29042009_02.asp) [fecha e consulta 1 de noviembre de 2016]
- BAK, John S., "Towards a definition of International Literary Journalism" en *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, November 2011, 7, Myriam Boucharenc, David Martens & Laurence van Nuijs (eds.), "Croisées de la fiction. Journalisme et littérature", 129-138.
- BAK, John S., y REYNOLDS, Bill, (ed.), *Literary Journalism Across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2011.
- BAK, John S., "Introduction" en BAK, John S., y REYNOLDS, Bill, *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011.
- BAKER, Carlos, *Hemingway, the writer as artist*. Princeton University Press, 1972.

- BECH-KARLSEN, Jo, "The 1993 Norwegian Nonfiction Novel *Two Suspicious Characters: Thirty - three years before In Cold Blood*" en *Literary Journalism Studies*, vol. 5, nº1, spring, 2013, p. 39-60.
- BELLIDO, Pilar y CINTAS, Maribel, (coords.), *El periodista comprometido: Manuel Chaves Nogales, una aproximación*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2009.
- BELLO JANEIRO, Domingo y LÓPEZ GARCÍA, Xosé (coord.), *La divulgación del conocimiento en la sociedad de la información*. Santiago de Compostela: Escola Galega de Administración Pública, 2004, p. 28.
- BENCOMO, Anadeli, *Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodístico-literaria en México*. España: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2002.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Leer es un riesgo*. Madrid: Círculo de Tiza, 2016.
- BERGA, Miguel "Prologo. Orwell y sus editores: apuntes para una historia políticamente sintomática", en *Homenaje a Cataluña*. Barcelona: Debate, 2011.
- BERGANZA CONDE, M<sup>a</sup> Rosa; y RUIZ SAN ROMÁN, José A., *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill, 2005.
- BERICAT, Eduardo, *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Barcelona: Ariel, 1998.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La crónica periodística: tres aproximaciones a su estudio*. Sevilla: Padilla Libros, 1997, p. 9.
- BERNAL, Sebastià y CHILLÓN, Albert, *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Editorial Maitre, 1985.
- BERNING, Nora, "Narrative Journalism in the Age of the Internet: New Ways to Create Authenticity in Online Literary Reportages", en *Text praxis. Digitales Journal für Philologie*, no 3, 2011, pp. 1-16.
- BETANCORT, Rosa María Arráez; CASADO, Elvira Jensen; PÉREZ, Carolina Pascual, "Vargas Llosa: análisis del tratamiento de un nobel en el periodismo literario de opinión español" en *Studium: Revista de humanidades*, nº 17, 2011, p. 249-273.
- BORJA OROZCO, Miriam, "El relato de un naufragio, un texto a medio camino entre literatura y periodismo", en *CAUCE*. Revista Internacional de Filología y su Didáctica, nº28, 2005, p. 55-70.
- BOWDEN, Charles y MOLLOY, Molly (eds). *El sicario. Confessions of a cartel hit man*. Londres: Random House, [versión Kindle], 2011.
- BOWDEN, Charles, *La ciudad del crimen. Ciudad Juárez y los nuevos campos de exterminio de la economía global*. Nueva York: Vintage Español, 2011.
- BOYNTON, Robert S. "El taller de Gay Talese", en *El Malpensante*, Nº 65. Septiembre- Octubre 2005. Disponible en: [http://www.elmalpensante.com/articulo/698/el\\_taller\\_de\\_gay\\_talese](http://www.elmalpensante.com/articulo/698/el_taller_de_gay_talese). Acceso el 29 de agosto de 2016.
- BOYNTON, Robert S., *El nuevo nuevo periodismo. Conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción*. Barcelona: Periodismo Activo 6, 2015.
- BRAJNOVIC, Luka, *Deontología periodística*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1978.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, "Discours de réception de Ferdinand Brunetière", en *Académie française*, 1984. Disponible en: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-ferdinand-brunetiere> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]
- BUSUTIL, Guillermo, "La realidad de la ficción" en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de Octubre 2007.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, "Introducción", *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007.

- CALVI, Pablo, "Latin America's Own 'New Journalism'", en *Literary Journalism Studies*, vol. 2, nº 2, 2010, pp. 63-83.
- CAMBA, Julio, *Maneras de ser periodista: Consejos de escritura para el estudiante o el veterano redactor*. Madrid, Editorial del K.O. 2013
- CANTAVELLA, Juan, *La novela sin ficción: cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*. Oviedo: Septem Ediciones, 2002.
- CANTOS CASENAVE, Marieta, "Escritores y reporteros: los artículos periodísticos de Fernando Quiñones y Juan José Téllez", en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- CAPARRÓS, Martín, *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza, 2015.
- CAPOTE, Truman, *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- CARANDEL, Luis, "El periodismo, género literario", en NOORTWIJK Annelies van y HAASTRECHT, Anke van, *Periodismo y literatura. Foro hispánico*, 12. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997.
- CARRETER, Lázaro, "El lenguaje periodístico, entre el literario, el administrativo y el vulgar" en *Lenguaje en periodismo escrito* VV.AA. Madrid; Fundación Juan March, Serie universitaria, 1977.
- CARRIÓN, Jorge, *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- CASASÚS, Josep María y NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis, *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona: Ariel, 1991.
- CASTILLO ROJAS, Antonio, "The new Latin American journalistic crónica, emotions and hidden signs of reality", en *Global Media Journal: Australian Edition*, 2015, vol. 9, no 2, p. 1-12.
- CASTILLO, Carolina, "Rodolfo Walsh en el contexto setentista latinoamericano", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/rowalsh.html> Consultado el 23 de marzo de 2015
- CASTILLO, Carolina, "Rodolfo Walsh en el contexto setentista latinoamericano", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/rowalsh.html> Consultado el 23 de marzo de 2015.
- CELMA, Pilar, "El intelectual en la prensa: del modernismo a la postmodernidad", en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- CERCAS, Javier, *Anatomía de un instante*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.
- CERCAS, Javier, *El impostor*. Barcelona: Random House Mondadori, [versión Kindle], 2014.
- CHAVES NOGALES, Manuel, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*. Barcelona: Libros de Asteroide, 2011.
- CHAVES NOGALES, Manuel, *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Barcelona: Libros de Asteroide, 2010.
- CHAVES NOGALES, Manuel, *Obra periodística*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deporte, 2001.
- CHAVES NOGALES, Manuel, *La defensa de Madrid*. Sevilla: Espuela de Plata, 2011.
- CHAVES NOGALES, Manuel, *Juan Belmonte, matador de toros: su vida y sus hazañas*. Barcelona: Libros de Asteroide, 2009.
- CHIAPPE, Doménico, *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas del periodismo*. Sevilla: Laertes, 2010.
- CHILLÓN, Albert, "La escritura facticia", en BLANCO ALFONSO, Ignacio y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pilar, *Entre la ficción y la realidad: perspectivas sobre periodismo y literatura*. Madrid: Fragua, 2011.
- CHILLÓN, Albert, "Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno", en *Trípodos*. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna., nº 19, 2006. Disponible



- en: <http://www.fcpolit.unr.edu.ar/programa/2008/07/23/las-escrituras-facticias-y-su-influjo-en-el-periodismo-moderno-albert-chillon/> [última consulta: 1 de diciembre de 2015].
- CHILLÓN, Albert, *El reportage novelat: tècniques novelístiques de composició i estil en el reportatge escrit contemporani*, tesis doctoral. Barcelona: Bellaterra, 1990.
- CHILLÓN, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global, 2015.
- CHILLÓN, Albert, *Literatura y Periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- CHIVELET, Mercedes, *Historia de la prensa cotidiana en España*. Madrid: Acento editorial, 2001.
- CINTAS CHILLÉN, María Isabel “Introducción” en CHAVES NOGALES, Manuel, *Obra periodística*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deporte, 2001.
- COLOMER, Álvaro, *Se alquila una mujer. Historias de putas*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2001.
- COOK, T.D. y REICHARDT, CH. S., *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata, 1986.
- CORBELLINI, Natalia, “Milenio Carvalho de Vázquez Montalbán entre la novela y el reportaje, o los modos de intervención de la literatura en la historia contemporánea”, en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. 2014.
- COSERIU, Eugenio. *Información y literatura*, 1990, Disponible en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7934/1/20091115141715.pdf> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]
- CUARTERO NARANJO, Antonio, “El arte del relato sin ficción: la explosión del Periodismo Literario en el ámbito latinoamericano y español en la Sociedad de la Información”, en *Revista Surco Sur*, vol. 4: Iss. 7, 2014, pp. 14-21. Disponible en: <http://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol4/iss7/8/> [última fecha de consulta: 25 de octubre de 2016]
- CUARTERO NARANJO, Antonio, “Periodismo narrativo y periodismo convencional en la narración del acontecimiento: el crimen de Fago” en *El estatuto del acontecimiento (1)* / coord. por Juan Antonio García Galindo, Pierre-Paul Gregorio, Nathalie Ludec, Natalia Meléndez Malavé, 2015, pp.173-190.
- DALLAL, Alberto, *Periodismo y literatura*. México: Ediciones Gernika, 1988.
- DARÍO, Rubén, *Obras completas* (ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo). Vol XII. Impresiones y sensaciones. Madrid, 1925.
- DE CAVIA, Mariano, *Antología, estudio preliminar de Enrique Pardo Canalís*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.
- DE LA IGLESIA, Alicia Molero, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Suiza: Bern: Peter Lang, 2000.
- DE LARRA, Mariano José. *Artículos de costumbres*. EDAF, 1997.
- DE MIGUEL, Amando, *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona: A.T.E., 1982.
- DE MIGUEL, Roberto, “La entrevista en profundidad a los emisores y los receptores de los medios”, en BERGANZA CONDE, M<sup>a</sup> Rosa; y RUIZ SAN ROMÁN, José A., *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill, 2005.
- DE PRADO CLAVELL, Sara Núñez, “La fábrica de sueños y sus artesanos”, en BARRERA DEL BARRIO, Carlos (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo: evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Fragua, 1999.
- DEFOE, Daniel, *Diario del año de la peste*. Barcelona: Fontana, 1997,
- DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ, Juan, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, 1995.

- DELIBES, Miguel, "Carta prólogo" en *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.
- DELISLE, Guy, *Pyongyang*. País Vasco: Astiberri, 2013.
- DÍAZ NOCI, Javier, "Las raíces de los géneros periodísticos interpretativos: precedentes históricos formales del reportaje y la entrevista", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 6, 2000, p. 135-152.
- DIAZ NOSTY, Bernardo, "El nuevo continente virtual", en DIAZ NOSTY, Bernardo (dir.), *Medios de comunicación: el escenario iberoamericano*. Barcelona, Ariel, 2011.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo, "La crisis en la industria de la prensa. Vida más allá del papel", en *Los nuevos escenarios de la prensa*, 2011, vol. 86.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo, *Libro negro del periodismo en España*. Asociación de la Prensa de Madrid, 2011.
- DIEZHANDINO NIETO, María Pilar, *El quehacer informativo: el "arte de escribir" un texto periodístico, algunas nociones válidas para periodistas*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994.
- DURÁN, Ana. "La Gaceta de la prensa española. La información y la opinión de la dictadura franquista sobre la profesión periodística", en GARCÍA GALINDO, Juan Antonio; GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, (eds.), *La Comunicación social durante el franquismo*. Málaga: Centro de Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones 2002.
- ECHEGARAY, José, "Discurso del Excmo., SR. D. José Echegaray en contestación al precedente", en SELLÉS, Eugenio, *Discurso leído en la recepción pública de la Real Academia Española en la recepción pública de Don Eugenio Sellés el día 2 de junio de 1895*. Madrid: Real Academia Española, 1895.
- ECHEVARRÍA LLOMPART, Begoña, *Las W's del reportaje*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1998.
- ELOLA, Joseba, "Quiero leer en papel", en *El País*, 9 de octubre de 2016. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/07/actualidad/1475841443\\_203357.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/07/actualidad/1475841443_203357.html) [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás, "Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes", en *Telar. Revista digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*, 2004.
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás, "Prólogo", en ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- ESCOBAR CHAVARRÍA, Paula, "El trabajo periodístico de Tomás Eloy Martínez: síntesis de la crónica modernista latinoamericana y el Nuevo Periodismo norteamericano" en AGUILAR, Marcela; DARRIGRADNDI, Claudia; MÉNDEZ, Mariela y VIU, Antonia (eds), *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae, 2014.
- ESQUIVADA, Gabriela, "Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en busca de un género", en FALBO, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007.
- FAIX, Dóra, "La Autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura", en *Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera del Instituto Cervantes de Budapest*, 2013. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones centros/budapest 2013.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones centros/budapest 2013.htm) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA, *Informe sobre el sector editorial español. Año 2014*. 2016. Disponible en: <http://federacioneditores.org/datos-estadisticos.php> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]
- FERNÁNDEZ CHAPOU, María del Carmen, "Las letras del nuevo periodismo", en *Revista Mexicana de Comunicación*, 2011, pp. 1-7. Disponible en:

- <http://es.scribd.com/doc/54558463/Los-4-Mandamientos-Periodismo-Literario-Mari-carmen-Fernandez>. Consultado el 21 de octubre de 2015.
- FERNÁNDEZ DEL MORAL, Javier “Prologo”, en GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, *República, periodismo y literatura. La cuestión política en el periodismo literario durante la Segunda República española*. Madrid: Tecnos, 2005.
- FERNÁNDEZ DEL MORAL, Javier, *Fundamentos de la información periodística especializada*. Madrid: Síntesis, 1993.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del señor Don Isidoro Fernández Flórez el día 13 de noviembre de 1898*. Madrid: Real Academia de la española, 1898.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Amelia, “Liceu: Crónicas de un incendio. El poder de la palabra impresa en el periodismo del siglo XIX”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen; MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004.
- FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia, “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”, en *Estudios del mensaje periodístico*, vol. 11, 2005, pp. 293-308.
- FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia, “Una aproximación a la crónica/crítica literaria”, en *Estudios del Mensaje Periodístico*, vol.12, 2006, pp.285-304.
- FORNEAS FERNANDEZ, María Celia, ¿Periodismo o Literatura de Viajes? *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2004, n<sup>o</sup> 10, pp. 221-240.
- FOSTER WALLACE, David, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- FRANZEN, Jonathan, *Como estar solo*. Madrid: Seix Barrial, 2003.
- FUENTES FERNÁNDEZ, Rosana, “El sentido de la tragedia en ‘Un hombre’, de Oriana Fallaci”, en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012.
- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación, “Literatura periodística o periodismo literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998. Editorial Castalia, 2000, pp. 335-343.
- GARCÍA GALINDO, Juan Antonio y CUARTERO NARANJO, Antonio, “La crónica en el periodismo narrativo en español”, en *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia*, v.23, n. (2016): Conferência Anual 2016 da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24926> [última fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016]
- GARCÍA GALINDO, Juan Antonio y CUARTERO NARANJO, Antonio, “Le journalisme narratif en espagnol dans la société de l’information”, en *Communication* (En línea), vol 33/2, 2015. Disponible en: <http://communication.revues.org/5823> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- GARCÍA GALINDO, Juan Antonio, “La Historia de la Periodística en España: el Tratado de Periodismo de Augusto Jerez Perchet”, en BARRERA, Carlos, (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Ed. Fragua/Asociación de Historiadores de la Comunicación, 1999.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Aurora, “Nicolás González Ruiz, un paso hacia los estudios de periodismo en España”, en BARRERA, Carlos, (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Ed. Fragua/Asociación de Historiadores de la Comunicación, 1999.
- GARCÍA GORDILLLO, María del Mar; BEZUNARTEA VALENCIA, Ofa; RODRÍGUEZ CRUZ, Inés, “El Valor Agregado Periodístico, herramienta para el periodismo de calidad” en GÓMEZ

- MOMPART, Josep L., GUTIÉRREZ LOZANO, Juan F., PALAU SAMPIO, Dolors, *La calidad periodística. Teorías, investigaciones y sugerencias profesionales*. Barcelona: Aldea Global, 2013, p. 40.
- GARCÍA ROJO, Leticia, "La emotiva asepsia narrativa de Joan Didion", en ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid: Libros del K.O., 2014.
- GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del Carmen, "El periodismo en los manuales decimonónicos de preceptiva literaria", en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen; MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004.
- GARCÍA, José Luis, "Rodolfo Walsh: El escritor de una realidad incontable", en *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, n<sup>o</sup> 13, 2014, pp. 132-153.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, "Literatura y periodismo, géneros en la frontera", en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen; MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004.
- GARRIDO MIGUEL ÁNGEL, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2001.
- GARZA ACUÑA, Celso José, "Análisis técnico de un modelo de narrativa periodística. Truman Capote y su obra de no ficción", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 10, 2014, pp. 241-253.
- GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos, "La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo", en *Global Media Journal*, vol. 1, n<sup>o</sup> 1, 2004. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/687/68710103/> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]
- GIL, Juan, "Herencias literarias para un periodismo diferente" en *Razón y palabra*, N<sup>o</sup> 31, 2003. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n31/jgil.html#jg> [última fecha de consulta: 14 de enero 2016]
- GLIDDEN, Sarah, *Una judía americana perdida en Israel*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.
- GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo "La columna personal, género en disputa entre la literatura y el periodismo", en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo, *Ladrón de fuego: la obra en prensa de Francisco Umbral*. Málaga: Asociación para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, 2004.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís; GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco y PALAU SAMPIO, Dolors, *La calidad periodística. Teorías, investigaciones y sugerencias profesionales*. Barcelona: Aldea Global, 2013.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Luís, y MARÍN OTTO, Enric, *Historia del periodismo universal*. Madrid: Síntesis, 1999.
- GOMIS, Lorenzo, "Gèneres literaris i gèneres periodístics", en *Periodística*, 1998, pp. 129-141.
- GOMIS, Lorenzo, *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, "Nuevo periodismo, las mentiras de Truman Capote y otras historias", en *Atlantis*, vol. III, n<sup>o</sup>. 1 y 2, jun-nov, 1985, pp. 67-78.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Manuel, *Ficción y nuevo periodismo en la obra de Truman Capote*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- GREENBERG, Susan, "Personal experience, turned outward: responses to alienated subjectivity", en *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*, n<sup>o</sup> 62, 2011, pp. 151-174.
- GREENBERG, Susan, "Slow Journalism in the Digital Fast Lane", en KEEBLE, Richard Lane y TULLOCH, John (eds.), *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. Nueva York: Peter Land, 2012.

- GREENBERG, Susan, "The ethics of narrative: A return to the source", en *Journalism*, vol. 15, nº 5, 2014, pp. 1-17.
- GREENBERG, Susan, "Kapuściński and Beyond: The Polish School of Reportage", en KEEBLE, Richard Lane y Tulloch, John, *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. Nueva York: Peter Land, 2012.
- GRILELMO, Álex. *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus, 1998.
- GROBEL, Lawrence, *Conversaciones íntimas con Truman Capote*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- GUERRIERO, Leila, "Qué es y qué no es el periodismo narrativo: más allá del adjetivo perfecto", en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012.
- GUERRIERO, Leila, *Frutos extraños*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- GUERRIERO, Leila, *Los suicidas del fin del mundo*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- GUERRIERO, Leila, *Plano americano*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- GUERRIERO, Leila, *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama, [versión Kindle], 2016.
- GUILLAMET I LLOVERAS, Jaume, "Gaceteros, diaristas literarios y diaristas informativos en la prensa catalana del siglo XVIII", en BARRERA DEL BARRIO, Carlos, *Del gacetero al profesional del periodismo: evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua, 1999.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1895.
- GUILLERMOPRIETO, Alma, *Desde el país de nunca jamás*. Barcelona: Debate, 2011.
- GUITIÉRREZ PALACIOS, Javier, "Acerca del periodismo literario", en VV.AA, *De Azorín a Umbral: Un siglo de periodismo literario español*. La Coruña: Netbiblo y Centro Universitario Villanueva, 2009.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, "Mesa redonda: 'Los escritores en los periódicos'", en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Muestras de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007.
- GUTIÉRREZ PALACIOS, Javier, *República, periodismo y literatura. La cuestión política en el periodismo literario durante la Segunda República española*. Madrid: Tecnos, 2005.
- HARBERS, Frank y BROERSMA, Marce, "Between engagement and ironic ambiguity: Mediating subjectivity in narrative journalism", en *Journalism*, 2014, pp. 639-655.
- HARTSOCK, John C., *A history of American Literary Journalism. The emergence of a modern narrative form*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2000.
- HARTSOCK, John C., *Literary Journalism and the aesthetics of experience*. Estados Unidos: University of Massachusetts Press, 2016.
- HERNARDO, Bernardirno M., "Prólogo" en ECHEVARRÍA LLOMPART, Begoña, *Las W's del reportaje*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1998.
- HERRERO AGUADO, Carmen, "Recursos de ficción en el periodismo especializado", en BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel y ESPEJO, Carmen (eds.) *Realidad y ficción en el discurso periodístico*. Sevilla: Padilla Libres Editores & Libreros Sevilla, 1997.
- HERRSCHER, Roberto, "Peligrosos Acercamientos al otro en el nuevo nuevo periodismo norteamericano: Charles Bowden, Ted Conover, Adrian Nicole Leblanc y Susan Orlean", en ANGULO EGEA, María, *Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid: Libros del K.O., 2014.
- HERRSCHER, Roberto, *Periodismo narrativo: manual para contar la realidad con las armas de la literatura: ensayo sobre las lecciones de los grandes maestros*. Santiago de Chile: RIL. Editores, 2009.
- HERSEY, John, *Hiroshima*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- HOLLOWELL, John, *Realidad y ficción: el nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Noema, 1979.

- HORODECKA, Magdalena, "The Hermeneutic Relation between Reporter and Ancient Historian in Ryszard Kapuściński's Travels with Herodotus", en *Literary Journalism Studies*, vol. 7, nº 2, 2015, p. 118-129.
- HOYOS, Juan José, "El método salvaje", en FALBO, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007.
- IRALA HORTAL, Pilar, "¿Es World Press Photo paradigma del Fotoperiodismo literario?: Claves para su análisis", en *Actas-II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social-Universidad La Laguna*, 2010.
- IRALA HORTAL, Pilar, "Fotografiando fantasmas. Drama humano y fotoperiodismo literario", en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012.
- IZAGIRRE, Ander, *El testamento del Chacal*. Barcelona: Laertes, 2003.
- JACOBS, Michael, "Confronting the (Un)Reality of Pranksterdom: Tom Wolfe and 'The electric Kool-Aid Acid Test'", en *Literary Journalism Studies*, vol. 7, nº 2, 2015.
- JAGIELSKI, Wojciech, *Torres de piedras*. Barcelona: Debate, 2011.
- JAGIELSKI, Wojciech, *Un buen lugar para morir. Historias del Cáucaso*. Barcelona: Debate, 2009.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (ed.), *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid: Alfabeta, 2011.
- JIMÉNEZ, David, "El último corresponsal", en VV.AA., *Queremos saber: cómo y por qué la crisis del periodismo nos afecta a todos*. Madrid: Debate, 2011, [versión Kindle].
- JOSEPHI, Beate; COWAN, Edith y MÜLLER, Christine, "Differently drawn boundaries of the permissible in German and Australian literary journalism", en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, nº 1, 2009, p. 67-78.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Los cinco sentidos del periodista: (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2013.
- KRAKAUER, Jon, *Hacia rutas salvajes*. Barcelona: Ediciones B, 2007.
- KRAMER, Mark, "Breakable rules for literary journalists" en SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York: Ballantine books, 1995.
- LAGUNA PLATERO, Antonio, "Vivir de la imaginación: Vicente Blasco Ibáñez", en BARRERA, Carlos, (coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*. Madrid: Fragua/Asociación de Historiadores de la Comunicación, 1999.
- LANCE KEEBLE, Richard, "Introducción. Literary Journalism as a Disputed Terrain-Still", en LANCE KEEBLE, Richard y TULLOCH, John (eds). *Global Literary Journalism. Exploring the Journalistic Imagination. Vol. 2*. Nueva York: Peter Lang, 2014.
- LAPRADE, Douglas Edward, *Censura y recepción de Hemingway en España*. Universitat de València, 2005.
- LARRANDO URETA, Ainara, "La metamorfosis del reportaje en el ciberperiodismo: concepto y caracterización de un nuevo modelo narrativo", en *Comunicación y Sociedad*, vol. XXII, nº 2, 2009, pp. 58-88.
- LARRONDO URETA, Ainara, *Los géneros en la redacción ciberperiodística: contexto, teoría y práctica actual*. País Vasco: Universidad del País Vasco, 2008.
- LASSILA-MERISALO, Maria, "Exploring the Reality Boundary of Esa Kero", en *Literary Journalism Studies*, vol 2, nº 1, spring 2010, pp. 39-47.
- LEFÈVRE, Didier; GUIBERT, Emmanuel; LEMERCIER, Frédéric. *El fotógrafo*. Barcelona: Glénat, 2005.
- LEMANN, Nicholas, "The Journalism in Literary Journalism", en *Literary Journalism Studies*, vol. 7, nº2, 2015, pp. 51-58.

- LEÓN GROSS, Teodoro, *El artículo de opinión: introducción a la historia y la teoría del articulismo español*. Barcelona: Ariel, 1996.
- LLEDÓ, Emilio, “El lenguaje de la identidad” en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007,
- LOBATO, Anahí, “Cruces entre el Periodismo y la Literatura. Análisis de un caso: las crónicas de viaje de Juan Pablo Meneses”, en *Anàlisi*, nº 42, 2011, p. 19-32.
- LÓPEZ CÁCERES, Alejandro José, “Los siete pecados del periodismo literario”, en *Revista Poligramas* nº 18. Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle. Cali, segundo semestre del 2002, pp.13-27.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio, “El periodismo que contará el futuro”, en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 131, abril - julio 2016, pp. 239-256.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Cuentos que fueron noticia*. Sevilla: Comunicación social, 2002.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *El periodista en su soledad. De cómo la precariedad en el trabajo condiciona la ética y la independencia del profesional y otras respuestas sin pregunta*. Sevilla: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, 2005.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *Géneros periodísticos complementarios*. Sevilla: Comunicación social, 2002.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio, *La entrevista periodística: entre la información y la creatividad*. Madrid: Libertarias-Prodhufo, 1997.
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio, y FERNÁNDEZ BARRERO, M<sup>a</sup> Ángeles, *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. Salamanca: Comunicación social, 2013.
- LÓPEZ PAN, Fernando “La columna como paradigma de los géneros periodísticos de autor” en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- LÓPEZ PAN, Fernando y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, “Periodismo literario. Una aproximación desde la Periodística”, en HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> del Carmen; MORALES SÁNCHEZ, Isabel y COCA RAMÍREZ, Fátima, (eds.), *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, Servicio de publicaciones de La Universidad de Cádiz, 2004.
- LÓPEZ PAN, Fernando y SÁNCHEZ, José Francisco, “Tipologías de géneros periodísticos en España. Hacia un nuevo paradigma”, en *Comunicación y estudios universitarios*, nº8, 1998, pp. 15-35.
- LÓPEZ PAN, Fernando, “¿Es posible el periodismo literario? Una aproximación conceptual a partir de los estudios de redacción periodística en España en el periodo 1974-1990”, en *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 2005, p. 11-31.
- LÓPEZ PAN, Fernando, “El articulista-personaje como estrategia retórica en las columnas personales o literarias”, *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, nº 41, 2011, p. 47-68.
- LÓPEZ PAN, Fernando, “Las técnicas narrativas de los reportajes literarios de Manuel Rivas. Análisis de ‘La triste historia de Eva’” en NOGUERA, José Manuel [et al.] *El drama del periodismo: narración e información en la cultura del espectáculo / actas de las conferencias y comunicaciones del XI Congreso de la Sociedad Española de Periodística (SEP)*, Murcia, 24 y 25 de abril de 2009.
- LÓPEZ PAN, Fernando, “Los saldos de una vieja polémica. El ‘New journalism’ y las convenciones del periodismo objetivista”, en RODRÍGUEZ, Jorge Miguel (coord.), *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Zaragoza: 451 Editores, 2012.
- LÓPEZ PAN, Fernando, y GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz, “El Periodismo literario como sala de espera de la literatura”, en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María,

- (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010.
- LUCE, Robert, *Writing for the Press. A manual for Editors, Reporters, Correspondents, and Printers*. Boston: The Writer Publishing Company, 1891. Disponible en: <https://archive.org/stream/writingforpressm00lucerich#page/12/mode/2up> [última consulta: 1 de octubre de 2015].
- MAGUIRE, Miles, "Richard Critchfield: 'Genius' Journalism and the Fallacy of Verification", en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, no 2, 2009.
- MAILER, Norman, *Los ejércitos de la noche*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- MAINAR, Rafael, *El arte del periodista*. Barcelona: Destino, 2005, p. 102.
- MAINER, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1986.
- MARÍAS, Javier, *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- MARTÍN SEVILLANO, "Escritores en periódicos, dentro y fuera de la literatura", en *Antagonía. Cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo*. Fundación Luis Goytisolo, 1996.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo:(Análisis diferencial)*. Madrid: Paraninfo, 1987.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, "Profesionales y objetividad informativa en las corrientes del «Nuevo Periodismo»", en *La noticia y los comunicadores públicos*. Madrid: Pirámide, 1978.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Curso general de redacción periodística: lenguaje, estilos y géneros en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo, 2000.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Redacción periodística: los estilos y los géneros de la prensa escrita redacción*. Barcelona: ATE, 1974.
- MARTÍNEZ, Gabi, *Los mares de Wang*. Madrid: Alfaguara, [versión Kindle], 2011.
- MARTÍNEZ, Gabi, *Una España inesperada*. Barcelona: Poliedro, 2005.
- MARTÍNEZ, Gabi, *Voy*. Madrid: Alfaguara: 2014.
- MAYORAL SÁNCHEZ, Javier, "Digresión, digresión" en CASALS CARRO, María Jesús, *Mensajes periodísticos y sociedad del conocimiento: libro homenaje al profesor José Luis Martínez Albertos*, Madrid: Fragua, 2004.
- MEDINA MORAL, Eva; HERRARTE SÁNCHEZ, Ainhoa y VICENS OTERO, José, "Inmigración y desempleo en España: impacto de la crisis económica", en *Información Comercial Española, ICE: Revista de economía*, 2010, no 854, p. 37-48.
- MELERO, Javier, "Footnoes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico", en *Estudios del Mensaje Periodístico*, vol. 18, nº 2, 2012.
- MIGUEL, Amando de., *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona: A.T.E., 1982
- MITCHELL, Philip, "The ethics of speech and thought representation in literary journalism", en *Journalism*, vol. 15, nº 5, 2014, p. 533-547.
- MOLINA FOIX, Vicente, "Vicente Molina Foix" en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- MOLINA, Cesar Antonio, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Endymion, 1990.
- MOLINA, Marta, "Largo aliento", en *Periodistas. Revista de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España*. FAPE, nº 13, invierno de 2013.
- MORA DO CAMPO, María del Mar, "Primeros coqueteos entre reportaje y novela: Daniel Defoe, Edgar Allan Poe y Fiodor Dostoievski", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 8, 2002, pp. 221-230.
- MORALES LOMAS, Francisco, *Periodismo y Literatura en Málaga*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Fundación Unicaja, 2006.
- NANDORFY, Martha "Charles Bowden's Anarcho-Biotic Poetics", en *Literary Journalism Studies*, vol. 6, nº2, Fall, 2014.



- NOORTWIJK Annelies van y HAASTRECHT, Anke van, *Periodismo y literatura. Foro hispánico*, 12. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997.
- ORTEGA MUNILLA, José, *Discursos leídos ante la Real Academia española en la recepción pública del Señor D. José Ortega Munilla el día 30 de marzo de 1902*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1902.
- PACHECO, Joaquín Francisco, “Sobre el periodismo en sus relaciones con la literatura”, en PACHECO, Joaquín Francisco, *Literatura, Historia y Política*, Tomo I. Madrid: Librería de San Martín, 1845.
- PALAU SAMPIO, Dolors, “El reportaje literario en Internet”, en *Análisis y propuestas en torno al periodismo digital: VII Congreso Nacional Periodismo Digital*, 2 y 3 de marzo de 2006, Huesca, España. Asociación de la Prensa de Aragón, 2006.
- PALLENQUE, Marta, “Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900”, en DÍAZ LARIOS, Luis F., y MIRALLES, Enrique., (eds.), *Del romanticismo al realismo: (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996): Actas del I Coloquio / Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_131.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-romanticismo-al-realismo-actas-del-i-coloquio-de-la-sociedad-de-literatura-espanola-del-siglo-xix-barcelona-2426-de-octubre-de-1996--0/html/ff19415e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_131.html) [última consulta: 1 de diciembre de 2015].
- PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar, (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997.
- PARDO CANALÍS, Enrique, “Mariano de Cavia, periodista” en DE CAVIA, Mariano, *Antología*, estudio preliminar de Enrique Pardo Canalís. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.
- PARRATT, Sonia, “Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 12, 2006, pp. 275-284.
- PARRATT, Sonia, *Introducción al reportaje: antecedentes actualidad y perspectivas*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.
- PASTOR, M<sup>a</sup> Ángeles, “Quiero ser periodista: tras las motivaciones de la profesión periodística”, en *Comunicar*, n<sup>o</sup> 34, v. XVII, 2010.
- PAULY, John. J., “The New Journalism and the struggle for interpretation”, en *Journalism*, Vol. 15, 2014, pp. 589-695. Disponible en: <http://jou.sagepub.com/content/15/5/589> [última consulta: 1 de diciembre de 2015].
- PERÉS, R. D., “Zola en Londres” en *La Vanguardia*, 04 de septiembre de 1893.
- PÉREZ ÁLVAREZ, Álvaro, “Manuel Chaves Nogales y el Nuevo Periodismo”, en *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 2013. Disponible en: <http://ambitoscomunicacion.com/2013/manuel-chaves-nogales-y-el-nuevo-periodismo/> [última fecha de consulta: 26 de octubre de 2016]
- PÉREZ DÍAZ, Pedro Luis, “La construcción de lo verosímil en Gomorra: Claves narrativas de un “relato Real” en *Estudios de Periodística XV. El drama del periodismo: Narración e información en la cultura del espectáculo*. Murcia: UCAM Publicaciones, 2009.
- PÉREZ PEREIRO, Marta, “El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso. La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística”, en *Jornadas Journalismos e Democracia*. Universidad Santiago de Compostela, 2007, p. 20-29.
- PÉREZ, Alberto Julián, “Operación masacre: periodismo, sociedad de masas y literatura”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 32, n<sup>o</sup> 63/64, 2006, p. 131-147.
- PÉREZ, Alberto Julián, “Operación masacre: periodismo, sociedad de masas y literatura”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 32, n<sup>o</sup> 63/64, 2006, p. 131-147.
- PIÑUEL RAIGADA, José Luis y GAITÁN MOYA, Juan Antonio, *Metodología general. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.

- PLATT, Sarah V., "La obra de Ryszard Kapuściński y la escuela polaca del reportaje" en *Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna, diciembre 2012, p. 13.
- POBLETE, Juan, "Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera", en FALBO, Graciela (ed.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007.
- PORTA, Carles, *Fago. Si te dicen que tu hermano es un asesino*. Barcelona: La Campana, 2012.
- QUESADA, Monte, *La entrevista: obra creativa*. Barcelona: Mitre, 1984.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. (22nd ed). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, "La columna literaria" en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*. Madrid: Huerga & Fierro, 1998.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Literatura y periodismo en el siglo XXI*. Madrid: Fragua, 2011.
- REGUILLO, Rossana, "Textos Fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie" en FALBO, Graciela y BENCOMO, Anadeli. *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. Ediciones Al Margen, 2007.
- RICCIO, Alessandra, "Lo testimonial y la novela-testimonio", en *Revista Iberoamericana*, vol. 56, nº 152, 1990, pp. 1055-1068.
- RIVAS, Manuel, "Mesa redonda sobre el artículo como género literario", en *Literatura y Periodismo. IX Congreso de la Fundación Caballero Bonald*. Actas de Congreso, Museos de la Atalaya, 17, 18 y 19 de octubre 2007.
- RIVAS, Manuel, *El periodismo es un cuento*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- ROBLES, José María, "España recupera a sus Truman Capote", en *Papel, El Mundo*, nº 18, 27 de marzo de 2016.
- ROCA, Paco, *Los surcos del azar*. País Vasco: Astiberri, 2015.
- RODRÍGUEZ BETANCOUR, Miriam, "Géneros periodísticos: para arropar su hibridez", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 10, 2004, pp. 319-328.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Inmaculada, "El género cuento en el periódico: las columnas semanales de Manuel Vicent", en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- RODRÍGUEZ ESCUDERO, Inmaculada, "El género cuento en el periódico: las columnas semanales de Manuel Vicent", en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, "Literatos y periodistas: el origen de un matrimonio de conveniencia" en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua, 2010.
- RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y IRLA HORTAL, Pilar, "¿Fotoperiodismo literario? Apuntes para una propuesta" en RODRIGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel y ANGULO EGEA, María, (coord.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Editorial Fragua, 2010.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "Como un cuento. Como una novela. Como la vida misma..." en RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*. Madrid: 451 Editores, 2012.

- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "El origen de los estudios modernos sobre Periodismo y Literatura en España: el aporte fundacional de la *Gaceta de la Prensa Española* (1942-1972)" en *Comunicar Vol. XXIII*, Nº 2, 2010.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "Gómez Alfaro: pionero de los estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre Periodismo y Literatura en España", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, La Laguna, Tenerife: Universidad de La Laguna, 2010, p. 91. Disponible en: [http://www.revistalatinacs.org/10/art/885\\_USJ/07\\_Jorge\\_Rodriguez.html](http://www.revistalatinacs.org/10/art/885_USJ/07_Jorge_Rodriguez.html) [última consulta: 1 de diciembre de 2015].
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "La clasificación del periodismo en las preceptivas retóricas y literarias del XIX español. Entre el desdén y la perplejidad", en *Textual & Visual Media*, 2, 2009.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "Literatos y periodistas: los orígenes de una tradición de encuentros y desencuentros", en LEÓN GROSS, Teodoro., (dir), y Gómez Calderón, Bernardo., (ed.), *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jorge Miguel, "Realidad y ficción en la configuración del periodismo como actividad profesional en España (1891-1912)" en NOGUERA, José Manuel [et al.] *El drama del periodismo: narración e información en la cultura del espectáculo / actas de las conferencias y comunicaciones del XI Congreso de la Sociedad Española de Periodística (SEP)*, Murcia, 24 y 25 de abril de 2009.
- RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, Carmen, "Las crónicas: algunas ideas sobre la credibilidad en el periodismo interpretativo", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 11, 2005 pp. 167-180.
- ROILAND, Josh, "By any other name: The case for Literary Journalism", en *Literary Journalism Studies*, vol. 7, nº 2, 2015, p. 89.
- ROMA, Pepa, *La trastienda del escritor: una vocación o un oficio*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XX", en SIMÓN DÍAZ, José., (coord.), *La prensa española durante el siglo XIX: I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Vocalía de Publicaciones, 1988.
- ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*. México: Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- ROYAL, Cindy y TANKARD, James, "The Convergence of Literary Journalism and the World Wide Web: The Case of Blackhawk Down", en *Dynamics of Convergent Media Conference*, Columbia, SC. 2002, pp. 1-23.
- SAAVEDRA, Gonzalo, "Narradores que saben más: La narrativización del discurso y el efecto omnisciente en no ficción periodística", en *Cuadernos de información*, Nº14, 2001, pp. 63-73. Disponible en: <http://cuadernos.uc.cl/uc/index.php/CDI/article/view/182> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- SACCO, Joe. *Palestina: en la franja de Gaza*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 2002.
- SÁIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España. Vol. 1, Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- SALAVERRÍA, Ramón, "Orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940)" en *Comunicación y Sociedad*, 1997.
- SÁNCHEZ ARANDA, José J. y BARRERA DEL BARRIO, Carlos, *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, D.L. 1992.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, "Análisis de contenido cuantitativo de medios", en BERGANZA CONDE, M<sup>a</sup> Rosa; y RUIZ SAN ROMÁN, José A., *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación*. Madrid: McGraw Hill, 2005.
- SÁNCHEZ, José Francisco y LÓPEZ PAN, Fernando, "Tipología de géneros periodísticos. Hacia un nuevo paradigma", en *Comunicación y Estudios Universitarios*, vol. 8, Valencia, 1998, pp. 15-35.

- SANTA CRUZ ACHURRA, Eduardo, "Las crónicas de José Martí y el origen del periodismo moderno latinoamericano", en *Literatura y lingüística*, 2015, nº 31.
- SAVIANO, Roberto, *Cerocerocero*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- SELLÉS, Eugenio, *Discurso leído en la recepción pública de la Real Academia Española en la recepción pública de Don Eugenio Sellés el día 2 de junio de 1895*. Madrid: Real Academia Española, 1895.
- SEOANE, María Cruz y SÁIZ, María Dolores, *Historia del periodismo en España. Vol.3, El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza, 1998,
- SEOANE, María Cruz, "Columnistas que aún no se llamaban así" en LEÓN GROSS, Teodoro, (dir.) y GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo (ed.) *El artículo literario: Manuel Alcántara*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- SEOANE, María Cruz, "El periodismo como género literario y como tema novelesco" en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- SEOANE, María Cruz, "La literatura en el periódico y el periódico en la literatura", en NOORTWIJK, Annelies van y HAASTRECHT, Anke van, *Periodismo y literatura*. Foro hispánico, 12. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997.
- SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. Vol. II, El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- SEOANE, María Cruz, *Oratoria y Periodismo en la España del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1977.
- SIERRA, Francisco "Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social" en GALINDO CÁCERES, Jesús (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson, Addison Wesley Longman, 1998.
- SIMS, Norman (ed.), *Literary Journalism in the Twentieth Century*. Estados Unidos, Illinois: Medill School of Journalism, Northwestern University Press, 1992.
- SIMS, Norman "The Art of Literary Journalism" en SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism Mark, Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995.
- SIMS, Norman y KRAMER, Mark, *Literary journalism. A new collection of the Best American Nonfiction*. Nueva York, Ballantine books, 1995.
- SIMS, Norman, "The problem and the Promise of Literary Journalism Studies", en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, nº1, spring 2009.
- SIMS, Norman, *True stories. A century of Literary Journalism*. Evaston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.
- SNOW LANDA, Amy, "How Literary Journalism Can Inform Bioethics", en *Literary Journalism Studies*, vol. 2, nº 2, 2010, p. 48.
- SOARES, Isabel, "Do Amazonas ao Nordeste: o Brasil sob o Olhar de um Jornalista Literário Português", en *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia.*, vol. 23, n. Conferência Anual 2016 da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). 2016. Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24664> [última fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016]
- SOARES, Isabel, "Literary Journalism's Magnetic Pull: Britain's 'New' Journalism and the Portuguese at the Fin-de-Siècle" BAK, John. S., y REYNOLDS, Bill, *Literary Journalism across the globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts Press, 2011.
- SOARES, Isabel, "South: where travel meets literary journalism", en *Literary Journalism Studies*, vol. 1, 2011.
- SOENKE, Zehle, "Ryszard Kapucinski and the borders of documentarism: Towards Exposure without assumption", en S. BAK y REYNOLDS, Bill, (ed.), *Literary Journalism Across the*

- globe. Journalistic traditions and transnational influences*. Estados Unidos: Universidad de Massachusetts, 2011
- SOLER, Antonio, "Antonio Soler", en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003, p. 206.
- SPAULDING, Stacy, "Reality Boundaries: A narrative analysis of autor interviews in *The Paris Review*" en *Literary Journalism Studies*, April 30, 2012,
- TALESE, Gay, *Honrarás a tu padre*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- TALESE, Gay, *Retratos y encuentros*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- TALESE, Gay, *Vida de un escritor*. Madrid: Punto de Lectura, 2013.
- TRAPIELLO, Andrés, "Prólogo", en CHAVES NOGALES, Manuel, *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Barcelona: Libros de Asteroide, 2010.
- TRINDADE, Alice, "Angola – território e identidade. Crónicas de Luís Fernando" en *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia*, v.23, n. (2016): Conferência Anual 2016 da IALJS (International Association for Literary Journalism Studies). Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24636> [última fecha de consulta: 25 de noviembre de 2016]
- TRINDADE, Alice, "Lush Words in the drought. The literary journalism of Pedro Cardoso", en en KEEBLE, Richard Lane y TULLOCH, John (eds.), *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination*. Nueva York: Peter Land, 2012.
- TUÑÓN, Amparo, "Periodismo y literatura: el último encuentro" en MONTESA, Salvador, *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo*. Málaga: Aedile, 2003.
- TUSELL, Javier, "Orwell: un intelectual en una época difícil", en *Cuenta y Razón*, vol. 17, 1984, p. 47-56.
- URRUTIA, Jorge, *La verdad convenida: literatura y comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- URZAINQUI, Inmaculada, "Un nuevo instrumento cultural: La prensa periódica", en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, LÓPEZ, François e URZAINQUI Inmaculada, *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1995.
- UZCANGA MEINECKE, Francisco, *La eternidad de un día. Clásicos del periodismo literario alemán (1823-1934)*. Barcelona: Acanalado, 2016.
- VAN DIJK, Teun A., *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983.
- VALERA, Juan, "Contestación del Excmo. Señor Don Juan Valera", en FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro., *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del señor Don Isidoro Fernández Flórez el día 13 de noviembre de 1898*. Madrid: Real Academia de la española, 1898.
- VALERA, Juan, "Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Valera" en ORTEGA MUNILLA, José, *Discursos leídos ante la Real Academia española en la recepción pública del Señor D. José Ortega Munilla el día 30 de marzo de 1902*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivandenyra, 1902.
- VALLES, Miguel S., *Entrevistas cualitativas*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, cuadernos metodológicos, nº 32, 2002.
- VANOOST, Marie, "Éthique et expression de l'expérience subjective en journalisme narrative", en *Sur le journalisme*, vol. 2, nº 2, 2013, p. 160-173.
- VANOOST, Marie, "Journalisme narratif: proposition de définition, entre narratologie et éthique", en *Les Cahiers du journalisme*. nº 25- printemps/Été, 2013, pp. 140-161.
- VICENT, Manuel, *Los últimos mohicanos*. Madrid: Alfaguara, [versión Kindle], 2016.
- VILAMOR, José R., *Redacción periodística para la generación digital*. Madrid: Editorial Universitarias, S.A., 2000.
- VILLORO, Juan, "La crónica: disección de un ornitorrinco", en *Sala de Prensa. Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, Año IX, vol. 6, agosto 2010. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art1040.htm#> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016]

- VV.AA., *Queremos saber: Cómo y por qué la crisis del periodismo nos afecta a todos*. Barcelona: Random House, [versión Kindle], 2012.
- WEBER, Ronald, "Hemingway's Permanent Records", en SIMS, Norman (ed.), *Literary Journalism in the Twentieth Century*. Estados Unidos, Illinois: Medill School of Journalism, Northwestern University Press, 1992.
- WEINGARTEN, Marc, *La banda que escribía torcido. Una historia del nuevo periodismo*. Madrid: Libros del K.O., 2013.
- WIKTOROWSKA, Aleksandra, *Ryszard Kapuscinski: vision integradora de un reportero. Clasificación, construcción y recepción de su obra*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2013-2014.
- WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- WOLFENZON, Carolyn, "Operación masacre: Una aproximación a la locura", en AGUILAR, Marcela; DARRIGRADNDI, Claudia; MÉNDEZ, Mariela y VIU, Antonia (eds), *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae, 2014.
- YAGODA, Ben y KERRANE, Kevin, *The art of fact. A historical anthology of literary journalism*. Estados Unidos (Nueva York): Touchstone, 1997.
- YANES MESA, Rafael, "La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 32, 2006. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html> [última fecha de consulta: 11 de febrero 2016].
- YANES MESA, Rafael, "La sección 'Escrito por el público' en el semanario *Alrededor del Mundo* (1899), un género anexo al periodismo", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 12, 2006.
- YANES MESA, Rafael, *Géneros periodísticos y géneros anexos: una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid: Fragua, 2004.
- YURI PASSOS, Mateus; MASIERO NERING, Érica; MAURICIO CARVALHO, Juliano, "The Chudnovsky case: how literary journalism can open the black box of science", en *Literary Journalism Studies*, vol. 2, nº 2, 2010, pp. 27-45.

## 19.2. Fuentes bibliográficas

- ALDEKOA, Xavier, *Océano África*. Barcelona: Ediciones Península, [versión Kindle], 2014.
- ARCE, Alberto, *Misrata Calling*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2012.
- ARCE, Alberto, *Novato en nota roja. Corresponsal en Tegucigalpa*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2015.
- AYALA UGARTE, Álex, *La vida de las cosas*. Madrid: Libros del K.O., 2015.
- AYALA UGARTE, Álex, *Los mercaderes del Che*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2012.
- AYESTARAN, Mikel, *Gaza, cuna de mártires*. Barcelona: UOC, 2015.
- BERNABÉ, Mònica, *Afganistán. Crónica de una ficción*. Barcelona: Debate, 2012.
- CARRASCO, Mayte, *Estaré en el paraíso. Vida y muerte de los miembros de la resistencia siria*. Barcelona: Debate, [versión Kindle], 2012.
- CARRETERO, Nacho, *Fariña*. Libros del K.O., 2015.
- CASTRO, Nazaret, *Cara y cruz de las multinacionales españolas en América Latina*. Los libros de fronterad, [versión ebook], 2014.
- COLOMER, Álvaro, *Guardianes de la memoria. Recorriendo las cicatrices de la Vieja Europa*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2008.
- DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Crónicas de la mafia*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2014.
- DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Mediterráneo descapotable. Viaje ridículo por aquel país tan feliz*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2015.

- GARCÍA JAÉN, Braulio, *Justicia poética. El caso de dos condenados por la cara*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- IZAGIRRE, Ander, *Cansasuelos. Siete días a pie por los Apeninos*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2015.
- IZAGIRRE, Ander, *Cuidadores de Mundos. El biógrafo de los pedruscos, un constructor de calaveras, el hombre de las doscientas fuentes y otras memorias vivas del País Vasco y Navarra*. Badalona: Altair, 2008.
- IZAGIRRE, Ander, *Groenlandia cruje (y tres historias islandesas)*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2012.
- IZAGIRRE, Ander, *Los sótanos del mundo*, Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2013.
- IZAGIRRE, Ander, *Mi abuela y diez más*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2013.
- IZAGIRRE, Ander, *Plomo en los bolsillos. Malandanzas, fanfarronadas, traiciones, alegrías, hazañas y sorpresas del Tour de Francia*. Libros del K.O., [versión Kindle], 2012.
- JIMÉNEZ, David, *El lugar más feliz del mundo*. Madrid: Kailas, [versión Kindle], 2013.
- JIMÉNEZ, David, *Hijos del monzón*. Madrid: Kailas, [versión Kindle], 2007.
- MARTÍNEZ, Gabi, *Sólo para gigantes*. Barcelona: Alfaguara, [versión Kindle], 2011.
- MENDOZA, Virginia, *Heridas del viento. Crónicas armenias con manchas de jugo de Granada*. Createspace, 2015.
- PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *Adiós, Gongtan. Un viaje en autobús, tren, taxi, barca, triciclo, moto y furgoneta por la China centra*. Barcelona: OUC, Cuadernos Livingstone, [versión Kindle], 2008.
- PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *El país esquizofrénico. Un retrato de Irán*. Madrid: eCícero, [versión Kindle], 2013.
- PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *En la campaña de Obama. El movimiento que cambió la historia de Estados Unidos*. Barcelona: OUC, [versión Kindle], 2011.
- PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *La historia de tres campañas. Por qué Obama ganó otra vez*. Edición propia, [versión e-book], 2013.
- PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *Un estado y medio. Israel y el conflicto perfecto*. Edición propia, [versión Kindle], 2013.
- POU, Toni, *Donde el día duerme con los ojos abiertos. Un viaje científico al Ártico*. Barcelona: Anagrama, [versión Kindle], 2013.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Un torpe en un terremoto*. Barcelona: Debate, 2011.
- SIMÓN, Pedro, *Memorias del Alzheimer*. Madrid: La Esfera de los Libros, [versión Kindle], 2012.
- SIMÓN, Pedro, *Siniestro total. Crónicas de la crisis económica de España 2012-2015*. Los libros de Frontera D, [versión ebook], 2015.
- UTRILLA, Daniel, *A Moscú sin Kaláshnikov. Una crónica sentimental de la Rusia de Putin envuelta en papel de periódico*. Madrid: Libros del K.O., [versión e-book], 2013.
- VILLAR, Samanta, *Nadie avisa a una puta*. Madrid: Libros del K.O., [versión Kindle], 2015.

### 19.3. Fuentes hemerográficas

- ABC, *Cena de honor de los premios «Mariano de Cavia», «Luca de Tena», y «Minguote» en la casa de ABC* Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1997/05/23/016.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].
- ALDEKOA, Xavier, “Sierra Leona: Ébola, mi enemigo”, en *5W*, 14 de enero de 2016. Disponible en: [www.revista5w.com/where/sierra-leona-ebola-mi-enemigo](http://www.revista5w.com/where/sierra-leona-ebola-mi-enemigo) [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]
- ALEMANY, Luis, “Juicio a ‘Homenaje en Cataluña’” en *El Mundo*, 6 de mayo de 2013. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/06/cultura/1367830992.html> [última fecha de consulta: 5 de octubre de 2016]

- ALTARES, Guillermo, "El mundo a través de la mafia", *El País*, 5 de marzo de 2015. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/05/elemental/1393999200\\_139399.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/05/elemental/1393999200_139399.html) [última fecha consulta: 8 de octubre de 2016].
- ANDINO, German, "Transformar números en barcos piratas", en *El País*, Disponible en: <http://elpais.com/especiales/2016/el-habito-de-la-mordaza/> [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- AYALA UGARTE, Álex, "Américo Estévez, el «Saxoman» viral", en *El País Semanal*, 6 de octubre de 2015. Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2015/10/02/eps/1443800786\\_209840.html](http://elpais.com/elpais/2015/10/02/eps/1443800786_209840.html) [última fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016]
- AYALA UGARTE, Álex, "El arte de mirar abajo", en *El País Semanal*, 14 de julio de 2015. Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2015/07/10/eps/1436522949\\_960073.html](http://elpais.com/elpais/2015/07/10/eps/1436522949_960073.html) [última fecha de consulta: 25 de septiembre de 2016]
- BADOS CIRIA, Concepción, "Intelectuales de la Edad de Plata (11). Magda Donato", en *Centro Virtual Cervantes*. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/abril\\_09/29042009\\_02.asp](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_09/29042009_02.asp) [fecha e consulta 1 de noviembre de 2016]
- BASSETS, Lluís, "Réquiem soviético", en *El País*, 10 de diciembre de 2015. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488135\\_696945.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488135_696945.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- BBC, "Como el reportaje de un periodista sobre Hiroshima burló la censura y reveló el verdadero horror de la bomba atómica", en *BBC Mundo*, 27 de agosto de 2016. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-37187286> [última fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016]
- BERNABÉ, Mònica, "Campaña para dar asilo a los traductores dejados a su suerte en Afganistán", *El Mundo*, 6 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/09/02/espana/1378136184.html> [última fecha de consulta: 17 de septiembre 2016]
- BERNABÉ, Mònica, "El Ministerio de Defensa emplea a inmigrantes sin contrato en sus bases afganas", *El Mundo*, 21 de agosto de 2008. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/08/19/espana/1219112108.html> [última fecha de consulta: 15 de septiembre de 2016]
- BONET, Pilar, "La bielorrusa Svetlana Alexiévich premio Nobel de Literatura", en *El País*, 9 de octubre de 2015. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444297840\\_159906.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444297840_159906.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- BRANCH, John, *Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek*, en *The New York Times*, 21 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/#/?part=tunnel-creek> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].
- CALERO, César G., "¿Ardió la plata de 'Plata quemada?'", en *El Mundo*, el 30 de abril de 2016. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2016/04/30/57236ca1e2704e3c3c8b45ac.html> [última fecha de consulta: 16 de octubre de 2016].
- CAPOTE, Truman, "The Duke in his domains", *The New Yorker*, 9 de noviembre de 1957. Disponible en: <http://www.newyorker.com/magazine/1957/11/09/the-duke-in-his-domain> [última fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016]
- CARRETERO, Nacho, "Gomorra, la serie: retrato de la Nápoles de la Camorra", en *Jot Down*, octubre de 2010. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/10/gomorra-la-serie-retrato-de-la-napoles-de-la-camorra/> [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]
- CARRETERO, Nacho, "Mi tía Chus", en *Orsai*, 25 de julio de 2013. Disponible en: [http://editorialorsai.com/revista/post/n14\\_chus](http://editorialorsai.com/revista/post/n14_chus) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]



- CARRETERO, Nacho, “Viaje al corazón del ébola” en *Gatopardo*, nº16, diciembre 2015/enero 2016. Disponible en: <http://www.gatopardo.com/reportajes/viaje-al-corazon-del-ebola/> [última fecha de consulta: 28 de septiembre de 2016]
- CARRETERO, Nacho, “Yo también soy español”, *El País*, 18 de septiembre de 2016. Disponible en: [http://politica.elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176\\_296143.html](http://politica.elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176_296143.html) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]
- CERCAS, Javier, “Rico, al paredón”, en *El País*, 13 de febrero de 2011, Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/13/opinion/1297551604_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- CRUZ, Juan, “«Yo Intento fracasar mejor»” en *El País*, 24 de agosto de 2008. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/08/24/eps/1219559211\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/08/24/eps/1219559211_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- DEL MOLINO, Sergio, “¿Se impone una literatura basada en hechos reales?”, en *El País*, 3 de diciembre de 2014, Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417621934\\_127171.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417621934_127171.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- DOMÍNGUEZ, Íñigo, “La primera olvidad de Bahrein”, en *Las provincias*, 6 de agosto de 2015. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/internacional/201508/06/primavera-olvidad-de-bahrein-20150806114646.html> [última fecha de consulta: 16 de septiembre de 2016]
- EL CONFIDENCIAL, “Otro abandono en El Español: ahora el jefe de la Unidad de Datos y Visualización”, en *El Confidencial Digital*, 25 de mayo de 2015. Disponible en: [http://www.elconfidencialdigital.com/medios/abandono-Espanol-Unidad-Datos-Visualizacion-0\\_2716528322.html](http://www.elconfidencialdigital.com/medios/abandono-Espanol-Unidad-Datos-Visualizacion-0_2716528322.html) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]
- EL MUNDO, Francisco Umbral, *nuevo doctor “honoris causa” de la Universidad Complutense*, 3-12-1999. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/umbral/discurso1.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- EL PAÍS, *El periodismo, el amor y el mar definen la entrega del Premio Alfaguara a Vicent*, 21-4-1999. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/04/21/cultura/924645602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/04/21/cultura/924645602_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- EL PAÍS, *Yo intento fracasar mejor*, 24-08-2008. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/08/24/eps/1219559211\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/08/24/eps/1219559211_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- ELOLA, Joseba, “Quiero leer en papel”, en *El País*, 9 de octubre de 2016. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/07/actualidad/1475841443\\_203357.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/07/actualidad/1475841443_203357.html) [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]
- ETHEL, Carolilna, “La invención de la realidad”, en *El País. Babelia*, 12 de julio de 2008. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- FANJUL, Sergio C., “Viaje los hielos polares”, *El País*, 3 de abril de 2013. Disponible en: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/04/01/actualidad/1364830826\\_304004.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/04/01/actualidad/1364830826_304004.html) [última fecha de consulta: 18 de octubre de 2016]
- FERNÁNDEZ RECUERO, Ángel L.; HERRERO, Paula; DEL TORO, David, “Fernando Iwasaki: ‘A nuestros alumnos universitarios les tomaría el B2 de español el primer día de clase’”, en *Jot Down*, enero de 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/01/fernando-iwasaki/> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- GARCÍA JAÉN, Braulio, “¿Reportaje en abierto?”, [Mensaje en un blog]. *La doble hélice*. 2007. Disponible en: <https://ladoblehelice.wordpress.com/%c2%bfreport-in-progress/>
- GARCÍA JAÉN, Braulio, “Google y la mecanografía: malos tiempos para la lírica” [Mensaje en un blog]. *La doble hélice*. 2007. Disponible en: <https://ladoblehelice.wordpress.com/2008/04/07/google-y-la-mecanografia-malos-tiempos-para-la-lirica/> [última fecha de consulta: 4 de noviembre de 2016].

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “¿Quién cree a Janet Cooke?”, en *El País*, 29 de abril de 1981. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- GARTON ASH, Timothy, “La polémica creatividad de Kapuscinski” en *El País*, 12 de marzo de 2010. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/03/12/opinion/1268348412\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/12/opinion/1268348412_850215.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- GÓMEZ MUÑOZ, Xavier, “Álex Ayala: «El periodismo narrativo consiste en fracasar cada vez menos»”, en *ABC*, 17 de marzo de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-periodismo-narrativo-consiste-fracasar-cada-menos-201603170937\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-periodismo-narrativo-consiste-fracasar-cada-menos-201603170937_noticia.html) [última fecha de consulta: 1 de octubre de 2016]
- GONZALEZ, Enric, “Javier Cercas y Enric González o la literatura, el periodismo o viceversa”, en *Jot Down*, enero de 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/01/javier-cercas/> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- GONZÁLEZ, Enric, “Lecturas que habría lamentado perderme en 2015”, en *Jot Down*, diciembre de 2015. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2015/12/110475/> [última fecha de consulta: 23 de septiembre de 2016]
- GONZÁLEZ, Enric, “Lecturas que habría lamentado perderme en 2015”, en *Jot Down*, diciembre de 2015. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2015/12/110475/> [última fecha de consulta: 23 de septiembre de 2016]
- GUTIERRÉZ, Vera, “Arcadi Espada lanza el bulo de que Cercas fue detenido en un prostíbulo”, en *El País*, 16 de febrero de 2011, Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/02/16/cultura/1297810806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/16/cultura/1297810806_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- HERNÁNDEZ VELASCO, Irene, “El Cervantes veta un libro sobre la mafia”, en *El Mundo*, 18 de abril de 2014. Disponible en: [http://rsocial.elmundo.orbyt.es/epaper/xml\\_epaper/EI%20Mundo/18\\_04\\_2014/pla\\_11014\\_Ma-drid/xml\\_arts/art\\_22009183.xml?SHARE=6C23C0F29C6C4F158F7CA6264B4863056871E8EFD19980B17336CDA31F77E42F1808EA9FF6A201099E9A3365AA70347BF8ACA9B13680BBA2DD5784C62EFEC11E89F64C2780DFCAB26BE54CF80A349CB8AAE8526F EA4CBFD64F19A166E2A15FF5](http://rsocial.elmundo.orbyt.es/epaper/xml_epaper/EI%20Mundo/18_04_2014/pla_11014_Ma-drid/xml_arts/art_22009183.xml?SHARE=6C23C0F29C6C4F158F7CA6264B4863056871E8EFD19980B17336CDA31F77E42F1808EA9FF6A201099E9A3365AA70347BF8ACA9B13680BBA2DD5784C62EFEC11E89F64C2780DFCAB26BE54CF80A349CB8AAE8526F EA4CBFD64F19A166E2A15FF5) [última fecha de consulta: 8 de octubre de 2016]
- HERNÁNDEZ, Juan Antonio, “Cuando Steer escribió su crónica, era periodismo; pero ahora es historia”, *El País*, 29 de abril de 2006. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2006/04/29/paisvasco/1146339612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/04/29/paisvasco/1146339612_850215.html) [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]
- IZAGIRRE, Ander, “«No sabíamos que la muerte pudiera ser tan bella»”, en *Jot Down*, febrero de 2014. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/02/no-sabiamos-que-la-muerte-pudiera-ser-tan-bella/> [última fecha de consulta: 24 de octubre de 2016]
- IZAGIRRE, Ander, “Así se fabrican guerrilleros muertos”, *El País*, 26 de marzo de 2014. Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2014/03/06/planeta\\_futuro/1394130939\\_118854.html](http://elpais.com/elpais/2014/03/06/planeta_futuro/1394130939_118854.html) [última fecha de consulta: 24 de octubre de 2016]
- KENNEDY, William, “The last ole”, *The New York Times*, Books, 9 de junio de 1985. Disponible en: <http://www.nytimes.com/books/99/07/04/specials/hemingway-summer.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- KLEINFELD, N.R., “Fraying at the edges”, en *The New York Times*, 1 de mayo de 2016. Disponible en: [http://www.nytimes.com/interactive/2016/05/01/nyregion/living-with-alzheimers.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/interactive/2016/05/01/nyregion/living-with-alzheimers.html?_r=0) [última fecha de consulta: 15 de noviembre de 2016].
- KRAMER, Mark, “Reglas quebrantables para periodistas literarios”, en *El Malpensante*. Disponible en: [http://elmalpensante.com/print\\_contenido.php?id=2349](http://elmalpensante.com/print_contenido.php?id=2349) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

- LA TRIBUNA DEL PAÍS VASCO, “Álvaro Llorca (Libros del K.O.) «El periodismo narrativo no está en crisis»”, en *La Tribuna del País Vasco*, 8 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://la-tribunadelpaisvasco.com/not/3746/alvaro-llorca-libros-del-k-o-ldquo-el-periodismo-narrativo-no-esta-en-cri-sis-rdquo-/> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]
- LICITRA, Josefina, “Mújica, el presidente imposible”, *Orsai*, nº2. Disponible en: [http://editoria-lorsai.com/revista/post/n2\\_mujica](http://editoria-lorsai.com/revista/post/n2_mujica) [última fecha de consulta: 24 de septiembre de 2016]
- LLOPART, Salvador, “El Ártico: de tierra de a laboratorio privilegiado”, en *La Vanguardia*, 17 de septiembre de 2011, p. 32.
- LUQUE, Alejandro, “Armenia desgranada”, en *Estado Crítico*. Disponible en: <http://www.critico-estado.es/armenia-desgranada/> [3 de noviembre de 2016]
- MAHLER, Jonathan, “When ‘Long-form is bad form” en *The New York Times*, 24 de junio de 2014. Disponible en: [http://www.nytimes.com/2014/01/25/opinion/when-long-form-is-bad-form.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/01/25/opinion/when-long-form-is-bad-form.html?_r=0) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- MANRIQUE SABOGAL, Winston, “El periodismo como literatura”, en *El País*, 10 de diciembre de 2015. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488114\\_834844.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488114_834844.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- MANRIQUE SABOGAL, Wiston, “El yo asalta la literatura”, en *Babelia (El País)* el 13 de septiembre de 2008. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- MOCHKOFKY, Graciela, “Crónica latinoamericana: desventuras de un quijote en Bolivia”, en *El País*, Blog internacional, Indias, 12 de mayo de 2012. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/indias/2012/05/cronica-latinoamericana-desventuras-de-un-quijote-en-bolivia.html> [última fecha de consulta: 1 de octubre de 2016]
- MONTERO, Sara, “Samanta Villar: Pensé en prostituirme para hacer un reportaje”, en *El Mundo*, *Yo Dona*, 22 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.el-mundo.es/yodona/2015/06/22/55809846ca4741054d8b45a5.html> [última fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016]
- MORA, Jaime G., “El mercado de la no ficción”, en *ABC*, 11 de mayo de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-mercado-no-ficcion-201605112039\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-mercado-no-ficcion-201605112039_noticia.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].
- MORA, Jaime G., “La camisa de Martín Caparrós”, en *ABC*, 29 de julio de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-camisa-martin-caparros-201607290047\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ajuste-letras-camisa-martin-caparros-201607290047_noticia.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016].
- ORLEAN, Susan, “Orchid Fever”, *The New Yorker*, 23 de enero de 1995. Disponible en: <http://www.newyorker.com/magazine/1995/01/23/orchid-fever> [última fecha de consulta: 23 de septiembre de 2016]
- PARHI, Paul, “Amid new doubts about his book, Gay Talese says factcheckers are wrong”, en *The Washington Post*, 15 de julio de 2016. Disponible en: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/amid-new-doubts-about-his-book-gay-talese-says-factcheckers-are-wrong/2016/07/15/e8e11344-4ab0-11e6-bdb9-701687974517\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/amid-new-doubts-about-his-book-gay-talese-says-factcheckers-are-wrong/2016/07/15/e8e11344-4ab0-11e6-bdb9-701687974517_story.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- PARHI, Paul, “Author Gay Talese disavows his latest book amid credibility questions”, en *The Washington Post*, 30 de junio de 2016. Disponible en: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/author-gay-talese-disavows-his-latest-book-amid-credibility-questions/2016/06/30/1fed2b8-3e22-11e6-84e8-1580c7db5275\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/author-gay-talese-disavows-his-latest-book-amid-credibility-questions/2016/06/30/1fed2b8-3e22-11e6-84e8-1580c7db5275_story.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- PARHI, Paul, “Talese backtracks on his disavowal of his voyeur book”, en *The Washington Post*, 1 de julio de 2016. Disponible en: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/talese-backtracks-on-his-disavowal-of-his-voyeur-book/2016/07/01/5c0785f0-3fb8-11e6-80bc-d06711fd2125\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/talese-backtracks-on-his-disavowal-of-his-voyeur-book/2016/07/01/5c0785f0-3fb8-11e6-80bc-d06711fd2125_story.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

- PAZOS, Pablo, "George Steer, el periodista que inspiró a Picasso con su crónica del bombardeo de Guernica", en *ABC*, 1 de mayo de 2016. Disponible en: [http://www.abc.es/cultura/abc-george-steer-periodista-inspiro-picasso-cronica-bombardeo-guernica-201605010232\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/abc-george-steer-periodista-inspiro-picasso-cronica-bombardeo-guernica-201605010232_noticia.html) [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]
- PÉREZ COLOMÉ, Jordi, "Soy autofreelance", [Mensaje en un blog], ObamaWorld, 10 de marzo de 2013. Disponible en: <http://www.obamaworld.es/2013/03/10/soy-autofreelance/> [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- PÉREZ COLOMÉ, Jordi; MARÍN GONZÁLEZ, Luis Sevillano y LÓPEZ, Patricia, "El libro negro del periodismo en Cataluña: un epílogo de datos", en *El Español*. Disponible en: <http://blog.elespanol.com/libro-negro/> [última fecha de consulta: 15 de octubre de 2016].
- POGUE, David, "An e-book reader that just may catch on", en *The New York Times*, 22 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2007/11/22/technology/personaltech/22pogue.html> [última fecha de consulta: 14 de septiembre de 2016]
- REBÓN, Marta y FERRAN, Mateo, "La novela-confesión polifónica de Svetlana Aleksievich", en *Revista de Libros*, 5 de abril de 2016. Disponible en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/la-novela-confesion-polifonica-de-svetlana-aleksievich> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- REDACCIÓN, "Xavier Aldekoa y Lola Hierro reciben el Premio de periodismo solidario Memorial Joan Gomis", en *La Vanguardia*, 1 de diciembre de 2015. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20151201/30512886632/aldekoa-lola-hierro-memorial-joan-gomis-periodismo-solidario.html> [última fecha de consulta: 17 de octubre de 2016]
- REINHOLD, Robert, "Washington Post gives up Pulitzer, calling article on addict, 8, fiction", en *The New York Times*, 16 de abril de 1981. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/04/16/nyregion/washington-post-gives-up-pulitzer-calling-article-on-addict-8-fiction.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- RICÓ, Francisco, "Teoría y realidad de la ley contra el fumador" en *El País*, 11 de enero de 2011. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/01/11/opinion/1294700405_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- ROBERT-DIARD, Pascale, "Le village violé et l'écrivain", en *Le Monde*, 22 de junio de 2007. Disponible en: <http://prchroniques.blog.lemonde.fr/2007/06/22/le-village-viole-et-lecrivain/> [última fecha de consulta: 21 de septiembre de 2016]
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, "¿El boom de la crónica latinoamericana?", en *El País. Babelia*, 15 de febrero de 2012. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/02/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, "En la zona cero del terremoto, en *El País*, 6 de marzo de 2010, 6 de marzo de 2010. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/03/06/internacional/1267830008\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/06/internacional/1267830008_850215.html) [última fecha de consulta: 17 de septiembre de 2016]
- ROLDÁN VÍDEO, Daniel y CHAMORRO, Óscar, "Íñigo Domínguez: «El Italiano ve a la mafia con fatalismo y derrotismo»", en *ABC*, 8 de febrero de 2014. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/20140208/rc-inigo-dominguez-italiano-mafia-201402080747.html> [fecha consulta 8 de octubre de 2016].
- SALAZAR, Diego, "Kapuściński según Domoslawski. El debate debe continuar", en *frontera d*, 20 de enero de 2011. Disponible en: <http://www.fronterad.com/?q=kapuscinski-segun-domoslawski-debate-debe-continuar> [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- SEISDEDOS, Iker. "La senda torcida del periodismo", en *El País*, 31 de marzo, 2013. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/30/actualidad/1364678385\\_895888.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/30/actualidad/1364678385_895888.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- SIMÓN, Pedro, "La aguadilla de nueve millones", *El Mundo*, 6 de octubre de 2014. Disponible en: <http://www.elmundo.es/espana/2014/10/05/543059d0e2704e96208b4579.html> [última fecha de consulta: 24 de octubre de 2016]

- THE NEW YORK TIMES, “Sketches of the new Pulitzer winners”, en *The New York Times*, 14 de abril de 1981. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/04/14/nyregion/sketches-of-the-new-pulitzer-winners.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- THE NEW YORK TIMES, “The Pulitzer lie”, en *The New York Times*, 17 de abril de 1981. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/04/17/opinion/the-pulitzer-lie.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- UMBRAL, Francisco, “Periodismo y literatura” en *El Mundo*, el 3 de diciembre de 1999. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/umbral/discurso1.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- VARGAS LLOSA, Mario, “Discurso” en *Cena de honor de los premios «Mariano de Cavia», «Luca de Tena», y «Minguote» en la casa de ABC, ABC*, 23 de mayo de 1997. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1997/05/23/016.html> [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]
- VILLANUEVA CHANG, Julio, “«¿Nos dijo Kapuscinski toda la verdad?»”, en *El País*, 3 de marzo de 2010. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2010/03/03/cultura/1267570801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/03/cultura/1267570801_850215.html) [última fecha de consulta: 14 de octubre de 2016]
- VILLENA, Miguel Ángel, “El periodismo, el amor y el mar definen la entrega del Premio Alfaguara a Vicent”, en *El País*, 21 de abril de 1999. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1999/04/21/cultura/924645602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/04/21/cultura/924645602_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de agosto de 2016]

#### 19.4. Fuentes audiovisuales

- ARCE, Alberto y MORENO, María (directores), *Internacionales en Palestina*, [documental], España, 2005.
- ARCE, Alberto y MORENO, María (directores), *Nablús, la ciudad fantasma*, [documental], España, 2004.
- ARCE, Alberto y RUJAILAH, Mohammad (directores), *To Shoot an Elephant*, [documental], España, 2009.
- CARRETERO, Nacho, “Entrevista realizada por Pablo Iglesias”, en *Público TV*. Disponible en: <http://especiales.publico.es/publico-tv/otra-vuelta-de-tuerka/575812/entrevista-a-nacho-carretero> [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016]

#### 19.5. Fuentes personales

- ALDEKOA, Xavier, *Entrevista realizada el 5 de julio de 2016 por vía telefónica*.
- ARCE, Alberto, *Entrevista realizada el 29 de julio de 2016 por videoconferencia*.
- AYALA UGARTE, Álex, *Entrevista realizada el 11 de julio de 2016 por vía email*.
- AYESTARAN, Mikel, *Entrevista realizada el 09 de septiembre de 2016 por vía email*.
- BERNABÉ, Mònica, *Entrevista realizada el 28 de junio de 2016 por videoconferencia*.
- CARRASCO, Maite, *Entrevista realizada el 6 de septiembre de 2016 por vía telefónica*.
- CARRETERO, Nacho, *Entrevista realizada el 13 de julio de 2016 por vía telefónica*.
- CASTRO, Nazaret, *Entrevista realizada el 25 de agosto de 2016 por videoconferencia*.
- COLOMER, Álvaro, *Entrevista realizada el 15 de agosto de 2016 por vía telefónica*.
- DOMÍNGUEZ, Íñigo, *Entrevista realizada el 8 de julio de 2016 por vía telefónica*.
- GARCÍA JAÉN, Braulio, *Entrevista realizada el 23 de julio de 2016 por videoconferencia*.
- GREENBERG, Susan, *senior lecturer* en el Departamento de Inglés y Escritura Creativa de la Roehampton University (Londres) y miembro fundadora de la IALJS (International Association of Literary Journalism Studies) en entrevista personal, noviembre de 2014.

IZAGIRRE, Ander, *Entrevista realizada el 27 de julio de 2016 por vía telefónica.*  
JIMÉNEZ, David, *Entrevista realizada el 26 de julio de 2016 por vía telefónica.*  
MARTÍNEZ, Gabi, *Entrevista realizada el 1 de septiembre de 2016 por vía telefónica.*  
MENDOZA, Virginia, *Entrevista realizada el 13 de septiembre de 2016 por vía telefónica.*  
PÉREZ COLOMÉ, Jordi, *Entrevista realizada el 27 de julio de 2016 por videoconferencia.*  
POU, Toni, *Entrevista realizada el 24 de agosto de 2016 por videoconferencia.*  
RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, *Entrevista realizada el 14 y 16 de julio de 2016 por vía telefónica.*  
SIMÓN, Pedro, *Entrevista realizada los días 15 y 18 de julio de 2016 por vía telefónica.*  
UTRILLA, Daniel, *Entrevista realizada el 13 de noviembre de 2015 en Málaga.*  
VILLAR, Samanta, *Entrevista realizada el día 6 de julio de 2016 por vía telefónica.*

## 19.6. Otras fuentes

IGLESIAS, Pablo, (@pablo\_iglesias\_) “Terminándolo... Con esta joya de historia @AoDespair y la @HBO podrían hacer una serie brutal”, en *Twitter*, 20 de junio de 2016, 21. 32 h. Disponible en: [https://twitter.com/pablo\\_iglesias\\_/status/744961090476511232](https://twitter.com/pablo_iglesias_/status/744961090476511232) [última fecha de consulta: 18 de septiembre de 2016].



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



## PARTE VI. ANEXOS



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## CAPÍTULO 20. ENTREVISTAS EN PROFUNDIDAD DE LOS AUTORES ANALIZADOS

---

### 20.1. Xavier Aldekoa

#### Entrevista realizada de forma telefónica el día 5 de julio de 2016

**Lo primero que te quería preguntar sobre tu obra es con qué género periodístico la identificarías.**

Pues, supongo que son crónicas, al final no dejo de explicar un poco las situaciones que veo y hago entrevistas con la gente, pero yo creo que se acerca bastante más a la crónica narrativa.

**¿Y tú identificarías tu obra con la etiqueta de periodismo narrativo? ¿Te sentirías cómodo con esa etiqueta?**

¿Sabes lo que pasa? Es que soy bastante, no sé si enemigo o torpe de las etiquetas, yo no lo escribí pensando en un tipo de estilo u otro, hice un poco lo que me salía. Sí, supongo que al final es periodismo narrativo porque no dejo de hacer, como te decía, entrevistas o voy a explicar historias de la gente e intento completar una narración. Sí que es periodismo narrativo también, porque no es ficción en absoluto.

**Y, ¿Por qué decidiste escribir el libro? Tú estás trabajando, o al menos lo que he leído, estás trabajando como *freelance* para diversos medios. ¿Por qué decides escribir una obra como esta?**

Bueno, yo creo que hay muchas historias que merecen un tiempo o una extensión mayor para explicar las cosas bien. Es un espacio que a veces no encuentras en el periódico, sobre todo yo, trabajando en una cuestión como África. Después también porque es algo que siempre había

querido hacer, a mí me gusta mucho escribir y buscaba un poco el equilibrio, no hacerlo ni demasiado pronto, que creo que es un error, si hubiera llegado a África y al año hubiera hecho un libro, me parece que es un error y buscar un equilibrio de tiempo, ¿cuánto?, ni tardar demasiado. Entonces llegó un momento que decidí hacerlo y tiré para adelante.

**¿O sea que, en el libro en cierta forma, intentas contar o intentas ir más allá de lo que te permite tu trabajo como *freelance* de la prensa convencional?**

Sí, en cierta manera sí, sobre todo por una cuestión de espacio, porque no tienes todo el espacio que querías tener en otros medios y un libro te permite explicarlo. Además, explicarlo de otra manera también, no sólo es una cuestión de espacio sino buscar una conexión con el lector diferente, donde yo me puedo expresar un poco más, buscar una empatía mayor con el lector, que a lo mejor esa sensación no me la doy en el periodismo de papel.

**Y, a la hora de escribir la obra, ¿cómo fue tu proceso de creación? ¿Ya habías escrito anteriormente otros libros o fuiste recogiendo historias y cuando las tuviste todas decidiste publicar un libro?**

Bueno, yo no he escrito ningún otro libro, hay un libro ahí que a veces me lo atribuyen, que se llama *Viaje al corazón del hambre*.

**Ése es sobre el que te iba a preguntar, parece como el germen de *Océano África*.**

Bueno, pero en realidad eso lo que hicieron es, porque fue una iniciativa por parte del periódico, yo habitualmente hago series de reportajes en el periódico y cogieron unas cuantas que iban del mismo tema, que yo había ido a cubrir la hambruna, y las preparan, una editorial digital y demás. En mi opinión, no fue demasiado acertado porque no está demasiado bien editado, los números de página saltan, los títulos no tienen sentido... Hay ciertas cosas que no me acabaron de gustar, pero es que ni siquiera fui yo el que eligió el tema, me dijeron vamos a hacer este libro con tus reportajes. Y ni siquiera pude opinar ahí. Yo no lo considero un libro mío, no es mío, cogieron un trabajo que yo había hecho en el periódico y le dieron otra forma, como podrían haberlo presentado en la página web o donde fuera. Entonces, yo sí que había escrito muchas cosas, siempre voy escribiendo, pero en este caso fue un poco por casualidad. Me llamaron de la editorial *Península* y me propusieron hacer un libro sobre Nelson Mandela y yo les dije que no creía que tuviera demasiado que aportar más sobre Nelson Mandela. Yo no lo he conocido, he vivido en Sudáfrica durante mucho tiempo, he conocido a todo su círculo cercano, pero a él no. Y dije que no, pero lo que me apetecía era un libro como *Océano África*, les pareció bien, aceptaron y ahí es donde nace el libro.

**O sea, que tú no consideras esa otra obra publicada por *La Vanguardia*, *Viaje al corazón del hambre*, como lo que tú has escrito con *Océano África*.**

No, no, eso es una recopilación de reportajes, que es que además no se cambió una coma de la manera de hacerlo en el libro, es una recopilación de reportajes tal cual, entonces para mí eso no es, no tiene un sentido exacto como un libro.

**Y el libro de *Océano África*, Xavier, ¿tenías claro desde un principio el título que iba a tener y la estructura que elegiste, esa estructura por capítulos, presentando tanto a esos personajes como a esas distintas historias? ¿O eso fue a lo largo de todo el proceso?**

No, lo del capítulo y lo de las historias lo tenía claro, quizá no todos los capítulos. Recuerdo que hice una especie como de guion, de pauta y más o menos, incluso ya ponía el titular en muchos, porque sabía un poco lo que quería explicar, y otros fueron surgiendo a medida que iba escribiendo, decía "esto lo voy a explicar en otro capítulo o esto lo haré así", pero más o menos la estructura la tenía clara. El título lo tuve pronto también, cuando presenté esa pauta estaba entre dos títulos y uno era ya "Océano África", así que lo tenía también claro desde el principio.

**Y, Xavier, considero que cuando he leído tu libro, me ha dado la sensación como de que intentas mostrar una historia de África distinta a la que solemos leer en prensa, es decir, hay un intento de demostrar como que África es muchísimo más compleja y extensa de lo que habitualmente vemos en la prensa convencional. ¿Crees que es acertada la impresión que tengo?**

Pues me alegra que hayas tenido esa impresión, porque sí, yo no lo atribuiría sólo al libro, en mi trabajo siempre intento explicar África de una manera equilibrada y eso implica explicar también las cosas malas, que también las hay en el libro, pero también aspectos de humor, curiosos o incluso de aprendizaje del continente. A mí esa visión africana muy negativa e incluso esa visión de África muy positiva no me parecen demasiado acertadas. África no es positiva o negativa, es real. Eso es lo que busco y en la realidad hay de todo, hay humor, hay drama, hay catástrofes y hay pequeñas victorias.

**Si tuvieras decirme una referencia que hayas tenido para escribir la obra, ¿cuál me dirías? Porque yo, en cierta medida veo una referencia a *Ébano* de Kapuściński, porque incluso lo comentas al inicio, pero ¿para ti es una referencia esa obra a la hora de escribir *Océano África*?**

Si, bueno, sobre todo también una cuestión de la distribución por capítulos y un poco así para mí siempre fue un referente Kapuściński, sin duda y a la hora de escribir el libro también. Sí es verdad que no me lo quise leer otra vez, ya me lo había leído varias veces, no me lo quise leer para que no me obstruyera demasiado. Pero varios recuerdo, *Mujeres en guerra* de Maruja Torres también me lo repasé, libros de Ander Izagirre, que me gusta mucho como escribe, me los repasé también. Me leí trozos también de Bru Rovira de su libro *Áfricas*. En algunos momentos en los que no sabía muy bien cómo solucionar algunas cosas, me iba a autores, a Nadine Gordimer de Sudáfrica, al *Guardián del centeno* también... Había momentos en los que no sabía muy bien cómo hacer algunas descripciones o algunos diálogos y me iba a buscar a Martín Caparrós. Fue una manera de escribir que siempre que tenía algún momento de zozobra o de ahogo me pillaba el flotador de alguien que sabía más que yo.

**¿Y esos autores que me has mencionado, tú los considerarías también que te han influido como periodista? A la hora tanto de escribir tu obra como tu labor profesional habitual.**

Sí, supongo que sí. Me cuesta un poco evaluar hasta qué punto. Algunos los he descubierto antes o después, pero también no soy muy partidario de leer sólo a la gente con la que estás de acuerdo, hay que leer también a la gente con la que no estás de acuerdo, es una manera también de acertar más veces. Si yo, por ejemplo, leo a Arcadi Espada y no estoy de acuerdo con lo que dice, pero me parece genialmente escrito, puedo aprender, no sólo cómo se ha escrito, que el tipo escribe muy bien, sino otra visión de cómo ve las cosas. Yo puedo estar de acuerdo o no, pero eso da igual en cuestión de aprendizaje. Yo te digo Manuel Jabois o a Pérez Reverte, Jabois por ejemplo, que es más madridista que el Bernabéu y yo no lo soy, pero una crónica suya del Madrid es deliciosa. Entonces a mí, el intentar acercarme a autores, Jabois me cae bien, pero me refería a gente con la que no estoy de acuerdo a lo mejor ideológicamente y me parece también un ejercicio interesante. Esos no sé si me influyen en mi trabajo periodístico, pero sí en mi trabajo con las palabras, que al final es la herramienta con la que trabajo.

**Y, Xavier, en toda la obra utilizas la primera persona y te presentas como periodista y presentas todos tus sentimientos, tus impresiones, tus análisis... ¿Te sientes cómodo utilizando esa figura tan poco usual en el periodismo convencional?**

Bueno, la verdad era intencionado porque aquí no deja de tener un valor, creo, el hecho de que yo esté en los sitios para hilar a otras historias. Pero sí que lo vigilé mucho, lo cuidé mucho y era algo que me preocupaba mucho que quedara claro que el protagonista de las historias son otras personas, son las personas con las que yo me voy encontrando. Entonces, creo que el periodismo sobre el terreno tiene un valor, el hecho de estar en los sitios, el hecho de conocer las historias de primera mano, pero vigilar con el equilibrio. Si me coloco demasiado, si esa primera persona

es sólo por una cuestión de ego, acaba destruyendo lo demás y ahí sí que buscaba un equilibrio. Me preocupaba bastante que no pareciera que yo estaba demasiado delante de la historia, porque la tapa al final.

**Claro, pero eso fue una decisión tuya, no fue una decisión de la editorial, por ejemplo, o de otra persona, es decir, que tú utilizaras la primera persona para hablar en toda tu obra.** No, la verdad es que la editorial no me puso ninguno. Me dijo que la final les pasara las galeradas, digamos, se lo miraran, pero no me corrigieron demasiado. Sí que hice un proceso de editorial bastante fuerte con mi compañera, que es periodista también, Júlia.

**La que mencionas en la obra.**

Exacto. Sí, Júlia la verdad es que es una grandísima editora, edita muy bien, nos pegábamos unas discusiones importantes. Yo me cabreaba mucho porque, además a veces bajaba del estudio y decía “¿mira te puedes leer esto?” y yo pensaba que eso era de Pulitzer y ella se lo leía y me decía “yo esto no lo publicaría” y es una frase demoledora. La frase es de decir, bueno, ya no va a salir, te lo tiro a la basura. No, pero la verdad es que Júlia tiene una capacidad muy buena para saber por dónde tienes que ir, si aquí te has pasado un poco de reflexión, si te has pasado un poco de descripción... Y Júlia lee muchísimo, a mí me gusta leer, pero es que Júlia es una devoradora de libros más que una lectora y eso me ayudó mucho. La verdad es que lo firmo yo el libro, pero Júlia en ese sentido de corrección, de edición, fue un trabajo también muy bueno.

**¿Y, tras la experiencia que has tenido publicando y escribiendo *Océano África*, tienes pensado continuar publicando otras obras o tienes alguna en mente o te ha gustado la experiencia para continuar en un futuro con alguna otra obra?**

Sí, de hecho, ahora he firmado un contrato con *Planeta*, voy a hacer tres libros más hasta el 2022.

**¡Qué bien!**

Sí, yo encantadísimo, parecen estos contratos de futbolista que dicen hasta el 2022, pues yo igual. Bueno, no es la misma cantidad, eso ya te lo puedes imaginar. Esa sensación, hasta 2022, ¡madre mía! Y es un proyecto, que ellos me pedían otras cosas, pero yo les propuse un proyecto que siempre me ha gustado, que es remontar los tres principales ríos de África. Voy a remontar el Nilo, después remontaré el Congo y después el Níger, y buscaré historias en ese viaje en el que explique un poco la realidad de lo que está ocurriendo y que ha pasado históricamente en esos países.

**En cierta medida, lo que hiciste en el primer capítulo de la obra o se parece esa idea al primer capítulo.**

Exacto. De ahí nació un poco el sueño de este libro, de este proyecto de los tres grandes ríos. Y la intención es un poco, sobre todo, no convertirlo en un libro de viajes, eso no quiero hacerlo, no será el viaje de Xavier Aldekoa, no quiero. Yo voy a viajar porque es necesario para encontrar esas historias, pero de nuevo el protagonismo se lo quiero dar a la gente, lo normal como periodista. Entonces ya he hecho la parte de Egipto, ahora voy a ir desde el lago Victoria en Uganda a Sudán del Sur, Sudán y Etiopía a buscar historias para hacer un libro.

**Qué bien, pues es una idea interesantísima. Además, yo creo que a mí el primer capítulo, el de la puerta del desierto, me parece uno de los mejores de la obra, sobre todo por ese paralelismo que haces con ese otro descubridor o ...**

Sí, con René Caillié.

**Exactamente, ese paralelismo, ese capítulo es de los que más me gustó.**

Sí, ese además fue uno de los primeros reportajes que hice como periodista, me costó lo mío colocarlo, fueron como dos años insistiendo a diferentes medios.

### **¿Dos años?!**

Al final sí, lo publiqué. Bueno, en realidad, los dominicales trabajan con bastantes meses de antelación, sobre todo si son temas africanos. A lo mejor me lo compraron al año y medio y se publicó a los dos años. Yo era un chavalín, yo tenía 20 o 21 años y primero tienes que explicar lo que has hecho, luego les enseñas las fotografías, bueno, era un proceso más lento. Ahora, por ejemplo, no me costaría dos años porque ya sé a quién hablar, ya me escuchan, pero ahí es una época en la que tienes que picar piedra e insistir mucho y al final lo conseguí, aunque tardé lo mío.

### **Xavier, si tuvieras que definir los problemas a los que se enfrenta un periodista a la hora de informar sobre África, ¿cuáles serían los que destacarías?**

Pues imagino que el principal es el desinterés de los medios así en general, no sólo a la hora de publicar sino todo el trabajo previo, el coste de los viajes, la ayuda con los visados... Toda esa producción sorda e improductiva, los medios de comunicación se desentienden, o sea, si muestran poco interés en el producto final, pues ya imagínate tú ese trabajo anterior. A mí me facilitaría mucho la vida, yo lo digo, si algún día soy rico, quiero que alguien me ayude a hacer el visado. Pierdo un tiempo.... Que además es muy pesado. Tienes que luchar con esta embajada... Y la cuestión de la falta de apoyo a los viajes, que tú tengas que pelearte por un viaje no sé qué y que si el Barça llega a final de Champions van siete de cada periódico como mínimo. Bueno, pero lo digo también sin un lamento excesivo, más descriptivo que lamento porque ya sabía que era así, no me ha sorprendido, digamos, que fuera así.

### **Pero claro, es un tiempo sobre todo burocrático, una labor que es para hacer tu trabajo pero que pierdes muchísimo tiempo, esfuerzo y dinero en ese tipo de cosas. Porque tú siempre que has trabajado, tanto como para la obra como tu labor como periodista, como *freelance* ¿o en algún momento has estado en plantilla en alguna redacción?**

No, yo siempre he sido *freelance*, de hecho, yo tengo un acuerdo con *La Vanguardia*, que es un acuerdo mixto, digamos, yo sigo siendo *freelance*, no estoy en plantilla, pero cobro un sueldo de ellos cada mes. Es una manera de mantener ese vínculo más fuerte. Y después, ese acuerdo lo que me limita es que yo tengo exclusividad con la prensa en papel con *La Vanguardia*. Y después tengo que dar prioridad a los medios del grupo, o sea, a la *RAC1*, le tengo que ofrecer primero a *RAC1* que a otras radios, le tengo que ofrecer primero a la televisión *8tv*, que es catalana, antes que otros medios, pero, en cambio, puedo dárselo después a otras televisiones o a otras radios. Entonces, esa situación me permite tener un pequeño colchón económico y después poder trabajar con otros medios y sacar los temas que tienen que ser interesantes y no depender de si le interesan o no al diario.

### **Y cuéntame, Xavier, porque me interesa mucho, sobre tu experiencia en la revista *5W*, esa revista que habéis sacado y en la que he visto que eres coordinador. Me interesa mucho porque, en cierta medida, podría ser lo que denominamos periodismo narrativo y que la revista denomina como crónica de larga distancia, otra terminología para hablar de lo mismo. Cuéntame sobre la publicación.**

Bueno, yo soy coordinador de la información de África, hay coordinadores por zonas geográficas y después está Agus Morales, que es el director coordinador, digamos. Además, la mayoría son mujeres, estamos ahí a la vista pública los chicos, pero está Maribel, está Marta, está Anna, que están ahí detrás en la zona de máquinas. Ellas son un poco las que también coordinan y gestionan. Y aquí la idea era un poco esa, el respetar a la información internacional, esa sensación que tenemos a veces que no sólo por una cuestión de espacio, que también, se necesita espacio para explicar las cosas con profundidad, se necesita tiempo para hablar con la gente, escucharla, me preocupa eso mucho, escuchar a la gente, pues cuando alguien te está explicando lo que te tiene que explicar, dedicarle el tiempo que se merece, te está dando un privilegio, pues no ir con prisas. Después tener tiempo para escribirlo, editarlo muy bien, el trabajo del editor me parece impor-

tantísimo porque lo que hace es realzar un poco tu trabajo y en España no estamos muy acostumbrados a la edición, lo vemos casi como un ataque. Al editor no le ha gustado lo que he hecho, no, no, no se trata de que al editor le haya gustado sino de que crea que se puede mejorar. Y nosotros, por ejemplo, lo editamos tres personas más, una persona que sabe mucho del tema, otra que suele ser el director y otra que no sabe nada del tema. Entonces con esas tres se habla mucho, se establece un diálogo con el autor para afinar al máximo. Pero al final es cuestión de respetar también a gente que está pagando por una información, que al menos sientan que detrás de eso hay mucho tiempo y hay un cariño por ese trabajo.

**Sí, sobre todo, en la cuidada edición de la revista ya en papel es un aspecto que también me ha sorprendido, es decir, tanto le da importancia al texto en sí, sin problema de espacio, como a la propia edición de hacer algo bello, bonito y cómodo de leer.**

Mira, dos anécdotas que te definan un poco el alma que hay detrás. Cuando se imprime y Agus, el director, ve que la letra es un poco más pequeña de lo que nosotros nos pensábamos, se veía diferente en pantalla, él está dos días sin dormir, de los nervios, de la preocupación que le genera. Te hablo de un tipo que ha dejado un trabajo en Médicos Sin Fronteras, antes era corresponsal en Pakistán, para dedicarse a este proyecto. Imagínate lo propio que se lo siente, que una cosa así le deja dos días sin dormir y con unos nervios brutales. O Anna, que es la editora de fotografía, las peleas que ha tenido conmigo y con Agus han sido por las fotografías, quiere darles el espacio necesario, quiere proteger como si fuera propio y no son sus fotos, son fotos de otros compañeros pero que cree que merece el reportaje gráfico tener el peso que necesita. A mí me da la sensación de que 5w es gente que tiene pasión por lo que hace, pero una pasión casi personal. Te lo llevo al terreno personal de decir, oye, este es el proyecto que más cariño le voy a poner yo en estos años de mi vida. Y en todos esos pequeños detalles a mí me emociona ver que aún hay gente así. Gente que se lo cree, gente que dice, hostia tío, voy a hacerlo mejor que pueda y si hay algo que no sale del todo bien o me cabreo o... Yo no sé si esto es tan normal y a mí me flipa que por un proyecto común ponga tanto esfuerzo y tanto cariño. Bueno, la verdad es que eso es muy interesante verlo desde dentro porque ves a gente que se cree la historia y lucha por que al final el proyecto sea lo más bonito posible.

**La verdad es que se nota. Cuando tienes la revista en las manos se nota todo ese enorme esfuerzo porque es algo que canta a la vista. ¿Y tú por qué crees que este tipo de periodismo, como el que has hecho en la obra, como el que hacéis aquí en la revista, hay tan poco en la prensa española o, digamos, en la prensa en general?**

Supongo que en algún momento hay la sensación de que es caro. Este periodismo de larga distancia, en según qué sitios, es como caro.

**¿Y tú no crees que es caro?**

No, sí lo es, pero también creo que es caro ir a una final de la Champions y ahí no hay discusión por parte del medio, por eso lo matizaba. Sí, caro es, pero a mí me da la sensación de que la cuestión monetaria se pone como excusa porque después sí hay dinero para otras cosas. Yo no estoy en contra de que se haga información deportiva o de que se haga información del corazón o información de gastronomía, pero eso también tiene un coste que no se pone como excusa para no hacerlo. En cambio, en el periodismo internacional, sí se pone como excusa. Además, suele afectar a unas zonas del planeta que están un poco más olvidadas. Y después también ha habido, la sensación que tengo es de un abandono de los espacios donde ese periodismo internacional tenía gran peso. Yo recuerdo los dominicales cuando era pequeño, pues que yo los esperaba, yo esperaba ese dominical, yo flipaba y luchaba con mis hermanos para ver quién se quedaba el dominical si no lo estaban leyendo mis padres. Me los llevaba yo al metro para acabar de leerlos durante la semana.

**¿Y cuándo detectas tú ese abandono? ¿Es algo que has ido detectando paulatinamente o es algo con todo el tema de la crisis y demás?**



Bueno, supongo que el descenso de dinero llevó la preocupación a una cuestión monetaria y el cliente pasó de ser el lector al anunciante. En ese viraje, que es peligrosísimo, gana el anunciante. Es mucho más cómodo publicar un anuncio de un reloj carísimo o un Mercedes junto a un reportaje amable que junto a una hambruna en Etiopía o de la guerra en Siria. Pero es más cómodo para el anunciante, no sólo para el lector. Entonces, yo en esa lucha entre quién es el cliente y quién es nuestro objetivo si el lector o el anunciante, me temo que quizás porque había una cuestión de una crisis económica ha hecho que ganen los anunciantes y eso va siempre en contra de lo que es el periodismo.

**Y si te tuviera que preguntar sobre autores que recomendarías en esta línea de periodismo, ¿qué autores me recomendarías?**

Sí, ¿sabes lo que pasa? Cuando me pillan periodistas siempre me salen a hablar de la gente que me parece buena gente. Es una cosa un poco rara porque no es un tema tampoco muy tradicional, pero es que a mí me gustan mucho los periodistas que me dan la sensación, aun sin conocerlos realmente, que son buena gente porque yo creo mucho en ese periodismo que genera una empatía. Ser capaz de entender al otro, de respetarle, de escucharle y eso me da confianza, me da confianza de que la persona con la que está hablando se ha sentido escuchada y no un objeto codicioso. Me sale hablar de Ander Izagirre, Ander Izagirre lo conozco, pero no lo conozco tantísimo. Es un tío que me parece que es muy bueno escribiendo y muy buena gente. Hablo de Dani Burgui y me parece que es lo mismo, Martín Caparrós también escribiendo le veo ahí un alma. Hay fotógrafos también, que parece que son, son también referencias. Y que hablaría más, lo que pasa es que me gusta mucho el alpinismo, a mí me han influido más en mi trabajo alpinistas que periodistas.

**¿Sí? ¿En qué sentido?**

No sé, la manera que tenía Iñaki Ochoa de Olza. Yo antes de trabajar en África empecé en la sección de cultura, hacía sobre todo conciertos y tal por la noche y demás. Y como vi que nadie hacía alpinismo y a mí me gustaba mucho, empecé a hacer también y hablaba con todos ellos. Iñaki Ochoa de Olza era un tío súper humilde que hacía alpinismo por pasión, que respetaba muchísimo a los compañeros, de hecho, cuando se queda en la montaña atrapado, se genera el mayor intento de rescate, pero lamentablemente fallece. Es un ejemplo de compañerismo nunca visto en la montaña. Los mejores alpinistas del mundo se lanzan a rescatarlo y eso a ti te da algo, eso dice que se tipo demostraba esa humanidad en lo que hacía. Reinhold Messner, que es uno de los pioneros, que iba a la montaña y lo hacía de una manera pura, no por competir, ni siquiera entrenaba, lo que quería era hacer bien su pasión, pasarlo de una manera honesta. Y te seguía hablando de gente. Hay veces que los periodistas nos preguntáis mucho por la influencia de los periodistas porque, claro, leemos mucho. Pero a mí en un trabajo como el mío, que trabajo con las personas cuando las escucho, me influye a mucha más gente que me parece un ejemplo de humanidad, de persona, que escritores, que también, por supuesto. Esto te lo digo a ti, pero la verdad es que no lo he contado muchas veces, te preguntan por escritores, aprovecho que me das tiempo para hablar y te lo explico. Me influye mucho esta gente, que intenta hacer las cosas con la máxima pasión y con un objetivo relativo, o sea, Iñaki Ochoa o los hermanos Iñurrategi o, por ejemplo, Reinhold Messner, que te contaba, iban a subir montañas, no iban a buscar la fama, querían hacer lo que les gustaba de la manera más pura y honesta posible con ellos mismos. A mí eso me liga con el periodismo, creo que, si intento hacer las cosas al máximo, lo mejor que pueda, de manera honesta y de la manera más humana posible, haces un mejor trabajo.

**Precisamente eso que comentas, esa honestidad que también hablas de ella haciendo referencia a Kapuściński en el libro, también es algo, que al menos yo he detectado en la obra, que intentas transmitir, intentas mostrar unos personajes, incluso en muchas ocasiones he percibido que había una relación de amistad con muchos de los personajes de los que hablas en la obra.**

De hecho, los sigo manteniendo, al final del libro, en los agradecimientos lo digo, que África ya no son países, que son personas, es gente. Ayer mismo recibo la llamada de Award un sudanés que ahora justo ha llegado Barcelona y me dice de ir a tomarnos un café. Para mí Sudán, que ahora estoy preparando el viaje para ir allí, es tener ganas de ir a ver a Award. Toda esta gente, y hay veces que no puedes mantener la relación de amistad porque es muy difícil de contactarles de nuevo, son refugiados, están en zonas donde no hay esas posibilidades de conexión, pero yo, es que sinceramente me acabo implicando mucho con esa gente, a lo mejor me estoy una semana con ellos. Cuando estuve con los himbas, estuve una semana durmiendo en su aldea, pues es gente que me molaría verlas. No las puedo llamar, no tienen teléfono, pero sí, me parece que también es una manera de encarar las cosas. Yo antes decía que dificultades, la falta de tiempo. Si me dijeras que cuáles son las virtudes o cuáles son las ventajas, también te diría que la falta de prisas, que al final tiene mucho que ver con el tiempo. El hecho de que yo pueda decir me piro una semana y mi jefe no se tira de los pelos, me tiro una semana con himbas, y después de ahí saco dos o tres reportajes o uno o tres o cuatro. Esa manera de trabajar a mí me parece que la luchas y la sufres en algunas ocasiones, pero también las luchas las disfrutas y es lo que intento.

**O sea, que tú consideras esa forma de trabajar, de no con tanta prisa, como una gran ventaja para el tipo de periodismo que tú haces.**

Para la cuenta corriente menos. Sí, pero sobre todo por una cuestión mía, por una cuestión de respeto también a la persona. Joder, es que si yo a ti ahora te cojo el teléfono y te empiezo a preguntar sobre tu vida personal, te lo tomas como una gran agresión, pero si nos vamos a tomar unas cañas y después del tercer día nos ponemos a hablar, tú qué tal, cómo está tu familia... Pues ahí ya es normal que empecemos a hablar, sobre todo si notas que hay un interés, sabes que yo soy periodista, pero llevamos tres días ya, yo te he explicado a lo mejor que tengo una hija, que tengo unos hermanos, que me gusta mucho la montaña y a partir de ahí es donde creas un nexo de unión que te permite mucho más conocer a la gente. Entonces, sí, a mí me parece que es una cuestión de respeto a la persona que te lo está contando y de respeto a la historia. Entonces luego intento que me den espacio en los periódicos, el máximo posible, si pueden ser dos páginas dentro de dos semanas en lugar de esta que sólo hay una página. Bueno, trampeas ahí un poco y ya está. África, sobre todo un sitio así, no suele ser un lugar para ser demasiado rico, creo, al menos tienes la satisfacción de que puedes intentar hacer lo que te apetezca.

**Y, Xavier, ¿tú crees que el libro puede ser un buen formato para publicar en periodismo?**

Sí, sí. Bueno, Enric González dice que el mejor periodismo se hace en los libros ahora. Yo no sé si el mejor periodismo se hace en los libros, porque somos muy críticos. Yo creo que se sigue haciendo un gran periodismo, en España también, en los medios. Es otra alternativa, yo creo que sí. Creo que es una manera de hacer un periodismo que te puede dejar ir más a las aristas y más a los detalles y explicar un poco más vivencias que acerquen un poco más a la historia, pero es otro formato más, no es eliminatorio el escribir un libro al periodismo de papel, al igual que la radio no lo es del periodismo de televisión. Son diferentes formatos, cada uno tiene sus ventajas y sus desventajas.

**Y, Xavier, ¿tú podrías decirme, tienes algún dato sobre la venta de tu obra? Sobre ejemplares publicados, sobre la recepción que ha tenido en general.**

Pues me he quedado flipando, sólo el hecho de que la editorial me hay ofrecido otro libro de más, ya es indicativo. La cuestión ha ido muy muy bien, mucho más de lo esperado, de hecho, la primera edición del libro se agota tan rápido que hacen una segunda edición del libro muy muy rápida de 700 libros para no comérselos, porque vienen las navidades y ahora ya va por la séptima edición. La verdad es que ha sido una sorpresa muy agradable y, además, las críticas de la gente, buenas. Sobre todo, ahora muy contento porque funciona el boca oreja, el boca a boca, que la gente diga que este libro está muy bien y las redes sociales te permiten tener unos *feedbacks*, muy positivas o porque sólo te llegan las positivas. Pero la verdad es que muy contento.

**¿Y tienes algún dato, Xavier, sobre la edición en e-book y la edición en papel? Porque la obra se oferta en ambas ediciones.**

Sí, cada edición era diferente, en papel va por encima de los 10000 pero no te sabría decir, no sé si son 12000 o algo así. Es que me cuesta decírtelo por si me equivoco. Sé que en Internet se vende poco, los e-books. En e-books sé que aunque estés el primero de ventas en *Amazon*, a lo mejor es que has vendido diez esa semana, o sea, que si ya te posicionas como el primero habiendo vendido un drama de libro no es indicativo. Creo que se han vendido en Internet, no sé si mil o una cosa así, la diferencia es bastante grande.

**Es que me interesa mucho ese tema porque, bueno, como sabes, con todo el mundo digital y con ese aspecto del papel digital y mucho más en el caso que estamos hablando de libros, es muy interesante, sobre todo con los datos que me estás dando.**

Sí, bueno una vez en Internet me dijo un tipo que estaba muy barato su libro que lo había encontrado gratis en una web. Supongo que no es sólo una cuestión de que la gente compra menos por Internet si no que la cultura de pagar, aunque sea por un libro que te apetece, porque lo vas a buscar, no se tiene, incluso hasta el punto de decirte “te felicito por tu libro que me lo he bajado de aquí, que es gratis”. He visto que le ha gustado el libro, pero no se ha gastado mis cinco euros.

**¿Cuál es la recepción que han tenido los lectores de la obra? ¿Qué te han transmitido cuando han leído tu libro?**

La verdad que hay mucha gente que me ha escrito para decirme que les he hecho llorar, que no sé muy bien si tomarme eso a bien o mal, pero bueno, me decían que les ha emocionado, que les ha llegado, que les ha interesado... Y una de las cosas que menos me ha hecho ilusión es que le ha interesado a gente a la que no le interesa África y que es bastante común. África es un continente menos tratado, pero también es un continente que queda muy lejos a mucha gente y personas que me han escrito, que no las conozco de nada, pero no tenían un interés especial por África, les ha gustado mucho, les ha interesado y ese me parece que era uno de los objetivos también, que no fuera un libro sólo para los africanistas, sino que fuera un poquito más allá, que explicara que no somos tan diferentes y que eso pudiera interesar a todos.

**Y me has dicho que muchas de esas opiniones las recibes a través de las redes sociales.**

Sí, la verdad que he alucinado porque, bueno, después también he hecho algunas presentaciones, charlas, firmas de libros, entonces ahí tienes contacto con la gente cara a cara. Pero también me han escrito mails, ya sea por Facebook, por Twitter o por mail directamente, que han encontrado el mail a través de mi página web y la verdad, que mucha gente me ha escrito, ha sido algo muy bonito, que no me lo esperaba y mucha gente, más de la que me había imaginado.

**Y, Xavier, ¿tú crees que el éxito, en parte, de la obra, que es una cosa que me sorprende de la obra, que me llama la atención, el gran uso que haces de los diálogos? En el sentido de que usualmente, en periodismo, nosotros no solemos utilizar esa forma de atribución, pero tú la utilizas de forma bastante extendida en toda la obra, ¿tú crees que eso hace que la obra sea mucho más cercana y más fácil de leer?**

Yo creo que es la combinación de varios formatos. A mí sí que me gusta mucho la musicalidad de las frases, hay veces que cambio una palabra o una frase porque tiene una musicalidad diferente si la lees en voz alta o no. Y lo mismo con el texto en global, hay veces que funciona bien cortar un momento el ritmo o cambiar el ritmo con un diálogo, al igual que en un párrafo a veces utilizas frases más cortas, más largas, un poco para romper el ritmo, también los diálogos funcionan en ese sentido, pero no siempre funcionan. No lo atribuyo sólo al uso del diálogo, sino a una combinación de cosas y hay veces que funciona bien ponerle más adjetivos y en otras funciona bien no ponerle ninguno para que el resultado sea más directo. Y yo sí que intento cuidar mucho los textos que escribo, yo hay textos que me los acabo aprendiendo de memoria de las veces que me los leo. Y eso nace, no sólo por un intento de perfección o de perfeccionismo, sino

también por un punto de inseguridad, porque siempre pienso que no está suficientemente bien y en textos más cortos, como los del periódico, me pasa a menudo, me los leo tantas veces y digo “venga, la última y lo envío”, y me lo leo y lo leo otra vez por si acaso. Pues con un libro, me pasaba y teniendo una editora, como te decía antes, tan dura, me lo leía muchas veces antes de dárselo, por si acaso. Y sí que cuido mucho y cuando leo me fijo mucho en por qué ese texto ha quedado así escrito al final, por qué el autor dijo “venga, esto ya vale”. Y hay gente que quizás escribe como chorros, con una facilidad brutal, y otros que cuidan mucho más las palabras y lo pulen, pues por una cuestión, no sé si de poca habilidad, o por mi caso, por perfeccionismo, no sé cómo llamarlo, pero sí que intento que el texto esté muy muy perfilado, como cuando tallas una madera, cuando lo están puliendo tienen que pasar muchas veces la lija para que quede al final la forma que quieres, pues una cosa similar con mi forma de escribir.

**Y si tuvieras que definirte a ti mismo, ¿cómo te definirías tras haber escrito este libro? ¿Te sigues sintiendo como periodista o te sientes de alguna forma escritor?**

¿Sabes qué pasa?, que a mí la palabra escritor siempre me ha sonado muy grande, es algo de mucho respeto, entonces, por ejemplo, yo pienso Jaume Cabré, que ha escrito uno de los mejores libros para mí de los últimos tiempos, de hecho, todo lo que escribe está brutal, pero el libro que más éxito tiene, que siempre estoy fatal para los nombres...

**El de Jaume Cabré lo he leído hace poco...**

Bueno, es de un niño que tiene un violín y la historia del violín.

***Yo confieso.***

Eso. El *Yo confieso*, es un libro excepcional. Estuvo, no sé si fueron cinco u ocho años escribiendo y cuando acabó de escribir tuvo que estar ocho meses sin hacer nada por el agotamiento que le había supuesto escribir. Entonces, claro, yo veo esto, yo leo esto, leo ese libro y escucho eso y digo “¿pero cómo leches me voy a considerar yo escritor?”. Yo soy periodista y me gusta muchísimo escribir, ojalá llegue un día en el que pueda escribir tan bien, de una manera tan exprimente como para decir que he llegado, que soy escritor. Hasta entonces, me considero un periodista al que le gusta muchísimo escribir y le gusta mucho leer también. Pero, igual que cuando hago fotos intento hacerlo lo mejor posible, pero no me considero un fotógrafo, igual cuando escribo, escribo todo lo mejor que puedo, doy todo lo que tengo, pero aún creo que escritor no es tanto una auto-etiqueta sino un punto de llegada, tienes que ganártelo de alguna manera. Mientras tanto, soy periodista con ganas de escribir.

**Y ya la última pregunta, que esta es más de cara al contexto de la tesis, ¿conoces el fenómeno este de todas estas revistas de periodismo literario latinoamericanas como *Gato pardo*, *Etiqueta negra*, *Anfibia*? No sé si las has leído o conoces este tipo de publicaciones o los autores que publican ahí.**

Sí, sin duda, de hecho, nos están comiendo la tostada en Latinoamérica con este periodismo narrativo, la crónica, la recuperación de la gran crónica. Tienes a Martín Caparrós, pero también tienes a chavales más jóvenes. De hecho, en *Revista 5W*, era una de las historias que queríamos hacer, Martín, por ejemplo, que escribe de El Salvador, de Honduras... Esta gente que hace unas historias geniales, que cuida mucho el lenguaje y que cuida mucho el respeto a la profesión. Son gente, además, con un valor ético muy alto, no sólo es un valor literario muy alto sino un valor ético de lo que se puede o no se puede hacer, de lo que se debe o no se debe hacer, como tratar, como trabajar, que a mí me gusta mucho. Veo, por ejemplo, en ese hilo a gente como Ander Izagirre, incluso Nacho Carretero o Alberto Arce, son gente que a mí también me gustaría estar en esa torna.

**Yo te incluyo.**

Yo es que soy como más africano y eso queda apartado, pero yo sí que les veo un punto de unión, ese respeto, tanto por la lengua como por el periodismo, creo que ahora mismo es puntero, el periodismo en español.

## 20.2. Alberto Arce

### Entrevista realizada a través de videoconferencia el 29 de julio de 2016.

**Lo primero que me gustaría preguntarte es qué razones te han llevado a ti a escribir tus dos obras. ¿Por qué escribes por primera vez *Misrata Calling* y luego *Novato en nota roja*?**

El motivo es porque dentro del espacio que permite la prensa diaria y la cobertura de agencias, que es lo que he estado haciendo en esos momentos, no da para contar la realidad. Es decir, no tenemos espacio en los medios para contar lo que estamos viendo, lo que está pasando. Entonces necesito publicar un libro donde yo me quede tranquilo con lo que estoy contando.

**O sea que para ti lo que se publica diariamente en la prensa o el trabajo que tú haces para agencias queda corto o se queda muy lejos de lo que realmente está pasando, ¿verdad?**

Totalmente. Imagínate como siendo corresponsal en Honduras hay un proceso de depuración policial de tres años y, con suerte, después de tres años tengo mil palabras para contarlo. Es ridículo. Es imposible.

**Alberto, ¿cómo fue le proceso de creación de la obra? ¿Cuánto tiempo estuviste escribiendo los libros? ¿Tenías clara la estructura?**

No, es muy simple. Por ejemplo, el libro de Honduras, el primer día que llego a Honduras y salgo a la calle a reportear en San Pedro Sula, veo una situación delante de mí, lo escribo para la agencia, es decir, tomo mis notas, llego al hotel por la noche, lo escribo y tres mil palabras. Hago una versión de 900 palabras para la agencia. La agencia no la quiere, no le interesa, pero yo ya tengo tres mil palabras escritas y yo ya empiezo a escribir a partir de ahí. Entonces a partir de ese momento, y hago dos coberturas. Hago mi cobertura y de esa cobertura yo le voy enviando a la agencia las quinientas palabras que ella quiere.

**Es decir, que vas haciendo una especie de trabajo paralelo, lo que crees que la agencia va a aceptar y luego lo que realmente deseabas contar.**

Yo reporteo lo que yo creo que hay que reportear. El problema es que de lo que yo creo que hay que reportear, el medio quiere el 10%, el resto no le interesa, por una cuestión de espacio. Es una mezcla entre espacio e interés. Primero te dicen que no interesa el tema, si no interesa el tema para qué tienes un corresponsal en el país, y lo segundo, hay una frase y es que parece que hoy en día sólo puede ser editor el que repita los diez mandamientos que se resumen en uno: "demasiado largo". Es demasiado largo y tiene demasiados detalles.

**¿Demasiados detalles?**

Sí, la necesidad de hacer libro o documentales o cualquier cosa paralela o una crónica como acabo de publicar ahora. La necesidad de hacer cualquier cosa paralela al trabajo que te pagan, es que el trabajo que te pagan se basa en la premisa de que la gente no tiene interés, no quiere leer y que tienes que hacer los relatos cortos.

**¿Tú realmente crees que el público es así, que el público no quiere leer?**

Claro que no. El público al que le interesa quiere leer, lo que pasa es que si yo te escribo una nota desde El Salvador de 700 palabras, las posibilidades de que la gente haga clic son mucho mayores que si yo te escribo una crónica bien hecha de 1500 palabras, que no la van a leer 100000 personas, la van a leer 20000 personas sólo o 15000 o 10000, pero los que la leen son los que realmente están interesados y quieren saber lo que pasa realmente en El Salvador. El problema es que yo creo que hay una separación total entre el reportero en el terreno, que es lo que soy yo, y el editor, que es el que se supone que tiene que tener interés. Los editores no tienen interés por nada y los reporteros estamos peleando nuestra nota y nuestra cobertura con uñas y dientes.

Es decir, yo soy un tipo que se pasa diez días en El Salvador para contar una historia de una negociación de la tregua con las pandillas y de repente yo tengo que pelear por mis diez minutos con un tipo que sabe que la última estupidez que haya dicho Beyoncé le va a dar mucho más rédito inmediato que mis diez días de trabajo.

**Y, Alberto, tú ahora estás trabajando para el *New York Times* español, ¿no?**

Sí.

**Estuviste de corresponsal en Honduras y ahora mismo, para el *New York Times*, ¿dónde estás, en México?**

Yo cubrí Libia, luego fui corresponsal en Honduras, primero, luego para toda América central y luego en México. Y ahora soy editor para el *New York Times* español en México. Editor sólo de título, lo que pasa es que cuando llegas a una edad te tienen que poner algo.

**Alberto, ¿tenías claros los dos títulos de las obras cuando empiezas a escribirlas?**

No, al final se me ocurrieron.

**¿Por qué el libro de *Novato en nota roja* lo has sacado ahora más tarde con otro título de *Honduras a ras de suelo* con otra editorial?**

Porque la editorial Planeta le compró a Libros del K.O. los derechos para re-publicarlo en México. Y entonces, con la misma lógica de los medios, el editor de Planeta decidió que *Novato en nota roja* no se entendía, es un título que no se entiende, el lector tiene que entender inmediatamente de qué va el libro. Entonces decidieron que *Honduras a ras de suelo* era un título que podía apelar al lector mucho más que *Novato en nota roja*. Es muy simple, Libros del K.O. es una factoría artesanal de periodismo narrativo y editorial Planeta es una máquina de vender salchichas. Entonces, en Libros del K.O., el título es *Novato en nota roja*, es decir, cómo un corresponsal de guerra acaba haciendo una cobertura de algo violento de lo que no sabe nada, de la que es *novato*. Yo he visto muchas trincheras, muchos aviones, muchas bombas, pero yo nunca había cubierto violencia en las calles. Era, hola vengo de Libia, aquí no hay guerra os voy a explicar cómo es la violencia de verdad. Y hay una ironía muy grande todo el tiempo sobre lo tontos que somos. Pero, ya sabes, que para las grandes multinacionales, la ironía, la sutileza, los dobles sentidos, cualquier cosa así no está dentro del mundo del clic.

**Yo entiendo que para ti *Novato en nota roja* es el título que más te gusta, yo veo que identifica mucho más la obra que *Honduras a ras de suelo*, que es una cosa como más genérica. *Honduras a ras de suelo* es para vender más.**

**Alberto, si tú tuvieras que identificar tus obras bajo un género periodístico, ¿bajo qué género las identificarías? ¿Qué serían para ti?**

A mí es que todo ese debate entre crónica y reportaje me parece demasiado “intelectualoide”. En el sentido de que ese es tu trabajo, explicar la obra y clasificarla, no el mío. Porque esta obra tiene estas características y yo la enmarco dentro de esta taxonomía. Ese es tú trabajo, mi trabajo es ir a un sitio y contar lo que veo y dependiendo de mi estado de ánimo, de mi resaca, de mi cansancio, de emoción del momento, me saldrá de una forma u otra. A mí me da igual, yo no me siento y pienso voy a utilizar esta fórmula. A mí me salen las cosas de una manera, es, primero, yo estoy en medio y te lo estoy contando yo, entonces escribo en primera persona, porque me está pasando a mí, me lo están contando a mí. Como todos, yo tengo mis prejuicios, mi forma de ver la realidad y, por lo tanto, te lo cuento yo. Son cosas que me pasan a mí y están en primera persona, de una manera más o menos sutil, pero está claro que en todas las páginas aparezco yo. Puedes llamarlo egolatría, pero si estoy yo allí te lo estoy contando desde mi punto de vista. Entonces, pasarlo a tercera persona después de terminar cinco páginas me parece un trabajo innecesario y que creo que yo no sé hacerlo, porque alguna vez he intentado hacer el ejercicio de coger algo que he escrito en primera persona y pasarlo a tercera y no se me da bien.

**¿Tú te sentirías cómodo etiquetando tus dos obras como periodismo narrativo?**

Sí, yo creo que es eso. He trabajado durante muchos años para una agencia de noticias estadounidense, que es el paradigma, de “frigorífico”. Yo te puedo construir elementos de “frigorífico”, como yo los llamo, con los ojos cerrados, es una fórmula matemática. La puede hacer mi hija con plastilina.

**¿Por qué la llamas “frigorífico”?**

Porque son frías, son cosas, así como un burro, que mira de frente y no mira a los lados, que no tiene matices. Esto es una fórmula que se aplica. Y, de hecho, el trabajo de agencias, no sé si sabes, es sentado en una mesa con dos televisores encendidos, la radio puesta y la prensa local. Es una chorrada, eso lo puede hacer cualquiera. Entonces eso a mí no me gusta, me da de comer, pero no me gusta. Es como si te pagaran por hacer bollería industrial y luego tú haces ya tu pastel, esté mejor o peor. Esa es la realidad, yo tengo trayectoria y reconocimiento por hacer bollería industrial.

Sí, yo creo que es periodismo narrativo porque estoy yo delante y te estoy contando una historia yo, desde mi subjetividad, desde mis prejuicios. Yo, cuando hablan de periodismo y crónica, yo lo que creo es que, en este momento, si tú agarras a Óscar Martínez, tiene un estilo muy completo, sentado en su casa viendo la televisión, sobre una cosa que está pasando a tres kilómetros, que me parece lo mejor que se ha publicado en el último año en castellano. El tipo hace crónica mirando la televisión, él es un gran escritor y entonces es capaz de escribir un texto maravilloso mirando la televisión. Y cada uno tiene sus capacidades. Lo que sí tengo, la característica que tiene mi trabajo, que yo no soy un gran escritor, pero soy un tipo que le echa huevos. Eso significa que se mete en medio, que se mete mucho en situaciones en las que quizás otras personas no se meterían tanto. Cuando trabajaba grabando con una cámara de televisión, a mí lo que me gustaba es estar delante, entonces desde ese lugar de estar el primero y de mirar mucho hacia los lados sale una cosa muy subjetiva, no me importa, si yo supiera escribir bien y yo considerara que mis textos son buenos desde el punto de vista formal y desde el punto de vista estilístico, yo no sería periodista, yo sería escritor.

**¿En serio? ¿Tú consideras que tus textos no son buenos? Incluso centrándonos en tus libros.**

Si lo comparas con lo que escribe Martín Caparrós o con lo que escribe Óscar Martínez o con un texto de Leila Guerriero, hay unas variedades estilísticas en esos textos, en el uso del lenguaje. Pablo de Llano, en *El País*, que para mí es uno de los mejores periodistas de mi generación. Ellos escriben bien. Si tú a ellos les pones delante de un cuadro o un televisor te hacen una maravilla. En cambio, yo, sentado en una mesa, sin moverme no soy capaz de escribir ni un párrafo. Hace una semana Pablo de Llano publicó una crónica sobre un museo de arte contemporáneo en México, eso yo no sé hacerlo, bueno, ni sé hacerlo ni me interesa, no es el mundo que me interesa. Pero yo no soy eso, yo soy un tipo que, si de repente hay un marrón, mándame y vuelvo con una crónica. Es decir, soy un metomentodo, pero otra cosa no sé hacer. De hecho, si lees mis dos libros, son eso, llego a un sitio y me meto. Y consigo que la gente hable conmigo porque tengo un carácter determinado, supongo, o una experiencia determinada para hacer que la gente me hable, me enseñe y me lleve. En contextos violentos, además, porque nunca he hecho nada en paz.

**Pero, en tus dos obras, por ejemplo, en *Novato en nota roja*, se nota que eres un novato, la visión que tú intentas transmitir, pero en *Misrata calling* también aparece esa visión. Yo tengo esa sensación cuando los leo, de que muestras claramente que tú acabas de aterrizar allí y no quieres hacerte pasar como que lo sabes todo. Es decir, cuentas exactamente lo que estás viendo y esa sensación de novato, como titulas en la otra obra. ¿Tú tenías esta sensación cuando escribiste los dos libros?**

No entiendo la pregunta.



**Sí que yo veo esa característica de mostrarlo todo totalmente claro, es decir, de mostrar realmente cómo es el trabajo. En *Misrata calling* llegas allí sin aspectos fundamentales de un periodista, como es el teléfono satelital o es el tema del casco. Que vas allí directamente, sin habértelo preparado todo en profundidad. ¿Tú tienes siempre esa sensación de llegar y ser novato?**

A mí es que personalmente me parece que es la única honesta. Por ejemplo, yo en Honduras estuve tres años seguidos, evidentemente si tú llevas tres años en Honduras y ves entrar a diez personas y les pones un examen sobre Honduras, evidentemente el que más sabe sobre Honduras soy yo. Porque viví tres años allí como corresponsal, algo habré leído, habré hablado con algunos ministros, algo sabré del país, evidentemente. Pero si yo llego al Valle del Aguán, en el departamento de Colón y la entrada de la selva de la Mosquitia, yo nunca voy a escribir desde una posición diferente de la que tengo cuando llego a un lugar nuevo, de novato. Me pongo a escuchar a la gente que está allí, no hay teoría, no hay sociología, no hay nada más en mis libros que lo que yo llego y veo con mis propios ojos, independientemente de lo que piense sobre ello. Te pongo un ejemplo muy concreto, en *Misrata calling* yo hablo de los aviones de la OTAN, porque veo los aviones de la OTAN, básicamente porque estoy con unos tipos que están llamando a la OTAN y pidiendo que bombardeen. En ningún momento va a haber una reflexión en todo el libro sobre lo que pienso yo de la OTAN o qué pienso yo de EEUU, las guerras occidentales y del imperialismo y sólo nos interesa el petróleo y tal. Yo no entro en eso. Yo sólo digo que hay unos tíos que les está cayendo un poco de mortero y para que no los maten le piden a un avión de la OTAN que bombardeen desde la posición donde están tirando los morteros. Esa es la labor de un reportero que está sobre el terreno. Analistas con doctorado hay muchos, están en Madrid sentados en una mesa y saben más que yo. Mi trabajo es otro, es decirte que el tipo que estaba a mi lado tenía un *walkie-talkie* y está en comunicación con la otra. Y cómo funciona esa coordinación porque yo la veo sobre el terreno, porque una cosa es la teoría y otra cosa es la práctica.

**Alberto, en *Misrata calling* sorprende mucho la precariedad con la que estás trabajando tú con Ricardo y con la precariedad que muestras en ese momento de otros muchos periodistas que cubren conflictos. ¿Tú crees que esta precariedad se debe exclusivamente a la crisis de prensa en el caso de España?**

Yo creo que hay dos motivos. No hay precariedad en la prensa en España, hay una decisión consciente de lo que importa y lo que no importa, es decir, los temas que nos pueden interesar o la manera de trabajar o las cosas que queremos contar los reporteros que trabajamos sobre el terreno, a los medios no les interesa gastarse dinero en contar eso como lo contamos nosotros. Es decir, por ejemplo, la batalla de Faluya, por ponerte un ejemplo de algo que está pasando ahora, si Ricardo y yo de decimos a cualquier medio de comunicación español que nos vamos a Faluya, que puede durar una semana o tres meses y que ya veremos lo que pasa allí y ya te enviaremos algo, nos van a mandar a tomar por culo.

**O sea, que tú crees que el tema de la crisis es una excusa para abaratar costes y no pagar este tipo de trabajos.**

Claro que sí, la crisis es una excusa, porque dinero hay, el punto es donde ponen el dinero. Te lo estoy contando desde dentro, es decir, yo no soy un freelance loco que trabaja libre para la rebelión, trabajo en *The New York Times*. Darme tres mil dólares para ver si los iraquíes entran o no entran en Faluya es muy caro y le estás pagando al corresponsal en Jerusalén el alquiler de una casa que vale tres mil y el colegio de los hijos que vale dos mil y dos vuelos en avión a España al año y chófer 24 horas al día. Y el tipo está sentado en su despacho de Jerusalén o de Beirut contando las cosas que le entran por los cables de la tele. Entonces en esa cobertura que está hecha desde una mesa de Jerusalén te estás gastando diez mil al mes y cuando un periodista te dice que va a Faluya y cobra tres mil, le dices que para eso no hay dinero. Entonces hay dinero lo que pasa es que tú decides ponerlo en una cosa y no en otra. Es decir, si yo quiero ir al Salvador a trabajar y mi presupuesto son dos mil dólares, no me puedes decir que no tienes dos mil dólares para una cobertura en El Salvador, pero sí tienes para pagarle el alquiler en el barrio de

México a dos corresponsales en inglés, que tienen dos coches a su disposición, con seguro médico completo y que les estás pagando el colegio de los hijos, es decir, pagarle el colegio a los hijos del corresponsal es una prioridad mayor que enviar a un corresponsal sobre el terreno a escribir un buen texto. Una decisión que tiene que ver con prioridades, que tiene que ver con posiciones adquiridas, porque los corresponsales se convierten en una especie de nobleza del periodismo. Mira, Enric González, que es quizás uno de los mejores escritores periodísticos de este país, todas las revueltas árabes, Enric González las escribió desde su posición de corresponsal en Jerusalén. A Enric González ninguno de nosotros lo vimos en una trinchera. Ya está, uno elige donde pone el dinero.

**Alberto, ¿por qué decides incluir en *Novato en nota roja* esas ilustraciones? Es que me parecen muy interesantes y muy buenas.**

Pues mira, porque cuando llegué a Honduras, la primera persona que conocí era a mi vecino y era un hondureño dibujante y tatuador, nos hicimos amigos y gracias a él yo pude entrar en la calle. Es decir, si tú llegas a un país, vives en un barrio normal y tienes un amigo de la calle, vas a ver una realidad muy diferente que si vas al país y vives en el barrio más caro de la capital y te relacionas cenando con diplomáticos. Entonces mi visión de Honduras viene por el estado de la calle, del barrio, y con el que yo me pasé todo el tiempo. Cuando yo tenía que ir a sitios complicados me llevaba él en su moto. Es un tipo de barrio, con mal aspecto, local, que conoce los hijos de puta, los cabrones y, evidentemente, gracias a él yo conocí cosas de Honduras que nadie más me podría dar oportunidad de conocer. Entonces para mí, Honduras es él y evidentemente, él dibuja, yo escribo, cuando tenía un capítulo terminado, nos sentábamos en la mesa, ese libro lo he escrito en tres meses seguidos, son tres meses que después de trabajar nos sentábamos él y yo en una mesa con una botella de ron y lo que fuera y hasta las tres de la mañana él sentado en una mesa dibujando y yo escribiendo.

**Las ilustraciones me parecen geniales, reflejan perfectamente lo que cuentas en los capítulos. Y hay un capítulo en *Novato en nota roja* que me llama mucho la atención y que se llama alucinaciones, ¿qué es exactamente ese capítulo?**

Yo no he vuelto a abrir ese libro desde el día que lo entregué, no me acuerdo.

**Era un capítulo muy pequeño. Y me llama la atención que es como una especie de sueño o alucinación.**

Yo sé que hay momentos en el libro que digo cosas que son bastante evocativas, por ejemplo, paso por delante de la barbería donde se cortaba el pelo Kapuściński. Y luego, bueno, alucinaciones no sé hasta qué punto está en el libro o lo que sea. Pero tú piensa que ese libro, después de estar de reportero en la calle lo he escrito sentado en una mesa a las tres de la mañana.

**Ahora lo he encontrado, es un capítulo muy pequeño, se llama alucinaciones y empieza: “los puestos de electricidad son balas de ametralladora, el señor con sombrero...”**

Sí, eso es porque tenía otro amigo, dibujante también, que era hondureño y hacía intervenciones artísticas en la calle. El tío lo que hacía era transformar la Mona Lisa y le ponía una pistola en la mano o con spray pintaba los postes y los convertía en balas. Entonces, una vez, de noche, salíamos en un coche y el tío con sus sprays y sus cosas se ponía a dibujar sobre las alambradas, a poner carteles, un grafitero. Es muy peligroso salir a la calle y salíamos de aventura por la noche a lo desconocido a hacer lo que pensábamos que teníamos que hacer, sólo que yo soy periodista y escribía. Ya que no nos podíamos ir de fiesta íbamos a esto.

**Alberto, yo he notado que en *Novato en nota roja* pareces sentirte con más libertad a la hora de contar lo que está pasando y utilizar la primera persona. ¿Tú te sentiste con mayor libertad en ese segundo libro?**

Es que ya había escrito mucho más por el camino. La diferencia que hay son cinco años de escritura más, estoy más seguro que en Libia. Libia sí que era realmente un berrinche de niño enfadado y Honduras ya son cinco años después, entonces con ese poquitín más de experiencia supongo que tienes un poquitín más de seguridad en ti mismo para contar cosas. Ahora soy menos inseguro que hace cinco años o seis. Yo creo que la diferencia es seguridad.

**Cuando has utilizado que era un berrinche. ¿Eso es un reflejo de lo que cuentas de que acababas de perder tu empleo en España como periodista dentro de un medio y tienes que buscarte otra solución y decides ir por primera vez a Libia? ¿A eso te refieres?**

El elemento de berrinche tiene que ver con que no puede ser que te despidan del trabajo, que cierren el medio donde estabas trabajando, eso te provoca un berrinche grande. Entonces, la gran frustración que teníamos Ricardo y yo era que no podíamos creer que estuviéramos trabajando para medios internacionales, entonces fue cuando aprendí que no éramos suficientemente buenos para medios españoles, pero sí éramos suficientemente buenos para medios internacionales. Esto te provoca un berrinche fuerte. Cuando tú le haces una propuesta a *El País*, *El País* te dice que no, que no tiene interés y esa propuesta, seis meses después gana el mayor premio de televisión que hay en Europa, dices no soy yo quien lo está haciendo mal. Es como cuando estábamos con Manu en Libia, es imposible que Manu no publicara una sola foto cuando estaba en Libia y ganar el premio Pulitzer. Yo ahora estoy en Gijón y aquí hay dos periódicos regionales. No puede ser que yo sea corresponsal o editor del *New York Times* y ganar la lista de premios en EEUU y que aquí le diga a la directora de un periódico regional de Gijón que, si hago algo, me diga que no. En ningún caso, ningún director de medios español, y te lo digo de primera mano, le llevo mi currículum del extranjero con Ricardo y con Manu y le digo que tenemos este proyecto, en ningún caso se van a plantear qué podemos aportar. Eso es un berrinche hace cinco años, porque ahora estamos colocados donde queremos estar. Yo siempre lo digo no sirvo para primera división, pero sirvo para segunda división.

**Claro, si es perfectamente ilustrativo, es decir, sales de España trabajando en ese periódico y ahora te encuentras en el *New York Times*, ya lo dice todo. Es evidente que es una situación generalizada. Yo no la conozco en profundidad porque estoy en la universidad, pero también se produce una situación extremadamente parecida. Es matarte a tratar de obtener currículum y de repente ves que en el extranjero tienes currículum para trabajar en una universidad media y aquí para trabajar en una universidad provincial es imposible porque no te llega el currículum.**

Entonces, el berrinche que tú ves en mis libros o que tú ves en mi trabajo, en *Misrata calling* es un berrinche por enfado y en *Novato en nota roja* ya es desprecio.

**Yo no lo llamaría berrinche, pero sí hay rabia, sobre todo en *Misrata* hay un poco de rabia. No es una rabia furiosa pero sí es rabia. Alberto, cuando tú estás escribiendo estas obras, ¿tenías alguna referencia de algún otro autor, periodista o alguna otra obra como guía?**

Ninguno, leo bastante, crónica, pero nunca he escrito un párrafo pensando que se parezca a alguien o intentarlo, porque no creo que sea capaz. No dudo que en mis textos haya algo que se parezca, yo no lo sé, seguro que si se busca se encuentra. En los dos libros, quitando la introducción, que pongo una frase de Max Aub y una frase de Juan Martínez, que es un salvadoreño que ni siquiera es periodista, es antropólogo, no tengo ni una sola referencia, ni una sola cita, creo, no cito a nadie. Soy yo y punto, no me la paso buscando citas.

**Y de estos cronistas que me dices que lees mucha crónica, ¿a quién lees?**

Yo creo que la mejor crónica en español en este momento, es la que hacen los compañeros de *El Faro*. Yo trabajé un año en un medio digital en Guatemala, entonces, yo desde que llegué a América latina me formé en esa escuela. Es decir, nos vemos continuamente, trabajamos juntos, reportamos juntos, somos amigos, vivimos juntos, compartimos información, compartimos

coberturas... Y, evidentemente, yo si estoy influido por alguien es por estos chicos de mi generación y te digo abiertamente, *El Faro*, único. Yo sé que Enric González es un gran periodista, yo sé que Javier Espinosa lleva treinta años, pero a mí esa gente no me influye para nada. Me siento mucho más cercano a los chicos de mi generación.

**Alberto, ¿tú crees que esta generación de cronistas latinoamericanos que están publicando en revistas como *Gatopardo*, *Malpensante* y demás está teniendo algo de influencia en España?**

Yo no la veo. Hay cosas que se están publicando en España. Yo lo único que veo en España que se pueda parecer un poco es lo que publica Libros del K.O., pero en los medios españoles no se hace este periodismo largo y reposado como el que se hace en América, no existe. Hay una persona que intenta hacerlo sistemáticamente que es Pablo de Llano de *El País*, Juan Diego Quesada, que sale en *El País*, también ha intentado hacerlo. Pero, por ejemplo, esta conversación yo la tuve largo y tendido con Manuel Jabois hace ya tiempo, es un buen escritor, pero en vez de tirarse una semana en Colombia escribiendo una nota o en vez de irse al Salvador... El libro que Manuel Jabois ha hecho sobre el chico del 11M, el de los explosivos, lo publica el libro, pero en *El País* publica cotilleos de Madrid.

**Sí la columna literaria, el artículo literario, clásico español.**

Sí. Me acuerdo que Manuel Jabois publicó una sobre la familia esta, la presidenta de la diputación del Partido Popular, que la asesinó, la hija de un policía nacional...

**Sí, sé cuál es, no me acuerdo ahora del nombre.**

Manuel Jabois fue a León, estuvo allí dos semanas y publicó una crónica, es la última que le conozco. El día que empezó en *El País* publicó una crónica sobre Atenas, sobre la Atenas en crisis, de la victoria de Syriza, el día de las elecciones de Syriza o algo así. Y Jabois, que es uno de los mejores escritores de nuestra generación, hace una crónica y si esa crónica la comparas con las crónicas latinoamericanas, es chapuza. Y eso no significa que él no sea bueno. Lo que significa es que ese modo de contar las cosas de la prensa española no tiene cabida. Y en *Jot Down*, por ejemplo, hace textos largos y bien escritos sobre cosas intelectuales, entrevistas. Pero mándame a un tipo de *Jot Down*, mándame a Nacho Carretero a Asturias, a la mina, a un pueblo donde haya un 80% de desempleo y 150 jóvenes todo ahí con la heroína en una mina. Escribe una crónica, ¿por qué en España no hay crónicas? Hay una lista de temas, pero en España no se hacen. En España es incomprensible.

**Alberto, ¿tú crees que a la hora de escribir tus obras tú intentas mostrar una cara distinta de la realidad? Es decir, mostrar que esto es lo que lees en la prensa convencional, pero, realmente, lo que está pasando es muy distinto.**

Sí, pero yo no creo en teorías de conspiración.

**No, no, no, no va por teorías de la conspiración en absoluto. Es que cuando yo os analizo a vosotros, yo veo que algo que yo he leído en prensa convencional, cuando tú lees estas obras, la visión que tienes es totalmente distinta, te queda la sensación de que has leído una cosa deformada.**

Porque el problema es que lo que tú lees en la prensa convencional es una cosa que se corta, que no tiene matices, que muchas veces está hecha a distancia, que está hecha sin tiempo, sin reflexión y, sobre todo, sin estar en el sitio. Entonces está llena de lugares comunes, de prejuicios. Cuando tú lees una crónica del *New York Times*, sobre Venezuela ahora, nunca, en cinco años he oído a ningún editor ponerle un enfoque a un reportero. Lo que tienes son reportero que tienen poco tiempo y poco conocimiento y que están muy mediatizados. Por ejemplo, en Venezuela, un corresponsal que no habla español y que depende de un traductor y que tiene tres días para contar una historia y que se la tiene que contar a los prejuicios del lector norteamericano. Eso es lo que pasa. La diferencia que hay entre una nota sobre la rebelión libia que leyeras en *El País*

en aquel momento y lo que yo escribí en el libro sobre los rebeldes libios, básicamente está en que yo me pasé tres semanas seguidas con un grupo de rebeldes libios, comiendo, viviendo, durmiendo y viéndoles morir. Y me contaron la verdad porque cuando avanzaban y disparaban yo estaba con ellos. Eso, en una tarde de entrevistas sentados en una cafetería es imposible. Entonces, es evidente que los matices y la profundidad que yo consigo en tres semanas son totalmente diferentes a una reunión de dos horas en una cafetería. Yo tengo un amigo ahora en *El País*, que le han enviado a Iraq a avanzar con los Kurdos en el frente contra el Estado Islámico. Y le han dado cinco días, entonces es imposible que cuentes nada en cinco días, sólo tardas un día y medio en llegar y un día y medio en regresar. Y el tiempo que tienes es llegar tomarte un café con el comandante de media hora, con tu inglés quebrado, porque no sabe ni hablar inglés y reflejas el ánimo de los combatientes. No, te tienes que quedar a dormir con ellos, tienes que avanzar con ellos y eso lleva tiempo.

**Alberto, ¿tú tienes algún dato sobre las ventas de tus obras? ¿O si has vendido más en papel o e-book?**

Yo sé que en e-book se vende poquísimo, yo no me sé las cifras totales, lo sé porque me pagan, yo creo que el e-book no es ni el 10%. Y las ventas no lo sé, pero no creo que se hayan vendido más de 2000, 2500 ejemplares entre los dos libros.

**¿La gente que ha leído tus obras qué te ha comentado sobre ellas?**

Por lo que me dice la gente, yo creo que la gente me da credibilidad. O sea, la gente se cree lo que le cuento y que cuando las han leído les he cambiado un prejuicio o la forma de pensar. Pero yo me llevo la impresión de que le parezco creíble a la gente, porque soy contradictorio, porque no tengo verdades absolutas, porque soy muy cínico. No defiendo ninguna tesis en los libros, entonces al no defender ninguna tesis. Si tú haces un libro de Venezuela y le das a todos a la izquierda y a la derecha. Entonces la gente ve que soy independiente, que no me callo con nada, que estoy contando realmente lo que vi.

**¿Tú piensas que el libro puede ser un buen formato para el periodismo?**

Para mí, a día de hoy, casi el único ya. Cada vez más por lo que vemos. Evidentemente las cosas no son incompatibles. Pero está claro que, si yo te digo que, a día de hoy en España Nacho Carretero, yo, bastante gente, se está haciendo mucho más periodismo en Libros del K.O. que en *El País*, es así. Todos nos dedicamos profesionalmente al periodismo y todos trabajamos para medios y son gente que lo podría hacer para sus medios y como sus medios no les dejan hacerlo lo hacen allí.

**Sí, hace un par de semanas, cuando entrevisté a Nacho Carretero me decía exactamente lo mismo, me decía que él era autónomo y freelance porque él quería escribir sobre lo que le gusta. En EEUU y Latinoamérica sí es muy habitual encontrarse antología de crónicas, que haya libros de periodismo. Pero yo creo que en España no es tan habitual, ¿verdad? ¿Tú crees que en España el lector ve un libro de periodismo y puede pensar que es aburrido?**

Mira, yo sé que el *New York Times*, por ejemplo, hace dos meses publicó una historia sobre la vida de una mujer con Alzheimer, un reportero siguió a una mujer con Alzheimer durante dos años, el texto final son 50 páginas. Te lo digo porque fui yo quien lo tradujo al castellano. 50 páginas de Word serían 100 páginas maquetadas en Libros del K.O. y lo publicó en papel en el cuadernillo central durante una semana de lunes a viernes.

**¿Lo iba repitiendo?**

No, lo iba contando por capítulos. Y eso lo hace el *The New York Times* y le va bien. Y ya lo ha hecho varias veces en lo que va de año. Si eso en España no lo hace nadie, evidentemente es porque no da resultado. La gente no demanda ese producto, no busca ese producto, no da rédito económico.

**Pero si nunca se ha probado.**

Ya, yo qué sé. Yo hace poco estaba proponiendo a un amigo mío hondureño hacer una novela gráfica. Ha publicado un comic de 300 páginas sobre las pandillas de Honduras. Y yo he estado proponiéndoselo a mucha gente en España para que lo publicara y en principio todavía nadie ha dicho que sí. No hay riesgo, no hay innovación, no hay capacidad de adaptarse, ni siquiera copiando lo que le está saliendo bien a *New York Times*. Es una mentalidad muy de pueblo y muy de posiciones conseguidas. Muy de tipos de 50 años acojonados por su futuro respecto a vosotros.

**¿Tú crees que la publicación de tus libros te ha beneficiado en tu carrera profesional?**

No, en mi carrera profesional no, para nada. No, porque mi carrera profesional está en el mundo anglosajón, en EEUU, y mis libros se publican en español, con lo cual en mi carrera profesional esos libros no influyen. Y en España no influyen tampoco porque cuando yo he tratado de volver a trabajar a España no había una remota posibilidad de que nadie me diera una oportunidad.

**¿Tú no te has planteado hacer una traducción al inglés de tus libros?**

Sí y se está gestionando. A través de Libros del K.O.lo están haciendo. *Novato en nota roja*, ya está firmado el contrato y se va a publicar en EEUU en inglés.

**A la hora de definirte, Alberto, ¿cómo lo harías? ¿Cómo periodista? ¿Cómo escritor?**

Como reportero, el tipo que está con una libreta en la calle.

**¿Estás trabajando ahora en alguna obra nueva o tienes pensado algo?**

No, porque mi trabajo ahora mismo es estar sentado en una oficina en México, en la calle no estoy haciendo nada. Sólo escribo sobre lo que veo, si ahora no estoy viendo nada, no escribo nada. No vas a encontrar un artículo de opinión mío en tu vida sobre algo que no haya visto yo en primera persona. Publiqué en *eldiario.es* uno sobre emigrantes en Centroamérica y EEUU, pero ese sí es un tema que manejo.

**¿Echas de menos estar en la calle reportando?**

Al trescientos por cien, totalmente. Si no lo hago es porque tengo dos hijos y necesito ganar una cantidad de dinero fija al mes y de reportero no la puedo ganar. El primer día que la pueda ganar de reportero, vuelvo a ser reportero.

## 20.3. Álex Ayala Ugarte

### Entrevista realizada por email el 11 de julio de 2017

#### ¿Cuáles son las razones que te han llevado a escribir tus dos libros?

El primer libro fue muy casual. Simplemente quería mostrar los que consideraba mis mejores textos periodísticos en América Latina, región que me adoptó hace 15 años. El segundo fue un poco más premeditado. Nació como una columna para el diario *La Razón* de Bolivia, pero yo tenía la firme intención de hacer un libro desde un comienzo.

#### ¿Cómo ha sido el proceso de creación de estas obras? ¿Tenías clara su estructura o título?

En cuanto al proceso de creación, el primer libro, como ya te comentaba en la anterior pregunta, fue muy poco planificado. Intenté hallar un eje común que tuviera que ver con todos los textos, reescribí algunas de las crónicas originales y eso fue todo. El libro reunía, como bien dijeron los responsables de la editorial Libros del K.O., “grandes hazañas de personajes minúsculos”. En cuanto al segundo, todo fue más premeditado. El título lo definí al principio para que funcionara como un faro, para no perderme. Y tenía más o menos claro qué quería contar y cómo. Los objetos fueron una excusa para tocar temáticas universales, para hablar de cosas que podían interesar a mucha gente.

#### ¿Con qué género periodístico identificarías tus dos libros?

El primero es un libro de crónicas y perfiles. En cuanto al segundo, creo que la cosa no está tan clara. Algunos textos tienen más de ensayo que de crónica. Otros, lo contrario. Algunos amigos que han dicho que son viñetas. Y yo llamaría miniaturas a estos relatos.

#### ¿Identificaría tus obras con la etiqueta periodismo narrativo?

Sí, creo que los dos libros podrían etiquetarse así perfectamente.

#### Y si las consideras así, ¿qué es para ti el periodismo narrativo?

No me gustan mucho las definiciones porque suelen quedarse cortas. Pero me identifico bastante con lo que decía García Márquez: se trata de escribir cuentos que sean ciertos.

#### ¿Qué escritores o periodistas te sirven de referencia o inspiración en el ámbito del periodismo narrativo? ¿Cuándo escribes tus textos tienes presente el influjo de algún periodista concreto o alguna obra? ¿Y de algún escritor?

Como comento en las páginas finales de mi primer libro, tengo mucho que agradecer a los maestros del oficio que me han hecho crecer gracias a las enseñanzas de sus talleres: Francisco Goldman, Alma Guillermoprieto, Jon Lee Anderson, Alberto Salcedo Ramos y Julio Villanueva Chang. Y también al resto de cronistas y periodistas todoterreno que han hecho del periodismo narrativo un arte: Gay Talese, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Josefina Licitra, Manu Leguineche, Juan Pablo Meneses, Cristian Alarcón, Sergio Vilela, Daniel Titingner, Marco Avilés, Roberto Valencia, Adolfo Zableh, Óscar Martínez, Diego Fonseca, Federico Bianchini, Francisco Mouat, Gabriela Wiener, Hernán Iglesias Illa, José Alejandro Castaño, Juan José Hoyos, Juan Manuel Robles, Juan Villoro, Leonardo Faccio, Leonardo Haberkorn, Margarita García Robayo, Martín Sivak, Pablo Ordaz, Pablo Perantuono, Susan Orlean, Toño Angulo Daneri, Wilbert Torre, Pablo Ortiz, Graciela Mochkofsky, Carlos Paredes, Roberto Navia, Ander Izagirre, Daniel Burgui, Alfredo Molano, Ryszard Kapuściński, John Hersey, Joseph Mitchell, Juan Miguel Álvarez y muchísimos otros colegas que seguro estoy olvidando.

#### ¿Qué te parece toda la producción de periodismo narrativo que se está publicando en revistas como *fronterad* o *Jot Down* en España o *Gatopardo*, *El Malpensante*, *Anfibia*, y un

**largo etcétera, en Latinoamérica? ¿Crees que es un fenómeno ya con entidad o sigue siendo algo marginal?**

Son esfuerzos necesarios. Sus crónicas buscan atraer la atención de los lectores desde el primer párrafo hasta el último y eso siempre es muy complicado. Se merecen un aplauso enorme por intentarlo, con mayor o menor éxito, todos los meses. Hay algunos colegas que piensan que el periodismo en profundidad ha muerto. Pero yo soy de los que creo que es el que tiene más futuro, y me parece que estas revistas que has mencionado nos demuestran que el trabajo bien hecho puede estar ligado a la supervivencia. Llegará un momento en que los lectores se cansen de los vídeos de gatos y del contenido enlatado que nos venden diferentes medios días tras día. Pero para que eso ocurra los periodistas deberíamos ofrecer mejores textos y comprometernos más con la gente y con el oficio.

**Cuéntame que te llevo a lanzar la revista *Pie Izquierdo* y cómo fue tu experiencia editando una revista de periodismo narrativo.**

En Bolivia no se había hecho nada similar y pensé que había un nicho por explotar. Creo que no fallamos por el lado de los lectores. Nos colaboraron autores como Ander Izagirre, Alberto Salcedo o Jon Lee Anderson y había mucha gente interesada en lo que escribían. Pero no supimos vender el producto a los anunciantes. De cualquier forma, todos los involucrados aprendimos mucho de la experiencia. De todo fracaso —grande o pequeño— uno suele salir fortalecido. Yo me siento mejor periodista desde entonces.

**¿Cómo ha sido tu experiencia formando parte del proyecto *Nuevos Cronistas de Indias*? ¿Te consideras a ti mismo como un cronista? ¿Escritor? ¿Periodista?**

Me considero sobre todo un periodista en fase de aprendizaje. Soy un periodista que suele escribir crónicas, perfiles y reportajes. Hago crónica porque me encanta contar historias. Porque la crónica es un género anfibio: se desenvuelve muy bien con cualquier tipo de tema y de personajes. Porque siempre habrá algo que merezca la pena contar. Y también, porque me gusta que la gente me abra sus puertas en cualquier lugar.

**¿Por qué crees que hay tan poco de este tipo de periodismo en la prensa española? ¿Y en la prensa boliviana? ¿Se da la misma situación?**

En la prensa boliviana pasa lo mismo que en España. En mi opinión, el gran problema es que los dueños de los grandes medios no están dispuestos a invertir en un género que demanda tiempo y dinero. El periodismo narrativo tiene mucho que ver con el amor propio. Sobre todo, porque para armar un texto que merezca la pena un autor sufre muchísimo. No es tan fácil encontrar un buen tema, el tono, el ritmo. Dicho esto, hay que recordar que el periodismo narrativo nunca ha tenido una presencia masiva. Y a pesar de eso, no ha muerto. Si los periodistas narrativos siguen ahí debe ser porque no se han hecho mal las cosas, y lo que toca, creo, es seguir escribiendo, seguir insistiendo.

**¿Cómo te sientes con la subjetividad que hay presente en *Los Mercaderes del Che*? ¿O con los detalles que cuentas de tu vida personal en el texto de “*Cartografía de un desastre en La vida de las cosas*”?**

Yo parto de la premisa de que todo periodismo es subjetivo. Por lo tanto, la subjetividad no me incomoda. Siempre trato de hacer un periodismo honesto. Me gusta que todo lo que diga y todo lo que muestre en cuatro o veinte páginas sea el resultado de un trabajo de reportería profundo. Por otro lado, son pocas las veces en que me animo a hablar de mí mismo. Mi labor es rescatar las historias de otros y rara vez me alejo de ese camino.

**Me ha sorprendido mucho las descripciones que realizas de personajes o de situaciones, son muy cortas, pero cuentan en esas pocas líneas la vida de estos personajes ¿Eres consciente de esta técnica de representación?**



No soy muy consciente. Todo autor intenta forjar un estilo, todo autor quiere encontrar una voz propia. Y quizás eso que me mencionas tiene que ver con mi propia búsqueda.

**También muestras una enorme cantidad de metáforas, sobre todo en *La vida de las cosas* ¿Son estas metáforas un intento por explicar la realidad en pocas palabras?**

Soy de los que piensan que cuando uno logra explicar la realidad (siempre compleja) con pocas palabras es que ha llegado a comprender algo que no entendía. El primer paso siempre es comprender. El segundo consiste en hacer entender ese “algo” a los lectores. Y para mí la precisión, la sencillez y la capacidad de síntesis y de selección son claves.

**Tengo la sensación tras leer los textos de *La vida de las cosas* que están planteados como relatos cortos, un inicio que engancha y te presenta al personaje, y siempre una frase final, redonda pero muy contundente ¿Tienes esta misma sensación?**

Eran textos difíciles de trabajar. En poco espacio tenía que dar vida a un personaje y a un objeto y, también, encontrar una conexión entre ellos. Y además debía decidir qué quería contar en cada uno de los relatos. Cada uno de ellos era una excusa para hablar de algo que podía llegar a interesar a un grupo grande de gente. Me parece que la mayor parte de los textos son bastante intensos porque, por cuestiones de espacio —ninguno de los relatos ocupa más de tres páginas—, no había otra manera de plantearlos. Cada uno lo enfrenté como si se tratara de una mano de póquer. Era ganar o “morir” en el intento.

**En el libro *La vida de las cosas* nos cuentas historias sobre objetos peculiares y sus personajes ¿Cómo has ido encontrado todas estas historias y personajes? Pues estas historias implican que hayas tenido que mirar el mundo con una mirada “especial” para fijarte y encontrar estos personajes y su conexión con los objetos.**

Siempre trato de ver el mundo con ojos curiosos, de estar atento. No tengo Internet en mi teléfono celular y cuando salgo a la calle me fijo mucho en el entorno, en lo que me rodea, en los comercios, en lo que la gente cuenta. Los amigos y la familia también ayudan, y mucho. Nunca falta el que se te acerca y te da una pista que te conduce a un gran personaje, a una historia de las memorables. Al final todo consiste en jalar del hilo.

**¿Tenías claro desde un inicio publicar tus textos en formato libro? *Los mercaderes del Che* lo publicas primero en Bolivia a través de una campaña de crowdfunding ¿Cómo llega luego a Libros del K.O.? Y *La vida de las cosas* también está publicada en ambos países e incluso en su versión boliviana con la editorial El Cuervo ha recibido un premio de la UNESCO por la producción más bella. ¿Qué diferencias ves entre publicar tu obra en España y en Bolivia?**

Como ya te expliqué en las primeras preguntas, *La vida de las cosas* nació para ser un libro. *Los mercaderes del Che*, no. Primero vino mi trabajo de periodista y luego la idea de reunir algunos textos en un libro. Como muchos de mis textos tienen personajes con los todos podríamos identificarnos y ciertos ingredientes universales pensé que podían funcionar bien fuera de Bolivia. Por eso creo que mis dos libros han logrado traspasar fronteras. En cuanto a temas de publicación, la verdad es que no podría decirte mucho. A España voy muy poco —tres o cuatro semanas cada cuatro o cinco años— y por tanto creo que no soy apto para plantear las diferencias entre publicar en un lugar y en el otro.

**¿Estás trabajando ahora en un nuevo libro?**

En enero de 2015 me dieron la Beca Michael Jacobs para Periodistas de Viajes y eso me ha permitido viajar por muchos lugares alejados de Bolivia para escribir sobre la muerte. Mi tercer libro tratará sobre eso. Y seguramente lo publicaré en diciembre. La muerte es un destino lógico e inevitable. Forma parte de nuestras rutinas y de nuestras preocupaciones: compramos una vivienda y ahorramos plata para dejarles un legado a nuestros hijos. Y mantenemos la memoria de nuestros seres queridos como una forma de que no se marchen del todo. La muerte implica

duelo, superstición, dolor, nostalgia. Es casi omnipresente. Y, sin embargo, no nos detenemos casi nunca a pensar detenidamente en ella. ¿Qué ocurre cuando es un perro el que pierde al dueño y no el dueño el que pierde al perro? ¿Con qué música despedimos a nuestros difuntos? ¿Hay turismo en los cementerios? ¿Qué pasa cuando un cable de acero se vuelve el punto de separación entre estar muerto y seguir vivo? Pienso que es mucho lo que hay que explicar y muy poco lo explicado hasta el momento. Y creo que ya es hora de hacer un retrato de la muerte desde la cotidianidad, a partir de realidades que ni creíamos que existen y que cobran vida alrededor nuestro sin que nos enteremos, a partir de cosas que suceden en Bolivia pero que también podrían ocurrir en Colombia, Dinamarca o Rusia.

**¿Tienes algún dato de ventas de tus obras en ambos países? ¿Y sobre la versión e-book?**

En Bolivia, los dos libros se han vendido muy bien. En España, igual no ha habido malas ventas, pero no han sido tan buenas como en Bolivia. Es normal. Bolivia queda lejos y hoy en día vender ejemplares cuesta. Hay muchos libros en el mercado y el libro, además, no es un objeto barato. Datos exactos no podría pasarte porque no los tengo.

**¿Cómo cree que se enfrenta el lector a tus obras? ¿Qué opiniones has recibido? ¿Y de los periodistas?**

No estoy seguro. Julio Villanueva Chang suele decir que los lectores son una incógnita. Y yo también pienso eso. La mayor parte de las opiniones creo que han sido buenas. Pero no me suelo preocupar mucho del asunto. Cuando acabo un libro pongo el punto final y sigo adelante con otras cosas. Es como si ya no fuera mío. Lo destierro al librero.

**¿Piensas que el libro como formato puede ser un buen soporte para publicar periodismo?**

Creo que es el mejor soporte: el soporte natural para el periodismo narrativo. Un libro te permite ir más allá. Te invita a la reflexión. Te deja trabajar con más profundidad. Y, si está bien hecho, se convierte en un artículo coleccionable, en algo que se puede revisar.

## 20.4. Mikel Ayestaran

### Entrevista realizada a través de email el 6 de septiembre de 2016.

#### ¿Cuáles son las razones que le han llevado a escribir su libro?

Bueno, el motivo principal para escribir este libro era superar el miedo al folio en blanco. Cuando estás acostumbrado a escribir para periódicos o revistas tienes una extensión determinada en la cabeza y pasar de ahí te cuesta o al menos a mí me costaba. Quería superarlo y me parece que era un tema que me podía dar para más que un reportaje de periódico. La razón fundamental fue, por un lado, poder superar este miedo al folio en blanco y, por otro lado, también lo he escrito lógicamente por su contenido. Porque yo pienso que había que explicar un poco cómo ha sido la transformación de esta resistencia armada palestina, de ser un movimiento laico y de izquierdas a ser un movimiento puramente islamista. Y es lo que he intentado.

#### ¿Tenía claro desde un inicio publicar su texto en formato libro?

Desde el principio sí he tenido claro el formato porque esta editorial con la que he trabajado lo que hace es publicar reportajes largos, diríamos, que normalmente no puedes publicar en un periódico por temas de espacio y ellos pues te lo publican. Pero lo que querían era básicamente reportajes con testimonios y temas muy vivos.

#### ¿Cómo ha sido el proceso de creación del libro? ¿Tenía clara su estructura o título?

Bueno, el proceso de creación ha estado muy pegado a la realidad. La estructura, el título y demás eso ha ido surgiendo sobre la marcha. Tampoco es que tuviera una estructura fija al principio, pero lo que he hecho es recopilar un poco en los últimos diez años que llevo trabajando en periodismo internacional todo lo que tenía relación con Gaza, desde mi primera entrevista con Jaled Meshal en Damasco hasta la cobertura de las tres últimas guerras. Y, sobre todo, pues también, lógicamente, me fui a Gaza el ramadán pasado y aproveché para tener testimonio directo con muchos milicianos. A algunos ya les conocía y otros que no conocía y con los que he tenido tiempo de compartir sus experiencias. Luego eso lo he ido juntando lo mejor que he podido para que saliera *Gaza, cuna de mártires*. Y el título es prácticamente un *quote* o una declaración en una de las entrevistas. Una madre es lo que me dijo una vez y la verdad es que se me quedó bastante marcado.

#### ¿Con qué género periodístico identificaría su obra?

Yo creo que el género es claramente un reportaje. Un reportaje largo, sin más. No es nada especial, pero es un reportaje largo.

#### ¿Identificaría su obra con la etiqueta periodismo narrativo?

Yo creo que no está dentro de la etiqueta del periodismo narrativo ni mucho menos. Yo creo que es más periodismo, no sé cómo decirlo, de sujeto, verbo y predicado. Sin muchas florituras, sin buscar ningún tipo de recurso especial, ninguna forma literaria, es un tema más del día a día, digamos, pero con más recorrido, más largo.

#### ¿Cómo considera al periodismo narrativo (también conocido como periodismo literario)?

Pues la verdad es que yo no soy el mejor ejemplo de lo que puede ser considerado este periodismo narrativo o periodismo literario. Quizás como estoy muy sujeto, como he dicho antes, al *breaking news*, a la noticia del día a día, pues, por un lado, me cuesta dedicar o no suelo tener mucho tiempo para dedicar varios días a una misma historia y, por otro lado, quizás me falte arte para poder hacerlo, pero quién sabe si es ahora mismo lo que está de moda. Entonces no me considero yo un ejemplo, vamos.

**¿Por qué cree que hay tan poco de este tipo de periodismo en la prensa española?**

Yo creo que hay poco en la prensa escrita española, en primer lugar, por un tema de espacio y, en segundo lugar, por un tema de tiempo. Esto es un periodismo que yo creo que cuesta más tiempo que el del día a día y estamos más acostumbrados al refrito de teletipos o, sobre todo, hay muchísimo más espacio para la opinión. Y esto es un periodismo que necesita más tiempo y yo creo que lo que no tenemos ahora mismo es tiempo, pero sí creo que en Internet sí hay espacio para ese tipo de periodismo.

**¿Cómo se siente utilizando la primera persona en su libro?**

Bueno, me siento bien utilizando la primera persona. No me parece que sea ningún motivo de exhibicionismo y me parece que es un recurso que está muy bien y estoy escribiendo un segundo libro utilizando la primera persona. No estoy en contra de ella. Así como en el periódico no la utilizo nunca, a la hora de escribir un libro no me parece que esté mal.

**Hay un intento en tu obra por reflejar el modo de pensar de los combatientes de Gaza y su concepto de mártir ¿Es difícil para los medios occidentales comprender esta forma de pensar?**

Fue súper difícil. Trasladar ahora mismo a la mente de un europeo lo que está viviendo un chaval de Gaza para meterse en esta movida y estar dispuesto a sacrificar su vida es complicadísimo. No simplemente los medios occidentales, sino las mentes occidentales. Vimos vidas absolutamente diferentes. Pero dentro de la forma de vida que tienen ahora mismo en Gaza, si uno lee el libro, precisamente una de las conclusiones a las que llega es precisamente esa, que no le extraña que por desgracia haya jóvenes que opten por la vía armada, por la vía del martirio e incluso para ellos está visto como un gran reconocimiento para ellos y para su familia. Pero siempre debido a lo que es el impacto brutal que está teniendo el bloqueo de Israel y de Egipto y el impacto que tiene en los propios jóvenes el hecho de vivir bajo el gobierno de Hamás.

**En un momento dado del libro, vuelve meses después para entrevistar de nuevo a unos soldados palestinos ¿crees que es necesario que el periodista vuelva para actualizar o continuar contando una historia?**

Sí, yo siempre vuelvo a los mismos sitios muchas veces, aparte de que he intentado en este tiempo especializarme en Oriente Medio, aunque tengo un *hándicap* tremendo, que es el idioma. Yo no hablo ni árabe, ni hablo persa, ni cuando estaba en Afganistán hablaba pashtún. Es un *hándicap* brutal, pero al menos sí que trato de estar lo más al día posible de todo lo que pasa en esta región y volver, volver muchas veces a los sitios. Yo creo que es imprescindible para poder entender la historia.

**Explica que algunos soldados israelíes jamás han visto a milicianos palestinos y palestinos que jamás han visto a un soldado israelí. ¿No hace esto algo irreal el conflicto?**

Sí, respecto a los soldados israelíes que no han visto soldados palestinos y viceversa, esa es la realidad ahora mismo de ese conflicto y es lo que ha conseguido en Gaza el bloqueo y en Cisjordania lo ha conseguido el muro. Pero no es solamente palestinos que no conocen a israelíes, sino palestinos de Cisjordania que nunca han visto a un palestino de Gaza o israelíes de Tel-Aviv que nunca han visto un israelí de los asentamientos. Aquí cada vez hay más muros, más barreras de separación entre todos y esto es lo que está haciendo, no irreal, sino cada vez más difícil solucionar este conflicto.

**¿Cómo es la vida de un periodista en Jerusalén? ¿Cómo es informar desde allí? ¿Te permiten moverte libremente?**

La vida del periodista en Jerusalén es muy cómoda, es una buena vida. No sé, siempre tienes que comparar el país en el que estás con los países que te rodean, entonces yo creo que la vida está bien. Informar, lo que pasa es que cada vez el conflicto está más alejado de las parrillas de informativos, está más hundido, cada vez tiene menos interés para nuestros medios. A la hora de

moverte tienes libertad, las autoridades israelíes si tú te acreditas y tienes tu tarjeta de prensa te puedes mover libremente. Con los palestinos pasa igual. Ahora quizás tenemos algún problema más que antes con Hamás para entrar en Gaza, pero vamos, es un problema que se solventa en días, en un par de días tienes también los permisos. En general yo creo que es un país donde te puedes mover y puedes trabajar.

**¿Cómo ves la situación de los periodistas freelance actualmente? ¿Es viable?**

Es viable ahora mismo si tienes varios medios y trabajas en multiplataforma, si trabajas para televisiones, para periódicos, para radios, pues sí que es viable. Por lo menos en mi caso sí que está siendo viable, lo que no sabemos es hasta cuándo. Lo que pasa es que no hay dos casos de periodista freelance que sean iguales, cada uno tenemos situaciones absolutamente diferentes.

**¿Ha tenido alguna referencia o inspiración para escribir este libro? ¿Algún escritor o periodista?**

Yo creo que no, es una cosa muy simple, es un libro muy simple, un reportaje que ha salido del trabajo de estos años y de las ganas que tenía de publicar algo en formato más largo. Pero bueno, como escritores o periodistas en este conflicto, para mí era referencia Eugenio García Gascón, una gran referencia no sólo mía sino de lo que puede ser el periodismo español en Oriente Medio, me parece.

**¿Crees que el periodismo que se está practicando en revistas latinoamericanas como *Gapardo*, *El Malpensante* o *Etiqueta Negra* está influyendo en el periodismo español?**

Lo desconozco, la verdad es que no sigo estas revistas, me han hablado mucho pero no las sigo, más que cosas puntuales que puedo ver en las redes, reportajes que puedo leer... La verdad es que soy bastante egoísta y bastante selectivo, hay tanto material ahora mismo que yo solamente suelo leer los temas que se refieren a la región donde trabajo y me da igual la publicación en la que estén.

**Eres socio fundador de la revista *5w*. ¿De dónde surge la idea? ¿Cómo está siendo la experiencia?**

Bueno, la idea de *5w* surge básicamente de Agus Morales, que es un ex Agencia EFE y Médico sin Fronteras, quería hacer un grupo, una plataforma de periodistas a los que nos apasiona lo internacional y queremos escribir en formatos más largos y es lo que fue la idea inicial. Y ahí nos tiramos a la piscina y, la verdad, la experiencia está saliendo bien. El *crowdfunding* superó todas nuestras expectativas y ahora mismo la gente se ha entregado mucho, quiere publicar con nosotros, tenemos también muchísimo cuidado con lo que es el tema de la imagen, los fotógrafos de primera fila que te puedas imaginar de aquí de España ya han publicado con nosotros y, bueno, no sé, por ahora va bien. Somos conscientes de que es una cosa pequeña, modesta y dirigida a un público muy, muy selectivo.

**Habéis subtulado la revista con el título de “Crónicas de larga distancia” ¿Qué significa exactamente? ¿Qué es para vosotros una crónica de larga distancia?**

Una crónica de larga distancia pues es una crónica que dura en el tiempo, que no sólo la publicas y de un día para otro ha quedado vieja, sino que, como hemos estado viendo estos días, tú ves reportajes de *5w* en estos últimos doce meses que tienen ahí un peso que les permite superar la temporalidad y ser referencia en cada momento cuando pasa algo en países de estos y cuando lees un reportaje te va a ayudar a tener algo de contexto.

**¿Tiene algún dato de las ventas de su libro?**

No, no tengo ningún dato de las ventas del libro, pero no creo que sea un escándalo.

**¿Cómo cree que se enfrenta el lector a su obra? ¿Qué opiniones ha recibido? ¿Y de los periodistas?**

Sabiendo las opiniones que he recibido y demás, normalmente la opinión de los colegas está siendo bastante buena. Y respecto a la obra, con todo lo que rodea este conflicto, la gente se enfrenta con muchos prejuicios. Normalmente, estamos acostumbrados a verlo todo del prisma de los buenos y de los malos y, bueno, eso es inevitable. Yo creo que una vez que la lees te das cuenta de que es un documento periodístico, con los testimonios de una de las partes del conflicto que está dando su opinión. Como en todos los conflictos, yo creo que tienen su parte de razón, su parte de culpa y lo que sí hay que hacer, desde luego, es cubrirlo.

**¿Piensa que el libro como formato puede ser un buen soporte para publicar periodismo?**

Sí, yo creo que el libro es un buen formato para publicar periodismo y, sobre todo, es un formato necesario para que los periodistas demos un paso más de lo que estamos acostumbrados a hacer en el día a día, para tener algo más largo y algo que dure, algo consistente en tus manos, que luego tú puedas presentar.

**¿Está escribiendo alguna nueva obra?**

Sí, como te he dicho antes, estoy escribiendo una nueva obra y espero que salga el año que viene. No es ya sobre Gaza o sobre el conflicto entre israelíes y palestinos, es algo mucho más amplio, pero sigue siendo dentro del mismo género, periodismo puro y duro y con las experiencias de estos últimos diez años trabajando en esta región.

**¿Cree que la publicación de esta obra le ha beneficiado en su labor profesional?**

Yo creo que la publicación de la obra sí me ha beneficiado en la labor profesional porque me ha ayudado a superar una barrera que tenía, una barrera mental y, por otro lado, como te he dicho, te ayuda a tener ya tu propia biblioteca o algo un poco más de peso como periodista, periodista freelance en mi caso. Al final vales lo que vale tu última crónica y con este tipo de libro yo creo que te ayuda a tener un poco más de peso en tu carrera.

**¿Cómo se define a sí mismo? ¿Escritor? ¿Periodista?**

Yo me defino a mí mismo como periodista y como un auténtico superviviente de esta jungla, que es el periodismo de internacional, que, por desgracia, está cada vez más en desuso o cada vez cuesta más. Desde hace dos años he puesto en marcha un proyecto de corresponsalía freelance, es complicado, pero, por suerte, cuento con dos grandes medios que siempre me han dado su apoyo, como son los Euskadi radio televisa y el grupo Vocento, con el periódico *El correo* a la cabeza. Y esto es lo que me está permitiendo salir adelante y estar experimentando lo que para mí tenía más ganas de toda mi vida, el ser corresponsal y poder compartirlo a la vez con mi familia, que viven conmigo en Jerusalén.

## 20.5. Mònica Bernabé

**Entrevista realizada a través de videoconferencia el 28 de junio de 2016.**

**Terminaste de corresponsal en Afganistán, ¿no?**

Bueno, yo soy *freelance*, es decir, yo estoy contratada por *El Mundo*, he trabajado para *El Mundo* en Afganistán y continúo trabajando en Roma. Ahora estoy en Roma.

**Vale, era más por curiosidad que por otra cosa. Bueno, voy a empezar por la parte así más rollo que yo te quiero preguntar. Lo primero que quería preguntarte es bajo qué género periodístico identificarías tú Afganistán. Es decir, si tuvieras que definirlo, ¿cómo lo definirías dentro de los géneros?**

Yo lo definiría como crónica periodística.

**Y el término del que te he hablado antes, es decir, el término de periodismo literario, periodismo narrativo, Nuevo Periodismo, toda esta enorme terminología, si yo opino que tu obra es un ejemplo de periodismo narrativo, ¿tú lo considerarías como tal?**

Yo la verdad, no, de hecho, cuando vi tu email y me dijiste que estás haciendo una tesis de periodismo literario, me quedé ¿me quiere entrevistar a mí? Yo no he hecho nada de periodismo literario. Cuando oigo la palabra periodismo literario, me da sensación de un nivel como más alto, al menos no me considero escritora, yo soy periodista que relato la realidad. Además, yo, si te has leído mi libro, yo intento ser bastante didáctica y bastante directa escribiendo, no soy muy literaria escribiendo ni mucho menos. Entonces, no me considero, ni mucho menos, una literata.

**Sí, el término, cuando le ponemos esa palabra “literario”, a veces tiende a confundir. Y sobre todo nosotros desde España, la tendemos a asociar a esa serie de escritores que han escrito siempre columnas y artículos en los periódicos. Sólo que, desde otros ámbitos, los norteamericanos o incluso desde Latinoamérica, que utilizan más el término periodismo narrativo, sí lo enfocan más a este tipo de obras. Pero bueno, es una discusión académica. Yo lo que quiero saber es lo que tú opinas y cómo consideras tu obra, que es lo que a mí me interesa.**

Yo la calificaría como crónica periodística, con la única excepción que no tendría una crónica periodística y es que yo he escrito mi libro en primera persona. Que un periodista no tendría que escribir en primera persona, tendría que limitarse a explicar la historia, el periodista no tiene que ser protagonista desde mi punto de vista. En este caso, la editorial es la que me propuso escribir en primera persona, porque consideró que de esa manera iba a atraer más al lector.

**O sea que, ¿tú no estás cómoda con esa primera persona que utilizas?**

Yo nunca había escrito en primera persona, fue la primera vez que escribía en primera persona y porque me lo propuso la editorial y después he visto que, sin embargo, es lo que más ha enganchado al lector. El hecho de que fuera en primera persona y el hecho de que fuera a través de los ojos de una occidental y el que explicara Afganistán al lector. Sí me he dado cuenta de que eso ha sido lo que más ha enganchado al lector, he visto que ha sido una fórmula acertada utilizar la primera persona para explicar cómo yo me he sentido y cómo eso ha ayudado a la gente a entender el país, comprender más los sentimientos de los afganos y de las afganas. Pero en general, yo creo que un periodista no debería utilizar la primera persona, no tiene que ser protagonista él. Es decir, si yo tengo miedo o no tengo miedo o si a mí me pasa algo o no me pasa algo no creo que le tenga que interesar al lector. Yo siempre considero que estoy en un lugar de paso, mientras los que están sufriendo allí, esos no están de paso, esos están allí. Y yo voy allí para explicar la historia de aquella gente, no para explicar mi propia historia.

**O sea, que fue una recomendación de la editorial, de *Debate*. Es decir, que utilizaras esa persona, eso es muy interesante. Y otra de las cosas que me gustaría saber es, qué te llevó**

**a ti a escribir el libro, porque tú estás realizando en Afganistán tu trabajo como *freelance* y estabas viviendo de ese trabajo, es decir, ¿por qué razón decides escribir un libro contando o ampliando tanto como lo que habías publicado en tu trabajo como todo lo que te había pasado a ti o toda tu experiencia en todos esos años en Afganistán? ¿Qué te lleva a escribir la obra?**

Pues también vuelve a ser, no fue iniciativa mía, fue propuesta de otro periodista, de Gervasio Sánchez, el que me animó a escribir un libro, después la editorial *Debate* se mostró interesada porque yo era la única periodista española que estaba permanentemente trabajando allí y la única que había seguido la evolución del país durante tantos años, que tenía una visión global del país y que además la podía explicar en primera persona. Entonces, a la editorial le interesó y me propuso que hiciera el libro. Yo te voy a decir que inicialmente me mostré reticente porque Afganistán es un país tan cambiante que es difícil conocerlo y llegarlo a conocer. Aún yo no me considero una experta en Afganistán porque es difícil llegar a entender el país y, después, yo no hablo la lengua local, yo chapurreo la lengua local, bueno ahora ya se me ha olvidado, pero bueno, podía chapurrear de ir a comprar a las tiendas, de concertar una entrevista por teléfono o coger un taxi en la calle, pero para hacer una entrevista periodística a una persona, yo necesitaba un traductor, es decir, yo podía entender de qué hablaba una persona, de qué tema estaba hablando, pero yo no podía seguir una conversación literal de lo que me estaban diciendo, yo necesitaba un traductor para trabajar. Entonces yo consideraba que como una persona que no conocía la lengua local, no me podía considerar una experta en el país, porque se escapaban muchas cosas. Pero, aun así, la editorial insistió que le interesaba que hiciera el libro y por eso lo hice.

**O sea, que te sentías insegura en ese aspecto, de que tú misma no te consideras una experta, pero en realidad eres, al menos en España, de las personas que más tiempo han vivido allí y se han movido por toda esa zona.**

Sí, sí, en España simplemente seré la persona que más conoce Afganistán, sin duda, sí.

**Y, sobre todo, porque era muy curioso tu caso, porque además era un país muy conflictivo y eras una mujer occidental, que siempre eso es todavía aún más peligroso.**

Sí, es cierto, tal vez es eso, la complejidad del país o, tal vez, que yo siempre intento ser muy rigurosa con la información que doy y además que considero que la información que puedo dar sobre un país, un país como Afganistán, y la percepción que la gente puede tener sobre ese país según lo que yo explique, pues puede cambiar totalmente, una percepción u otra. Por tanto, no quería, digamos, cagarla si yo no daba una información correcta. De ahí mis reticencias iniciales a escribir un libro, porque consideraba que había muchos matices que tal vez, por no conocer la lengua, se me podían escapar. Pero sí, lógicamente, yo ahora, que estoy fuera de Afganistán, me leo artículos que se publican sobre Afganistán en la prensa española y sé detectar rápidamente si el periodista ha estado en Afganistán o simplemente si ha salido a la calle en Afganistán.

**O es un refrito de agencia.**

Exactamente.

**O sea, que Gervasio Sánchez es el que, de nuevo en este caso, te vuelve a animar para que publiques la obra.**

Es el que me volvió a liar.

**Me gustaría saber por qué subtitulas la obra con “crónica de una ficción”, es decir, ¿quieres de alguna manera mostrar que el contexto del país es tan extraordinario que prácticamente podría pasar por una ficción? ¿O va en otro sentido el subtítulo de la obra?**

No, va en otro sentido, “crónica de una ficción” va en el sentido que la comunidad internacional os ha intentado vender una moto que no es cierta. Nos ha intentado vender que en Afganistán hay una democracia, nos ha intentado vender que el país se está desarrollando, nos ha intentado



vender que se están intentando defender los derechos de las mujeres, bueno, que se están defendiendo los derechos humanos. Nos han intentado vender una película que no es cierta. Porque en el libro yo explico que desde el minuto 0 del partido, la comunidad internacional pactó con los con los muyahidines, que eran los señores de la guerra, para hacer caer al régimen talibán. Entonces eso era prueba de que desde el minuto 0 a la comunidad internacional ni le interesaban los derechos humanos ni le interesaban afganas, ni le interesaba absolutamente nada. Yo, en el libro creo que no pongo ese ejemplo, pero pongo el ejemplo que es como si después de la II Guerra Mundial hubiéramos colocado a Hitler en Alemania para reconstruir Alemania, eso es lo que la Comunidad Internacional hizo en Afganistán. Entonces, claro, esperar que Afganistán tire adelante es una utopía. Entonces, todo lo que se ha intentado vender durante estos años es una pura ficción.

**O sea, ni en ese sentido va el subtítulo. Y ese es un subtítulo que tú elegiste, ¿no? ¿O también fue...?**

A ver, mi título inicial era “crónica de una farsa”, yo era más directa. La editorial consideró que era como demasiado gélido “crónica de una farsa”. Entonces me proponían “crónica de un espejismo”, pero espejismo ya hay un libro de Jordi Raich, que se llama espejismo no sé qué, muy similar. Además, yo conocía a Jordi Raich y les decía que no podía ser, que parecía que yo me había copiado de su libro, que no podía ser espejismo. Y entonces, ahí dándole vueltas, la editorial me propuso “crónica de una ficción”. Me pareció interesante porque el lector no sabe exactamente a qué te estoy haciendo referencia, porque “crónica de una farsa” como que quedó muy claro.

**Sí, es totalmente directo.**

En cambio, “crónica de una ficción” genera como más incertidumbre.

**Sí, precisamente por eso lo preguntaba, porque yo apuntaba en otro sentido. ¿Cuándo has estado escribiendo la obra has tenido como referencia a algún otro periodista o a alguna otra obra de similares características o algún tipo de referencia? Tanto periodística, literaria, cinematográfica.**

Pues yo me inspiré un poco en Jon Lee Anderson, me inspiré un poco en él, la verdad.

**¿Concretamente en una de sus obras o en general?**

Bueno, el libro..., tengo fatal la memoria.

**Mira, precisamente yo estoy acabando *El dictador, los demonios y otras crónicas*.**

Ese me lo he leído, sí. También, ¿es *La caída de Bagdad*? Una que es sobre Iraq, me parece que es *La caída de Bagdad* o una cosa así.

**Creo que sí, es que no viene en la portada. Tiene uno del Che Guevara.**

Es que ese creo que es posterior. Ese libro me lo leí antes de empezar el mío, me gustó y pensé, pues mira, me voy a copiar en el estilo.

**Sobre la estructura que utilizas en tu obra, a mí es que me parece muy interesante porque realmente tú construyes una serie de capítulos, que tienen subtítulo y demás, pero la construcción interna del capítulo es por escenas, es decir, vas construyendo escena por escena. ¿Tú eres consciente de eso, es decir, has sido consciente de esa forma de construir el capítulo o para ti esa era la forma más fácil de contarnos todo lo que estaba pasando? Porque el capítulo se centra en un tema, pero, a su vez, lo vas enfocando en esas escenas que enfocan distintos aspectos. ¿tú eres consciente de eso?**

Yo para reconstruir toda la situación, yo lo que hice... Yo claro tengo un montón de fotografías, tengo emails, desde que estuve en el 2006 ya estuve seis meses en Afganistán y después ya en el 2007 ya me establecí. Desde entonces hasta el 2014, el libro lo acabé en el 2012, pero yo he

estado publicando artículos y yo tenía guardados todos esos artículos que he publicado. Entonces yo me miraba todos los artículos que había publicado para saber todo lo que había estado ocurriendo en Afganistán. Además, aparte de los artículos publicados, tenía información guardada de todo lo que había estado ocurriendo del 2006 al 2012. O sea que esos seis años los tenía controlados al dedillo.

**O sea, que tenías una documentación muy extensa sobre todo eso.**

Totalmente. Del 2000 al 2006 también tenía mucha documentación, pero no la tenía totalmente organizada como del 2006 al 2012. Entonces del 2000 al 2006 tenía información de periódicos, de emails, correspondencia que yo mantenía con asociaciones afganas, tenía fotografías, tenía apuntes de los viajes que yo había hecho a Afganistán, entonces todo eso lo recopilé. Tenía revistas, tenía, bueno, todo esto. Entonces fui recopilando toda esa documentación o proyectos de cooperación que habíamos hecho. Entonces, a partir de mis propias experiencias y a partir de los hechos que habían ido ocurriendo, intentaba ir explicando la situación del país. Si yo había viajado a Afganistán durante la época de los talibanes y después yo tenía la fotocopia de lo que era la página web de los talibán, que existía hasta el año 2001, que la tengo fotocopiada en casa, pues, entonces, introducía un trozo de esa página web. Iba intercalando los recuerdos personales con fotografías también personales que tengo de mis viajes a Afganistán de recuerdos personales, con la información que yo tengo de Afganistán que he ido recopilando.

**A mí me ha sorprendido la utilización que haces de las fuentes, es decir, la utilización de las fuentes que haces es enorme, pero me ha sorprendido que utilizas casi perfectamente en la misma proporción fuentes personales, fuentes documentales y fuentes institucionales.**

Pues yo no he hecho un cálculo.

**Pues muchas de las otras obras que analizo, por diversas circunstancias, utilizan más las fuentes personales o no. Pero en la tuya es prácticamente perfecto fuentes personales, fuentes documentales y fuentes institucionales, las tres clásicas están perfectamente proporcionadas. Y pensaba que había sido un esfuerzo tuyo por hacerlo.**

Pues ha sido pura casualidad. Después también, claro, utilizo, ahora me estoy acordando de cuando hablo en el año 2001, que antes de la destrucción de los budas de Bamiyán, que hubo una matanza de población hazara en la provincia de Bamiyán. Yo cuando estaba después en Afganistán, trabajando como periodista, yo fui a visitar aquella zona, entonces aprovecho esos artículos que yo hice, que fui a visitar esa zona, que yo vi y hablé con la gente que había sufrido la matanza, entonces eso lo incluyo en el capítulo que hubo la matanza, en el año 2001. Es decir, una experiencia que yo tuve después en el año 2007, que es, me parece, cuando tuve el viaje, la incluyo cuando ocurrió la matanza, que es en el 2001. Claro, como en el 2001, yo no tenía tanta información porque yo no había estado..., la experiencia que yo tenía, los viajes que yo había hecho entre el 2000 y el 2006 eran viajes de dos semanas o viajes de tres semanas máximo, no tenía tanta información ni tanta documentación. La información que tenía era a partir de emails o a partir de la documentación que yo recogía desde Barcelona. Entonces, claro, es muy diferente la documentación que puedo obtener respecto a partir del 2006, cambia totalmente porque yo estoy viviendo allí.

**Sí, sí, pero eso se refleja muy bien en el libro, porque, aunque sigues un eje cronológico, cuando llegas a un punto como el que estás comentando u otros más adelante, haces un salto en el tiempo para aumentar todo eso ya que lo visitaste o lo investigaste, como el ejemplo que estás poniendo, que buscabas esa zona de..., una fosa común que te habían comentado que existía y que no encontrabas. Pues es muy interesante porque pese a seguir ese eje cronológico, vas haciendo esos saltos para ampliar más esa información.**

Sí, la verdad es que si me preguntas cómo narices hice la estructura y cómo me la inventé, pues no lo sé. [se ríe]

**No, si eso es lo que quiero saber, en serio. A lo mejor hay aspectos que yo detecto y que son, digamos, claramente diseñados y otros que son fruto del proceso de creación.**

Tenía claro que tenía que ser una cronología año por año y que yo tenía que ser el hilo conductor y a partir de mi propia experiencia y explicando la situación en el país. Y, claro, como yo he ido siguiendo tan claramente la situación en el país de todos los años, como que me ha resultado, hombre, no muy fácil, lógicamente, escribir el libro fue un calvario, cuando terminé el libro dije que nunca más escribiría un libro.

**¿Sí? ¿El proceso fue muy duro?**

Para mí fue muy duro, sí, sí.

**¿Por qué razón?**

Porque para mí escribir es un trabajo de..., a lo mejor hay gente que disfruta escribiendo y yo cuando leo lo que he escrito, me siento qué bien, qué bonito me ha quedado, pero el hecho de escribir para mí es un esfuerzo, yo no escribo para relajarme ni mucho menos, para mí escribir es un esfuerzo, encontrar la palabra justa, explicar las cosas de manera que la gente pueda entender... Para mí es un esfuerzo, no es un ejercicio de relajación ni mucho menos. Entonces sí, fue todo un esfuerzo escribir ese libro, luego me salió un libro bastante bueno, incluso después tuve que recortar.

**¿Lo tuviste que recortar?**

Sí, sí, porque al final había tantas cosas que explicar que la editorial me dijo Mónica, no puedes superar, porque llegaba a las 600 páginas, un libro de 600 páginas no lo va a comprar nadie.

**Bueno, hay gente que lo compra, pero yo entiendo a la editorial. Y, Mónica, ¿tú eres consciente de que, a la hora de atribución de fuentes, cuando pones a un personaje a hablar, utilizas las comillas cuando son declaraciones normales, pero, sin embargo, cuando son declaraciones o algún otro personaje dice algo muy interesante, utilizas otra forma de atribución y utilizas los guiones de diálogo?**

Dame un ejemplo. Vas a descubrir cosas de mi libro que yo ni sé.

**Por ejemplo, en la página 93, 106, 148...**

¿En la página 93 a qué te refieres?

**Es que a lo mejor es sólo una cosa inconsciente sólo que yo la detecto. ¡Uy! Me he equivocado de página. Mira vete a la página 106, que es un ejemplo mejor. En el segundo párrafo, utilizas los guiones para hacer hablar a ese personaje, es simplemente eso. Y es que los vas mezclando las comillas francesas normales, clásicas del periodismo, con el guion, entonces yo lo que detecto es que a veces utilizas el guion para cuando es una declaración poderosa, fuerte, que es algo relevante. O es simplemente una impresión mía desde mi punto de vista. ¿Eres consciente de eso o es algo que has utilizado sin mayores propensiones?**

Sí, ya entiendo a lo que te refieres.

**El modo de atribución, normalmente en periodismo se utilizan las comillas francesas, las clásicas, pero que tú, sin embargo, en la obra mezclas ambas. Y yo detecto que cuando utilizas el guion, las declaraciones son mucho más fuertes o mucho más interesantes o dice algo mucho más impactante.**

Para decirte la verdad, yo normalmente cuando escribo, siempre utilizo las comillas, o sea, yo el guion, difícilmente verás un artículo mío con un guion, vamos, nunca.

**Sí, sí, en prensa no se utiliza.**

Esos guiones fue idea de meterlos de la editorial, entonces, claro, a base de que los primeros capítulos los empiezan a editar y te empiezan a meter guiones, entonces una ya se disciplina y entonces una ya también empieza a meter, porque claro, son doce capítulos, son doce años. Que una va entendiendo. Entonces yo ya iba metiendo guiones o iba metiendo comillas según yo creía que era conveniente. Pero yo, en mi estilo normalmente no meto guiones, de ahí que te genere un cierto..., y por eso cuando me lo habías dicho yo no había caído en la cuenta. Introduje el tema guiones, consideré que quedaba más bonito, que no quedaba mal en la narración, como que daba más fuerza en determinados diálogos.

**Exactamente, eso es lo que yo aprecio, que muchos de los diálogos tienen más fuerza cuando utilizas guiones y en la declaración normal utilizas las comillas. Pero para mí eso era, tanto me llamaba la atención, como quería saber exactamente por qué habías realizado eso.**

A ver, desde mi punto de vista, el libro, no sé si tú lo has notado o al menos desde mi punto de vista, el libro está mejor escrito a medida que avanza que los primeros capítulos.

**Yo no lo percibo eso, es decir, yo percibo un estilo homogéneo en toda la obra. ¿Tú consideras que los capítulos finales son mejores que los primeros?**

A mí me da la sensación de que son como más, bueno, a mí me parece que son más, no sé, me da la sensación de que son más fáciles de leer cuanto más avanza el libro que no al inicio, me da la sensación, no sé.

**Hombre, la parte, eso es ya mi punto de vista como lector, cuando ya te instalas definitivamente en Afganistán en 2007, esa parte ya si la veo más interesante porque te pasan más cosas. Pero lo que es el estilo o el formato de los capítulos o incluso el tamaño, a mí todo me resulta, yo no he detectado que haya un cambio muy significativo de estilo. Me lo he leído tres veces y no lo he detectado. Para detectar todo esto hay que leerlo bastante.**

Yo sí te puedo decir que, como soy la que lo ha escrito, yo misma he hecho una especie de aprendizaje, desde, a ver, que no es que me haya cambiado el estilo ni mucho menos, además, la persona que me ha editado el libro, estoy muy contenta porque ni me ha cambiado el estilo ni mucho menos. Pero cosas tan básicas, aunque parezca absurdo, de utilizar sujeto, verbo y predicado, es decir, el orden lógico de las palabras, porque yo muchas veces primero ponía, yo qué sé, cambiaba el orden de los complementos, en vez de un orden lógico. Después ya ponía el orden lógico, que es mucho más claro. He de decir que me ha servido el libro también para escribir con más claridad. A medida que escribía el libro, como que me resultaba más..., que había sido un ejercicio de aprendizaje de escritura, que yo veía que cada vez tenía más facilidad para escribir. Por eso, creo yo que a lo mejor los últimos capítulos están mejor escritos que los iniciales, no sé. Pero, bueno, si tú no lo notaste será simplemente mi movida mental.

**Sientes si has realizado un periodismo de inmersión, es decir, un periodismo donde en cierta medida has escondido tu identidad.**

A ver, yo cuando he actuado como periodista no he escondido mi identidad, cuando he hecho las entrevistas siempre me he presentado como extranjera, porque estaba claro, y como periodista. Lo que pasa que para llegar a los sitios no podía llegar como extranjera, tenía que llegar como si fuera una afgana más, por razones de seguridad. Entonces sí que tenía que hacer una inmersión, como tú dices, que en ese caso era viajar como una afgana más, en un coche con un burka. Un coche lleno de otras personas, con otros afganos y otras afganas y el resto de la gente se pensaba que yo era una afgana más. Claro, eso te acerca completamente al país, porque tú estás allí, porque todo el mundo se cree que tú eres afgana y tú estás en ese coche, un camino de cinco horas y te aporta muchos elementos que, tal vez, viajando como un occidental, en un coche, tú solo, como occidental, con tu propio conductor, no te aporta los elementos que te aporta eso, viajar con toda la gente afgana.

**Sí, en ese sentido iba mi pregunta. Y tras publicar, Mónica, el libro, todo lo que comentas, los problemas que has tenido con el Ministerio de Defensa para empotrarte con las tropas españolas y todo lo que cuentas en la obra, ¿ha habido algún tipo de reacción posterior o has tenido algún tipo de comentario por parte del Ministerio, Ejército...?**

Sonreía cuando me decías lo del Ministerio de Defensa, el nivel 3 se presentó en junio del 2012 y yo el libro lo terminé de escribir en marzo del 2012, como ves, fue muy justa escribiéndolo, fue *in extremis*, acabándolo y se presentó junio del 2012 y en la presentación del libro estaba el responsable de prensa del Ministerio de Defensa. Yo acabé el libro en marzo y en abril hubo un gran cambio de política comunicativa porque entonces había un nuevo responsable de comunicación, un nuevo responsable de prensa, que yo creo que es el mejor responsable de prensa que ha tenido el Ministerio de Defensa, debo decir, lástima que solamente duró un año. Y entonces organizó una visita para periodistas a diferentes bases militares españolas en Afganistán, a la que yo también fui, fue en abril del 2012.

**Ahí ya te invitaron, ahí cambió.**

Ahí me invitaron.

**Pero, ¿cambió porque sabían que tú ibas a publicar un libro o sabían algo del contenido? ¿O simplemente cambió la relación?**

Simplemente cambió, no sabían nada del libro. Yo fui a la visita esa, que éramos ocho periodistas de diferentes medios, pero no era un empotramiento y ellos lo vendieron como que era un empotramiento, pero no era un empotramiento como lo que yo describo en el libro, era una visita guiada. Es decir, te suben en un coche blindado, vamos de paseo en un coche blindado. Pero, vamos, ellos lo vendieron como que había sido un empotramiento para la prensa española y todo magnífico. Entonces, la presentación que hubo en Madrid, vino el responsable de prensa del Ministerio de Defensa, este señor, y en la presentación del libro, pues Gervasio Sánchez, que fue la persona que me acompañó en la presentación, fue muy duro con el Ministerio de Defensa. Y entonces, al final de la presentación, este hombre, el responsable de prensa del Ministerio de Defensa, intervino y dijo que la política comunicativa había cambiado, que Mónica había participado en esa visita y que había podido visitar los campamentos militares y que yo tenía que rectificar porque, digamos, que las cosas habían cambiado. Y entonces yo dije que sí, que había participado en esa visita, pero que aquello no había sido un empotramiento y que yo hablaría de empotramientos en el momento que yo pudiera visitar las tropas como las había podido visitar las tropas estadounidenses, canadienses, etc., es decir, con total libertad y poder ver lo que se hace en ellas, no ir en plan visita, con una agenda preparada, sino estar allí y ver lo que hacen, para poder explicar el trabajo de las tropas. Y, bueno, debo decir que después de eso, realmente hubo un cambio y yo estuve con las tropas españolas, empotrada, nada de empotramientos de dos o tres semanas, como los americanos, sino empotramientos de una semana; pero bueno, teniendo en cuenta que pasamos del cero a una semana, no estaba mal. Y estuve pues en verano del 2012, en verano del 2012 ya me empotré una vez, en agosto, en noviembre del 2012, en marzo del 2013 y después ya cambiaron al responsable de prensa, entonces ya se jodió la cosa.

**¿Otra vez volvió a la misma actitud anterior?**

Después vino otro, que ya empezó a ponerme más problemas. Y entonces, volví a estar con las tropas españolas, pero solamente me dio permiso para estar dos días en la base de Qala-e-now. Y después, no sé si te enteraste que después cuando las tropas españolas se retiraban de Qala-e-now en octubre de 2013, despedían a todos los traductores afganos que habían trabajado para las tropas españolas. Entonces yo hice, claro luego a todos estos chicos se los consideraba colaboradores que habían trabajado para los infieles, en Afganistán se los consideraba como colaboradores del enemigo, los dejaban a su suerte. Y yo hice una serie de artículos denunciando esto. Y entonces después de la publicación de esos artículos, cuando se retiraban las tropas, que se

hizo una ceremonia, que fueron treinta periodistas desde Madrid, que el Ministro y, bueno, todo hijo de vecino estaba allí, menos yo, que no me invitaron, entonces volvimos de nuevo al cierre de puertas.

**Sí, a todo lo que comentabas en el libro.**

Un momento que hice un artículo que no les gustó pues volvimos de nuevo a lo mismo. Entonces solamente hubo ese gran cambio gracias a ese responsable de prensa, que era una persona muy inteligente, la verdad, y muy profesional. Y la verdad es que yo pude trabajar muy bien, hice muchos reportajes sobre las tropas españolas durante esa horquilla entre el 2012 y principios del 2013.

**Y, Mónica, la recepción de tu libro respecto a los lectores en general, ya no tanto lo que te preguntaba antes. ¿Cuál es tu experiencia de lo que te han transmitido los lectores a través de distintas vías?**

Hombre, no ha sido un best-seller.

**Hombre, ya lo sé, yo estoy seguro de que la han leído, si la ha sacado Debate alguien la ha tenido que leer.**

No, sí, sí, alguien la ha leído, no sé si las fuentes estaban en el 1200 o 1300 ejemplares. No sé si han vendido alguno más en el último año, pero no ha sido un best-seller. La gente que lo ha leído, no sé si lo dicen para quedar bien, pero a la gente le ha gustado mucho dicen que les ha servido para entender la situación en Afganistán y ellos dicen que agradecen que no me ponga como heroína. A ellos les ha gustado mucho eso, que utilizo la primera persona, porque yo inicialmente no la quería utilizar y resulta que es lo que más ha gustado, mira por dónde.

**Siempre la primera persona es más cercana. Por eso imagino que la editorial insistiría tanto en ese aspecto, que utilizaras esa persona. ¿Y tienes algún dato ya, que me has dicho el dato de ejemplares vendidos, sabes algo sobre la edición física y la edición e-book, la edición digital?**

Tendría que preguntarte eso.

**Si lo puedes obtener me interesaría mucho. Es que es parte de las preguntas que investigo, que si hay alguna diferencia entre el formato papel y el formato digital. Y, Mónica, ¿conoces este tipo de publicaciones, que se están produciendo en Latinoamérica, sobre todo, de revista el estilo de *Jot Down*, por ejemplo, ¿*Gatopardo*, ¿*Anfibia*, *Etiqueta Negra*...? Se está hablando sobre todo de un boom de este periodismo literario, de este periodismo narrativo, pero es un aspecto que sobre todo se está dando en Latinoamérica, aunque en España también tenemos *fronterad* o *Jot Down*. ¿Tú eres consciente de todo ese contexto? La verdad es que de Latinoamérica no soy consciente, bueno, conozco *fronterad*, lógicamente, y *Jot Down*, pero de América latina no era consciente, la verdad.**

**Pero *fronterad*, bueno, *fronterad* es que ha publicado cosas, pero *Jot Down*, ese tipo de publicaciones sí están en tu ámbito de conocimiento, conoces lo que hacen y demás. ¿Tras tu experiencia con este libro tienes pensado publicar o continuar esto mismo que has hecho con este libro con otro tipo de caso u otro tipo de contexto?**

Como te digo, después de escribir este libro, el primero y el último, nunca más. Después, en el 2014, me liaron y publicamos otro libro, no sé si te suena, el de *Mujeres: Afganistán*.

**Sí, esa con Gervasio Sánchez.**

Que, bueno, al menos había que escribir menos, pero había que escribir. Ya ves, la base era de testimonio de 250 mujeres afganas, claro aquí había apuntes para parar todo un tren porque

imagínate 250 mujeres afganas, aquello era una locura. Aunque había que escribir menos, también fue un dolor de cabeza. y también dije después de este nunca más.

No lo sé, la verdad, no lo sé. Hombre, a Afganistán yo le tengo un aprecio especial, eso está claro, porque forma parte de dieciséis años que he estado vinculada con el país. Bueno, digo dieciséis años porque empecé en el 2000 y aunque ya no esté en Afganistán, continúo siguiendo las noticias de Afganistán, continúo estando en contacto con gente en Afganistán, es decir, que sigo en contacto con el país. Entonces no lo sé, no sabría qué decirte, porque hacer un libro es un esfuerzo porque para mí es esfuerzo. Y además, porque aparte de escribir un libro, pues yo mientras escribía este libro yo tenía que continuar produciendo para ganar, porque yo no tengo una nómina a final de mes. Claro, supone muchas horas de curro. Y en Afganistán, claro, como no había muchas cosas de diversión para salir, ya me iba bien. En Roma es un poco diferente.

**Y ya por curiosidad, ¿hay alguna razón por la que te hayas cambiado, hayas dejado Afganistán y ahora estés en Roma como *freelance*? Bueno, claro que habrá una razón, pero digo una razón más periodística...**

Yo estaba cansada, estaba muy cansada de Afganistán.

**Todo lo que cuentas y todos esos años psicológicamente y para tu vida personal tienen que ser brutal.**

Sí, sí, estaba ya muy rallada. Yo creo que si no hubiera tenido que hacer el libro de *Mujeres: Afganistán*, me habría ido antes. Pero estaba metida en ese proyecto y, claro, había que acabarlo, pero sí, estaba muy cansada de Afganistán. Que ahora, de todas maneras, lo echo de menos, pero no para vivir allí, no, no. Vivir allí ya se hizo muy duro. De hecho, cuando me fui de Afganistán no tenía destino, no sabía que iba a venir a Roma. De Afganistán me fui a Barcelona, que yo soy de Barcelona, aunque mi maleta estaba en Melilla, debo decir. Y nada, fui a Barcelona a esperar a saber a *El Mundo* dónde le interesaba que fuera. Entonces me fui a Barcelona en octubre del 2014, y *El Mundo* me dijo que en 2015 me fuera a Roma.

## 20.6. Maite Carrasco

### Entrevista realizada de forma telefónica el 6 de septiembre de 2016.

**Lo primero que quiero preguntarte, Maite, son las razones por las que escribes este e-book.**

Bueno, me lo pidieron en Debate, fue un encargo. Fue un encargo que me hizo la editorial Debate porque tenían que hacer colecciones de e-books, sacaban este nuevo formato, creo que eran veinte páginas o así. Como ensayos largos y mini-libros.

**En e-book, imagino que ya sabes que es difícil ver las páginas reales, pero imagino que será eso, porque tardas en leerlo una media hora.**

Sí, es muy corto, para mí es como un relato basado en la realidad, obviamente es como una especie de ensayo periodístico, pero escrito con una fórmula literaria, al estilo del Nuevo Periodismo. No creo que inventara nada nuevo.

**¿Bajo qué género considerarías tú este e-book? Me has dicho que como un relato periodístico.**

Es periodismo literario, total y absolutamente. Es como aquellos periodistas que empezaron a hacer literatura con la realidad. Y existe en EEUU, sobre todo, y en Gran Bretaña, en España no lo hemos visto, aunque sí hay libros realizados de ese modo, sólo que se juega mucho con la ficción y lo que se inventa. En este caso yo hice un relato fidedigno y basado en la total y absoluta realidad de lo que vi y por eso lo considero más un ensayo porque no forma parte de otros estilos con los que he escrito *La kamikaze* o *Espérame en el paraíso*, que son ficciones absolutas, con personajes inventados. Sino que este es un ensayo, porque, bueno, creo que se entiende perfectamente a lo largo de la narración que escribo en primera persona porque yo estuve allí y fui yo quien lo vivió. Elegí esa forma de explicarme porque me pareció lo más directo posible con la audiencia, porque creo que genera más atención y cuando soy reportera de guerra, soy los ojos de las personas que no pueden estar allí. Y para mí es una forma de transmitirles también lo que estoy viendo. La primera persona y como son los personajes, es total y absolutamente periodismo literario porque no deja de ser periodismo. Es decir, me ciño a la honestidad, me ciño a la búsqueda de la credibilidad del lector y, por supuesto, tengo un compromiso con el lector en ese momento, de ser honesta y contar la verdad. En otro caso, en mis otros libros, ya no lo considero tanto periodismo literario, sino literatura periodística. Le das la vuelta. Para mí es importante el término porque periodismo literario es cuando haces periodismo y cuentas las vivencias y literatura periodística es cuando haces literatura, ficción para mí, y te basas en hechos periodísticos, eso es para mí *La kamikaze* o *Espérame en el paraíso*.

**Maite, ¿por qué decides escribir esas novelas que llamas literatura periodística? ¿Por qué decides escribir ficción y no el periodismo literario que has utilizado en este e-book?**

Bueno, pues porque considero que estamos en un momento en que las guerras se cuentan mal. Yo creo que se cuentan de forma muy escueta. El periodismo no hace bien su trabajo, el periodismo no llega a la gente, no le transmite la realidad, porque como se cuenta de forma tan sensacionalista, tan breve, de forma tan escueta, porque yo creo que el lenguaje se ha simplificado de forma tan exagerada con Internet, que finalmente al lector no le llega en profundidad lo que le está pasando a la gente. Una gente que está viviendo una realidad muy complicada, una realidad tan complicada que es muy difícil de contar en un reportaje o en un titular y cuatro párrafos o en un minuto de noticia. Entonces, yo, desde mi punto de vista, sentía la necesidad de contar, de ir más allá y de acercar al lector a la parte más humana de los conflictos. Esto es a los seres humanos que están allí, que lo están viviendo y que han decidido tomar partido por una cosa o por otra. También me interesaba la parte filosófica, la del alma del ser humano de por qué elige el empuñar un arma y matar a un prójimo u otro puede elegir ser un médico y salvar vidas y



jugarse la vida por ellos y quedarse en una guerra. O los sentimientos de unos niños. Y todo eso no se puede contar a través del periodismo puro y duro, porque no hay espacio, porque tampoco hay interés y porque los medios de comunicación no están por la labor de recoger este periodismo literario en los periódicos. Entonces yo por eso decidí hacer periodismo literario con *Estaré en el paraíso*. Y luego hice literatura periodística en esos dos libros, que me permiten crear personajes y contarle a la gente de una forma más profunda o más, digamos, costumbrista lo que ocurre allí. Porque también es costumbrista el hecho de describir los paisajes, el hecho de contar lo que comen, explicar cosas de su cultura. También creo que eso humaniza a la gente que tiene una cultura distinta, que en este momento está en la boca de todos, que es el islam. Que son musulmanes y son distintos en cierta forma, que generan mucha incompreensión porque una parte pequeña de ellos se han radicalizado y roban el sentimiento y el sentido de muchas cosas del islam, de la cultura musulmana, a gente que nada tiene que ver con la radicalización. Por ejemplo, lo que cuento en el libro muchas veces es que “Alá es grande” es algo que ellos dicen en las comuniones, lo dicen cuando tienen que cruzar la calle cuando hay un francotirador, es como una forma de santiguarse para los cristianos. Que estás en un momento de peligro en un avión y te santiguas, pues ellos dicen “Alá es grande”. Salvo que esa frase la han robado los radicales y la gritan antes de inmolarse. En nuestra cultura “Alá es grande” nos produce un escalofrío de arriba abajo. En su caso no, es su caso es motivo o bien de encomendarse a dios o bien de gritar por júbilo en una celebración. Entonces eso tenía que explicarse, tenía que explicarse que la yihad para ellos no es simplemente una confrontación, no es la guerra santa, sino que la yihad para los musulmanes en el Corán también es la solidaridad con el otro, el padre que se levanta por la mañana y hace el esfuerzo de buscar trabajo para darle de comer a sus hijos, eso es yihad, es superarse a sí mismo y ayudar a los demás. Ese es el significado de la palabra. Otros la han transformado y, repito, en nuestra cultura occidental genera un choque porque lo único que oímos es yihadismo, yihadismo, yihadismo. Entonces eso es largo de explicar, es complicado. Y me parece que la forma que yo he encontrado de explicársela a la gente, intentar transmitir una cultura de paz y de no enfrentamiento. Porque yo hice un master de estudios para paz y me interesa mucho generar una cultura de paz y no enfrentamiento entre nuestras culturas. Pues ese es mi modo de hacerlo, de algún modo.

**O sea que tú crees que todos estos aspectos que tú has llamado costumbristas y todos esos detalles que envuelven todo ese contexto no se reflejan en la prensa.**

En absoluto. No se reflejan en la prensa.

**Y para ti este e-book, en cierta medida, es una forma de contar esa parte que no se refleja y con la que podemos entender mucho mejor qué es lo que está pasando, ¿verdad?**

Bueno, yo no diría tanto el e-book, el e-book es un relato, te estoy hablando de mi obra en general sobre todo de *Espérame en el paraíso*, te hablo de mi obra en general y de mis motivaciones. En concreto, el e-book es bastante más técnico, en el sentido de que es periodismo puro. Eso para mí fue una forma de hacer también comprender, hacer llegar al lector los personajes, quiénes son y, por ejemplo, abrirle los ojos de qué es un yihadista y quién es. Si yo cuento que he conocido a un yihadista pueden imaginarse que es alguien muy mayor que va allí con una Kalashnikov. Sorprende, como me sorprendió a mí, un yihadista es un chaval de veintitrés años que llega allí y que tiene pasta y que tiene una catiba, de repente monta una catiba. Son detalles que yo creo que a la gente les da más información, les completa un poco el cuadro de lo que está ocurriendo en Siria y son más historias que van más allá de contra simplemente las acciones de estas personas, que son han ido al frente, han matado a tres y han regresado. Sino contar quiénes son, contar qué gustos tienen literarios, lo cuento en *Estaré en el paraíso*, que les gustaba creo que era Britney Spears, ya no me acuerdo. Les gustaban así, cantantes de pop occidentales, porque, al fin y al cabo, son gente de generaciones tan distintas a nuestras generaciones aquí en occidente. Y me parecía una forma de completar y de dar una visión más amplia del escenario sirio a la gente interesada en ver lo que era aquello. Yo, que los pude ver con mis propios ojos, entrevistarles, también era un esfuerzo por contar ese otro lado, porque en los medios siempre aparecen los políticos, los dirigentes internacionales, les dan mucha baza a líderes de grupos

armados. Y, sin embargo, no se oye mucho de los civiles o de la gente que está haciendo otras cosas, como por ejemplo estos chicos de Al Qusayr Center que estaban grabando la revolución y que, en cierto modo, ahí tienen algo que decir. Y yo creo que queda para la historia ese libro porque es un testimonio real de lo que pasó allí, de quiénes eran esas personas, la mitad están muertos ahora, pero esos chicos tienen ahí su historia escrita. Así que, para mí, me da la sensación de que es una especie de crónica de la historia, una primera crónica de la historia y que ese pequeño libro es una especie de recordatorio de quiénes son y lo que pasó en ese momento en la guerra civil de Siria. Yo creo que es una historia que va a quedar enterrada porque ellos van a ser los perdedores y nadie va a contar lo que les pasó, así que, bueno, ahí queda lo que les pasó y ahí queda para la historia.

**Maybe, ¿por qué decides utilizar la primera persona para contar todo eso? ¿Te resultaba más cómoda utilizar esa forma?**

En el de *La kamikaze*, el estilo, literario que encontré me gustaba para mi personaje principal, se llamaba Yulia, era la primera persona. A mí me encanta la primera persona porque es una forma de dirigirme de forma mucho más directa al lector y creo que produce una intimidad con el lector que no tiene la tercera persona. La tercera persona es bonita, a mí me gusta, pero la primera persona lo que te produce es esta intimidad y este contacto, un contacto casi emocional con el lector. Se lo estás contando a él y es cerrar los ojos e imaginar que estás hablando con alguien. Eso es para mí la primera persona.

**¿Tuviste algún dilema? Porque reflejas algunos aspectos bastante duros de cómo se torturan a los combatientes y demás. ¿Te resultó problemático reflejar alguna de esas escenas o resultaron más naturales a la hora de escribirlo?**

No especialmente. Me parece que es más fácil escribir ese tipo de cosas porque es una especie de terapia para uno mismo, sacarlo siempre es bueno y encuentro las palabras para esos momentos. Así que creo que cuando te ocurre una cosa traumática o grave lo primero que te dicen los psicólogos, psiquiatras es escribirlo. Entonces yo creo que todos los que nos dedicamos a la escritura tenemos esa fórmula de sacar todo lo malo a través de la escritura. A mí esos momentos son los que menos me han costado porque, al fin y al cabo, mi periodismo y mi literatura no es cómica, es más bien dramática. Y me encuentro cómoda en ese registro. Me gusta ser muy nostálgica, muy oscura, de lecturas, siempre he leído a Dostoyevski, he leído a Gustavo Adolfo Bécquer, me ha gustado una literatura muy trágica, por tanto, me encuentro bien en ese registro.

**¿Tuviste alguna obra o algún autor de referencia a la hora de escribir este e-book o en general tienes algunos autores de referencia para escribir tus obras?**

Bueno, a mí me gusta mucho Paul Auster, me gusta Dostoyevski y me gusta mucho Orhan Pamuk. Pero he leído de todo, de pequeña me gustaba mucho la filosofía y es que he leído muy variado, entonces no tengo un autor de referencia como tal, si tuviera que decirte uno te diría Orhan Pamuk, y *El libro negro* que ese es mi autor favorito. Pero no me basé en él especialmente. Luego en *Espérame en el paraíso* sí que me basé en Hemingway, todos esos periodistas que han realizado obras a partir de guerras, como, sobre todo, Hemingway, *Por quién doblan las campanas*, etc. Yo, en el caso de *Estaré en el paraíso*, me basé en mí misma, en mi propio estilo y mi propia forma de contar. Y en ese momento no había leído nada previamente, es decir, *Estaré en el paraíso* sí que está más contaminado por cosas que había leído antes, de Hemingway y otras cosas, pero en este caso no. Este caso para mí es una continuación un poco de *La kamikaze*, pero dándole un sentido más periodístico.

**¿Por eso los títulos de *Estaré en el paraíso*, el e-book, y la novela *Espérame en el paraíso* son tan parecidos, porque hay ahí una influencia? Los escribiste cerca en el tiempo.**

Sí, *Estaré en el paraíso* es una frase real que me dijo uno de ellos, que eran activistas locales y que estaban tramando lo que entonces llamaban revolución. Estos chicos, pues uno de ellos tuvo una frase que me gustó mucho porque todo el mundo decía qué harás después de la revolución,

todo el mundo se hacía esa pregunta, preguntando por los sueños, también es una frase de esperanza, porque así les haces pensar en un futuro. Porque si no todo es muerte, toda visión que tienen es la de que van a morir. Pues uno me dijo “estaré en el paraíso”. Me encantó porque fue un resumen muy bueno, tremendo, de cómo era su espíritu su estado de ánimo. El espíritu y el estado de ánimo es que iban a morir por la revolución, no veían la victoria tampoco. O si había victoria no la veían. Y me pareció tan visionario, porque realmente están todos muertos. Luego en la ficción, me gustó porque era una historia de amor que yo creé de una periodista y uno de esos chicos, imaginariamente, no como personaje real, me basé en uno de ellos que luego se radicalizaba y blá, blá. En *Espérame en el paraíso*, yo tenía otros nombres, el tercero se llamaba Amores suicidas, pero la editorial no quiso poner Amores suicidas porque Amores suicidas es una palabra que es muy negativa y entonces no vendía y marketing me prohibió poner Amores suicidas. Entonces le dimos unas vueltas y dije, pues como el chico muere al final, ella se queda muy enamorada, ella le dice espérame en el paraíso. Pero también es un juego filosófico de ideas para decir que todos ellos morirán y nosotros no. En el sentido de que Yulia representa a occidente y ellos representan a toda esa gente que quiere la libertad, que está luchando para acabar con las dictaduras y que al final se están liando, se están metiendo a radicalismos y en ese islam radical en lo que se ha transformado todo. Entonces me gustaba esa idea filosófica, fíjate, de Yulia diciendo espérame en el paraíso, Yulia se enamora de Omar y le dice eso. Es la idea principal y filosófica del libro.

**¿Tú crees que, a través de las novelas, sobre todo de *Espérame en el paraíso*, reflejas de forma más profunda ese choque cultural o esa realidad del islam?**

Bueno, no sé si lo logro, es muy difícil lograr que refleje exactamente la realidad del islam.

**¿Crees que con la novela reflejas mejor que con el e-book o tu labor periodística?**

Sí, claramente. Creo que a través de una historia de ficción... Para mí la literatura, los libros, también tienen que generar curiosidad, siempre. Por ejemplo, recuerdo leer de pequeña *Viento del este, viento del oeste*, me generó mucha curiosidad por Asia, por la cultura asiática, por, creo que era Japón. Entonces, te abre los ojos. Yo no he querido hacer un libro académico, es decir, no es un libro en el que veas reflejado exactamente todos los puntos de vista, ni como se hace en el periodismo, no es un libro donde haya datos fidedignos, como puede haber en un ensayo académico de la universidad o como profesora universitaria que soy. No, el libro es una historia, una historia de ficción, una historia de amor, en la que dos personas, una es de allí y otra de aquí, se enamoran y entonces hay un choque. Y a través de los capítulos vas viviendo unas aventuras con ellos y, obviamente, se refleja una realidad que el lector, sobre todo, puede comprender un poco mejor cómo es Siria, cómo son los sirios, cómo piensan, cómo son físicamente, algunas pequeñas cosas del islam o de su cultura, algunas pequeñas cosas de la nuestra, esas pequeñas conversaciones que se pueden dar entre unos y otros. Eso es muy interesante. Y, luego, mi interés básico es despertar la curiosidad del lector y entretenerle. Y que a través de ese entretenimiento el lector quiera saber más cosas de Siria, quiera aprender lo que ha ocurrido y lea más sobre Siria y sobre la guerra. Y trate de comprender también al que tiene al lado, porque le ha puesto una cara, le ha puesto una ropa, sabe lo que come y su visión también ha cambiado de esa persona que no es esa otra que ve en la tele todo el tiempo, que es la que se explota diciendo “Alá es grande”, que coge un camión y atropella a no sé cuántas personas en Niza. Tiene otra visión, porque mucha gente en nuestras sociedades creo que no conoce a ningún musulmán, no saben cómo son, no han hablado con ellos jamás. Entonces en una forma de acercarlos y de que hablen con ellos.

**Mayte, he visto en el e-book también que eres muy crítica con la situación del reportero de guerra. ¿Cuáles crees tú que son los aspectos que podrían mejorar esa situación o que se deberían de luchar para que se mejorara esa situación?**

¿Qué situación? Perdona.

**La situación del reportero de guerra freelance, que tú te muestras muy crítica en la obra.** Bueno, yo creo que en este momento lo que hace mucha falta es respeto por el profesional que viaja a esas zonas de conflicto, que se juega la vida.

**¿Respeto por parte de los grandes medios o por parte de los lectores?**

Ambos, yo creo que hay una falta de respeto por ambas partes. Por un lado, falta de respeto de los medios y de los dirigentes de los medios que no tratan debidamente a las personas que viajan sobre el terreno, no les dan una cobertura de seguridad, les pagan muy por debajo de lo que se merecen, por lo tanto, eso también influye en la seguridad porque no te puedes estar en un hotel más seguro, no puedes pagar para cruzar una frontera de forma segura, etc. Entonces yo creo que hay falta de respeto también en la forma de hablar, la forma de tratarte, por ejemplo, cuando desaparecí en Siria unos días, que estábamos en casa de una gente que nos iba a vender, supuestamente, a gente chunga, pues *El País* dejó de escribirme, dejó de enviarme mails, se desentendieron de mí. Porque no querían tener ese marrón, no querían tener esa responsabilidad. Entonces eso es falta de respeto, de humanidad y de todo. Esa es la falta de respeto, por un lado, de los medios, y por otro lado hay una falta de respeto del lector. Eso se ve en las audiencias, no es que lo diga yo, lo dice *Sálvame*. Entonces es la pescadilla que se muerde la cola, porque si tú vas a pedirle dinero al jefe de redacción, te dice, no, pero es que esto no tiene audiencia y la audiencia te dice que por qué no les damos programas de calidad. Pues no pongas esto y pon otra cosa, entonces este círculo vicioso se rompe y podemos tener contenido de calidad. Entonces yo lo que creo que tiene que mejorar sobre todo es eso, el respeto y un poco de humanidad, que falta, pero en todos los trabajos, en todos los sentidos. Estamos perdiendo el corazón y tratamos a nuestros congéneres de una forma inhumana. Entonces yo creo que vamos hacia una sociedad transhumana, como dicen estos filósofos, en la que todo esté regido por las máquinas, son muy visionarios, y en la que nosotros no tengamos ni corazón ni sentimientos ni haya piedad. Y ese es nuestro futuro creo.

**Un futuro un poco pesimista, ¿no?, la visión que me das Mayte.**

Bueno, ¿a ti te trata bien la vida? ¿Te tratan bien laboralmente? ¿Te pagan lo que mereces?

**No, en absoluto, si yo te contara, bueno, igual lo sabes.**

Sí, si por eso te digo, que nadie nos está tratando como nos merecemos. Hay cuatro privilegiados y el resto estamos siendo vapuleados por este sistema, que se está organizando ultracapitalista, que no le da una oportunidad a las relaciones humanas. Entonces es un gran problema porque hemos pasado una crisis para nada.

**Pues sí, desde ese punto de vista estoy totalmente de acuerdo contigo. Es decir, no es que no nos traten bien, es que directamente estamos en todos los trabajos..., imagino que como freelance tiene que ser peor. Bueno, si tú das clases en la universidad debes saber también cómo es la universidad de dura en ese aspecto.**

Bueno, sin respeto, porque antes se respetaba a un profesor, se respetaba a un académico y es que ya no hay respeto por eso. Hay más respeto por Belén Esteban que por un escritor. Es triste como la sociedad ha cambiado y vamos hacia eso. Es la sociedad del hedonismo y de la cultura del cuerpo y del fascismo, porque vamos hacia todo eso.

**Y tú crees que con el predominio de Internet o con el desarrollo de Internet eso ha empeorado, ese tipo de periodismo, ese tipo de noticias.**

Obviamente la introducción de Internet en el mundo del periodismo ha hecho mucho daño porque el lenguaje periodístico se ha adaptado a Internet y no al contrario. Es decir, que mientras que Internet tenía que dar cabida a un periodismo como el que existía antes, fidedigno, honesto y profundo, los algoritmos y todo eso han impuesto su lógica y de forma muy "fascista", digamos, han impuesto un Nuevo Periodismo que no funciona y que tampoco hay forma, porque cansa al lector, porque es todo igual, es exactamente igual una frase a otra, se copian los titulares unos a

otros, la actualidad es tan inmediata que te da vértigo, cambian con el ratón de un lado a otro y eso al final forma un mareo que no te informa. Y eso creo que ha hecho mucho daño porque no tienes una continuidad en la noticia. Todo el proceso de la rutina de la información ahora se hace tal y como dicta Internet. Yo siempre pongo el ejemplo en mis clases de que *El Mundo* en el año 2007 tuvo un titular que era “le cortó los testículos, se los metió en la boca y le cosió los labios”. El titular había sido una de las noticias más leídas del día. Era sobre las torturas en la dictadura argentina. Estoy segura que el 100% de las personas que le dio ahí clic entró decepcionada porque no quería saber de las torturas de la dictadura argentina, simplemente les gustó el titular y entró porque era un morbo y luego les importaba un carajo si era sobre la dictadura argentina y lo que pasó en la dictadura argentina.

**Mayte, ¿a ti te resulta ahora con Internet más difícil informar como periodista de guerra freelance? Es decir, ¿tienes que construir para distintos medios o es una ventaja porque hay más sitios donde vender la información?**

No, yo creo que se han multiplicado los medios de comunicación, pero eso no significa que haya más clientes a los que venda, sino que lo que han hecho es bajar el precio, con lo cual, tampoco es que te hagas “macrorrica”. Lo que tienes que hacer es trabajar para varios clientes al mismo tiempo por precios mínimos. Y, bueno, multiplicándote por tres porque tienes que escribir diferentes crónicas para *El País* y para *La Nación*, como hacía yo en Siria, y hacer ese tipo de noticias al granel. Ese es el problema de Internet. Y, aparte, como en Internet los contenidos parece que tienen que ser gratis, están, obviamente menos pagados que en papel, lo cual me parece una idea absurda porque es el mismo trabajo y la misma función tienen, la misma elaboración. Así que no comprendo que tengan que ser de otra manera, que tengan que tener otro precio.

**Sí, es que nos hemos acostumbrado a que podamos leer todo gratis y cuando te piden pagar por ello se hace complicado.**

Ya, porque desde un primer momento, esto de Internet ha sido jauja, también en historias de seguridad. No hay una regulación y yo creo que hace falta, que en nombre de los derechos y las libertades fundamentales, yo no puedo admitir que me amenacen por Twitter, yo no tengo por qué recibir amenazas de muerte por Twitter como me pasó.

**¿Has recibido amenazas de muerte por Twitter? ¿Por qué?**

Por ese libro, por *Espérame en el paraíso*.

**¿Qué has recibido amenazas de muerte por *Espérame en el paraíso*?**

No lo sé, a alguien no le debió gustar. No sé quién era, lo denuncié a la policía y ya está. Eran cuatro tweets. Uno que decía “en el ocaso de tus días tendrás noticias de nosotros, lo notarás en tu cuerpo”. Bueno, era un perfil falso obviamente, pero mi queja es que no tengo que sentirme amenazada y no comprendo cómo pueden dejar que haya perfiles falsos y que eso ocurra. Tampoco comprendo cómo Internet con un uso perverso nos ha dejado a todos los que hacemos periodismo en la más absoluta miseria económica. Porque hacer una cosa que antes estaba bien pagada, ya no es una profesión de la que se pueda vivir.

**Sí, vamos, los otros periodistas que he entrevistado me dicen exactamente lo mismo y yo me sorprendo cuando me dicen los precios que se pagaban antes de la crisis, por ejemplo.** Claro, yo cobraba 450 por artículo y la última crónica del *País* fueron 60 euros, la de Siria, te estoy hablando de guerras, que estás jugándote la vida. Con eso no te pagas ni el hotel ni los gastos ni el avión ni nada. Por eso te hablo del maltrato, de la falta de respeto.

**Mayte, tú fuiste dos veces a Siria, en el e-book es lo que comentas. ¿Tú te planteas ir otra vez para seguir cubriendo el conflicto?**

Bueno, en el e-book no fue dos veces, fue después. En el e-book no comento que estuviera dos veces, ¿no?

**Espera, el e-book se publica en 2012.**

¿Y el mes?

**El mes no lo tengo. Si tú lo tienes...**

Lo escribí hace cuatro años, en el 2012, entonces sí, dos veces, sí.

**¿Qué opinan los lectores de este e-book, te han comentado algo?**

No, no he tenido ningún *feedback*, nadie me ha hablado de este e-book.

**¿Y de tus novelas qué te comenta la gente?**

Pues, mira, *La kamikaze* le encanta a todo el mundo, no he tenido una sola crítica, de hecho, me han escrito cosas preciosas. Y de *Espérame en el paraíso* sólo he recibido también felicitaciones, salvo mi editor, a quien no le gustó el libro ni a mi agente...

**¿Sí? ¿Qué te decían?**

Pues que es un libro demasiado complicado, que fue demasiado profundo y que por eso no se vendió. Y estaban muy tristes con el libro, no le dieron nada de bola, no lo promocionaron, no les gustó.

**¿Pero en qué sentido te comentan que es complicado?**

No, demasiado profundo y demasiado liado para el lector español. Pues querían algo más romántico, más simple. Tú fíjate en Pilar Eyre, que ganó el premio Planeta ese mismo año que yo saqué *Espérame en el paraíso*, es un libro de mi estilo, pero al estilo *Sálvame*. Y a ella le dan un Planeta, que son 250000 euros, más la difusión del libro, etc. Ese es estado de la empresa editorial de hoy. Pero, bueno, yo estoy contenta con mi libro, mi libro a la gente más o menos le gusta. Hay otra gente que me dijo que le costaba más leerlo, pero en general bien. Hace poco una lectora me escribió diciendo que le había encantado y que le parecía maravilloso. Y bueno, son fábulas mis libros, no son fáciles. Obviamente hay que entenderlos, hay que tener una mente muy abierta y comprenderlos como una fábula de la realidad. Que eso es otra cosa que me distingue de otros autores que escriben literatura periodística o periodismo literario, que mis libros son como fábulitas, las novelas, como estas fábulas del león y el no sé qué.

**Mayte, ¿crees que el libro puede ser un buen formato para publicar periodismo?**

Sí claro, para hacer literatura periodística claro.

**O para hacer periodismo literario.**

Sí, bueno, Martín Caparrós lo hace mucho, por ejemplo, y le va muy bien. Y yo creo que claro que es un buen soporte y creo que es la única salida del periodismo o bien publicaciones como *The New Yorker* o *XXI*, en Francia. Esas revistas tratan de hacer periodismo literario, ese es el futuro.

**¿Tú crees que este periodismo que hace Martín Caparrós y que se está dando sobre todo en América latina, con revistas como *Gatopardo*, *Malpensante* están influenciando en el periodismo español?**

No lo creo, yo por ejemplo cuando empecé a escribir tenía mi propia referencia periodística de buscar historias audiovisuales, porque yo era de la tele, de buscar personajes. No hacer la noticia de forma caótica, un plano para acá, un plano para allá, sino de buscar un personaje y hacíamos reportajes de la noticia. Buscábamos un personaje, le seguíamos. Las noticias de Televisión Española son como en la radio, ponen un tío hablando e imágenes debajo, punto. Nosotros lo que hacíamos era buscar a una persona, seguirla, nos contaba y de ahí contábamos todo el problema. Bueno, pues en el periodismo escrito luego hacía lo mismo también, a mí nunca me ha gustado

contar en general las cosas. Y yo me cabreaba enormemente porque escribía historias personalizadas, reportajes desde Siria, lo mandaba y *El País* me lo cambiaba y empezaba la noticia con la actualidad de la noticia de prensa de agencia que acababa de llegar, ponían los tres primeros párrafos que no eran míos y con mi nombre. Irse a la puta remierda, me voy a Siria de *freelance* y me cambiáis los textos. Era vergonzoso, vergonzoso, vergonzoso. Así que algún día escribiré esto que te estoy contando porque es digno de contarse.

**Por supuesto, digno y necesario. Yo me he visto muy sorprendido con eso de los precios. Esos precios son inadmisibles, son una vergüenza, a una persona que está ahí, jugándose la vida, le estén pagando eso. Y la última pregunta Mayte, ¿cómo te defines a ti misma, como escritora o como periodista?**

Ambas, yo creo que primero vino la escritora, luego la periodista y luego otra vez la escritora. Yo es que escribía libros de pequeña, yo cuando tenía diez años escribí una pequeña novela, que se llama *Los anónimos*, que tengo en mi casa todavía y que era una novela de ficción pequeña que la escribí con una máquina de esas de escribir de las antiguas. Y yo creo que primero vino la escritora y luego encontré en el periodismo una forma de hacer otra cosa, del desahogo de esa literatura que estaba dentro de mí. Yo creo que todos los periodistas llevan a un escritor dentro, o yo llevo a un escritor dentro, no sé si todos los periodistas.

**No sé, pero esa necesidad siempre ha estado desde pequeña, como me comentas, esa necesidad de contar historias que las encauzabas en un principio a través del periodismo.** Sí, absolutamente cierto.

## 20.7. Nacho Carretero

### Entrevista realizada de forma telefónica el 13 de julio de 2016.

**Lo primero que te quería preguntar, comentas en el libro que para ti siempre había sido una afición todo el tema del narcotráfico y de la mafia gallega, pero ¿en qué momento tú dices voy a escribir un libro sobre esto? ¿Para ti era una especie de obsesión?**

Sí, bueno, una obsesión, lo que era, me llamaba mucho la atención desde siempre el fenómeno del narcotráfico en Galicia, como lector casi, escuchaba todas las noticias que salían, que si una planeadora varada, que si un agujón en no sé dónde, que si una cuestión de cuentas... Me llamaba la atención también de adolescente porque yo veía que había mucha fascinación con las mafias italianas, con los cárteles colombianos y a mí también era una cosa que a mí me fascinaba y leía mucho y veía películas y tal y pensaba "joder, aquí en Galicia hay un fenómeno parecido". Sin embargo, antes no me salía verbalizarlo, pero por verbalizarlo de alguna manera, no hay una explotación cultural, atractiva o literaria de este fenómeno. Siempre he visto que tanto en Galicia como en el resto de España nos fascinan temas lejanos pero que hay un montón de temas propios, locales, que no sé si por normalidad o por cercanía no atendemos o no notamos o no usamos de la misma manera. Y esto es un poco una obsesión que yo tenía con el narcotráfico porque me quedaba cerca pero también pensaba en otras muchas más temáticas. Pensaba en la minería asturiana, pensaba en Ceuta y Melilla, pensaba en toda la subcultura del mundo gitano en España, pues un montón de temas, desde el punto de vista narrativo o si quieres desde el punto de vista cinematográfico, literario, cultural, dan muchísimo juego, pero que, sin embargo, ignoramos. Creo que las cosas están empezando a cambiar, por fin muchos periodistas, reporteros, escritores se están fijando en temas propios y lo que hice yo no es más que uno de esos casos. De gente que le llamaba la atención que no se hicieran de temas locales y decidí hacer el libro del narcotráfico.

¿En qué momento decidí hacer el libro? Bueno, yo sabía que quería hacer algo con eso, que no sabía si haría un documental, una serie de reportajes o qué. Pero yo sabía que ahí había material para hacer algo y durante muchos años lo tenía en mente, pero no tenía claro cómo, ni tampoco me veía capacitado. Y la verdad que el libro fue casi lo último que tenía en la cabeza, pero hablando con Libros del K.O. un día, les comenté este tema y a ellos les fascinó y dije bueno, pues mira, este tema que siempre tengo en la cabeza y ahora me veo preparado, con ganas y con tiempo, ¿por qué no va a tener forma de libro? Y ahí fue cuando decidí empezar a trabajar.

**¿Y cuánto tiempo te ha llevado más o menos escribir o crear todo el libro?**

Me llevó como aproximadamente un año y medio. Digamos que la investigación o recopilación de información es muy ardua, muy dura, fue lo más duro del libro, pero también es verdad que yo no empecé de cero, no es como si me hubieran encargado un tema sobre el que no tengo ni idea y entonces tengo que empezar la investigación de cero, porque se hubiera exprimido mucho más el tiempo. Yo tenía más o menos claro lo que quería contar y por dónde había que ir y eso facilita mucho las cosas y abrevia los tiempos, pero aun así fue un año y medio muy intenso porque yo estaba trabajando como *freelance* a la vez y yo tenía que compaginar mi trabajo, mis reportajes y mis viajes con el libro, muchas noches, muchos huecos encontraba, un trabajo extra durante un año y pico que acabé cansado, la verdad.

**Y, Nacho, ¿tenías claro toda la estructura que has utilizado en el libro de capítulos y el título de la obra desde el principio o eso fue surgiendo más adelante mientras la escribías?**

Bueno, el título no, el título tardó bastante, también porque lo fui dejando, no me preocupaba. La estructura, bueno, la estructura desde el principio intenté organizarla, bueno, porque yo trabajo así, intentando primero organizar el esquema sobre el que voy a avanzar, pero, claro, a medida que se va avanzando va sufriendo cambios, modificaciones... También el trabajo con el editor, con Emilio, reorganizaba el material. Pero digamos que antes de escribir nada, incluso



investigar, sí que desarrollé un esquema básico que definía la estructura del libro de principio a fin. Y luego el título, la verdad, es que lo fui dejando hasta que la distribuidora ya pidió un título porque lo iba a meter en catálogo que había que entregarlo ya, que, por supuesto, me salté varios plazos de entrega, y fue cuando pensé algún título, tenía dos o tres, y consultándolo con los editores, con los amigos, con los colegas periodistas, pues al final *Fariña* era el que más gustaba y así fue.

**¿Cuáles fueron los otros títulos que tenías en mente, por curiosidad?**

A ver, déjame pensar. Había una operación de la Guardia Civil que se había desarrollado en Galicia, que se llamaba operación Dependé, porque nadie les contestaba cuando preguntaban en Galicia, entonces quedó operación Dependé, entonces me planteé llamarlo operación Dependé, pero lo descarté porque a lo mejor sonaba un poco demasiado humorístico. Y luego había otro que se llamaba Narcoterra, pero también lo descarté al final porque creo que estereotipaba un poco. Entonces cogí al final *Fariña*, porque en Galicia es una palabra normal, o sea, habitual, pero fuera de Galicia no y llamaba mucho la atención. Y, de hecho, lo fui comprobando, llamaba mucho la atención una palabra así potente y llamativa y al final la gente me decía que *Fariña*.

**Y, Nacho, si tuvieras que definir bajo qué género periodístico está tu libro, ¿qué género elegirías?**

Soy bastante alérgico a etiquetar los géneros, en el sentido de que eso ha sido un problema en España, pues hay una obsesión por etiquetar o definir que ha dejado algunos textos en el limbo. Me explico. Durante muchos años el periodismo en España me daba la sensación de que estaba obsesionado con definir antes de nada si lo que tenía entre manos era una crónica, era un reportaje, era un artículo. Y sobre todo en decir si era noticioso o no, si tenía una percha, si tenía actualidad. Entonces muchos textos que ni tenían percha ni tenían actualidad, ni tenían un ángulo noticioso y tampoco estaban claramente definidos si eran una crónica, un reportaje o una primera persona o qué era, se perdían porque no entraban en los cánones del periodismo tradicional en España. Mientras que en Latinoamérica o en EEUU los textos si eran buenos se publicaban, independientemente de si eran noticiosos o etiquetables o no y lo que importaba era la calidad del texto. Creo que eso está ahora cambiando gracias a medios nuevos y a una mentalidad más abierta, hay un relevo generacional, y los textos comienzan a ir para adelante, aunque sean difícilmente clasificables. Una pequeña anécdota de una pequeña historia, si está bien escrito y resulta interesante, pues hay lectores y hay medios interesados. Entonces eso está cambiando. Pero bueno, que si tengo que etiquetarlo yo creo que lo conocido como periodismo narrativo, yo creo que estaría incluido *Fariña* porque, bueno, mi intención al final es hacer un reportaje o un libro periodístico pero, si te fijas, la forma de redactar o el estilo, mi intención es que fuese ágil, que fuese novelesca para que la gente me lo leyese, pues, un libro académico y que alguien que a priori que no le interesase el tema pues le pudiese enganchar y, bueno, una mezcla entre periodismo y narración y tocando en algunos momentos casi literatura.

**Pues me parece súper interesante que tengas esa visión sobre tu propia obra. Y, Nacho, me he fijado que en la obra siempre has intentado mantenerte tú como periodista ligeramente fuera de todo lo que estabas contando, tú has mostrado toda esa cronología, toda esa genealogía de lo que estaba pasando en Galicia, pero tú no te presentas o apareces dentro del texto. ¿Es algo que tú tenías claro desde el principio, es algo intencional o simplemente te salió así?**

Yo tenía claro que no quería aparecer en el momento porque concibo el libro como un reportaje, como un reportaje amplio, con el estilo que te expliqué ahora, pero, al fin y al cabo, un reportaje. Yo no tengo nada en contra de la primera persona, pero, siempre y cuando sea pertinente. Hay veces que se necesita, que queda bien, que aporta la primera persona, pero otras veces chirría porque es un personaje metido con calzador al lector y estorba o no pinta nada. En el caso yo no pintaba nada en la narración porque, aunque soy gallego, no viví en primera persona la mayoría de los casos que describo en el libro y, por tanto, yo no pintaba nada ahí, nunca sentí que tenía

que estar y, por tanto, desde el primer momento no me planteé aparecer. Pero, como te digo, si un texto veo o siento que yo apporto o que yo estaba ahí o que mi punto de vista puede alimentar mejor el texto, no tengo tampoco ningún problema. Pero, al principio, cuando hago un reportaje, no me planteo aparecer yo porque creo que no es necesario, que queda mejor sin mi presencia.

**Sí, yo creo que en este caso es acertado eso porque queda muy bien de la forma en que lo has hecho. Y he visto también que el aspecto de fuente es muy muy extenso, ¿cómo has conseguido acceder a todos esos jueces, policías, periodistas, que te han ido dando esos datos? Me imagino que fue una labor bastante complicada, sobre todo para que te hablaran de un tema así.**

Sí, no fue sencillo. Me di cuenta que aún hay bastante tabú en Galicia respecto al narcotráfico, más del que yo creía antes de empezar el libro, y me di cuenta, comprobé que a mucha gente no le apetecía hablar. Si te fijas, muchas fuentes prefieren el anonimato, es algo que debilita un poco el relato periodístico, pero no me quedó más remedio que hacerlo así. Y, sobre todo, en cuanto a vecinos, gente que no son autoridades, de ninguna manera querían figurar con su nombre. Y, entonces, eso me hizo ver que aún es un tema que incomoda o provoca temor en Galicia, más del que yo pensaba. Lo curioso es que cuando el libro salió y empezó a funcionar e hizo ruido y tuvo un cierto éxito pues fue cuando me empezó a llamar gente, a escribir, que me querían contar la historia y que sabían algo y que sabían no sé cuánto... Y yo pensaba joder, ya me podíais haber llamado antes y no ahora.

**Bueno, y ¿qué has hecho con esa gente que te llama y te da información?**

La verdad es que nada porque yo la intención que tenía es escribir lo que he escrito, me quedé como a gusto, que es lo que sentía que quería hacer y yo lo que no soy es especialista en narcotráfico ni quiero serlo. Digamos que *Fariña* es un trabajo más de los que he hecho y ya estoy trabajando en otras cosas y no me interesa seguir ahondando ni hacer una segunda parte, ni añadir información. Me parece que hay muchísimo recorrido por hacer aún y que muchos periodistas pueden escribir segundas, terceras y cuartas partes y complementar un montón de información porque aún queda muchísimo por investigar. Pero yo no quiero hacerlo, yo ya hice lo que quería hacer y ahí se queda. Lo que digo es gracias, pero no me interesa. A veces cotilleo, pero por mí.

**Y tengo la sensación cuando lees *Fariña* que es un relato muy muy local pero que a la vez es universal. ¿Tú tienes esa sensación? ¿O los lectores te han transmitido esa sensación? Es que, aunque sea una cosa muy local concentrada en un punto muy concreto, tiene un carácter universal.**

Es que yo no creo en las historias locales porque, al final, la mafia siciliana no es local, llega a todos los rincones del mundo, los cárteles mejicanos, también tienen una idiosincrasia muy local. Yo creo que todos los temas son locales, porque se desarrollan en un punto, pero depende del tratamiento que les des se convierten en universales. Y, sobre todo, que al final, estás hablando de narcotráfico, pero lo que estás hablando es de valores y de hechos que empatizan con todo el mundo. Es un contrapoder, unas organizaciones criminales, es unos problemas sociales, anécdotas, giros, entrevistas con autoridades, vecinos... Bueno, que al final llega a todo el mundo y que cuando tú encuentras una historia que te parece interesante, te da igual si se desarrolla en un sitio o en otro.

**No sé si, supongo que le habrá ocurrido a muchos lectores, que yo me he visto muy sorprendido cuando he leído tu obra de que eso haya ocurrido en España, como ¿en serio ha pasado eso aquí tan cerca?, ese tremendo entramado y esa tremenda organización y sobre todo cuando comentas que estos narcos eran el puente entre los narcos de los cárteles mejicanos y todo el resto de Europa y resulta, yo creo que realmente parte del éxito de la obra, ¿crees tú que ha sido eso, contar algo que existe tan poderoso aunque absolutamente nadie conocía o que estaba siempre ahí en un segundo plano?**

Creo que es lo que hablábamos al principio, que siempre ha habido una fascinación por temas de fuera y un poco una ignorancia sobre temas locales y de ahí que a mucha gente le pasase que le sorprendiese. Pues, en realidad, nada de lo que cuento en el libro es nuevo, ya todo en algún momento salió publicado de alguna u otra manera. De manera que corroboro mi idea de que hay ciertos temas locales que no interesan, aunque interesan de otra manera. Por ejemplo, al decir que no hay nada nuevo en el libro, me refiero a que todo lo publicado estaba en las páginas de sucesos, pero de una manera más encorsetada, de una manera más del artículo al uso y, además, sin conectar unos con otros, simplemente salían de vez en cuando noticias sobre narcotráfico. Pero cuando tú lo unes todo, cuando tú le das forma y cuando tú, digamos, lo explotas de una manera más cultural, al modo de un libro más novelesco, pues de pronto es cuando el lector lo lee todo seguido, comprende la dimensión del asunto y encima, lo lee en lenguaje más cinematográfico y dice, coño, es que esto parece una novela, no me lo puedo creer, esto parece increíble. Pero es todo real. Y en realidad, ese tipo de libros, ya existe por montones sobre otros fenómenos mafiosos, que, de hecho, la gente en España conoce muy bien, porque en España quien más, quien menos ha leído sobre la mafia siciliana, sobre la camorra napolitana, que es fascinante, sobre los cárteles mejicanos, hay auténticos gurús. Y, sin embargo, ya no sólo el narcotráfico gallego, es que aquí en España tenemos la camorra, las mafias del este, la mafia georgiana, tenemos a la mafia china, todas las mafias del mundo están asentadas en España. Y de pronto ves el periódico y abres un día y un ruso decapitado en Fuengirola y ahí queda la noticia, pero como alguien se ponga a investigar y diga y este ruso y este y este y por qué y por cuánto y te sale un libro sobre la mafia rusa en España que te haría llevarte las manos a la cabeza otra vez. Pero yo creo que falta un poco ese interés por los temas locales.

**Y, Nacho, ya sé que te lo han preguntado en otras entrevistas sobre si has tenido problemas con estas personas. Pero yo te quería preguntar si desvelas que una gran cantidad de policías o de Guardias Civiles estaban de parte de los narcos o, digamos, que dejaban o eran mucho más permisivos con todo lo que se estaba desarrollando en Galicia. ¿Has tenido algún tipo de problema o de cuestión por mostrar esa realidad dentro de los cuerpos de seguridad del Estado?**

No, la verdad es que yo no he tenido ningún problema. Pues los agentes, lo policías que hablaron conmigo me ayudaron mucho, por ahí no hubo absolutamente ningún problema. Y luego no recibí ningún tipo de presión ni de nada. La verdad es que no tuve ningún problema. Cuando hablas de personajes de la actualidad o das nombres te pasa por la cabeza un cierto temor, pero es algo que preferí no tener en cuenta porque si no el relato y tu trabajo se ve afectado y lo que no puedes es estar pensando en eso y hacer bien tu trabajo. Y, bueno, no tuve ningún inconveniente.

**Y a la hora de escribir *Fariña*, ¿has tenido algún escritor, alguna obra, algún periodista como referente? Es decir, ¿te ha servido como referencia alguna obra o alguna obra cinematográfica o de otra índole para escribirlo?**

Bueno, nada concreto, pero supongo que inconscientemente ahí están plasmado un montón de influencias, de periodistas que yo leo y que llevo leyendo mucho tiempo y de cronistas que a mí me gustan mucho y libros de Leila Guerriero, de Martín Caparrós o de Juan Villoro o de Manuel Jabois o de tantos cronistas que yo sigo con admiración y que al final vas cogiendo de cada uno, no sé, puliendo tu estilo. A mí me gusta intentar escribir sencillo e intentar que las frases sean sonoras, sean contundentes, si lo puedes decir en una frase, mejor que en tres. Y yo creo que es un poco el estilo, pues una influencia de muchos años de seguir a cierto tipo de periodistas. Luego, por supuesto, pues sí que hubo libros en los que me basé, pero no tanto de estilo sino para información de periodistas gallegos que habían escrito obras y documentales. Es verdad que casi todos, como mucho, del principio de los noventa, porque había ahí una especie de laguna

al principio de los noventa hasta la actualidad, en la que nadie había escrito nada ni hecho nada relevante. Pero, bueno, esos libros del principio de los años noventa sí que me sirvieron bastante.

**Y he visto que colaboras habitualmente con *Jot Down* y con *Gato Pardo*. ¿Qué te parece toda esta producción de periodismo narrativo o todo este tipo de publicaciones que están surgiendo en España como *fronterad* o como todas esas revistas latinoamericanas que siguen la estela de *Gato Pardo*, *Etiqueta Negra*, *Malpensante*, *Anfibia*? ¿Qué te parecen todas esas publicaciones que han puesto en juego ese otro tipo de periodismo?**

Bueno, a mí me encantan, como no puede ser de otra manera, soy muy fan de las publicaciones porque me encanta ese género y disfruto mucho y, además, en lo que a mí respecta, son oportunidades laborales también. Entonces yo creo que son la demostración de que a la gente le gusta ese tipo de historias y ese tipo de periodismo que a lo mejor es más lento, a lo mejor el resultado se ve más a largo plazo, pero funciona y la demostración de que funcionan es que existen, cada vez hay más y se sostienen. Entonces, contradice un poco una obsesión que en España padecemos, que es la obsesión de los clips, el tráfico, Google, etc. Que hace que se sacrifique un poco la calidad en pos de la cantidad, de la respuesta y del tráfico. Estas publicaciones están a medio largo plazo, pero están demostrando que a la gente le gustan las historias y que son viables. A mí, porque se evidencia algo que muchos ya sabían o ya sabemos, que la gente no es idiota, que la gente no quiere leer sólo tonterías y que leer tonterías está fenomenal y a mí también me encanta, pero que también le puede encantar leer otro tipo de cosas y que también es compatible. Y con tonterías no me entendas mal, yo no digo con tonterías otro tipo de periodismo, hay mucho periodismo que no es narrativo y que a mí me encanta y que es súper respetable y que es necesario. Hablo de tonterías de cosas de buscar los pies por buscar, el nuevo bañador de Cristiano Ronaldo. A mí también me gusta de vez en cuando cotillear y relajar la mente viendo eso, pero eso no significa que sea el camino único a seguir ni mucho menos.

**¿Tú crees que los principales medios españoles, los medios convencionales, están centrados en eso? Es decir, obsesionados con ese clic, con el número de visitas. Y eso está cambiando en cierta medida la profesión.**

Yo creo que ahora, como se pueden medir las audiencias y el tráfico de una manera muy fiable e instantánea, hay más presión desde un punto de vista económico o de negocios. Entonces hay medios que no tienen más remedio porque se ven presionados por accionistas o por los dueños a generar una respuesta de tráfico y audiencia corto plazo. Entonces, buscan el camino más corto y creo que al final perjudican a la marca.

Yo soy más optimista, yo creo que el periodismo no está pasando ninguna crisis especial, simplemente creo que hay más periodismo y donde hay más periodismo hay más cosas y, por tanto, dentro de esas cosas hay más cosas buenas, pero también más cosas malas. Ahora el periodismo es más accesible y más visible. Entonces, bueno, y también la gente es más crítica porque ahora hay mucho más acceso a la información y la gente también tiene más inquietud en informarse. Por lo tanto, hay más cantidad y también más lectores críticos, pero creo que el periodismo siempre ha pasado altibajos y siempre ha habido cosas buenas y cosas malas como ahora. Sí que veo que a lo mejor hay un problema de negocios en que se ven presionados en busca de la inmediatez y del tráfico y a lo mejor sacrifican una parte que es más lenta o que el resultado es a medio o largo plazo y no tienen la paciencia de apostar por eso.

Pero, bueno, pienso que es cuestión de tiempo. Primero porque están cambiando los estándares en cuanto a algoritmos de redes sociales, en cuanto posicionamiento Google, etc. Pues ya no es tanto del tráfico, sino que empiezan a ser importantes valores como la permanencia, el interés, los contenidos compartidos... A la fuerza los medios van a tener que ir cambiando, los clics empiezan a ser ya pasado, muchos medios en España no se están enterando. Y, por otro lado, el tiempo en cuanto a otro relevo generacional. Creo que venimos nuevas generaciones con una formación distinta y te hablo ya de generaciones incluso anteriores a la mía, de adolescentes, que por mucho que digamos los adolescentes de hoy..., es que Snapchat, es que no sé qué. No, los adolescentes de hoy vienen mucho más formados que nosotros, los siguientes vendrán aún

más formados y, por lo tanto, es cuestión de tiempo que el interés tenga cada vez un nivel superior en todos los ámbitos y los relevos generacionales van a ir cambiando el periodismo. En cualquier caso y, en resumen, no creo, de verdad, no creo que el periodismo pase ninguna situación alarmante como muchos hacen ver u opinan.

**Pero, ¿tú crees que hay un tapón generacional que no deja acceder a esa nueva generación de periodistas?**

No sé si hay un tapón generacional, en cualquier caso, si lo hay, nada nuevo bajo el sol. Siempre hay taponos generacionales, siempre la anterior generación se resiste un poco a soltar los mandos y la nueva generación se encuentra con dificultades para tomar el control, pero yo creo que esto pasa y seguirá pasando siempre. Pero cae por su propio peso. De pronto las nuevas generaciones van encontrando su lugar y van funcionando. Y a lo mejor, viejas mentalidades, que sí, que existen en el periodismo viejas mentalidades que están ahí apostando por cosas que no tienen ningún futuro, pues generan un tapón. Pero, de nuevo, nada, creo, especialmente llamativo ni especialmente exclusivo del ámbito periodístico, es la naturaleza siguiendo su curso.

**¿Tú no crees que realmente haya una crisis tan grave? Porque yo aquí veo, desde la facultad y el contacto con los alumnos, los alumnos tienen una visión muy muy pesimista de la profesión y casi todos dan por sentado que les costara muchísimo trabajo entrar a trabajar a la profesión.**

Sí, pero yo creo que eso tiene que ver con la crisis económica que afecta a todos los sectores, al periodismo y a todos. Bueno, el periodismo estuvo especialmente afectado por la crisis, pero una crisis económica y, por tanto, sí es más difícil encontrar trabajo y entiendo el pesimismo de los estudiantes, pero no una crisis ética o de valores del periodismo, en eso no creo. Sí es verdad, que la crisis económica ha afectado al periodismo, pero también opino, a lo mejor poco de optimista, pero que como los demás sectores de la economía se está empezando a recuperar y se va a ir recuperando y, por tanto, va a volver a haber movimiento y también creo que el que quiere y el chaval que tiene vocación, que se empeña, luego encuentra su lugar y su sitio.

**¿Y cómo te identificarías tras escribir *Fariña*? ¿Te identificarías más como periodista o te identificarías como escritor?**

No, no, yo me identifico como periodista. Lo que pasa, volvemos a lo de antes, muchas veces en España asociamos periodista al hombre que hace, bueno, a la persona que hace noticias, artículos y el periodismo es algo muchísimo más amplio. Para mí el periodista es una especie de escritor, por tanto, no lo veo incompatible. Si me tengo que definir, me defino como periodista, pero un periodismo, en mi caso, más narrativo o más literario, pero sin dejar de ser periodismo.

**He visto que has tocado muchos campos como la literatura, la tira cómica, cortos, fotografía. ¿Te sientes en alguno de ellos más cómodo?**

No, diría que esos fueron experimentos más de juventud, era muy inquieto y me gustaba hacer muchas cosas y estaba todo el día probando y haciendo cosas. También una época que nada daba dinero, me gustaba muchísimo escribir relatos y aún me gusta, pero hace tiempo que no escribo ninguno. Era una cuestión de gusto. También luego vas profesionalizándote, por decirlo de alguna manera, y te tienes que ganar la vida y también te va ocupando más tiempo tu profesión y vas perfilando tus gustos y ya esas cosas van quedando más atrás. Pero, por ejemplo, a mí lo de los relatos de ficción me gusta mucho y ojalá pueda volver a escribir alguno.

**¿Es algo que tienes en mente?**

Sí, lo que pasa que como hobby. La verdad es que creo que lo que mejor se me da es lo que hago y por eso lo hago y al final, es lo que más satisfecho me deja. Entonces, por eso también busqué ese camino.

**Yo vi el corto que tienes colgado en la web y me encantó, porque el tema de los doblajes con que sepas un poquito de inglés y te guste el cine, es que es desternillante.**

Lo que pasa que eso tiene ya muchos años.

**Pero es totalmente actual, es decir, hoy día seguimos viendo esas tonterías de voces que no se corresponden con voces reales o adultos poniendo voz de niño para niños en películas o cambios que tú dices, esta peli se llama así en inglés un título totalmente distinto que no tiene nada que ver en inglés. Y eso es algo que tenemos interiorizado, que no nos damos cuenta, pero desde fuera de España se ve como una cosa súper graciosa. Es decir, los latinoamericanos, lo ven como una cosa... por qué dobláis las películas.**

Sí, sí, totalmente, y como es tan llamativo, se nos ocurrió hacer eso, sobre todo porque lo pasamos muy bien haciéndolo y luego viéndolo y luego proyectándolo en un bar y emborrachándonos con los amigos. Y ahí queda esa experiencia y fue muy divertida, pero, vamos, lo que se refiere al campo audiovisual no me veo ningún futuro. Aunque la profesión me ha llevado un poco por ahí ahora, porque, bueno, como sabes, nos compraron los derechos de *Fariña* para hacer una serie de televisión y será el año que viene Antena 3 como asesor de guion, que al final el asesor de guion significa echarles una mano con la investigación, documentación, revisar los guiones, pero al final acabé también en una productora.

**¿Y cómo surgió toda esa idea de la serie de televisión, ahora que lo comentas, os pusisteis en contacto con Antena 3, ellos os lo propusieron...?**

No, no, no, nosotros no nos pusimos en contacto. La productora Bambú, que es ahora mismo la productora más exitosa de ficción en España, llamó a la editorial y dijo que tenía mucho interés en hacer una serie sobre el narcotráfico gallego y basarla en el libro, entonces negociaron la venta de derechos y luego también se pusieron en contacto conmigo para que les asesorara y le ayudara con los guiones, yo encantado, y luego, una vez que estaba todo firmado, ellos consiguieron un acuerdo con Antena 3 para que se retrasmite ahí. Y ahí estamos, en proceso. El año que viene, si todo va bien, se estrenará.

**Pero, ¿es una serie siguiendo el libro o es una serie inspirada en el libro, con personajes?**

Es una serie de ficción, personajes reales, que van a ser los protagonistas de la serie, y basado en el libro, lo que pasa es que, bueno, con tramas. Pero la idea de la serie es que todas las tramas y toda la serie es real, que está basada en el libro, por lo que va a ser bastante fiel al libro, sí.

**¿Cómo ha sido la experiencia? ¿Te ha gustado eso de asesor de guion?**

Sí, me está gustando porque aún estamos en proceso, me está gustando muchísimo, estoy disfrutando un montón. También porque es una cosa diferente, es una serie de ficción, después no tienes la presión de contrastar toda la información, de hacer un trabajo de investigación tan sesudo, es más relajado y entonces lo estoy disfrutando más, la verdad.

**Nacho, ¿tienes algún dato sobre la publicación del libro? Es decir, ejemplares vendidos. Porque ha sido un libro con bastante éxito, pero ¿sabes al menos de cuántos ejemplares? Ediciones va por la sexta, ¿no?**

Va por la sexta edición, pero, mira, yo no tengo un número exacto. Yo creo que ahora mismo está entre 13000 o 14000 ejemplares vendidos, yo creo. Pero, bueno, la cosa es que sigue vendiendo, entonces yo encantado, sigue para adelante el asunto. Y luego, siempre con la expectativa de que cuando se haga la serie el libro tendrá una segunda vida, porque va a hacer mucho ruido la serie. Y la editorial está muy emocionada y tiene mucha fe en esa segunda vida del libro. Un éxito que no podía ni imaginar cuando estaba escribiendo el libro.

**¿Y tienes algún dato sobre la versión e-book y papel? Imagino que el e-book serán muchas menos ventas, pero ¿tienes algún dato sobre eso?**

No, la verdad es que yo no tengo los datos, pero, en cualquier caso, si hablas con Emilio, él te puede dar los datos, te los va a dar sin problema. Yo te remito a la editorial porque yo, la verdad, es que no tengo los datos exactos.

**Los lectores que se han puesto en contacto contigo o han hablado contigo, ¿qué te comentan de la obra? ¿Qué opiniones recibes de ella?**

Pues me malacostumbran porque a la gente le está gustando mucho, pues recibo muchos elogios y uno va ahí masajando el ego y malacostumbrándose. Y, nada, la verdad es que feliz porque lo que me encuentro es que a la gente le está gustando mucho y una acogida muy buena y la verdad que los mensajes de todo tipo de redes sociales y así que te encuentras y tal, para decirme que les gustó el libro son constantes, son diarios y, pues claro, es que eso es una satisfacción muy grande. Es la mayor satisfacción, más allá de las ventas, más allá de cualquier cosa. El ver que el libro le está gustando a mucha gente, que a priori el tema le daba igual, pero que lo leyó y le gustó. Pues es eso, sin duda, lo que más feliz me hace de ese proceso.

**¿Y los periodistas, los compañeros de profesión que han leído la obra que te dicen?**

También es algo que me ha llegado, supongo que habrá tenido opiniones para todos los gustos. Lo que me ha llegado, porque, claro, nadie te va a decir que le parece una mierda, pero, vamos, que ha habido opiniones muy buenas, que me han hecho muchísima ilusión, gente como Enric González, que se molestó en llamarme para decirle que le había encantado, incluso hizo una reseña, Santiago Seguro, yo qué sé, periodistas, el mismo Joaquín Sabina. No sé, periodistas y gente así de renombre, qué te digo yo, Pablo Iglesias el otro día puso un tweet diciendo que le había encantado, estuve con él y me dijo que le había encantado. Yo qué sé, pues un montón de personalidades y de gente que valoras intelectualmente y que te digan que les ha gustado mucho el libro es una satisfacción enorme. Y, luego, no necesariamente gente conocida, amigos y gente que conoces y valoras mucho, gente que son lectores muy críticos y que tienen una cultura enorme y que te digan que le libro les ha gustado, eso para mí es una alegría y es importantísimo.

**¿Ayer estuviste con Pablo Iglesias y te dijo que le había gustado?**

Sí, porque me llevó ahí a *La tuerka*, el programa que hace y me entrevistó y luego estuvimos charlando y tal y me dijo que le había gustado mucho. Y, de hecho, es que me llamó para entrevistarme por el libro y el otro día lo twitteó, que estaba leyendo *Fariña* y que le gustó. Imagínate, casi me colapsa el twitter.

**Y, una cosa que te quiero preguntar, tus has trabajado como *freelance*, pero el año pasado estuviste en *El español* y lo dejaste. ¿Has vuelto como *freelance*? ¿Te puedo preguntar la razón de eso? ¿Estás más cómodo como *freelance*?**

Yo estaba trabajando como *freelance* antes de entrar en *El español*, en agosto del año pasado, que fue cuando entré. Y *El español* me llamó y me dijo que si quería incorporarme para hacer reportajes. Yo les dije que yo el camino que estaba siguiendo era el de los reportajes y ellos me dijeron que fuera allí, que querían lo que estaba haciendo, pero para ellos. Y, bueno, es una manera también de tener una estabilidad, digamos, y seguir haciendo lo que me gusta. Entonces fui para allí. Mi problema fue que al cabo de unos meses cambió un poco el proyecto y hubo un cambio de filosofía por el cual ese tipo de reportajes que yo hacía, yo y algunos compañeros hacíamos, pues no tenían ya cabida, querían cambiar el estilo un poco. Por lo que hablábamos antes, buscando un tráfico más inmediato, un flujo mayor, un poco presionados por los resultados económicos. Bueno, cambiaron el estilo, nada especial, ningún drama. Yo decidí que si había apostado por *El español* es porque quería hacer reportajes, pero si no podía hacerlos no tenía sentido estar ahí. Entonces al día siguiente, decidí volver a casa y ponerme a hacer lo que estaba haciendo antes de entrar en *El español*. Una pena porque la idea era muy buena y estaba funcionando y que era muy bonito lo que estábamos haciendo, pero no puedo ser. Y, nada, se abortó.

**Tu objetivo sigue siendo mantener esa línea de hacer esos reportajes que, bueno, vas poniendo en tu web y demás, ¿no?**

Exacto, yo quiero seguir haciendo eso, porque considero que es lo que se me da bien, con lo que me puedo ganar mejor la vida y lo que me gusta, además. Entonces tengo que apostar por eso. Una combinación de que me gusta y me permite pagar el alquiler, pues adelante con eso. Lo más difícil, que es hacerte un hueco y conseguir la confianza en ciertos medios, pues ya lo conseguí y fidelizar ciertos medios que pagan bien y poder hacer reportajes para ellos con regularidad, que me permite tener una estabilidad económica, pues eso es muy importante y ahora es el camino que quiero seguir y consolidar.

**Y, Nacho, sin hablar de cifras, porque imagino que no las podrás decir, ¿qué paga mejor, un medio convencional que te paga un reportaje o revistas como *Gato pardo*, *Jot Down* o *Etiqueta negra*?**

Ahí es que mezclaste dos conceptos, que son Latinoamérica y España. En Latinoamérica suelen pagar muchísimo mejor, *Gatopardo* paga bastante bien los reportajes. En España pagan bastante bien los medios convencionales, siempre va a pagar mejor *El país semanal* o *XL semanal*, que *Jot Down* o cualquier medio digital, que pagan poco. Claro, ahí hay un equilibrio porque a lo mejor es más satisfactorio publicar en *Jot Down* porque tiene más visibilidad, pero a cambio necesitas publicar en un medio que te pague tus facturas. Entonces ahí está el equilibrio, buscar un poco alimentar el alma, pero alimentar también el bolsillo. Entonces, hay que buscar el equilibrio entre medios que te gusten y medios que te paguen bien. Y en general, en España, quitando dos o tres medios, se paga francamente mal. Entonces es complicado.

**Es curioso que, en Latinoamérica, que siempre tenemos una visión más negativa, paguen mucho mejor el periodismo que en España.**

Considero que en Latinoamérica el periodismo es bastante superior al de España, con publicaciones especializadas, cronistas y reporteros de un nivel bestial y con medios que económicamente son viables y que están muchísimo más saneados que en España.

**¿Tienes ahora mismo algún proyecto en marcha más amplio, del estilo de *Fariña*?**

Bueno, estoy empezando a trabajar en otro libro, de momento es más a largo plazo y estoy sólo empezando. En este momento prefiero dejarlo ahí.

**¿Te puedo preguntar sobre el tema?**

Preferiría decírtelo a ti y que no figurara porque no sé cuándo publicarás la tesis.

**La tesis la publico en enero, pero te aseguro que poquísima gente la va a leer.**

Mira, yo ahora estoy trabajando en un libro sobre Pablo Ibar, que es el español que está condenado a muerte en EEUU, que es el único español que está condenado a muerte. Y yo llevo siguiendo su historia bastante tiempo y en el final de este año van a repetir el juicio y es probable que salga libre y termine 22 años de calvario en el corredor de la muerte. Volviendo al tema, que llevo bastante tiempo siguiendo, entrevistando a abogados, familiares, etc. De hecho, volví ayer de EEUU de hacer trabajo de campo, mi idea es que el segundo libro sea la historia de ese hombre.

**Bueno, no te preocupes porque la exclusiva, hasta enero que publico la tesis y quien la lea, va a ser muy difícil que alguien la vea. Y mi última pregunta es si crees que el libro como formato puede ser un buen soporte para publicar en periodismo. Porque es un formato que nunca tenemos en cuenta a la hora de pensar en periodismo.**

Sí, claro, para mí el libro aparte es un formato ideal, que funciona, completamente viable, porque eso del papel está muerto en cuanto a los libros es falso, porque las ventas de *e-book* en España son bajísimas comparadas con el papel. Y ya como periodista te puedo decir que es realmente



satisfactorio, que no hay nada más satisfactorio que poder tener en tus manos el libro, luce mucho, tiene mucha repercusión, ayuda mucho profesionalmente, al currículum. O sea, que el libro es una herramienta fundamental y muy muy satisfactoria para un periodista.

**¿Te ayuda en tu trabajo de *freelance* que hayas publicado un libro como este?**

Muchísimo, ayuda muchísimo, es una carta de presentación inmejorable, un libro que funciona y un libro con reconocimiento te abre muchísimas puertas y te ayuda muchísimo. Bueno, una repercusión que por más que hagas reportajes si lo consigues, nada que ver. La repercusión que consigues con un libro es infinitamente mayor y, por lo tanto, para un *freelance*, es muy muy positivo.

## 20.8. Nazaret Castro

### **Entrevista realizada a través de videoconferencia el 15 de agosto de 2016.**

**Lo primero que quería preguntarte, Nazaret, es de dónde surge la idea para escribir sobre ese proyecto, si es una idea tuya que surge o es algo que te proponen desde *fronterad*.**

Es una combinación, porque *fronterad* hace un llamado a colaboradores y entonces nos piden ideas. Yo les mando varias propuestas y de las varias que yo les ofrecí, la que les pareció más interesante fue esa, les pareció que iba más directamente al público español.

**¿Qué otras propuestas tenías en mente?**

La verdad, ahora mismo ni me acuerdo. Ya hace como cuatro años que estoy instalada en Argentina, en ese momento yo acababa de volver de Brasil, pero no recuerdo.

**¿Tenías claro desde un primer momento el título que iba a llevar la obra o eso fue surgiendo mientras ibas haciendo la investigación?**

El título surgió cuando estábamos pensando en la campaña de *crowdfunding*, que pensábamos que habíamos lanzado otro título, que no me acuerdo muy bien, y *El cara y cruz de las multinacionales en América latina*, lo pensaron en *fronterad* como una manera de transmitir que íbamos a indagar tanto si había impactos positivos como si había negativos. Como el título todavía se piensa en la etapa de buscar los fondos, sin hacer la investigación, no queríamos poner un título que diera a entender otra cosa, y luego ese título se mantuvo.

**¿Más o menos sabes cuánto tiempo has tardado en escribir esos reportajes? ¿Cómo fue tu proceso de trabajo? ¿Fuiste yendo a las distintas zonas y ahí hacías el reportaje? ¿O después de viajar hiciste todos los reportajes?**

Lo voy recordando mientras te lo voy contando. El viaje a Colombia lo hice en julio de 2013 y creo, porque lo que sí que hicimos fue ir publicando en el blog algunas cosas como para una especie de bitácora de viaje y también pensando en la gente que había puesto el dinero para el *crowdfunding*. Entonces, junto a eso, fui escribiendo notas del viaje y fui transcribiendo entrevistas y todo eso. Luego, en Chile, un poquito de menos tiempo, estuve un mes en Colombia, dos semanas en Chile. Y fue después del viaje a Chile, que ya me senté a escribir todo y lo escribí entre noviembre y enero, más o menos. Recuerdo que me llevó más tiempo del que yo tenía pensado, yo pensaba, acostumbrada a escribir reportajes más cortitos, que me iba a llevar un tiempo semejante al que me llevaba un tema cualquiera y no, me llevó mucho más tiempo. Además, pretendía dar cuenta de un proceso más general, entonces la labor de documentación se excedió.

**¿Desde un principio teníais pensado publicar luego todos estos reportajes en un e-book o eso surge tras lanzar todos los reportajes en la revista?**

Surge después porque en el *crowdfunding* a lo que nos habíamos comprometido y habíamos pensado es que iba a ser una serie de cuatro reportajes, pero que a la vez tuvieran un cierto hilo de continuidad y también nos habíamos comprometido a hacer materiales complementarios. O sea, a hacer algún reportaje más, algún informe más chiquito, que sería sólo para la gente que había apoyado el proyecto, era una manera de enganchar a la gente para financiar y que tratara temas que nos íbamos encontrando, que no eran tan en el punto. Y cuando ya estaba avanzando el proceso de escritura y ahí sí pensamos en hacerlo en e-book. Obviamente si hubiera habido el dinero disponible, nos hubiera encantado a todos, no sólo a mí, imprimirlo, no sólo en e-book, pero se quedó ahí.

**Y en el e-book sí incluyes unos capítulos más que no aparecieron publicados en la revista, ¿verdad?**

Se publicaron esos materiales complementarios, uno iba a ser el contexto de Chile, para explicar el porqué de las leyes chilenas o entrevistas. Hubo dos entrevistas, una que realicé en Chile y otra en Colombia y las publicamos íntegras aparte.

**Y, Nazaret, ¿bajo qué género periodístico definirías tú este trabajo que has hecho? ¿Lo definirías como una crónica, como un reportaje?**

Yo creo que es un conjunto de varios reportajes, hay capítulos o partes antes de los reportajes que son más crónica, que es de algunos lugares donde me quedé y tal, que sí que hay un poquito más de crónica, pero en conjunto creo que es reportaje porque también hay muchas referencias informativas.

**¿Tú identificarías estos reportajes bajo la gran etiqueta o bajo el concepto de periodismo narrativo? ¿Te sentirías cómoda con ello?**

Me sentiría cómoda y te diría alagada, porque siento mucha admiración por este género y por las condiciones de la profesión y demás, no se practica demasiado.

**¿Pero tú crees que tu trabajo es periodismo narrativo?**

En este caso creo que no, estas partes a las que yo me refería que serían más identificables como crónica, sí. Hay otros reportajes de la serie que no son narrativos. Por ejemplo, de los cuatro que salieron, en el último pretendía tomar muchas cuestiones que no eran exclusivas de Colombia y de Chile, este reportaje aislado dudo mucho que pudiera considerarse periodismo narrativo, pero el primero seguramente sí.

**Es que yo creo que en el conjunto sí. Si lees tus textos en la revista, quizás no tengas esa sensación de continuidad que sí se tiene en el e-book. Yo leí tus reportajes, pero sueltos y no sé si los leí desordenados, pero en el libro sí hay ese orden y esa continuidad que a mí me ha dado esa visión y por eso considero que es una obra periodístico-narrativa sin lugar a dudas, pero es verdad que hay algunas partes, como tú bien comentas, que se mezcla crónica y reportaje, pero te ocurre a ti y ocurre en muchas de las obras que analizo en mi tesis. Que a veces es muy difícil poner exactamente unos límites exactos a los géneros porque todo se va mezclando.**

Sí, sobre todo cuando tratas con cuestiones que tienen un contexto tan particular, tan desconocido, además para el público español, es verdad que las historias más personales y las cuestiones más narrativas explican cosas que los datos más estrictos no explican. Pero creo que al lector español hay que darle un hierro, entonces ahí es difícil, me parece que hay que oscilar entre un lenguaje y otro. Si conseguimos darle entidad al libro, la verdad que es algo que me alegra porque es algo que te queda siempre la duda, porque como no estuvo pensado como un libro, sino que fue después, al final del proceso cuando buscamos darle esa entidad más unitaria, entonces te queda la duda de si tuvo éxito o no.

**Yo sí veo muy bien en el libro la continuidad y se aprecia perfectamente el que tú puedes seguir todo el relato y todo el relato es coherente pese a que se va indicando a pie de página que fueron reportajes publicados en solitario. Nazaret, ¿por qué crees que hay tan poco de este tipo de periodismo en la prensa española?**

Yo creo que principalmente es una cuestión de que, también, obviamente hay una voluntad de no dedicarle los recursos, el periodismo como este requiere mucho tiempo, pero en el caso de este en particular, hay que viajar a varios lugares, pero requiere tiempo. Los periodistas estamos acostumbrados a escribir muy rápido y el periodismo narrativo tiene otros tiempos. En el marco de los grandes medios no se considera importante, no se habilita eso y en otro marco no hay recursos.

**¿Y tú ves alguna diferencia ahora que estás viviendo en Argentina? ¿Cómo ves esa situación en Argentina?**

En Argentina los medios de comunicación están en una situación desastrosa, en España también, pero en Argentina tal vez peor. Pero en el resto de América latina hay una corriente de periodismo narrativo, de crónica, de una tradición muy fuerte, del Nuevo Periodismo, que todavía no tienen gente, con medios muy alternativos o medios digitales nada más, etc. *fronterad* se inspira mucho en eso, hay ahora, por ejemplo, una colección, ahora no me acuerdo de la editorial, pero hay un libro que te podría buscar, una colección que está sacando libros impresos de periodismo narrativo.

**Recientemente estuve en un congreso en Brasil de periodismo narrativo y ahí tuve la oportunidad de adquirir varias colecciones de crónicas que aquí son imposibles y son muy buenas, pero que aquí no llegan bien porque las editoriales no tienen esa capacidad para poder distribuir por toda América latina y España.**

Y parece como que hay mucho interés en España, ¿no?

**Hay más interés del que había antes porque Leila Guerriero, por ejemplo, está publicando ahora en *El País*, Martín Caparrós, que está ahora viviendo en Madrid, también está teniendo un poquito más de presencia y sus obras. Pero en general no, ocurre lo mismo con el periodismo, que no se mira para Latinoamérica, y lo mismo con la novela. Hay una gran cantidad de escritores tanto de ficción como de no ficción latinoamericanos excelentes que, lamentablemente, no llegan a España. Pero lo más curioso es que incluso entre países latinoamericanos tampoco hay esa comunicación y a veces un chileno para leer a un autor argentino, antes ha tenido ese autor argentino que saltar a España y de España, cuando tiene éxito, vuelve a aparecer en otros países latinoamericanos. La verdad es que compartiendo el idioma que compartimos, la comunicación es muy muy pobre a todos los efectos, si en la novela se da poco, en la crónica aún menos y lo que nos llega es lo realmente conocido, Villoro, Caparrós, Leila Guerriero, poco más. Volviendo a la obra *¿Cómo te sientes con la subjetividad que hay presente en tus textos? Tú dejas desde el principio muy clara tu postura a la hora de cómo te vas a enfrentar al tema que estás tratando y además a veces utilizas la primera persona. ¿Cómo te sientes utilizando esa subjetividad?* Ahí tal vez, en ese trabajo de las multinacionales fue la primera vez que salí con eso más allá del blog, o cosas que ya escribe para una. Pero normalmente en los reportajes que he publicado en medios o no he sentido que se podía utilizar el recurso de la primera persona o no me atrevía a usarlo. Y en este trabajo tuve con Alfonso discusiones de temas sobre la objetividad porque yo parto de un posicionamiento político muy claro, parto de una concepción del periodismo combativo, por así decirlo, no creo que el periodismo sea te doy desde una neutralidad absoluta las decisiones y que el lector tome la suya. Parto desde la base de que te lo ponga como te lo ponga, me estoy posicionando. Entonces si es más honesto eres más transparente en este tipo de posicionamiento. Y antes del trabajo yo no sabía con qué me iba a encontrar, pero sí sabía que estaba predispuesta a posicionarme a favor de los oprimidos y de los vulnerables. Y entonces con eso hubo conversaciones muy entretenidas con Alfonso, que él respetó ese posicionamiento absolutamente, pero que él me dio ese posicionamiento de no caigas en no ver lo que no está en tu propio prejuicio, en ir con la idea en la cabeza de que las multinacionales son malas, entonces no vas a ver las cosas de bueno que pueden dejar las multinacionales. Entonces para mí, recurrir a la primera persona o dar diversas pistas de que sí estaba puesta mi subjetividad, era de alguna manera blanquear esa cuestión. Decirle al lector que no estaba pretendiendo hacerme la narradora omnisciente o la observadora imparcial, sino que realmente estaba involucrada. Y que contaba lo que yo vi, lo que yo pienso y lo que yo soy. Si fuera otro el que fue, hubiera visto otras cosas.**

Que yo me aventuraba en eso y también mucho por Alfonso y en general por la gente de Frontera D, que me pidieron que fuéramos a hacer algo más narrativo. Narrarlo de forma que se viera que estaba mi subjetividad ahí, pero sin perder de vista que no estaba en un género opinativo, que era siempre un género interpretativo, pretendía dar información.

**Me comentas también que desde el equipo de Frontera D y Alfonso te comentaron esa intención de que fueran más narrativos los textos que estabas escribiendo, pero ¿eso fue mientras estabas escribiendo o al inicio?**

A lo largo del proceso, ellos me iban transmitiendo, como te decía, desde que publiqué mi primer reportaje con ellos en Frontera D, yo sé que ellos siempre han querido ir hacia allí. Para ellos son grandes referencias *Anfibia* o *Etiqueta Negra*.

**Sí, se nota en la revista y las colaboraciones que hacen entre ellos.**

Es España es que hay muy pocos espacios abiertos para hacer eso.

**He visto que, en la obra, la utilización de las fuentes, sobre todo las fuentes personales, son enormes. Se aprecia que has hecho un enorme trabajo de campo y que has contactado con muchísima gente. ¿Tú crees que a estas personas que siguen afectadas o que están en el camino de estas grandes multinacionales siempre tienen menos voz en los medios? ¿Crees que al periodismo le falta ese componente social?**

Yo creo que sí porque como periodista que va al territorio, sientes como ellos tienen muchas ganas de contarte su historia y de contarte su historia con tiempo. Porque muchas veces a lo mejor les preguntan, pero aparece en una noticia una declaración mínima que realmente no les da tiempo a ellos a expresarse o no hay un interés de que expresen cuál fue su contexto, requiere más tiempo. Yo, tanto en este proyecto, como en otros que estamos, en *Carro de combate*, en cualquiera que requiera un trabajo de campo extenso, siempre me he encontrado eso. Les explicas lo que quieres hacer y luego verás que confían en ti y te reciben con los brazos abiertos porque sienten que la historia contada es la de la otra parte y eso me lo han dicho con todas las palabras. Por ejemplo, para la investigación que estamos haciendo ahora sobre el aceite de palma en *Carro de combate*, me decían que qué bueno que me quedara porque nadie está sabiendo lo que está pasando. Entonces yo creo que al periodismo le falta el componente social, lo que hablábamos al principio, le faltan los medios y la voluntad de hacer el trabajo más despacio. Se preocupan de ser el primero en contar las cosas, pero nadie se preocupa en contarlas bien.

**Y tú, por ejemplo, a la hora de hacer ese trabajo de campo, cuando te presentabas como española, como extranjera, ¿tenías algún problema para que te recibieran?**

En general no. Yo creo que, por una parte, en los sitios rurales, si va una chica de Bogotá a una zona rural de Colombia, es igual de extranjero o incluso más que si llego yo. La verdad es que no recuerdo ningún caso concreto que como española... Además, iba a investigar y sí que hay un primer momento en el que te tienes que ganar su confianza y trataba de explicar lo que es para mí ese proyecto. Que entendieran que yo me hacía cargo de la responsabilidad como europea.

**A la hora de hacer este trabajo de campo, en general las fuentes por parte de las multinacionales españolas, ¿cómo te recibían? ¿Cómo se enfrentaban al trabajo que tú estabas haciendo? Porque en el libro comentas muchas veces que directamente no respondían, pero ¿en algunos casos sí respondían?**

Sí, respondieron poco, Repsol respondió finalmente, pero sólo quiso responder un cuestionario, Endesa, una de las filiales de Endesa que están en Colombia respondió y me prometió una entrevista una vez llegara a un territorio y una vez llegué al territorio ya no quisieron responder. Más bien lo que me pasaba es que el responsable de comunicación me atendía con mucha simpatía y amabilidad y me decía que se pondrían en contacto con ellos y luego a la hora de la verdad nada. Y luego accedieron a responder un cuestionario. En otras investigaciones que hemos hecho es un poco lo mismo.

**¿Qué piensas del *crowdfunding*, tras publicarse la obra y demás, para hacer este tipo de trabajos? ¿Para ti ha sido una experiencia positiva, una experiencia que volverías a repetir?**

Sí, eso lo repetí con *Carro de combate*, hicimos un *crowdfunding* para investigar el aceite de palma, que es en la investigación que estamos ahora, y fue un poco lo mismo, el dinero recaudado será para viajar las tres compañeras que estamos con el proyecto. Y yo fui a Colombia de nuevo y a Ecuador. Y para mí es muy buena herramienta para este tipo de proyectos, uno puede pensar que un proyecto periodístico se puede mantener a base de *crowdfunding*, no creo que sea viable ni estable, pero sí para proyectos concretos, que requieren una financiación mayor que el cotidiano, digamos, creo que está bien. Da mucho trabajo también, todo lo que lleva la campaña, cuando tú lo haces no te piensas que sea tanto trabajo. Para el de Frontera D lo noté menos porque la gente de Frontera D desde Madrid apoyó mucho toda la campaña y yo desde aquí no me di tanta cuenta, creo. Para *Carro de combate*, que lo hicimos cuatro el proyecto, fue durante meses estar muy activas en las redes, son muchas cosas.

**Y toda la gente que apoya el proyecto, ¿cómo es tu relación con ellos? ¿Cuál ha sido tu experiencia?**

No hubo tanto *feedback*, en el caso de Frontera D hicimos como por mantener durante los meses desde que salió adelante el proyecto hasta que se publicó todo, además de llevar el blog, cada vez que se escribía se intentaba actualizar. Tuve unas encuestas por email, algunas dudas después de cuándo se iba a publicar, pero no tanto, la verdad.

**¿Cómo te sentiste al estar dentro del proyecto y de pronto disponer de más tiempo, más recursos para hacer un trabajo en profundidad? ¿Cómo cambió tu forma, tanto de trabajar como de enfrentarte a este texto periodístico?**

Me tocó reinventar mi manera de trabajar. A la hora de sentarme a escribir, de todos los materiales, entrevistas, etc. que yo tenía, iba a publicar un 5% y es como escribir una tesis, tienes un montón de documentos que analizar. Pero fue muy lindo porque me di cuenta de que realmente es así como una tiene realmente que trabajar, una va un día, hace cuatro preguntas, vuelves, las escribes, súper fácil, prácticamente vuelcas lo que dijeron, pero no terminas sabiendo mucho de esa realidad. También la fase de investigación fue para mí novedosa porque es lo mismo que hago siempre, pero necesitaba mucha más amplitud. La persona interesante siempre es la que está al final de la cadena.

**Pero fue una experiencia positiva para ti, ¿verdad?**

Sí.

**Ahora mismo eres periodista freelance ¿no? ¿Tú crees que es rentable actualmente para un periodista trabajar como freelance o es una consecuencia de la situación actual inevitable?**

Sí, es una consecuencia. Mi caso fue un poco diferente, pero yo creo que en general, la decisión es que nadie contrata pues entonces me dedico yo a intentar vender yo lo que pueda. Y creo que es muy difícil de sostener. Si te pagan cincuenta euros por hacer un reportaje, ¿cuánto tiempo le puedes dedicar al reportaje? Quiero creer que en el futuro eso va a algún tipo de camino estable, pero ahora no.

**Cuando estabas escribiendo estos reportajes, ¿tú tenías algún referente de alguna obra, algún periodista, algún escritor para escribir estos textos?**

Inevitablemente tenía mucho en la cabeza a Gabriel García Márquez, porque estuve en Magdalena y él situó algunas novelas por allá, porque además la ruralidad de Colombia es visitar ese realismo mágico que él expresa muy bien. Tengo en la mente escritores, pero como periodistas de referencia no tantos.

**¿Y escritores? ¿Qué escritores tienes como referencia?**

Por ejemplo, una referencia que tengo más clara es Eduardo Galeano porque me siento muy afín políticamente. Y de referencia más puramente literaria Julio Cortázar.

**¿Crees que estas revistas latinoamericanas de las que hemos hablado *Anfibia*, *Gatopardo*, *Malpensante*, *Etiqueta negra* y todos estos grandes cronistas y más pequeños cronistas que hay en Latinoamérica, están teniendo alguna influencia en el periodismo español?**

Yo no lo veo mucho. Igual, como llevo ocho años viviendo fuera no me entero, pero yo siento que no, porque, de hecho, Frontera D, uno de los medios que ha intentado ir por estos lados, la audiencia no termina de... No sé si hay una falta de interés.

**Con esta iniciativa de *Carro de combate*, he visto que la lleváis cuatro periodistas, porque *Carro de combate* es como una especie de proyecto de investigación continuo, ¿verdad?**  
Sí.

**¿Cuál es el objetivo final de este proyecto? Porque veo, como bien has dicho, que está todo muy relacionado con la obra que has publicado porque muchos de los temas que trata, bien secundariamente o bien que mencionas en la obra, los tratas en profundidad en ese proyecto.**

En *Carro de combate* el objetivo claramente es indagar en [inaudible] y ver los impactos sociales y medioambientales que están detrás de eso. Por eso decidimos ahora investigar el aceite de palma porque está en la mitad de los productos del supermercado, tanto alimentación, como cosméticos, como jabones, en todo está el aceite de palma. Y la gente simplemente lo compra sin tener ninguna información ni ninguna noción de qué es lo que está provocando ese consumo. Yo trabajo mucho con el marco teórico de la ecología y la política, la economía ecológica, que eso que la economía llama externalidades, que para que a ti te salgan tan baratos unos pantalones, ¿quién está pagando eso?

**He visto, lo que me comentabas sobre el medio ambiente, que en la obra tienes muy presente todo este daño que se hace o todos estos efectos que están teniendo en el medioambiente muchas de las multinacionales y que a veces es difícil de transmitir a través de los medios el enorme impacto que tienen estos efectos. ¿Cuándo empezaste a escribir este proyecto tenías claro que eso era también un aspecto importante, mostrar las repercusiones en el medioambiente y todo el ecosistema que tenían estas grandes industrias?**

Ya tenía algo visto sobre conflictos ambientales. Con el trabajo de las multinacionales me quedo claro que los efectos sociales y ambientales van de la mano. No son cuestiones que se puedan separar. Entonces para mí es una de las cosas más importantes es sensibilizar.

**Si contaminas un río o cambias el curso de un río a una persona que vive en una ciudad prácticamente no le afecta, pero a una persona que vive del río es el desastre de su vida.**

Sí, es que parece que hay una oposición entre desarrollarse económicamente y el medioambiente, es como que contaminar el medioambiente fuera una cosa específica para que haya trabajo, para que haya industrialización, para que nos vaya bien. Pero para comunidades como las que yo visité en este proyecto en Colombia y en Chile es completamente al revés, contaminar el río es perder su fuente de sustento. Por los discursos del gobierno y las multinacionales se llama trabajo a ser un asalariado y que una empresa o el gobierno te pague y dicen que ellos van a darles trabajo a esas comunidades. Pero es que esas comunidades ya trabajaban. Y en España es que campesinos ya no hay, hay gente que trabaja en la ruralidad, pero campesinos, como hay en Colombia ya no hay, entonces es muy difícil entender esas formas de vida y se hace difícil de entender que tal vez haya una alternativa a nuestra forma de vivir, que pasa por ahí, por volver a producir alimentos en estas condiciones.

**¿Los lectores cuando leían estos reportajes qué te han comentado?**

Ha habido comentarios positivos, pero no ha habido tanto *feedback*, a mí me hubiera gustado que hubiera más.

**Sí, yo he visto que varios de los reportajes han tenido varios comentarios en la revista, pero como bien dices, tampoco eran excesivamente grandes. ¿Y críticas de gente sobre como abordabas el reportaje o de que fueras contra las empresas españolas?**

Ahora mismo no recuerdo en el caso de las multinacionales, pero en general, en Argentina, por ejemplo, o en medios españoles también, muchas veces me lanzan críticas que van por el lado de meterme en un determinado cajoncito político, como diciendo que eres kirchnerista o pode-mita.

**¿Tú tienes algún dato sobre la publicación del e-book? ¿Sabes más o menos cuántos se han vendido?**

No hace mucho me pasaron, pero yo no recuerdo, te lo podría buscar en el mail, pero la verdad, poquito. Me dijeron que era, de los que tiene editado Frontera D digital, que era de los que se estaba vendiendo mejor, pero aun así es poquito. No sé si es algo particular de Frontera D o es algo más genérico y que el libro electrónico no tiene todavía muchas ventas.

**En general en España se suele vender muy poco libro electrónico comparado al papel con respecto a otros países europeos, que la venta de libro electrónico es mucho más alta. Las razones para ello a lo mejor es simplemente el índice de lectura, que lee muy poca gente.**

Puede ser. Yo igual como lectora lo entiendo porque a mí como lectora me gusta mucho el papel, yo también prefiero comprar un libro en papel, entonces lo entiendo. Finalmente, lo importante es que circule.

**¿Te planteas abrirlo para que pueda circular libremente?**

Sí, de hecho, tengo pendiente comentar con Frontera D, pero vamos, eso siempre estuvo ahí como idea.

**El libro es un proyecto arriesgado en todos los sentidos, desde el punto de vista ideológico porque yo creo que mucha gente, yo no lo veo así, lo puede ver como una cosa antipatriótica o como antiespañola, ¿verdad? Pero es algo que se debe hacer, ¿no te parece?**

Claro, la intencionalidad política va por ahí, porque cuando surge la idea de hacer este proyecto fue en la época más o menos de 2012, cuando fue la expropiación de Repsol por Cristina Kirchner y yo estaba absolutamente escandalizada de las reacciones que se estaban teniendo en España, no ya de la clase política, sino de la gente. ¿En qué momento te creíste el cuento de que los intereses de Repsol son tus propios intereses? En Argentina eso atravesó todos los colores políticos, a todos los argentinos les traía maravillosa la expropiación de YPF, porque para ellos la compra de YPF había sido colonialismo del más sucio. Y ver ese contraste tan brutal con lo que se veía en España, también fue por eso que surge la idea, trabajar este tema. Es decir, cómo puedes ser tan ciego de ver eso como enfrentamiento de banderas España vs Argentina. Y creo que es muy arriesgado publicar eso, por eso que Frontera D tocó ese tema para hacer el *crowdfunding*, porque entendían que un proyecto como este sólo se podía financiar por *crowdfunding*, porque es un proyecto que no va a haber ninguna empresa que lo apoye.

**¿crees que el libro o el e-book como formato puede ser un buen soporte para publicar periodismo?**

Yo pienso que sí, una idea que me ronda la cabeza últimamente en este mundo digital o en este mundo de ahora, vamos a tender a que se sostengan por un lado las noticias más inmediatas de actualidad y por otro lado un periodismo de calidad y de profundidad.

**Y me has comentado que estabas escribiendo con tus compañeras de *Carro de combate* un libro sobre el aceite de palma, ¿tienes algún otro proyecto en marcha o ahora sólo estás centrada en ese?**

Ahora mismo estamos bastante con la palma y la idea es un poco parecida a lo de las multinacionales.



**¿Tú crees que la publicación del libro, estos reportajes, te ha beneficiado en tu carrera profesional?**

Sí siento que me ha enseñado muchísimo como profesional, me siento como con muchas más herramientas y con mucha más capacidad como periodista que antes de hacer el trabajo de las multinacionales. Ahora, si a mí me ha abierto puertas, la verdad, no.

**Y mi última pregunta, Nazaret, ¿tú cómo te defines a ti misma, como periodista, como escritora, ambos?**

Como una periodista. A mí me gustaría referirme como escritora en algún momento.

**¿Por qué no te sientes escritora?**

Supongo que porque hasta ahora todo lo que he escrito ha sido periodístico entonces es como la etiquetación que le impongo. Es que escritor me parece como una etiqueta muy grande.

## 20.9. Álvaro Colomer

### Entrevista realizada de forma telefónica el 15 de agosto de 2016.

#### **Lo primero que quería preguntarte, Álvaro, es por qué decides escribir este libro.**

En realidad, este libro nace como todas las ideas, estás un día pensando y dices ¡vaya incomodidad tiene que ser nacer en Auschwitz Y saber que todo el planeta cuando piensa en ti sólo piensa en un campo de concentración! Entonces, leyendo un poco sobre Auschwitz a partir de esa pregunta, decidí leer un poco sobre Auschwitz, pero no sobre el campo de concentración, sino de cómo era Auschwitz antes del campo de concentración. Entonces empecé a descubrir que Auschwitz era una ciudad industrial muy importante en Polonia y me pareció curioso que después de la Segunda Guerra Mundial no hubiera continuado siendo una ciudad industrialmente importante. Y, digamos, que me di cuenta de que la ciudadanía de Auschwitz había decidido cambiar su destino y convertirse en un guardián de la memoria, es decir, en un lugar al que todo el mundo pudiera ir a reconstruir lo que pasó durante la Segunda Guerra Mundial. Y a raíz de eso empecé a buscar otros lugares cuya mención haga que toda la humanidad piense en un mismo acontecimiento. Entonces me interesaba como una ciudad entera cambia el destino que la evolución lógica de la ciudad tenía en pro de la humanidad. Entonces, me pareció como muy interesante esto. Por ejemplo, tú tienes Nueva York con el 11S, pero Nueva York es más que el 11S, estas ciudades son sólo aquello que las caracteriza históricamente, cuando en realidad estas ciudades iban a ser otra cosa. Entonces, la curiosidad de saber cómo toda una ciudad acepta cambiar su destino, incluso para convertirse en una imagen negativa del mundo, me incitó a buscar lugares por todo el mundo que tuvieran esa característica. Yo en un principio, es verdad que tenía pensado hacer el libro a nivel mundial e irme a lugares tan absurdos como Yellowstone, que cuando pensamos en ese sitio, todo el mundo piensa en el oso Yogui. No sólo quería coger aspectos negativos, yo quería coger ciudades que nos remitieran a una única cosa. Yellowstone en ese sentido me servía, también quería ir a Hiroshima y no sé qué. Pero aquí venía la parte realista de la vida, que el presupuesto me daba para Europa y ya de paso miro de explicar un poco esa idea de Europa museo del planeta. Europa, definirla sólo a través de sus cicatrices. Entonces olvidé la idea del resto del mundo, pero en realidad en parte porque tampoco era viable.

#### **Álvaro, ¿tenías claro el título desde el inicio o fue surgiendo mientras escribías el reportaje?**

El título sí que lo tenía bastante claro, el título surgió pronto, no recuerdo de dónde salió este título, pero sí que salió muy pronto y lo mantuve porque me gustaba. No sé decirte si hay un germen de este título o no, surgió en mi cabeza y ahí se quedó.

#### **¿Sabes más o menos cuánto tiempo tardaste en escribir el libro?**

Sí, bueno, hay que saber que este libro, una vez que yo tuve la idea, se lo fui a vender a una editorial previamente, es un libro precontratado. Entonces yo fui a una editorial, les dije mira, tengo esta idea. En aquella época todavía no se hablaba tanto de Nuevo Periodismo y todo eso. Yo lo planteaba como un libro de periodismo desenmarcado, yo por supuesto, había leído a mis autores del Nuevo Periodismo americano, pero no estaba tan fuerte la idea del Nuevo Periodismo. Yo lo fui a vender como libro de reportajes simplemente y como yo tenía ya obra publicada anteriormente y el editor daba por sentado que el libro acabaría teniendo una veda literaria, por así decirlo. Yo fui con una idea y el editor me dio el dinero para que hiciera el viaje y en parte lo que me dieron me condicionó a que no lo hiciera a nivel mundial y lo hiciera a nivel europeo. Entonces una vez contratado el libro yo creo que me dieron un año de tiempo o algo así, no, un año y tres meses fueron. Y a mí sí me dan un año y tres meses gasto un año y tres meses, soy de los puntuales. Entonces, calcula que yo hice unos seis meses de investigación, de viajar por todos estos lugares y luego unos siete meses u ocho de escritura.

**¿Con qué género periodístico definirías tu obra?**

Yo posteriormente lo que he visto es que este libro ha sido enmarcado dentro del Nuevo Periodismo y me parece bien. Yo reconozco que soy bastante crítico con esto del Nuevo Periodismo. A parte de todas las cosas buenas que ha dado el Nuevo Periodismo, creo que el Nuevo Periodismo también es un coladero de malos periodistas. Hay muchos malos periodistas que no podrían escribir un reportaje, no literario, sino normal, y enmascaran su falta de capacidad periodista a través del Nuevo Periodismo. Y creo que hay autores muy grandes dentro de este género que en realidad no tienen la calidad como periodistas que la literatura les da. Hay autores que literatura saben escribir muy bien pero luego periodismo lo hacen muy mal y luego periodistas que hacen muy buen periodismo y luego escriben muy mal. Yo soy muy crítico con este periodismo y creo que nos están dando gato por liebre en muchísimos aspectos de este género. Aun así, cuando he visto que me han metido en este mundillo, me parece bien, creo que sí puede cuadrar ahí, pero yo prefiero más el término reportaje literario que Nuevo Periodismo o nueva narrativa de Latinoamérica.

**¿Y los términos periodismo literario o periodismo narrativo tampoco te convencen?**

Sí que me convencen, me convencen en cuanto al término. Pero en cuanto a la existencia de un género, hispanoamericano, sobre todo, y todo esto, es que dudo incluso que este género exista. Yo estoy prestando mucha atención a todas estas polémicas que está habiendo con libros que están puestos como Nuevo Periodismo y se está descubriendo que es mentira todo. Las últimas polémicas que ha habido con Gay Talese y con Ricardo Piglia, con *Plata quemada*, que ha salido un reportaje diciendo que la mitad de ese libro era mentira. Y esto es una cosa que los que hemos practicado Nuevo Periodismo o periodismo literario sabemos, es muy fácil mentir en estos libros. Y yo cuando vi lo de Gay Talese y cuando vi lo de Ricardo Piglia, no me extraña nada. Y es que se está utilizando la palabra periodismo con una facilidad tremenda, creo que hay mucha ficción en este nuevo periodismo, muchos escritores se inventan cosas porque les interesan narrativamente hablando. Me parece bien que se haga en el sentido de narrativa, pero no en el sentido de periodismo. Me gusta mucho más el término *fact-fiction*, que utiliza el francés Frédéric Beigbeder. El término *fact* de *facto* y *fiction* de *ficción*, son libros basados en hechos reales pero que tienen ligeras ficciones para que la historia cuadre mucho mejor. Y a mí ese término me parece mucho más correcto en la mayoría de autores que se están metiendo dentro del Nuevo Periodismo. Es que hay mucha ficción en estos libros, entonces llamarlo periodismo narrativo no me acaba de cuadrar. A mí me gusta más el término *fact-fiction* para los autores que abiertamente reconozcan que meten dosis de ficción o si no periodismo literario para los autores que tienen por delante la idea de Kapuściński y dicen yo soy honrado y mi libro realmente es periodístico, no hay nada de ficción.

**Álvaro, ¿tú por qué crees que este tipo de periodismo literario o este tipo de periodismo en formato libro se da tan poco en la prensa española?**

Yo creo que aquí hay realidades mundanas y luego la teoría. Las realidades mundanas es que escribir un libro de periodismo literario requiere tiempo y dinero y es una cosa que aquí en España ya no existe. Yo cuando escribí este libro todavía había cierto ambiente en el mundo editorial de que si tienen a un autor delante que tiene un poco de solvencia y tiene una buena idea se la vamos a subvencionar. Esto ha desaparecido totalmente, las editoriales ya no dan adelantos por la crisis económica y por la crisis del libro añadida, digamos. Y el periodismo normal también da muy poco dinero, yo me acuerdo cuando yo empecé en el periodismo, con un reportaje en un dominical de un periódico te pagaban prácticamente 2000 o 2500 euros. Y yo tengo 42 años, que tampoco te hablo de hace tanto tiempo y se pagaba porque se entendía que tú habías estado todo un mes investigando y todo un mes trabajando en un reportaje de calidad, si no es que no te lo compraban. Ahora se ha reducido y te pagan 200 euros, con 200 euros es que no puedes plantearte hacer una investigación profunda de nada. Antes tú con cuatro reportajes al mes podías vivir porque te pagaban una media de 500 euros por reportaje en las revistas normales y podías plantearte de hacer viajes, de salir a investigar una semana, cosas así. Y todo esto

ha desaparecido. Y yo creo que toda la horda de periodistas, yo creo que soy de la última hornada de periodistas que vivimos una época económicamente buena del periodismo. Yo creo que ahora es casi imposible plantearte eso. Es que el único periodista que puede hacer un libro de investigación de este tipo es el que tiene dinero suyo, privado, dinero familiar. Te lo tienes que financiar tú mismo. Porque para que ahora te lo financie una editorial tienes que tener un libro de periodismo que haya sido un éxito de ventas y la editorial se fie de ti. Pero si eres un periodista o un escritor normal, mediano, no hay nadie que dé dinero. Aun así, en aquella época no había bastante periodismo literario comparado con Latinoamérica. Pero es que claro, tendemos a comparar Latinoamérica con España y Latinoamérica es todo un continente. Yo creo que, si comparas Perú con España, la media de periodistas narrativos sí que podría ser similar. Pero, aun así, yo creo que aquí no se hace porque requiere dinero, las investigaciones son muy caras, sobre todo si no es sobre tu ciudad y tienes que viajar y eso es que no se lo puede permitir casi nadie.

**Álvaro, acerca de alguno de los reportajes que incluyes en la obra, a mí me gustaría preguntarte que he visto que, por ejemplo, en el reportaje sobre Transilvania te refieres a ti mismo como “el extranjero” y en el reportaje de Auschwitz utilizas la segunda persona para hablar de ti mismo y en otro reportaje utilizas la primera. ¿Esto es algo que tú tenías presente o surgió?**

La investigación determina el estilo o la estructura del reportaje. El más evidente es el de Auschwitz porque en ningún momento había pensado en escribir un texto en segunda persona, es muy complejo escribir en segunda persona y es muy fácil de fracasar, digamos. Lo que pasa es la situación que me encontré era tan sencilla, tan obvia, que me atreví a decir que cualquier persona que estuviera en mi lugar se encontraría con la misma impotencia que me encontré yo. Entonces ahí sí que decido utilizar la segunda persona, porque el sentimiento que estaba viviendo yo era extrapolable a cualquier ser humano al que le pusiera un superviviente delante y le dijieran entrevístalo. ¿Qué diablos le preguntas a una persona que ha estado en un campo de concentración? Entonces ahí sí que me atreví con la segunda persona porque sí que entendí que mi sentimiento era universal. Mientras que en el resto de textos se entiende de alguna forma que el sentimiento es más propio. Yo puedo ir a Guernica y tener una serie de sensaciones y otra persona que vaya a Guernica no tener las mismas. Dependiendo de la opinión sobre el hecho histórico o sobre el bando por así decirlo. En Auschwitz, incluso una persona del bando contrario, con pensamientos fascistas, también se quedaría cortado delante de una persona que ha estado en un campo de concentración. En este caso sentí que era universal y decidí utilizar la segunda persona, y en otros el sentimiento es tan propio que decides usar la primera, que es la más efectiva siempre en el Nuevo Periodismo, y cuando usas la tercera persona es cuando crees que las cosas históricas o los datos que tienes que dar son más importantes que las emociones que pudiste tener. Ahora no estoy seguro, pero creo que Chernóbil está casi entero en tercera y en algunos momentos la primera. En algunos momentos que tengo un tío delante paso a la primera. Pero normalmente es tercera porque Chernóbil, la historia es suficientemente potente como para no tener que meterle ninguna emoción. Pero siempre piensa que hice todos los viajes seguidos, bueno, en intervalos, iba a Auschwitz y volvía a Barcelona a preparar el siguiente viaje, pero lo que es sentarme a escribir fue todo seguido. Ya había hecho todos los viajes y tenía toda la información acumulada y ordenada ya para sentarme a escribir. No fue viaje escritura, viaje escritura, sino que fueron todos los viajes a la vez y toda la escritura a la vez.

**Álvaro, también ha visto que, en algunos reportajes, por ejemplo, no mencionas los nombres de las fuentes y en algunos casos mencionas “no importa aquí su nombre”, sobre todo en el de Guernica. ¿Por qué decides utilizar esa estrategia?**

Tienes que tener en cuenta que de ese libro hace unos años ya y hay algunas cosas que las tengo un poco difusas. No me acuerdo en qué casos decía nombres y en qué casos no decía nombres. En muchos casos es que muchos testigos me decían que no querían salir en ningún libro, me contaban la historia felizmente pero que no querían salir en libros ni nada porque era gente muy mayor, era gente que todavía tenía en mente esa división de la sociedad de la Guerra Civil, por

así decirlo. Yo me acuerdo que con mi propia abuela de Barcelona traté de hablar de la Guerra Civil y me dijo que ella no quería hablar de nada de eso, que ella no quería contar nada porque ella no sabía de qué lado eran los vecinos. Y ellos eran muy jóvenes en la Guerra Civil y se quedaron con la idea de que es mejor que tu vecino no sepa lo que opinas políticamente porque mira la que se armó en su momento. Y en otros casos también eran testimonios recogidos de libros o testimonios recogidos de terceras personas y ese uno no tenía nombre porque el que me narraba la historia ni siquiera se acordaba del nombre. Y para respetar la intimidad de la gente en vez de poner en bruto que esta persona no quiere salir, buscas una fórmula literaria como “de cuyo nombre no quiero acordarme”.

**He visto también que en el reportaje de Transilvania hay mucho humor. ¿Tú crees que es necesario que en el periodismo haya más humor?**

Bueno, es que el tema, tú no has estado en Transilvania, ¿verdad? Si alguna vez vas a Transilvania aquello es una broma, lo han convertido todo como en una especie de broma sobre Drácula y aquello es como ir a Port Aventura o cualquier parque temático, pero convertido en ciudad. Nosotros ahí, digo nosotros porque fui con una fotógrafa, vivimos situaciones, primero las absurdas de la historia en sí de esta familia que yo voy a investigar, que desentierran el muerto y tal. Que eso era para una persona de un país civilizado como nosotros, comparado con Rumanía, que estamos hablando de un pueblo de Rumanía, de la Rumanía profunda, digamos, y eso para nosotros es un retroceso al siglo XVIII. Y hay un momento que dices, vamos a respetar las culturas de esta gente, pero también vamos a explicar que esto es todo una mamarrachada. Y luego cuando ya te vas al castillo, te venden colmillos en las esquinas, digamos. Hay momentos que Transilvania tiene esa cosa delante de la humanidad de que es la tierra del conde Drácula, pero también hay que descargar y reírte un poco de esto. Hay historias que te piden dramatismo, hay historias que te piden un Foster Wallace, por así decirlo, hay historias que te piden hacer un Kapuściński o un Jon Lee Anderson, que te piden una cosa ya más seria porque la historia es seria. Yo creo que el libro trataba de que hubiera un poco de todo. Lourdes también es un sitio un poco absurdo, pero si te pones a hacer ya muchas bromas es un poco ofensivo, porque es una cosa religiosa, hay mucha gente que cree en eso, yo no tengo nada que decir en eso. Si hay gente que cree, bien y si hay gente que no cree, bien. Entonces ahí el humor está más contenido porque ahí va gente con enfermedades de verdad y aunque el lugar pueda parecer también un parque temático, no deja de ser un lugar donde la gente va antes de morir y hay que darle el respeto que eso merece. Entonces según donde vas, el tono. Y en este caso Transilvania era como muy obvio.

**Y hay una tangente en toda esta obra, que es la memoria de todas estas personas. ¿Tú crees que la memoria de un periodista es más o menos fiable que la de una persona que vive un suceso?**

Yo creo que el periodista va a exagerar más que el protagonista del suceso. Yo, en el caso de Guernica, arranco con esa imagen de la persona que está en tierra y mira al cielo y ve el avión y la cara del piloto riéndose como diciendo, os voy a matar a todos. Eso es imposible. Mucha gente que ha estado en la guerra te dice que tú estás en tierra y tú no ves los ojos de nadie, primero porque la fisonomía del avión no te lo permite y luego porque tú no estás en un momento como para ponerte a mirar los ojos de nadie. Pero, sin embargo, en muchos testimonios eso era muy repetido, que ellos veían los ojos del piloto cuando venía a ametrallarlos. Esto sí es real, pero si tú llegas como periodista allí, dependiendo del grado de honradez que tú tengas, aceptas la historia porque mola mucho, es una historia cojonuda, un hombre que te dice que está viendo al piloto que viene a matarlo, eso, cualquier película americana empezaría así. Y luego puedes agrandar esa historia confiando en que como los lectores tienen una media de comprensión lectora más bien baja, pues que se lo van a creer, que es posible ver los ojos de un piloto. Y puede ser honrado y decir que esto es lo que cuentan, pero casi toda la gente dice que esto no puede ser, que esto es una ficción, no una mentira, una ficción del testigo. Como eso que se dice de que el 100% de la población cree saber dónde estaba el 11S cuando las torres gemelas, pero el 50%

se equivoca. Nosotros tenemos un recuerdo de lo que nos ocurrió en el pasado, yo recuerdo perfectamente dónde estaba cuando ocurrió en 11S, pero según las estadísticas el 50% de la gente se equivoca respecto a donde estuvo y no sé si soy yo de los que se equivocan también. Entonces yo creo que los testigos a veces cuentan historias que no son reales pero que ellos están completamente convencidos de que son reales y tú como periodista puedes exagerar esa historia para sacarle un beneficio literario y puedes ser sincero y decir que esto, aunque me lo cuenten así es poco probable que fuera. Y esta yo creo que es la diferencia entre los periodistas que mienten y los periodistas que dicen la verdad. Por eso en general, el género del Nuevo Periodismo me tiene un poco mosca y, sobre todo, cuando veo reportajes en los que se dice claramente que esa historia es mentira que Gay Talese mintió, que Ricardo Piglia mintió. Cuando escribes no ficción sabes que es tan fácil mentir... Porque es diferente a un reportaje en prensa diaria, porque si tú pones una mentira la persona que has entrevistado lo va a leer al día siguiente y te va a escribir un email a ti o al director del periódico diciendo que eso no es lo que contó. Pero en un libro, la distancia tanto física como psicológica con el entrevistado es tan grande que muchas veces porque está en otro país o simplemente porque ha pasado un año desde que lo entrevistaste, que casi nadie te rebata nunca. Y en ese no rebatir hay una posibilidad de mentir de una dimensión tremenda. Todos los que hemos hecho no ficción sabemos que es tremendamente fácil mentir en los libros de periodismo y nadie se va a enterar y encima tú vas a quedar como un gran periodista porque escribes libros.

**¿Tú crees que hay muchos periodistas que mienten o recrean aspectos sin decirlo?**

Ellos se protegen en la idea de que hacen literatura, de que es periodismo literario, que las técnicas literarias permiten que tú exageres situaciones o que tú les des más importancia, pero yo no estoy de acuerdo. Las técnicas literarias no se deben aplicar así.

**Sí, yo estoy de acuerdo contigo, tú puedes utilizar una técnica literaria y no mentir, es totalmente viable.**

Lo que yo digo es que, si han caído Ricardo Piglia y Gay Talese, imagínate todos los demás.

**Sí, el otro día en ABC, un periodista de cultura, no me acuerdo del nombre, hablaba con Martín Caparrós y Martín Caparrós decía que no importaba si se le cambiaba el color de una camisa o una camiseta a uno de los personajes. Y el periodista decía, bueno si le cambias eso, ¿dónde está el límite?**

Es que ahí está la cosa y es que en realidad el límite, en la soledad del escritorio y sabiendo que tu trabajo va a ser publicado de aquí a tres meses, que está ambientado en Iraq y que no lo va a leer ningún iraquí y que tú además vas a decir que fuiste a Iraq y que estuviste allí, qué valiente que soy y luego escribo libros cojonudos. Ahí es que la mentira es que es tan sencilla, es que es un ejercicio de contención tan gorda y yo estoy seguro de que, de un modo humano, yo no estoy hablando de que sean malvados, ni nada de eso, pero sí que es inevitable casi hacerlo. De aquí a hará cuatro meses publicó un libro ambientado en Iraq, precisamente, que es una investigación de una batalla que hubo en Iraq, que estuvo allí el ejército español e hicimos muchas chapuzas y es una novela en la que se explican un poco esas chapuzas que fue la intervención española en Iraq. Pero es novela, el editor me decía,

**Álvaro, si has hecho la investigación ¿por qué no haces lo haces de no ficción?, que sabes hacerlo.**

Y es que hay tantas versiones de esta batalla, he entrevistado a tanta gente y hay matices que son diferentes entre todos, que al final hago una novela, me acojo a la idea esta de *fact-fiction*, lo de toda la vida de las películas "película basada en hechos reales". Y le dices al lector claramente que hay cosas inventadas porque si no la historia no tenía una coherencia, que sepan ustedes que la esencia es la historia real, pero no es real del todo lo que van a leer. A mí me pareció esto mucho más honrado que decir que es 100% periodismo cuando, desde luego, no lo es. Aparte, el

Nuevo Periodismo tiene un fallo y es una cosa garrafal. Yo entiendo que la presencia del periodista, la primera persona, es una de las características de este periodismo, pero yo he leído libros con una historia cojonuda pero el autor la destroza con la historia de yo voy aquí, yo hago esto y qué valiente soy yo.

**¿Como por ejemplo? Si me lo puedes decir.**

Sí te lo puedo decir. Tú sabes que yo tengo una novela sobre el suicidio y leí, me parece de Leila Guerriero.

**Los suicidas del fin del mundo.**

Exactamente, a mí ese libro me pareció tremendo. Todo el libro era yo me voy en un autobús y me voy a este pueblo, llego al pueblo y me pongo a pensar en mi pasado. Señora, tiene usted la historia de un pueblo en el que se está suicidando todo el mundo y usted la destroza hablando todo el rato de usted misma. La historia en sí es cojonuda. Yo puedo aceptar que hay historias que no son muy potentes y entonces el periodista se pone como personaje porque es más interesante o es una investigación sobre su propia familia o lo que sea. Pero en ese caso me pareció tremendo, como destrozar una historia que es buenísima y te pasas toda la novela viendo como ella está en el lavabo del hotel mirándose al espejo y reflexionando sobre sus paridas. Es que ni me acuerdo de qué. Es alucinante que tengas una historia tan buena y tu egocentrismo sea tan grande que la destroces. Hay algunos libros magníficos, pero hay algunos que me ponen negro por el egocentrismo del periodista. Si es muy buena la historia, cuenta la historia, si es muy bueno tu sentimiento, cuenta tu sentimiento. En ese caso me pareció una forma de destrozar el libro tremenda. Es algo también de opinión personal.

**No, sí me interesa porque en la escritura de mi tesis me enfrento a todos estos problemas. En *A sangre fría* de Truman Capote, es evidente que inventó en último capítulo. Pero, claro, también son obras muy investigadas y muy chequeadas y se comprueban este tipo de cosas. Otras más secundarias a lo mejor son totalmente reales o a lo mejor no.**

Está la cosa ahí, pero cuando tú tienes a un periodista sincero delante, se nota a la legua. Eso lo decía Kapuściński y lo comprueba cualquiera leyendo a Chaves Nogales. Tú ves a Chaves Nogales y ese tío es honrado hasta la médula. E, incluso, en algunas historias como *El matador de toros* se destila por ahí una contención de no cargar las tintas. Pues, probablemente cambió los ojos de algún personaje en algún momento o no sabía qué color de ojos tenía y puso marrones, como todos los españoles. Y se nota. Y se nota cuando tú tienes un periodista delante que está más interesado en él mismo que no en las historias, es que también se nota.

**Álvaro, en tu otra novela, la de *Se alquila una mujer*, comentas en el prólogo que has decidido novelar estas historias. ¿A qué te refieres exactamente con eso de novelar estas historias?**

Hay que tener en cuenta que ese fue mi primer libro y que yo era muy joven e inseguro y además que imagínate el contexto de investigación, eran situaciones muy incómodas. Yo no pagaba en ninguna circunstancia, había algunas chicas que me decían págame y yo te cuento mi historia. Tenía yo la idea moral de no pagar. Entonces eran entrevistas hechas a pie de calle, en las barras de los bares de clubs de carretera y todo esto. Entonces muchas historias estaban muy entrecortadas. Y, hablando claro, el nivel cultural de las prostitutas en esos casos era muy bajo y como narradoras no eran muy buenas, me contaban historias que eran muy buenas, pero no me las contaban completas. No me daban los detalles que te puede dar una persona un poco culta, digamos. Entonces yo, en ese caso, en el prólogo lo expliqué, que estaba novelado y que las historias, la esencia era real, pero que yo necesito añadir porque son tan breves las historias que me han dado que tengo que recrearlas un poco. Entonces volvemos a lo que hablábamos al principio, si tú avisas que esto no es periodismo 100% y que vas a reconstruir las historias para que quede más bonito. Y cada historia venía precedida de un prólogo en el que se explicaba cómo funcionaba la prostitución. Eso era periodismo 100%. Pero en aquella época no se hablaba de Nuevo

Periodismo ni de nada, entonces ibas un poco a ciegas, advirtiendo al lector que el libro tiene ficción, pero que en esencia es periodismo. El problema es cuando no lo adviertes.

**Tú dices que en esta obra hay ficción, pero yo lo que veo es que has entrevistado a estas personas y con sus testimonios has reconstruido un relato.**

Sí, claro. Pero cuando me refiero a que hay ficción es cuando en un momento digo que después de un servicio la chica fue rápidamente a lavarse y se sentó en el bidé, yo no sé si se sentó en el bidé o se metió en la ducha. Es una dosis de ficción llamada a entrelazar correctamente la historia. Porque yo me acuerdo que había la historia de un señor que iba y le decía que se pusiera la ropa de su nieta. Y entonces esa chica me cuenta la historia y hablamos veinte minutos porque llega un momento que ella me dice déjame en paz que tengo que trabajar. Unas entrevistas muy incómodas porque antes las prostitutas no salían tanto en la radio y en la tele como ahora. Entonces yo sí que reconstruyo como llega el señor, le pide eso, cómo reacciona ella, etc. pero lo que es la esencia de la historia en sí, es decir, hay clientes que piden esto, está ahí. Esa historia trata de recuperar todo lo real que me dijo ella, pero lo que no me dijo está añadido.

**Álvaro, ¿tú crees que hay alguna relación entre tus obras de ficción y de no ficción? ¿ves que te es más fácil o tienes algún tipo de ventaja?**

Yo me acuerdo que, en *Los bosques de Upsala*, Carlos Zanón, el escritor de novela negra, que también es crítico en *Babelia*, él me ponía una crítica que era Álvaro, tienes que matar al periodista que llevas dentro. Que, según él, y esto me lo han dicho más personas, en las novelas cargo mucho periodismo. En la novela esta del suicidio había incluso varias páginas en las que yo explicaba el suicidio en España, los datos... Y eso es algo que me critican a veces, si estás haciendo una novela olvídate de esto. Ahora, en la novela esta nueva que he hecho de Iraq, hago un esfuerzo muy grande por no poner datos, porque es una novela y eso no debe estar dentro de una novela. Me ha costado y lo mismo hay datos periodísticos dentro de esa novela que yo mismo no sepa ni que son periodísticos. Yo es que creo, aunque los autores digan que no, que es inevitable que un oficio se te meta en el otro. En mi caso, lo que me dicen es que el periodismo se me mete en la ficción y no a la inversa. Como si tuviera más controlado el periodismo que la ficción. Yo cuando escribo las novelas no lo veo, luego cuando me lo dicen varias personas pues imagino que tendrán razón.

**Honestamente, ¿tú crees que, si tú leyeras desde fuera tu obra, eso es algo malo que aparezca en una novela?**

Yo creo que no es malo. Pero es difícil la pregunta, porque esto es como todo, si está bien hecho no hay ningún problema, si te ha salido mal sí que hay un problema. Yo con la medida que llevo dentro me parece que está bien, pero sí es algo que me lo han dicho muchas veces y ahora es algo que tengo muy presente cuando escribo una novela. Yo el otro día estuve leyendo unos libros de Roald Dahl y en medio de un cuento se pone a hacer una teoría sobre la crítica literaria. La reflexión era buena pero no venía a cuento para nada. Cuando las cosas están muy cerca en el tiempo es más fácil criticarlas que cuando han pasado años. Hay muchísimos libros que contienen información no apropiada de la historia y no pasa absolutamente nada. Entonces no sabría decirte si realmente es negativo que haya datos periodísticos en una novela. A mí no me lo parece, pero sí es que a mí me lo achacan a veces. Pero si a mí no me lo dijeran no me parecería negativo ponerlo.

**Álvaro, ¿tú a la hora de escribir el libro tenías alguna referencia, obra, escritor? En la de guardianes.**

Yo en la de guardianes tenía en aquel momento a John Hersey, porque en aquella época Chaves Nogales no había sido aún descubierto, digamos. Tampoco estaba Jon Lee Anderson, tampoco estaba David Foster Wallace, estaban sólo los grandes de los setenta, pero no estaba toda esta horda de periodistas de ahora. Entonces yo tenía como referente quizás esos grandes clásicos que siempre han estado ahí, como John Hersey. Esos referentes los tenía muy marcados por la



investigación, en Chernóbil fui a John Hersey, porque, aunque él habla de Hiroshima, no deja de hablar de cosas nucleares. En el caso de Guernica, hay un autor que se llama Steer, que tiene un libro que se llama *El árbol de Guernica*. Y luego, por ejemplo, en Chernóbil, sí que fui con Svetlana Aleksievich, porque había una edición de una editorial de mierda, muy pequeña de *Las voces de Chernóbil* y era prácticamente lo único que se podía leer sobre Chernóbil en aquella época. Y reconozco que cuando leí aquel libro incluso pensé que estaba leyendo a una periodista menor ucraniana, sí porque era el único libro que había. Y aquel libro me ayudó mucho porque tenía mucha información, pero, quizás era una editorial muy pequeña y la traducción era mala, pero yo recuerdo que lo leí como quien lee el periódico por la mañana, buscando información, pero yo no detecté toda esa calidad literaria. Luego he visto las ediciones que han hecho El acantilado y tal y son otra cosa porque están traducidas de otro modo y tal. Y luego, con Lourdes y con Transilvania no recuerdo especialmente a ningún autor que me sirviera de referente. Eran lecturas informativas que luego resultaban ser de grandes autores, pero no era mira Foster Wallace, yo quiero ser como este hombre.

**¿Y en general cuáles son tus referencias? Tanto periodísticas como literarias.**

Pues periodísticas sí me iría a Nogales, volvería a John Hersey, Jon Lee Anderson, que me gusta mucho, y luego también cogería a Kapuściński, pero a Kapuściński lo cojo más como las entrevistas que hablan de periodismo, no sólo como la obra en sí. Es que era un periodista normal de calle, tiene libros extraordinarios, por supuesto, pero es casi más lo que logró hacer, digamos, lo que logró un periodista de un país comunista que consigue viajar por todo el mundo, que a mí su obra no me produce un impacto estilístico enorme, me gustan más sus entrevistas o estos libros así pequeñitos de la honradez de los periodistas y tal. Me parece a veces demasiado larga su obra en sí, un poco soporífera, digamos. Pero él sí, como moralista me parece extraordinario. Y en cuanto a narradores, como todos los de la generación de los setenta, soy muy de Thomas Bernhard, es que hay tantos... En la novela que voy a publicar estoy muy influenciado por autores bélicos, Oakley Hall, Sender me gusta mucho ahora con todo el rollo de Marruecos. Ahora me has pillado en blanco. De Cormac McCarthy. Principalmente soy de Galdós, eso sobre todo. Nazco como escritor con Galdós. Soy más de literatura centroeuropea que latinoamericana o estadounidense, eso seguro. Soy mucho de Roth, de Peter Handke, soy muy ecléctico, no te puedo decir unos nombres así muy concretos.

**Tú has desarrollado parte de tu carrera periodística como periodista cultural, ¿verdad?**

Sí, digamos que hice el otro periodismo, el periodismo normal, por así decirlo como camino para vivir sólo del periodismo cultural. Pero como periodista cultural ya era más difícil porque hay menos hueco. Pero primero hice otro tipo de periodismo, los todoterrenos, como nos llamaban, porque hacíamos todo tipo de periodismo para llegar a fin de mes. Hasta que ya poco a poco ya sí que vivo el 100% del periodismo cultural, concretamente en *La Vanguardia* y en *El Mundo*. Pero sí, he hecho el periodismo genérico, el que cuando no sabes quién puede escribir sobre algo, llamas a ese tío, que ese escribe de lo que sea. Pues ese era yo, un periodista de dominicales. Me acuerdo una vez un reportaje que tuve que hacer sobre un árbol milenario que había en Cantabria. Y ahora ya hago periodismo cultural sólo.

**Porque eso es en lo que has querido siempre centrarte, ¿verdad?**

Claro, es lo que me interesaba, pero hay pocos periodistas, hasta que no pasan unos años no te asientan en el periodismo cultural.

**¿Tú crees que toda esta hornada de periodistas narrativos que hemos hablado, periodistas latinoamericanos están teniendo alguna influencia en el periodismo español?**

Pues yo es que no lo sé porque cuando estalló de un modo fuerte, hará diez o quince años que empezó a oírse hablar de todas estas revistas latinoamericanas, *Gatopardo*...

### **Sí, Malpensante, Etiqueta Negra...**

Que son unos estafadores de cojones, que no pagan a nadie. Yo hice un reportaje para *Etiqueta Negra*, una vez.

#### **¿En serio no pagan a nadie?**

A ver, Vargas Llosa, que publica allí, imagino que a él sí lo pagan, pero yo de todos los colaboradores que he conocido en España, a ninguno han pagado, hablo de los de mi quinta y te estoy hablando solamente de *Etiqueta Negra*. También he hecho alguna cosa para *La Tempestad* en México y tal. Pero yo creo que *Malpensante* y todos estos, tres cuartos de lo mismo, no pagan a nadie. Todo esto es un cachondeo. En *Etiqueta Negra* me acuerdo que te hacen hacer doscientos mil cambios y llega un momento que dices, pues no me pidas el reportaje. Ellos tienen esa idea estadounidense de que el editor tiene que trabajar el texto con el autor. Y esto es algo que a ti como autor te toca las pelotas de una manera... A mí en la prensa normal me ha pasado, algún director me ha llamado y me ha dicho que el texto está un poco flojo, pues es verdad, lo trabajo más. Pero en Latinoamérica hay una cosa de tener que escribirlo juntos. Y tú dices, pero, ¿cómo juntos?! ¡Si tú no has hecho ninguna investigación! Te gustará o no te gustará. Pero ellos quieren cambiar todo un párrafo, te marean de una forma tremenda. Me acuerdo que el número en el que yo participaba iba sobre el miedo y al final del todo nos decían a todos los colaboradores que dijéramos una frase sobre el miedo. Qué era el miedo para nosotros. Yo me acuerdo que la frase que les puse era que un editor de *Etiqueta Negra* te persiguiera.

#### **¿Y lo pusieron?**

En Wikipedia lo pusieron incluso. En Wikipedia pone que Álvaro Colomer dijo..., no sé si todavía sigue. En la revista lo pusieron porque, bueno, era una broma simpática, además. Todo el mundo sabe que *Etiqueta Negra* son unos pesados, digamos, con los textos y ellos mismos deben saberlo. Pero luego, estas revistas que no pagan, este Nuevo Periodismo de te damos prestigio, pero no te damos para comer, todas estas cosas cuando tienes veinte años las haces porque hay que hacerlas, yo también las hice, pero llega un momento que dices, yo tengo una familia, qué me estás contando de prestigio. Además, no es verdad que te de prestigio, son revistas que no lee nadie. ¿Quién lee *Etiqueta Negra*? Nosotros mismos.

#### **Eso es una cosa que comentan muchos periodistas, que es un periodismo para periodistas.**

Es que además es una tontería, yo no me leo un artículo de Gabi Martínez, yo me leo sus libros. A mí que un artículo le salga mejor o peor me importa un bledo. Si yo mañana leo un artículo de Enrique Vila-Matas que es una mierda de artículo. Mi opinión sobre él no va a cambiar para nada. Son cosas menores, para los escritores son cosas menores los artículos. Y esas revistas de nosotros hacemos periodismo auténtico, tan auténtico que por eso no pagamos a nadie, que les den por saco a todos. Yo hago mis libros, yo hago mi trabajo y que me juzguen los críticos o que me juzgue el futuro. Todas estas cosas no son más que ruido que no sirve para nada. El único periodismo auténtico que hay en este país y en Latinoamérica es el que está en las editoriales. Todo lo demás es que es una gilipollez, no sirve para nada y no influye en nada. Los periódicos normales no se ven alterados lo más mínimo por esto, es como una cosa que está ahí en paralelo y les importa un bledo. Nadie se compra por los mismos motivos un periódico y una revista de periodismo narrativo. Una revista de periodismo narrativo es un dominical de los antiguos, una cosa que te lees para disfrutar, pero no para enterarte de información. Por lo menos yo lo veo así, no lo sé.

**No, si yo lo veo en el mismo sentido. Y esto que tú comentas curiosamente ya me lo han comentado otros periodistas. Por ejemplo, recuerdo que hace un par de años salió un artículo sobre el boom del periodismo latinoamericano en *Babelia*, pero luego hay muchos autores que lo han criticado y han dicho que no hay ningún boom, que parece ser que es**

**algo que sólo se lee entre periodistas. ¿Los lectores lo leen? Esta es una pregunta que nada más que puedo plantear en mi tesis, ni siquiera indagar.**

Yo creo que la gente se compra los libros de periodismo por los temas, no por los periodistas. Es que esto es lo que la gente no ve. Miguel Aguilar, el editor de Debate, que lleva toda la vida haciendo no ficción y no lo oirás nunca hablar de estos temas porque te mira como diciendo “esto son gilipolleces”. Te viene un periodista americano de estos que salen de Oxford, que te hace unas biografías de Obama y no sé qué, que se te caen los huevos al suelo de lo bien hechas que están. O que son biografías que acceden a datos de verdad. El Nuevo Periodismo tiene una trampa también y es que cuando no tengo información, lleno el libro de sentimientos. Y esto está muy bien, pero está lleno de sentimientos porque no tiene más que decir objetivo sobre lo que está hablando. Tú coges un libro de la biografía de Carlos Slim, que se publicó hace cuatro días en Debate, que es un libro que se te caen los huevos al suelo de la profundidad que este tío ha conseguido hasta la partida de nacimiento del tatarabuelo de Carlos Slim, que esto sí que es una cosa seria de hacer y buena. Y luego coges otro libro de un periodista latinoamericano que está lleno de sentimientos y de yo. Y dices, esto está lleno de sentimientos y de yo porque no sabe hacer lo otro. A mí quien me gusta es García Márquez, él cuando escribió *Relato de un naufrago* él mismo explicó que no se le había pasado por la cabeza en ningún momento que estaba haciendo un tipo de Nuevo Periodismo. Y él lo decía, “yo escribí esto según mi instinto”. Y por eso todos estos reportajes de *Babelia*, que normalmente están escritos por periodistas que tienen interés en el género, digamos, o bien personal o bien porque están haciendo reportajes, son más para nosotros que para el gran público. El gran público se compra un libro de Jon Lee Anderson porque te interesa Iraq, no porque te interesa Jon Lee Anderson y luego resulta que el libro está súper bien escrito, pues un regalo para ti. Pero normalmente te lo compras por el tema, no por el periodista. El periodista debería desaparecer, la historia debería ser tan buena que no te acordaras de quién ha escrito ese libro.

**¿Tú crees que un libro que se etiquete o se subtitule que se trata de periodismo puede sentir el lector un rechazo? ¿Y si, por ejemplo, le pones otras etiquetas como no ficción, novela de no ficción, no ficción creativa o cualquiera de estas etiquetas que se utilizan, atraería más al lector?**

Yo creo el lector normal, que no somos nosotros, sólo diferencia entre dos etiquetas, que son ficción y periodismo. Yo le digo a mi madre que es Nuevo Periodismo y mi madre me dice ¿qué me estás contando? Y si le digo que es basado en hechos reales lo entiende perfectamente. La gente de la calle es así, ha sido así y seguirá siendo así toda la vida. Entonces estos debates son una cosa para nosotros, que está bien que los haya porque en toda ciencia tiene que haber sus debates y sus cosas. Pero al lector de la calle esto es real, esto no es real y esto pachí pachá. No creo que a nadie le produzca rechazo un tema. Si te quieres entretener lees una novela, si te quieres culturizar, lees un ensayo. De hecho, entre ensayo y no ficción, yo creo que la gente tendría dificultades para decir la diferencia.

**La gente y yo, yo a veces tengo dificultades.**

Y yo también en muchos libros. Y creo que los autores muchas veces no saben si están haciendo ensayo o no ficción. Entonces la gente real, no real y a medias, son los tres términos que entiende la gente y está bien que sea así porque estos debates internos no le van a afectar al lector.

**Álvaro, ¿tienes algún dato sobre cuántos ejemplares se publicaron, se vendieron?**

Yo te sé decir que no salto de la primera edición, ahora mismo no estoy seguro, pero la primera fueron unos 5000 ejemplares y no hubo segunda edición. Yo si no paso de primera edición no pregunto cuántos se han vendido, porque para deprimirme, no me vale la pena. Como dato para ti, para tu tesis, que sepas que no ha pasado de la primera edición. Es un libro que a mí me situó bastante bien periodísticamente, las críticas fueron formidables. Y me pasé por muchas radios muchas teles e hice muchas entrevistas y eso. Pero luego no hubo una traducción real en ventas. Eso también me pasó con el de las putas, es otro fenómeno. Hay temas tan sabrosos que a ti como

periodista te llevan a muchos sitios, a dar conferencias, porque un tío que hable de prostitución, pues es muy útil.

**O sea que te ha beneficiado en tu carrera profesional.**

Sí, en mi carrera sí que me ha beneficiado, pero luego no ha habido una traducción en ventas. Con el de las putas, sobre todo, me pateé todas las televisiones de España en profundidad, pero no sólo durante la promoción, después me seguían llamando. Y todavía a veces cae una llamada loca y tal, pero la prostitución ha cambiado mucho desde entonces y ya no tengo nada útil que decir de ese tema. Pero a la conclusión que he llegado es que un periodista que sabe de este tema es algo muy sabroso para llenar huecos en las radios y las teles y a la gente le puede interesar y escucharlo, pero luego la gente no quiere leer sobre eso. La gente de la calle no quiere profundizar en ciertos temas, pero sí que quiere escuchar un poquito. Y yo creo que con el tema de la prostitución eso fue un ejemplo claro. Con el tema del suicidio también, lo que pasa es que es una novela, durante la promoción yo tenía muchas cosas que decir sobre el suicidio y también me pasé por muchas radios, la crítica de la novela fue muy buena y tal y las ventas fueron normalitas, ni nada deslumbrante ni nada deprimente. Yo creo que los intereses del autor no deben cambiar, sabía que después de lo de las putas lo del suicidio no era buena idea, si no me los quieren publicar ya me dedicaré a otra cosa, esos son los temas que me interesan.

**¿Con *Guardianes de la memoria* también te ocurrió lo mismo? Es decir, ¿hubo un gran interés por parte de los medios?**

Hubo un gran interés por parte de los medios culturales. Culturalmente de ese libro se habló bastante y funcionó muy bien pero culturalmente. Porque alguien que te habla sobre cómo era Auschwitz antes y cómo era después, comercialmente tampoco interesa mucho. El tema de la prostitución, como era algo social, que cada uno tiene su opinión, ese sí que interesaba a todo el mundo oír hablar sobre él. En *Guardianes de la memoria* es al revés. En *Guardianes de la memoria*, tú no tienes en realidad una cosa muy interesante que explicar, no es una cosa de actualidad, no es una cosa como de la prensa diaria, digamos, la prostitución, sí que lo es. Pero el tema de la memoria colectiva no es un tema como para llenar espacios en medios de comunicación. Este funcionó muy bien culturalmente hablando, en suplementos culturales, en críticas literarias, en revistas literarias, cosas así. Pero no fui a hacer prensa generalista porque no era un tema para la población.

**Y, en general, ¿los lectores qué te han comentado de *Guardianes de la memoria* cuando lo han leído?**

De todo, porque estos libros que tienen cinco capítulos, cada uno se va a un capítulo. Cada persona se agarraba un poco a un capítulo y esto mismo le pasaba un poco al de las putas. Y luego las bromitas de Chernóbil que te dice la gente de que cuando se apaga la luz es fluorescente y cosas así. Cada uno se agarra de un capítulo, pero en general a la gente el libro le gustó. En el fondo lo que quieres es que la gente se lea los libros y les guste. Y cuando la gente se agarra mucho a un capítulo es porque se han leído el libro. Yo, como todos los autores, quería vender mucho más, pero quedé contento con la vida que tuvo ese libro.

**Ya me lo has dicho antes, pero profundizando, ¿tú piensas que el libro puede ser un buen formato para publicar periodismo?**

Bueno, es que no hay otro ya. Ya te he dicho antes cómo se pagaba un artículo. Y yo me acuerdo que yo empecé con pesetas, en un artículo de *La Vanguardia* dominical, no me acuerdo el tema cuál era, pero yo me acuerdo que lo primero que publiqué me pagaron 200000 pesetas, que son 1200 euros. Pero es que no se puede ver así porque entonces 200000 pesetas tenían un valor de 3000 euros. Era un sueldo y ya era un sueldo de verdad. Y pagaban eso porque tardabas luego todo un mes y luego a parte te daban como unos ocho folios de la revista, que tu reportaje tenía una extensión de ocho folios, con un cuerpo de letra y un interlineado mucho más apretado que el de ahora. Eran reportajes largos y cuando los publicabas era una cosa de la que te sentías

orgullosa. Actualmente con doscientos euros te da para una investigación de dos días o cuatro días si puedes vivir comiendo huevos sólo, digamos. Y te dan luego dos folios con un interlineado enorme y una foto enorme. Entonces actualmente lo único que queda son los libros. Lo que pasa es que cuando empezó la crisis, el sector editorial todavía mantuvo, yo creo que hasta 2012 o así, mantuvo los adelantos, unos adelantos que fueron bajando pero que aún se mantenían. Y en 2012 cuando cayó en picado el sector editorial, las editoriales directamente dejaron de dar adelantos. Entonces, claro, ahora mismo el único periodismo que se puede hacer es el de los libros o el de estas revistas que hablábamos antes que no te pagan pero que te dan espacio. O el de los libros poniendo tú el dinero por delante, con lo cual, en cualquier caso, se está convirtiendo en un periodismo de ricos o de periodistas que triunfaron en la época en la que todavía había dinero y aún mantienen cierto prestigio que les puede dar cierto tipo de adelanto. Ahora mismo el periodismo se ha convertido en una cosa de hijos de papá, que eso, aunque todos digan que son comunistas, que eso también condiciona mucho los temas. No es lo mismo un Chaves Nogales, que viene del pueblo, que un Buñuel, que viene del *National Geographic*. Es evidente que estaría condicionado por su forma de ver el mundo y es evidente que actualmente el periodismo que se está haciendo o que se está intentando, es un periodismo de ricos. La literatura no porque la literatura siempre ha sido un oficio de pobres. Pero en el periodismo necesitas dinero para hacer una investigación, en la literatura puedes no necesitar dinero para escribir un libro. Los libros es el único sitio donde se puede hacer buen periodismo, pero ahora mismo, con la situación de este país, no creo ni que se está haciendo allí. Seguramente si analizas los títulos de la editorial Debate de hace cinco años y los títulos de la editorial Debate de este año, seguramente debe haber, por lógica, una reducción de autores españoles.

**No lo he comprobado, pero lo veo en otras editoriales. En Anagrama, por ejemplo, tú miras el catálogo de Anagrama y no hay ni un español, ves uno.**

En Anagrama es que hay mucha ficción. Pero en periodismo sólo o en ensayo sólo, a lo mejor te encuentras a Ferré, que ganó el Anagrama, Juan Francisco Ferré, pero claro, es un tío que vive en EEUU y por tanto tiene en su cabeza un sistema económico diferente al nuestro. Pero ahora mismo yo creo que hay una reducción más en no ficción que en ficción. Porque en ficción siempre hay autores jóvenes que salen porque a los treinta años vives con tres duros. Pero narrativa, periodismo y periodismo bueno, qué va, eso ha caído en picado. Ya se verá hacia dónde vamos.

**Álvaro, disculpa que vuelva otra vez, pero se me ha olvidado preguntarte en el prólogo de *Guardianes de la memoria*, hablas de reportaje ideológico. Comentas: “los cinco ensayos que presento son de la terminología de Hans Magnus Enzensberger reportaje ideológico. ¿A qué te refieres exactamente con eso?**

Wao, ahí me has pillado. No recuerdo ahora mismo. Esto son estas cosas que en una época lees algo y dices, sí, esto cuadra y luego con los años se te olvida. Ni idea de a qué me refería más allá de lo que el término pueda relucir. Y para la deducción que puedo hacer ahora, me lo ahorro, lo puedes hacer tú.

**Es que tenía apuntado preguntar sobre reportaje ideológico y se me ha olvidado. Bueno, lo último que quería preguntarte es cómo te defines a ti mismo, como escritor, como periodista o como ambos.**

Yo durante muchos años, ahora tengo 42, tenía el conflicto de que cuando hacía periodismo, yo quiero ser escritor. Cuando publico novela y durante algún tiempo, a los ojos de la gente, soy más escritor que periodista, entonces en esa época dices a mí me encanta el periodismo. Y actualmente ese conflicto, yo creo que por la edad ya se me ha ido. Me lo paso bomba haciendo periodismo, me lo paso muy muy bien, pero estar en casa solo, sin hablar con nadie, escribiendo una novela ocho horas al día, eso es maravilloso también. Si me encontrara a mí mismo hace años, yo me daría una bofetada. Ahora mismo estoy muy cómodo de los dos lados.

**Pero, ¿te darías una bofetada por esa problemática?**

Sí, porque yo hace veinte años consideraba que el periodismo era más indigno que la literatura, digamos. Y ahora no estoy en absoluto en ese sitio, ahora estoy con la conciencia muy limpia en los dos sectores. Me defino igualmente por los dos lados. Me da igual cuando en una entrevista alguien dice escritor y periodista que cuando alguien dice periodista y escritor. Me parece que los dos oficios son igual de buenos, cada uno en su terreno.

**Pues genial, porque me has contrastado al entrevistarte muchas de las opiniones que tenía y muchas de la hipótesis que manejo a la hora de enfrentarme a la tesis doctoral.**

## 20.10. Íñigo Domínguez

### Entrevista realizada de forma telefónica el 8 de julio de 2016.

**Lo primero que me gustaría preguntarte es por qué decidiste escribir ambos libros. En *Crónicas de la mafia* apuntas que había un gran desconocimiento sobre el tema y que hubiera sido el libro que te hubiera encantado leer a tu llegada a Roma. Cuéntame por qué decidiste escribir ambas obras y hacerlo en formato libro.**

En realidad, en los dos casos hay un paso previo que es que fueron publicados de alguna manera en prensa por capítulos, etc. Responde por un lado a que a mí me hubiera gustado escribir directamente como libros, pero, primero, por no saber cómo se empieza para escribir o publicar y luego también por falta de tiempo, por falta de dinero, por ejemplo, en el caso del viaje. Y luego porque trabajando como periodista, instintivamente, lo primero que piensas es en hacer las ideas que se te ocurren aplicadas a tu trabajo. Entonces, lo que fue cronológicamente primero, fue el viaje este del Mediterráneo, pues surgió como una idea para hacer unos reportajes de verano y lo planteé en mi periódico de entonces, que era *El Correo*, y que luego se convirtió en una serie de verano de capítulos que se publicó en *El Correo* y en los periódicos de Grupo Vocento. Y entonces, fue un privilegio porque todavía en todos los periódicos en verano se hacen cosas un poco locas, se abre más la mano y se experimenta más. Entonces me bajé en coche y me hice este viaje y para mí fue una cosa maravillosa porque es lo que uno siempre imagina que le gusta hacer, viajar por ahí, ver cosas, contar, meterte también en la historia. Me dio la oportunidad por primera vez, como periodista de hacer algo más distinto, medio novelado, medio personal, en fin, una cosa mixta que en prensa es difícil de hacer o por lo menos era más difícil antes. Y, bueno, salió muy bien y gustó y tal. Luego, durante los años siguientes, los veranos siguientes, seguí haciendo lo mismo, al año siguiente hice un viaje en crucero por el Mediterráneo y al año siguiente hice el transiberiano. Y, luego, al año siguiente ya había llegado la crisis de lleno, lo del coche fue en 2008, luego vino 2010 y 2011 y ya crisis completamente declarada. Me dijeron que no había dinero para nada y que, si quería escribir algo así a mi aire, de lo que me diera la gana, si quería hacer algún verano, que fuera algo que no costara. Y entonces se me ocurrió hacer una historia de la mafia por capítulos porque era algo sobre lo que yo había ido escribiendo en los años en Italia y leyendo libros que me traía porque me interesaba y tal. Y me parecía lo que contaba en la introducción del libro, pues que era un asunto que a todo el mundo le interesa mucho, del que se sabe poco, que es muy lioso, Italia es un país muy complicado y la literatura es vastísima, entonces, sintetizar eso de alguna manera me apetecía. Y todo eso era ya sentarse y escribirlo. Y entonces lo hice y se publicó en pequeños capítulos, era una página, no me acuerdo cuántas líneas. Entonces yo desde que hice el viaje primero del descapotable, yo junté los folios y los paseé por editoriales para ver si a alguien le interesaba publicarlos como libro, porque también me hacía ilusión y tal. Y, digamos, a través del periodismo, también siempre me ha gustado escribir y publicar libros, pero he tenido siempre que hacerlo a través del periodismo porque yo solo enfrentarme a un libro, no, no me salía, no sabía cómo hacerlo me sentía sin capacidad, pero quizá por una formación profesional trabajar y hacer lo tuyo te sale sin más, pero sentarte a escribir un libro no te sale. Me hacía ilusión publicar un libro porque yo tenía en la cabeza que fuera un relato homogéneo y lineal, que fueran unos capítulos que un cuerpo más amplio. Pero durante años a nadie le interesó y entonces, al final, le mandé lo de la mafia a Libros del K.O., que inmediatamente les interesó, les gustó, etc. Yo a los de Libros del K.O. ni los conocía, fue a través de un amigo que me dijo que había empezado una editorial nueva y les mandé los folios que había publicado de la mafia y les gustó y entonces decidí reescribirlo todo ampliando, hombre, con ese punto de partida de los capítulos. Y ahí ya salió un libro con más enjundia. Y después de ese, que funcionó muy bien y salió muy bien, les propuse lo de los viajes, también les gustó y se publicó. Luego, los otros viajes no se han publicado todavía, no sé si se publicarán. No son libros tal cual, sino que tuvieron un paso previo de publicación en prensa y luego para llegar

el libro, yo las mandé a las editoriales más tradicionales, de toda la vida, y las rechazaban. Les podía gustar, pero, y esto también es interesante para lo que tú estás haciendo, veían un problema de clasificación, es decir, que no sabían dónde colocarlo. No era ficción, no era no ficción, era una cosa híbrida y no sabían. Luego lo de los viajes era más así. Por ejemplo, una editorial especializada en viajes también estuvo a punto, pero no estaban seguros. Y fue siempre así, fueron dando negativas, pero que les gustaba. También es que estas editoriales, yo, mi primera aproximación, sin conocer este mundo, pues no sabía. Las editoriales grandes reciben millones de material, en cambio, Libros del K.O., una editorial pequeña, experiodistas, me pareció una cosa más romántica, más humana, inmediatamente me contestaron, les interesó. Que instantáneamente, ahí también te indica el nivel humano, te entiendes, te fías, porque también tenía un poco de reparo de meterme en este mundo editorial por las historias que se cuentan. Y luego, con Libros del K.O., muy bien, se nota que les gusta lo que hacen y lo cuidan. Y las dos veces que he publicado ha sido con ellos.

**Por lo que me dices han sido obras que siempre has escrito en verano, ¿verdad?**

Sí, es por lo que te digo, yo durante el año estoy trabajando, se me ocurren cosas, a veces son inviables, y en verano, por lo menos en mi caso, es para pasártelo lo mejor posible y trabajar lo menos posible y encima que te paguen. Y entonces, todo lo que se pueda parecer a eso de trabajar lo menos posible, lo digo un poco de broma, pero es que yo tampoco tengo sensación de trabajar. Un viaje con descapotable por el Mediterráneo, pues eso no agota. Y a veces con angustia, ¿qué cuento yo aquí? Porque tienes que sacar, no se sabe de dónde las historias. Es trabajo, pero no tengo sensación de trabajar, es lo bonito. Y, luego, en el caso del viaje, me gustaba lo de levantarte por la mañana y no saber qué contar, tenía que salir a buscar la historia. Y al final, si uno se pone, es curioso, pues van saliendo cosas. En los viajes esto era así, me levantaba y no sabía por dónde coger, yo tenía que sacar un capítulo al día como fuera para amortizar el viaje. Y eso también era un reto que era bonito. Luego de que hacías el viaje había que escribirlo, no fue en directo, sobre la marcha, era me hacía el viaje, volvía y lo escribía todo de una tirada. Que eso ya sí puede ser más parecido a sentarse a escribir un libro, porque yo en realidad me sentaba y, bueno, a veces el proceso de escritura era demencial, porque tenía muy poco tiempo, entonces me sentaba y a lo mejor en diez días no lo escribía todo, pero casi. Porque luego encima tenía la presión de que me liberaba para escribir los capítulos, pero si un día pasaba algo gordo, te llamaban y tenías que escribir lo del día porque seguía haciendo mi trabajo. Más o menos negociaba para que me dejaran escribir eso, pero siempre andaba pilladísimo de tiempo y de presión. Por ejemplo, ya el último viaje que hice, que eso fue ya el año pasado, porque después de unos años conseguí rescatar lo de los viajes, el año pasado también, yo creo que, a raíz del éxito de los libros, el año pasado convencí a mi periódico de entonces, porque yo cambié de periódico este año. El año pasado yo convencí al *Correo* de hacer otro viaje de esos para rescatar la idea y fui al Golfo Pérsico y a los países del golfo y tal, Dubái y no sé qué. Y estuvo muy bien, porque fue muy interesante, pero, claro, también coincidió que estalló la crisis griega a finales de junio y yo me encargaba de Grecia como corresponsal de Italia. Entonces fue que creo que adelanté un día el regreso del viaje y fue llegar a Roma, dejar la maleta, ducharme, coger la maleta e irme al día siguiente a Grecia una semana a toda la movida griega. Y luego volver a escribir y todo el viaje este fue demencial. Y, de hecho, influyó en el resultado, porque yo no quedé muy contento, no. También me dejaron menos espacio y estuvo muy condicionado por la presión y luego por la falta de espacio. Que cuando uno hace estas cosas, que es una gran inversión de tiempo, de dinero, de esfuerzo y de energía, si de pasar una mañana en un sitio puedes escribir ocho folios, de un viaje puedes escribir un libro. Pero luego vas a escribir y te dejan media página para cada capítulo. Entonces, no respira, no tiene recorrido. Entonces, en este último, aparte de cómo lo escribí y de cómo lo hice, que no me dejaban el espacio. Yo de cada capítulo hubiera escrito el doble porque tienes cantidad de información en la cabeza, de anécdotas. Además, cuando vas viajando pensando que luego vas a escribir, tienes los cinco sentidos abiertos, todo te estimula, todo te sugiere cosas. Y en ese sentido el último viaje fue un poco frustrante. Pero en todos los viajes fue así, ir, volver y escribir. Y en el caso de la mafia fue sentarme, no sé, serían veinte días,



un mes, con todo lo que sabía. Eso de la publicación en prensa. Claro, para el libro luego fue ya otra cosa. En el libro quería hacerlo, teniendo ya tiempo, las cosas bien, pues ya me senté y estuvimos no sé cuántos meses porque luego la edición fue también laboriosa porque la editorial se preocupa mucho de hacerlo muy bien y lo hacen con cariño. Entonces, el trabajo de edición fue muy gratificante en el sentido de que tenías otra persona que se lo leía y había un diálogo constante. Y estuvo muy bien porque mejoró el resultado. Entonces en ese sentido, a la hora de ponerse en el libro, no había plazos. Hombre, había un plazo ideal que se fue posponiendo, pero ahí ya no tuve la presión del periódico, de la entrega, de las líneas... Ahí el límite de líneas lo fijé yo, lo que quería hacer lo fijé yo y eso. Entonces trabajé con más libertad.

### **Y más cómodo, ¿no?**

Sí, bueno, yo esto lo hacía por las noches porque yo durante el día trabajaba. Yo hacía el libro en mis ratos libres, por eso también se eternizó, porque no estaba 24 horas dedicado a eso. Lo hacía robando tiempo de mi trabajo y de mi familia o a mis sueños. El libro del descapotable fue más fácil porque, bueno, estaba ya bastante cerrado como estaba. A parte que ya lo había escrito cuando se publicó, seis o siete años antes. Y entonces, cambiaba alguna cosita así, alguna corrección, pero tal cual. Y luego sí, añadí una segunda parte más informativa. En el caso del Mediterráneo fue que el libro así parecía que estaba bien, pero como se habla de un viaje de hace siete años, pues me parecía interesante ver qué había pasado con todo eso y ya se veía que había acabado, que había degenerado, cómo habían terminado algunas historias. Sobre todo, porque cuando hice ese viaje, la crisis estaba empezando y luego mira a lo que hemos llegado. Entonces, me parecía bien hacer una segunda parte que la actualizara, que fuera más informativa y que lo complementara. Y, bueno, eso me llevó ya más tiempo, claro. Sobre todo, de documentación. También porque yo no vivía en España, entonces ha habido muchas cosas que he seguido de lejos. Y de muchas cosas sabía por encima, pero no sabía los detalles. A lo mejor, para un español, lo de las tarjetas Black lo vivió en directo día a día, sabía los nombres, los chascarrillos, las anécdotas... Y yo sabía las noticias, que había pasado esto, pero luego los detalles que luego te dan la clave y el jugo de las cosas, luego se me perdían. Los personajes, los motes e incluso a veces no sabía la cara que tenían, porque aquí cuando había el escándalo salía en la tele, pero yo desde lejos a veces lo leía en prensa y no sabía si quiera la voz que tenían algunos de estos personajes corruptos. Y luego me interesa siempre mucho, como en este caso, coger asuntos complejos y explicar de forma que se entienda. Huir de toda la retórica o la complicación y todo el artificio, sobre todo cosas que son muy importantes y que merecen saberse, como esto de la corrupción. Darle un sentido, explicarlo bien, porque al final hay tal avalancha de datos, de cosas, que es fácil perderse. Y a mí eso me preocupa mucho, el hacer las cosas comprensibles. Y en el caso de la mafia igual, hacerlo entretenido e interesante.

Y respecto a la pregunta del apéndice en el caso de la mafia, pues yo a medida que iba escribiendo me daba cuenta que había referencias cinematográficas, todo el mundo cuando habla de mafia tiene el cine en la cabeza. Entonces, como a mí me gusta mucho el cine, según iba avanzando se me iba ocurriendo. Primero pensé en hacer simplemente una filmografía, o sea, una lista de títulos. Pero como me gusta mucho el cine y había muchas películas que yo me sabía cositas, me sabía anécdotas, me parece que seguía un poco el espíritu del libro de contar historietas. Luego lo del epílogo este se fue desmadrando, al final era un anexo de filmografía y se acabó. Y era un breve comentario de la película, luego ya me iba sumergiendo e iba conociendo películas que no conocía y ya me las veía. Entonces el epílogo este se convierte en una segunda parte que lo fue retrasando todo, pero que yo creo que lo enriquece mucho. Bueno, a lo mejor hay gente a la que no le interesa porque es demasiado especializado, pero para gente a la que le gusta el cine creo que está muy bien. Y luego creo que casi todo el que tiene interés por la mafia le gustan las películas de mafia. Por eso lo hice. En algún momento llegué a pensar que esto de las películas no lo iba a terminar en la vida, era inabarcable. Entonces hago el libro tal cual y luego un segundo libro de filmografía, aunque lo hacía ya un poco como libro autónomo sólo, a lo mejor podía funcionar, pero como estaba ya metido dije lo acabo así y ya está, queda mejor todo. La editorial fue esperando y ya está, esta es la historia de esta segunda parte en este caso.

**Antes me comentabas que las editoriales tenían problemas para identificar tus obras. Si tú tuvieras que definir tus obras con un género periodístico, ¿con cuál lo harías?**

Para mí el caso de los viajes son reportajes, es verdad que no son reportajes de nada informativo, bueno, tienen un trasfondo, por ejemplo, el primero. Yo es que tengo en la cabeza a veces a escritores clásicos, como Mark Twain o Dickens, que empezaron publicando historias en los periódicos por capítulos. No tiene por qué ser meramente informativo o de actualidad, el periodismo también es contar el mundo y las cosas que uno ve y lo que pasa. Entonces tan simple como eso, sin saber muy bien lo que estaba haciendo. El viaje a mí siempre me ha parecido un vehículo de escribir muy bueno, vas viajando y vas viendo cosas que te apetece contar y compartir. Y además, cuando uno está viajando, como viajas solo, porque yo hacía estos viajes siempre solo, estás dándole vueltas al coco con todo lo que ves, reflexionando sobre todo lo que haces, luego, los viajes como te descolocan de tu realidad habitual, pues te hacen pensar en el pasado, en el presente, en el futuro, te dan un horizonte de reflexión muy amplio de mil cosas. Y es un modo de sacar fuera reflexiones que de otro modo a mí no me salen porque el viaje te da pie a eso. Y por eso a mí me parece una fórmula muy buena. Yo si me siento a escribir una novela, no me sale porque no soy capaz de inventármelo. En cambio, si voy viajando se me ocurren cosas, pero eso es también en parte por mi capacidad de hacer otra cosa, en mi caso es por eso, porque salió y me apetecía. En el caso de la mafia es distinto, porque eso es ya escribir, en ese caso sobre todo es documentación, libros, noticias, autos judiciales y tal. Yo me voy a hablar con algún experto y no sé qué, pero no es tanto el periodismo de ir a un sitio y hablar con la gente, investigar... Es más, yo lo que creo que es periodístico sobre la mafia es el lenguaje y la pretensión de contar a la gente cosas importantes de forma más directa. Un historiador no lo hace y en la prensa es que no hay tiempo a veces para ir a ese lenguaje o a esa profundidad. El principal factor del periodismo es el tiempo, el tiempo del que dispones es la clave, eso te condiciona a todo, si tienes que ir más deprisa, si tienes que entregarlo a tal hora, si te puedes extender más, si te puedes extender menos. Entonces, esa clave fundamental que es el tiempo, en un libro la rompes y ya actúa de otra manera. Eso es lo que cambia todo. En mi caso en el periódico, en los viajes lo rompí jugando con el privilegio de que un periódico todavía deje a alguien que se vaya quince días a un sitio y luego tiene diez días o dos semanas para escribirlo y claro, eso hoy día ya es muy difícil. Me parece fundamental si buscamos en la prensa la originalidad y cosas bien hechas, al final es tiempo, invertir en tiempo. Yo no sé cómo sería para mí sentarme y directamente escribir un libro periodístico tal cual, ya directamente en formato libro. Supongo que es ya distinto, porque te lo planteas de otra manera, no estás pensando ya en una publicación... Entonces, hacer periodismo en libro directamente sin pasar por la publicación previa en prensa es, supongo, completamente distinto, yo todavía no lo he hecho, aunque, bueno, estoy trabajando en cosas y pienso en ellos, pero, por ejemplo, a mí me es difícil por una mera cuestión práctica, que estoy trabajando, no tienes tiempo para hacerlo. Entonces, una de dos, o te lo planteas como un proyecto a largo plazo que en tus ratos libres vas haciendo o dejas tu trabajo para hacerlo y luego acaba saliendo un libro. O en tu tiempo libre te lo montas de tal manera, un proyecto tuyo personal, que, no sé, voy a hacer un libro periodístico sobre la emigración en España. Entonces, por tu cuenta te dedicas dos años a viajar, a hacer entrevistas o lo que sea. Teniendo tus horas ocupadas por tu vida, tu trabajo y tu familia te condiciona muchísimo, alarga los tiempos muchísimo y luego, claro, todo lo que sea viajar con gastos que son tuyos de tu bolsillo. Yo eso todavía no lo he hecho, tengo algunas ideas...

**Te gustaría, ¿verdad?**

Sí me gustaría, pero de pensar solamente el tiempo, uno se plantea de forma realista sólo cosas que puede conseguir, si no te vuelves loco. Hombre, uno puede decidir entrevistar a todas las víctimas de ETA, es una locura, de hecho, creo que se ha hecho, si te metes en eso sabes que vas a estar diez años y que te vas a volver loco, tienes que plantearte algo con posibilidades de ver la luz, también para no desesperarte. A no ser que te apasione algo y te lo plantees de forma muy ambiciosa. Pero bueno, sin hacer cosas así tan grandilocuentes, pues a veces hay cosas más pequeñas, más fascinantes. También mi problema básicamente para plantearme esto es algo que me guste y me interese porque si no tienes la motivación para meterte en ese fregado. Y luego una cuestión también de estilo, algo que te apetezca a ti contar, porque a mí, algo que tú te veas

viviéndolo dentro y contándolo desde dentro, y que te apetece. Y luego los obstáculos no los ves y tú los vas saltando, ese es el motor que tienes. Pero, en mi caso, sobre todo este año, yo llevo pensando ideas con cosas que empiezo y dejo a medias, pero me ha pillado en momento de una mudanza, de cambio de periódico... Yo este año no planteo nada porque es que no tengo ni tiempo. Y luego tienes que tener la cabeza para eso.

**No puedes estar pensando en otra cosa.**

Claro, tienes que concentrarte, tienes que estar tranquilo y luego, oye, por eso mezclarlo con tu trabajo diario es la fórmula mejor porque consigues que tu tiempo de trabajo sea eso que tú quieres hacer, llevarlo a tu terreno, pero, claro, eso es un privilegio. Yo en el periódico lo conseguí porque después de muchos años, ya uno va cogiéndole el truco y si tu periódico apuesta por ti, te da la oportunidad. Pero, claro, es muy difícil llegar a unificar tu trabajo y esto, pero al final eso también es una cuestión de tiempo, sobre todo. Si tú le planteas a tu periódico que vas a hacer una serie de reportajes sobre un tema, se lo vendes, les convences y tal, puedes estar pensando en hacer un libro y tal. Eso es algo más viable, pero cuesta más, pero lo otro requiere mucho más sacrificio de hacerlo en tu tiempo libre.

**¿Tú crees que *El País* estaría dispuesto a hacer algo como lo que hiciste en *El Correo*?**

Bueno, *El País* ahora está cambiando mucho y a mí me han llamado también, han visto mi trabajo y les gustó. Y están cogiendo mucha gente nueva que va en esa línea, está llegando gente distinta, que hace cosas distintas y están apostando por eso. Entonces, poco a poco yo creo que irán saliendo cosas en una línea menos ortodoxa. A mí cuando me llamaron les pregunté si sabían lo que escribía y si eso era lo que querían. Yo acabo de llegar hace unos meses y todavía hay un proceso de aclimatación en la propia ciudad y en el propio país. Un primer año de aterrizaje no te lo quita nadie, luego ya, cuando todo se coloca en su sitio, ya empiezas a carburar y a darle vueltas. Pero ya yendo a la esencia, lo que lo cambia todo es tener una buena idea. De repente es ¿y si me voy quince días en coche por la costa española a ver lo que pasa o cómo pasa el verano la gente? Todo nace de ahí, y luego vas y lo haces. Y yo creo que Nacho Carretero piensa ¿y si yo cuento la historia del narcotráfico en Galicia, que nadie la ha contado? A veces son cosas muy obvias que ni las ves, pero lo dices y a todo el mundo le parece una buena idea. Todo se reduce a tener una buena idea y a luego poder ponerla en práctica, tanto por talento como por habilidades.

**¿Tú te sentirías cómodo, Íñigo, identificando tus obras como periodismo narrativo?**

A mí es que hablar de obras me suena como una palabra grande y ya hablar de géneros y esto, uff, es que no he llegado a un nivel de reflexión así.

**Yo lo que quiero saber es tu opinión.**

Yo lo que digo es que para mí estas etiquetas son nuevas, la he oído hace poco. A lo mejor en el mundo académico sabe de estas cosas. Pero yo ni idea, yo esto de periodismo narrativo lo he oído hace un año, porque me llamó alguien en una universidad para no sé qué y me dijo que lo que yo hago es periodismo narrativo. No le pregunté lo que es porque la expresión ya te lo dice, periodismo que narra cosas, pero ya te digo que hasta la propia etiqueta a mí me resulta un poco extraña, nueva. Pero que al final es todo lo mismo de hace muchos años, lo del Nuevo Periodismo.

**Es que es exactamente eso. Ahora hay un momento, bueno, siempre lo ha habido, que no sabes muy bien como denominar a esto. Esto que yo en mi tesis que yo llamo periodismo narrativo o periodismo literario, tiene cientos de etiquetas, hasta el Nuevo Periodismo.**

Pues eso, contar las cosas de forma distinta yendo más allá de las 5w's y la objetividad. Que sea algo más personal, que tenga más literatura, que al final de todo es pasión. Porque de un texto periodístico muy aséptico a uno del que detrás intuyes que hay algo, cambia muchísimo. La implicación de ese autor es lo que cambia todo. A veces como lector lo agradeces porque ves esa humanidad, hay empatía y, sobre todo, confías en lo que te dice, porque la base de todo es la

credibilidad. O a veces, ese autor muy invasivo te fastidia y te parece un poco narcisista o egocéntrico, que se mete él ahí. Entonces eso te molesta y ya no te crees nada. Entonces esa línea es muy sutil y es muy difícil pillarla bien y no sé cuál es. Porque a mí como lector hay gente que me gusta y gente que no y no sabes muy bien cuál es la línea. Pero a mí cierta subjetividad en el texto no me molesta porque prefiero saber la persona que me lo está contando, que me lo está narrando, más o menos intuir qué tipo de persona es por cómo piensa, qué cosas le llaman la atención. Hay una empatía y en esa empatía tú te fías. Yo no pienso que porque haya subjetividad ya no me lo puedo creer, al revés, como es subjetivo, hay un tipo que se implica y entonces es una voz humana reconocible que te cuenta algo. Tener una voz da sustancia a la cosa. Y luego hay otra cosa, que es el placer de la lectura, entonces una cosa bien escrita con cierto nivel de autoridad me gusta. Un tipo de escritura más anglosajona, más aséptica, viene escrita, también es una delicia. Pero que haya un poco de todo me parece perfecto. Luego es que te engancha esa gente que te gusta. Es muy normal que un lector medio de periódico ni lea la firma de quien escribe porque eso son cosas en las que nos fijamos los periodistas, pero la gente no, lee eso y no tiene ni idea. Pero llegas a veces a leer un artículo muy bien escrito y subes arriba a leer la firma y te quedas con el nombre. Y luego ya, si ves su firma, ya te fías de lo que te va contar porque algo que está bien escrito sólo tiene detrás alguien que tiene la cabeza bien puesta. Alguien que tenga la cabeza mal puesta no creo que pueda escribir bien, no sé.

**Íñigo, antes comentabas a Mark Twain y Dickens. ¿Has tenido algún escritor o periodista como referencia a la hora de escribir tus obras?**

Hombre, pues no sé. Yo he leído muchas cosas que hay que leer, las que a todo el mundo le gustan. A mí siempre me han gustado autores que leyéndolos te divertías, un componente de humor que yo también uso. Le da ligereza y relativiza todo y lo hace un poco más llevadero. Yo creo que eso ya lo tenía, pero en Italia se me ha agudizado porque Italia a mí me ha influido mucho, en el modo de escribir y de ver las cosas. En Italia, el periodismo tiene mucho de humor, es muy literario, muy anárquico, la personalidad está, muy presente. Para bien y para mal porque a veces hay cosas pesadísimas. A mí el periodismo italiano me ha influido mucho, me lo he pasado bomba, las historias que cuentan, cómo las enfocan... Se transluce mucho la personalidad del autor en lo que escribe. Y eso, claro, no nos damos cuenta, pero uno crece en España, ve periódicos españoles, pues tu cultura del periodismo es esa. Pero si de repente te vas a EEUU, ves periódicos de allí, creces allí, pues eso te influye y te cambia la forma de verlo. En mi caso ha sido en Italia, Italia me ha influido mucho. Y luego ese componente de humor que te decía, antes te decía de Dickens o de Mark Twain, pues eso, tienen una fama, así como elegante, pero a la vez con humor y con cierta humanidad de fondo que a mí me gusta. No sé si me influyen o no, supongo que intento copiarlos sin darme cuenta, porque uno al final intenta emular lo que le gusta. Pero también me gusta Albert Camus, que es un tío que escribe así muy claro, muy transparente. Me encanta cualquier persona que escriba de forma muy cristalina. Como Enric González, por ejemplo, que además somos amigos. Gente que te enseña cosas, que es muy clara, que es muy humana, de la que te fías, que no te engañan, que usa el humor y que ahí detrás se ve una forma de ver la vida. E imagino que a uno se le va pegando. En el libro del Mediterráneo, al principio cito a Camilo José Cela, *Viaje a la Alcarria*, y ese libro es que, a mí, cuando lo leí, de pequeño, en el colegio, cuando fuera, me fascinó esa prosa tan simple, tan limpia, pero tan profunda. Y a la hora de hacer el viaje este del Mediterráneo pues no sé por qué, uno se pone a escribir y le sale, desde sus influencias, de repente te sale y sale eso. Porque todo lo que uno va leyendo te queda ahí. Y luego lo releí y me acordé de la prosa, de esa distancia y luego, cogí directamente el “viajero” que uso en el libro. Pues también a la hora de escribir algo más personal por primera vez, yo me enfrenté al problema de esa subjetividad que tú quieres meter, cómo meterla. A mí poner el “yo”, la primera persona, me daba mucho pudor y todavía me cuesta mucho, me parece demasiado pretencioso o agresivo incluso. Utilicé la primera persona para darle un poco de distancia, como recurso literario, que luego funciona porque parece que estás hablando de otro, hay un poco de pudor en esa fórmula y además como recurso irónico funcionaba muy bien. Yo escribí el primer capítulo y a los dos días se publicó, luego ya los demás los tuve que seguir escribiendo

igual. Eso ya también te condiciona, es curioso. No es que escribas y luego ya se publica. Escribes, empieza a publicarse y luego tienes que ir sobre la marcha porque ya están en la calle. El lenguaje así de ese estilo a mí también me gusta, pero no sé, también Foster Wallace me gusta mucho por el humor que tiene, como reflexiona sobre cualquier cosa nimia y le da mil vueltas y se enrolla, que a mí eso me gusta mucho. Y luego, además, el viaje en crucero que yo hice, él había hecho uno también, yo porque no lo sabía, pero si lo hubiera sabido no lo hubiera hecho porque para qué, ya lo han hecho. Cuando lo estaba haciendo me enteré del libro, pero no me lo leí. Y luego cuando acabé ya me lo leí y me hizo gracia la misma experiencia como la había visto él, que había cosas que eran parecidas y me hizo gracia. Y Foster Wallace me hace gracia, pero por eso del humor y no de darle vueltas a las cosas. Y luego muchos libros de viajes, recuerdo la primera vez que leí ese libro de Robert Kaplan, *Fantasma balcánicos*, cuando lo leí en su día me gustó esa cosa de ir a los sitios, ese estilo me gustó mucho. Porque luego hay otra parte muy interesante, que es la documentación, el leer libros sobre el asunto que estás escribiendo, que yo en estos viajes lo utilicé mucho, sobre todo, porque en el mismo viaje, a veces seguías leyendo. Y es que esto ahora se ha perdido mucho porque como vamos corriendo, ¿quién tiene tiempo de leerse un libro de algo? Tú tienes que escribir un tema y es rarísimo que alguien vaya a la biblioteca o a la librería, busque dos o tres libros y se los lea.

**Pero eso se nota luego en el texto.**

Sí, se nota luego muchísimo. Es una cuestión de hábitos y de prisas, andamos todos asfixiados. Te coges un libro de un asunto y te da otra perspectiva. Que eso luego al final en el texto asoma en una frase que utilizas, en una anécdota que cuentas, pero luego hay un espesor de fondo que es la seguridad que tienes de lo que estás contando y donde te estás moviendo. Y luego es tu responsabilidad como autor, el que está escribiendo eso, es enterarte bien de lo que estás contando. Y luego como lector es eso que te decía de la credibilidad, porque este tío se lo ha currado, se lo ha empollado, se ha molestado en instruirse y en ilustrarse y eso te da credibilidad. Que hay una exigencia suya profesional, que luego eso funciona si se ve o se intuye y no hace más que darle calidad y credibilidad al texto.

**La documentación que muestras de la mafia es enorme, te has tenido que dejar nada por reflejar, en la obra se nota. Y tal como recorres la historia, a veces tan extremadamente compleja y a veces con casos, como comentas, que ni siquiera sabes qué pasa. ¿Tú disfrutaste con esa labor de leer todas esas obras y hacer toda esa radiografía para documentarte sobre la mafia?**

Sí, porque es un tema que me gusta mucho y la curiosidad siempre también es fundamental porque es el motor. O sea, te intriga saber cómo ocurrió esto, cómo pasó lo otro o encuentras una contradicción y ahondas más en eso. O te entra la duda de qué pasaría con esta cosa o cómo acabaría este tío, por qué ha pasado esto y eso es lo que te mueve, la curiosidad. Pero es una cosa que hoy se pierde mucho, ese de documentarse con libros porque parece una cosa como antigua, es el mito de que está todo en Internet, pero es que no está todo en Internet ni de lejos. Y, aparte, como todo el mundo piensa eso, en un determinado asunto, se mete en Wikipedia, ve los tres artículos que te salen, pues es que todo el mundo hace lo mismo, vas a saber lo mismo que el de al lado. Pues si te lees un libro o dos o si hablas con gente que los ha escrito o con gente que los ha investigado. Pero vamos, que leerse un libro de algo ya te da otra perspectiva. Eso existe mucho por la prisa y por la falta de cultura libresca, que se está perdiendo, que yo estoy muy ligado a ella.

**Yo, por ejemplo, con eso que me comentas de la curiosidad, he detectado en ambos libros que tienes como una especie de mirada, sobre todo en *Mediterráneo descapotable*, como un intento de mirarlo desde fuera, como si fueras un extranjero que acaba de aterrizar en España, es un intento de verlo desde fuera todo lo que estaba ocurriendo. Sobre todo, en *Mediterráneo descapotable*, aunque también se aprecia en *Crónicas de la mafia*. ¿Tú eres consciente de ello?**

Yo es que me siento así. En este caso es que era obvio porque yo llevaba muchos años fuera de España, entonces desde lejos veía como había cambiado y no me gustaba nada, me sentía muy marciano. Ya había una distancia física, pero también una distancia de no compartir lo que estaba ocurriendo. Yo volví a España y parecía que todo el mundo se había vuelto loco, yo decía las cosas y parecía que yo me había vuelto loco. Todo el mundo a comprarse pisos, cochazos, a pedir créditos, no sé qué. Todo el mundo pensaba que eran millonarios y yo alucinaba. Entonces esa distancia yo la vivía, tanto geográfica, como personal. Luego, aparte, como corresponsal estás así, de extranjero en un sitio, y yo creo que eso es un punto de vista siempre, pues que estás fuera de lugar y te permite observar las cosas. Y yo en España en ese momento me sentía así. Ahora también me siento así, para mí también sigue siendo un poco extraño, pero es que creo que me gusta ser extranjero en los sitios. Yo soy de aquí, pero me sigo sintiendo un poco de fuera y a lo mejor me quiero sentir de fuera. Eso no sé muy bien por qué es, pero creo que es un estado para mí ideal.

**Eso ofrece una visión siempre, al menos en *Mediterráneo descapotable*, como algo que para ti es totalmente normal, de pronto, visto desde fuera, resulta totalmente anormal. Cuando viajas al extranjero a veces te pasa. Hay como ese intento continuo en *Mediterráneo descapotable* que resulta muy divertido. Es decir, todos esos desmadres urbanísticos a nadie le llamaban la atención, ni esos miles de grúas, ni esos rascacielos a pie de playa, ni esa cantidad de edificios.**

Sí, eso es así. Supongo que, si yo hubiera vivido en España, la mitad de las cosas no las hubiera visto, porque me parecerían normales como a cualquiera que vivía aquí. O a lo mejor podría crear una distancia de opinión crítica, de que no estaba de acuerdo. Pero es obvio que el hecho de no estar en un sitio te ayuda mucho en ese sentido. Por eso *El País* y muchos medios después de cinco o seis años los cambian porque corres el riesgo de que ya no ves las cosas. Yo he estado quince años en Italia, a mí al principio me llamaba la atención todo, luego un poco menos y al final muchas cosas te parecen normales. De repente llega un chaval nuevo corresponsal y le flipa todo como a ti el primer día y ves en sus ojos cosas que tú ya no ves. Entonces, lo que es evidente, es que ese que acaba de llegar está más cerca del lector que tú. Porque el lector que no vive en ese país y si llegara le llamaría todo la atención. Es decir, que todo eso le puede interesar. Entonces es obvio que el punto de vista de alguien que no está en un sitio es completamente distinto, es verdad que también, estando en un sitio, conoces más el lugar y lo interpretas mejor. Uno puede llegar a un sitio y hacerse una idea equivocada de lo que está pasando. Tú llegas nuevo de corresponsal y hasta que te enteras de algo pasa un año o dos y tienes la obligación de escribir de ello y muchas veces puedes meter la pata, equivocarte a la hora de interpretar lo que está ocurriendo. En cualquier lugar pasa, es como si llega un turista a tu ciudad y le llama todo la atención y te cuenta lo que opina de lo que ha visto. Te pueden llamar algunas cosas la atención porque nunca lo habías visto así, pero le falta eso, el conocimiento que se adquiere en el lugar o informándose sobre él. Por eso, eso de llegar a un sitio y contar lo que ves porque eso te legitima, pues no basta, tienes que preocuparte de saber. De hecho, ocurre mucho, vas de enviado especial a un sitio al que no has ido en tu vida y te puedes columpiar. Por un lado, tienes la frescura de ver cosas, pero por otro lado no conoces el lugar, ni el por qué, ni la idiosincrasia, ni cómo piensa la gente. Tú vas a una ciudad y todo es más complicado de lo que parece a simple vista, te lo explican y ahí te das cuenta de que tenías una impresión equivocada.

Pero en este caso, siendo España mi país, lo conozco, pero al mismo tiempo teniendo esa distancia, como recurso humorístico y literario funcionaba bien.

**Yo me he reído muchísimo con *Mediterráneo descapotable*. Ese punto de humor que refleja a mí me encanta. ¿Tú crees que el periodismo necesita más de ese humor?**

Hombre, a mí el humor me gusta porque yo creo que la gente se toma muy en serio todo, se toma muy en serio a sí misma, todo es muy tremendo y muy dramático, muy solemne. Entonces yo creo que eso vendría bien, pero poco a poco asoma. Los periódicos siempre han tenido humor y con Camba había un humor distinto. Bueno, va por épocas. Yo sí que creo que últimamente hay

más, pero también está muy unido a veces al columnismo simplemente, la columna, que es opinión, la gente suele hacer lo que quiere y generalmente suele haber un toque humorístico o sarcástico más que otra cosa. Pero aplicarlo a un reportaje o a una crónica, pues bueno, es otra cosa. Yo creo que se hace menos aquí porque hay un prejuicio de que todavía nos movemos en moldes muy clásicos, muy ortodoxos, en un reportaje, una información no puedes opinar, meter tu punto de vista. El humor es lo más personal que hay y a veces, cachondearse de cosas mientras las estás contando no es lo más propio, pero a mí me sale. Yo no sé si será lo más propio o no, pero a mí desde luego me sale. También porque el humor es muy difícil de medir, tú te crees muy gracioso y puede ser que no tenga ni pizca de gracia. O a veces hay algo que no mides bien y con una broma que pasas un poco. El humor es un elemento muy voluble y muy difícil de usar, pero vamos, yo lo agradezco mucho como lector, pero a lo mejor hay otros que no. Internet es que ha cambiado mucho, con los blogs y tal hay mucha más subjetividad.

**Tú lo haces perfectamente en *Crónicas de la mafia* y no choca en absoluto con un tema aparentemente tan serio. No es porque el tema sea un tema duro, es verdad que *Mediterráneo descapotable* es un tema más amable, pero en *Crónicas de la mafia* lo sigues haciendo igualmente.**

Sí, pero porque eran capítulos, no es el periodismo del día a día puro y duro. A ti te mandan hacer una crónica de yo qué sé y puedes meter humor o no según si es más personal o menos personal y el periódico según el estilo que tenga... Pero yo creo que el humor se ha metido ya por muchas partes, pero claro, hay que saber usarlo, no todo el mundo es capaz. Yo siempre que puedo lo uso y siempre que me dejan.

**He visto que en ambas obras hay ligeramente, sobre todo en *Mediterráneo descapotable*, una crítica, que utilizas el humor para ello, sobre los métodos o la forma de trabajar en periodismo. ¿Siendo tanto tiempo corresponsal cómo ves tanto esas críticas que haces como la situación actual del corresponsal en esta época de crisis?**

Lo veo pues mal. Porque, por un lado, los periódicos tienen ya tanta crisis económica, que están recortando y entonces el corresponsal siempre, es verdad que es caro, pero siempre hay esta historia de que es carísimo, de que es un lujo y tal. Y están recortando desde hace muchos años. Vivir de corresponsal ya es muy difícil y los que hay por ahí, gente joven, que trabajan para ocho medios distintos. Esa cosa del corresponsal, que a mí también me gustaba, de ser alguien que te cuenta cosas en el sentido más clásico, de relatos y como un viaje casi. Ser corresponsal es casi como estar de viaje siempre, iba a decir unas vacaciones, y a mí eso también me gustaba. Y la crónica del corresponsal sí que tiene otro estilo muy distinto porque tiene algo especial que es estar fuera, estar por ahí y permite estilísticamente muchas más libertades. Entonces yo por eso creo que es una buena vía para literariamente explayarte más. Entonces, la situación económicamente es que están recortando mucho y todo lo que sea recortar al final es peor trabajo porque si tienes que trabajar para una radio, una televisión y dos revistas, pues obviamente tienes menos tiempo para hacer todo. En cuanto a las prisas, ahora también influye mucho Internet, las ediciones digitales, porque antes tenías un día entero para hacer una historia y ahora tienen que estar actualizando la web y no tienes tiempo para hacer tu trabajo. Es el dilema entre la inmediatez y hacer un buen trabajo. No puedes tener a todo el mundo corriendo y escribiendo todo el rato porque al final no te estás enterando de nada. Supongo que puede haber distintos grados de intensidad de querer hacer una cosa o hacer otra, hay distintos niveles de prisa en unos y otros. Pero recortando plantillas todo el mundo tiene que hacer de todo, entonces no hay mucha salida. Sólo ya los grandes periódicos pueden aguantar hacer algo de calidad y poder estar compitiendo a la vez en la web. Es difícil, pero todavía para un periódico una de las señas fundamentales de calidad y prestigio hoy día es tener corresponsales. Es más, cuando un periódico quiere dárseles de que está apostando por el periodismo todavía y de seriedad, apuestan por la corresponsalía, como *El País* o *La Vanguardia*. Obviamente con los medios digitales se trabaja de otra manera, hay que adaptarse y también es un vehículo formidable para llegar a la gente. Es eso,

tiene sus ventajas y sus inconvenientes, pero creo que hay que ir adaptándose a ello porque es lo que hay, es el presente ya. No es que uno pueda vivir de espaldas a ello.

**Íñigo, si tuvieras que recomendar a algún periodista en esta línea, de las obras que tú escribes, ¿a quién recomendarías?**

Pues no sé así de repente, si quieres te mando un mensaje y te lo digo.

**Pero no te preocupes, me lo puedes decir en un mensaje.**

Hay italianos, por ejemplo, Michele Serra, también lo cito en el del descapotable. Esa idea de cogerse el coche fue una idea suya de este periodista italiano y yo se la copié. Y este es un tío que sigue escribiendo a diario en *La república* y es muy gracioso, muy irónico, hace sátira. Y a mí me gusta mucho pero no lo puedo recomendar porque no sé si tiene algún libro que esté traducido, creo que sí. Este sí que hace libros, sobre todo que también hace novela. Ahora una recomendación no sé, déjame pensar, yo es que leyendo no soy nada sistemático.

**Una cosa que leí en Internet cuando estaba preparando la entrevista, es que tuviste algún tipo de problema, o no sé si llamarlo censura, con el Instituto Cervantes ahí en Italia a la hora de presentar crónicas de la mafia. ¿Qué es lo que pasó exactamente? ¿Has tenido algún problema a la hora de publicar la obra por tratarse de la mafia?**

Sí, eso salió en la prensa. Dijeron que sí, que no había ningún problema, se fueron posponiendo y tal y me dijeron que no, que había problemas de agenda.

**Tú dejas bastante claro en la obra que no estás descubriendo nada nuevo.**

Los colegas corresponsales lo hablamos porque era raro. Y al final la compañera del *El Mundo* lo estuvo mirando, se enteró y lo publicó, que había habido, por lo visto, un veto del embajador y tal. No le di importancia, son más papistas que el Papa, son burócratas que a veces actúan de forma estúpida, sin más. Un libro de la mafia, uff a ver si nos va a traer problemas, pero pura cortedad mental. En los argumentos que nos daban era que imagináramos que va un periodista francés a España a presentar un libro de ETA. Si es contra ETA, pues bienvenido sea y si es un libro a favor de ETA y alguien le deja, que lo presente y luego se hace la denuncia. Pero vamos, son escrúpulos idiotas de diplomáticos. Y aparte de eso yo sospecho, intuyo, creo, que como había una parte no menor sobre Berlusconi y sus relaciones con la mafia, yo creo que no querían tener problemas con eso. Pero vamos, ya te digo, todo es público, pero ese tema en Italia sigue siendo bastante tabú, lo de Berlusconi y la mafia. Pero se me ocurre como hipótesis que puede ser que influyera que no querían que había habido un apoyo oficial a ese libro. Así tuvo mucho más eco mediático al final.

**¿Has tenido algún tipo de problemas de este tipo o este ha sido un caso aislado?**

Eso fue una tontería y ya está.

**Íñigo, hablando ya de la publicación en sí, ¿tienes algún dato sobre la venta de tus libros? ¿Sabes si se ha vendido más en e-book o en papel?**

Lo sé por encima, no sé los datos. Los libros electrónicos en España, el mercado sigue siendo muy bajo. El primer libro, la verdad, es que fue muy bien, va por la tercera edición. De hecho, se vendieron los derechos a México y allí lo ha publicado Planeta y en México también se está vendiendo. Y luego el del Mediterráneo, que es más reciente, ese vendió menos, yo creo que quizás porque para cuando se publicó, todo esto de la corrupción, el boom y el desastre en el que dejó a España, a la gente ya le pilló un poco cansada, ya lo sabían, hemos vivido por encima de nuestras posibilidades, ya no quiero saber más de este asunto. Se me ocurre que puede ser eso, no lo sé. La mafia es que tuvo mucho éxito por el tema en sí, en cuanto salió me entrevistaron en mil sitios porque la mafia a todo el mundo le interesaba, es un tema atractivo. Pero esto del Mediterráneo tuvo menos éxito porque simplemente se vende peor. O a lo mejor es que cada libro tiene



su ritmo y su estilo y este es un libro que más a largo plazo pues tiene una vida más larga y poco a poco. Se vendió menos, pero no sé cuánto tampoco.

### **¿Qué te han comentado los lectores sobre las obras?**

Hombre, yo sólo he tenido contacto con lectores en alguna presentación y en la Feria del Libro, porque no tengo Twitter ni nada y me libro de todo el mundo de los comentarios constantes y tal. En general, el que se ha molestado en decirme algo ha sido elogioso o positivo, nadie ha ido a decirme que es una mierda. El de la mafia es un tema que a mucha gente la apasiona, que le encanta la mafia, gente que ha disfrutado con algo sobre de lo que hay mucho desconocimiento y también mucha mistificación. Y luego, que la gente se había reído y con el descapotable igual, que se lo había pasado bien.

### **¿Tú crees, Íñigo, que el formato libro puede ser un buen soporte para publicar periodismo?**

Sí, es lo que hemos hablado antes, el tiempo. Por ejemplo, un amigo, corresponsal en China, Ángel Villarino, hizo un libro sobre la comunidad china en España, en Debate. Ahora no me acuerdo cómo se llama. Y fue un trabajo de la pera, entrevistó a más de 300 personas, en China y en España y tal. Y fue un trabajo que cuando lo acabó dijo que si lo llega a saber no se mete en eso. Casi acaba con él porque requiere mucho tiempo y de tu tiempo libre, porque no es algo de su trabajo del día a día que luego le sacara partido como un libro. Si te planteas esas ventajas que tiene el libro, que es trabajar en un amplio formato, más en profundidad y en más tiempo, creo que puede tener futuro, sobre todo en una época como esta que todo es tan corriendo y no puedes profundizar. El problema es ese, que es difícil porque necesitas tiempo, dinero y esa es la dificultad que tiene. Pero lo mejor que se está viendo en periodismo, parte está en los libros. Y es una señal de que en los periódicos a veces no hay tiempo ni espacio para eso. Porque a lo mejor podrían haberlo hecho en un periódico, pero no ha habido esa posibilidad porque nadie le ha dado ese tiempo para hacerlo ni esa confianza. Porque los periódicos van corriendo cada vez más. En mi caso sigue siendo distinto, pero mi periódico es que es un periódico popular, que vende, va un poco a su aire, no tiene una gran competencia en su mercado y tiene más libertad de hacerlo.

### **Íñigo, si tuvieras que definirte, ¿Cómo lo harías? ¿Cómo escritor? ¿Cómo periodista?**

Reportero, ir a los sitios y contar lo que ves, pero escritor es una palabra seria. Yo escritor lo asocio más a novelistas, etc. Escritor me gustaría serlo, pero no me sale, por eso soy periodista. Pero, vamos, que puedo ser un periodista escritor, es que está implícito, bueno, salvo que seas periodista de televisión, pero periodista de prensa es un escritor, una modalidad de ser escritor, yo creo.

### **Sí, es que depende del enfoque, si lo abrimos o cerramos mucho podemos incluirlo o no incluirlo dentro.**

García Márquez lo decía, que un periodista es un escritor salvo con nota de cierre.

### **Exactamente.**

Esa es la clave. Tienes nota de cierre, espacio limitado y tiempo limitado. Esa es la clave del periodismo, si te presionan vas, haces un viaje de quince días y lo escribes en diez días. Esa presión a veces es positiva, en el sentido que los límites a veces te ayudan, paradójicamente. A veces te gustaría no tenerlos, pero la vida es así.

## 20.11. Ander Izagirre

### Entrevista realizada de forma telefónica el 27 de julio de 2016.

**A mí lo primero que me gustaría preguntarte es cuáles son las razones que te han llevado a ti a escribir tus libros, *Plomo en los bolsillos* o *El testamento del chacal*. ¿Qué te lleva a ti a escribir tus obras?**

Es muy difícil, por lo menos para mí, hacerse introspecciones de ese tipo, pero yo diría una cosa muy básica, que es la fascinación por las historias. Yo escribo cosas muy diferentes, me has mencionado un libro de viajes africano y un libro sobre el Tour de Francia, que son temas muy dispares. Pero si yo viera algún hilo rojo en estos años más o menos, sería la fascinación por los modos de vida tan variados que hay en el mundo. Yo he viajado mucho para conocer historias, digamos, de cómo vive la gente en Groenlandia, eso a mí me llamaba mucho la atención. Yo he estado en el país más caliente y más frío del mundo, por ejemplo, y al final es una curiosidad personal el saber cómo viven otros que para ti son lejanos y llamativos. Y luego, tener cierto instinto periodístico para buscar historias que tengan relevancia. Pero yo creo que nace todo de la curiosidad personal.

**O sea que escribes las historias porque son temas que te gustan, vas guiándote por tu instinto.**

Sí, yo no me rompo mucho la cabeza y mi criterio básico es porque me da la gana, diría casi de una manera un poco así más basta, pero es que en el fondo es así, lo que me apetece y lo que me da la gana. No me he especializado mucho en nada, en un tema concreto, en un entorno geográfico, en un tipo de tema... Nunca he tenido una tendencia o un instinto de buscar una especialización así, más bien han ido saliendo historias que pueden ser muy distintas de un año a otro en las que me meto. Y a veces pienso si no estaré dando bandazos y luego pienso que a quién le importa, yo hago lo que me apetece en cada momento. Bueno, no sé si será un poco decepcionante la explicación.

**¡En absoluto! Me parece súper interesante, ¿por qué va a ser decepcionante?**

No sé, porque igual hay cierta ética en el sentido de la misión, hay que contar ciertas cosas, que, por supuesto, en algunos temas ha sido un criterio algo importante, hay que contar ciertas injusticias, ciertos asuntos que no se ven y eso a veces es real. Pero a mí, el criterio básico para escribir ha sido lo que me apetece y, bueno, eso creo que es una ventaja también y creo que por eso siempre he sido autónomo también, porque con el jefe no hubiera podido.

**Ander, ¿cómo es el proceso de creación de tus obras? ¿Tienes claro a la hora de empezar a escribir el título de la obra, la estructura o eso va surgiendo conforme vas escribiendo?**

Sí, bueno, varía mucho de un tema a otro. A veces es mucho más claro y otras no tanto. Pero es cierto que, yo creo que esto les pasará a casi todos, que vas desarrollando una especie de instinto, que ya vas pensando en la forma también, estás pensando en la forma que va a tener. Ahí creo que hay una cierta degeneración profesional, que no creo que sea bastante grave, que casi vas viendo escenas de arranque o de cierre o diálogos o maneras de encadenar temas distintos. Y estás hablando con alguien y dices esta frase es el título o esta frase es el cierre. Es que luego puedes tener dos o tres arranques, yo suelo probar. Empiezo a escribir y tengo varias ideas para arrancar, pruebo una, pruebo otra. Es algo improvisado, pero yo creo que se va convirtiendo en algo mecánico a fuerza de los años.

**Por ejemplo, con *Plomo en los bolsillos*, ¿tenías claro ese título desde el inicio?**

Bueno, en este caso, este libro es que es muy curioso, empezó como una serie de reportajes en el año 2003, que es el año del Tour, y yo escribí diez historias para una revista y luego me di cuenta que ahí había una materia prima literaria muy buena. Entonces decidí profundizar esas

historias, añadir más. Y no recuerdo en qué momento, cuando se publicó ya, cuando le di forma de libro, buscaba un título que no fuera un resumen. Entonces, la escena en la que los ciclistas se quejan de que les van a poner plomo en los bolsillos, me pareció una frase redonda, una expresión con mucha fuerza que define lo que es el Tour, una prueba que pone un sufrimiento grande y luego, hay otros ciclistas que se cargaban de plomo para bajar más rápido. Hay anécdotas de este tipo. Así que el plomo me sirve como metáfora doble, del sufrimiento y del empeño por ir más rápido. Con ese título estoy contento, luego con otros libros, es que soy muy malo poniendo títulos.

**¿Con qué libros no estás contento con el título?**

Por ejemplo, cuando son recopilaciones, por ejemplo, *Cuidadores de mundos*, es un título que nadie dice bien, dicen cuidadores del mundo. Entonces digo que si todo el mundo lo dice mal será culpa mía. Pero bueno, a veces lo tengo muy claro y otras me cuesta mucho. *Cansasuelos*, eso lo vi clarísimo porque era una frase que me dijo un señor de Navarra mientras yo iba andando, me pareció una palabra bellísima y para un librito que es un paseo por Italia, de repente te da un instinto así poético que no tiene mucha explicación racional, pero que te gusta. A veces sufro bastante y otras sale muy fácil, no tengo una fórmula ni una receta para los títulos.

**En *Los sótanos del mundo*, ¿de dónde surge la obsesión en ese viaje de visitar los sitios más bajos del mundo?**

Pues mira, eso fue para mí una carambola, esa idea no fue mía. Yo empecé a hacer una tesis como estás haciendo tú ahora, sí yo estuve dos años en la universidad.

**¿Sobre qué la estabas haciendo? Ya por curiosidad.**

Sobre crónica deportiva, pero no llegué ni a arrancar prácticamente. Estuve dos años mareando la perdiz y de profesor ayudante y tal. Y yo lo que tenía eran ganas de viajar y no lo vi claro. Y entonces conocí a un viajero de aquí de Tolosa, yo soy de San Sebastián, pues muy cerquita. Es un viajero veterano, muy conocido aquí en el País Vasco, y se le había ocurrido esta especie de investigación a la contra, eso me hizo a mí mucha gracia, que hay mucha obsesión con los 8000, con escalar los montes más altos, con el Himalaya y tal. Y éste siempre va a la contra, decía si todo el mundo va al punto más alto, vamos al más bajo. Y al final eso es una excusa para hacer un viaje por todos los continentes con una excusa geográfica. Que, bueno, al final el libro es una especie de compilación de crónicas e historias. Y esa es la excusa geográfica que me dio un viajero. Para mí eso sí que fue un master porque nos pasamos nueve meses dando vueltas por el mundo.

**¿Fueron nueve meses seguidos, Ander?**

No, no, no, después de cada continente volvíamos a casa. A veces era llegar y a los dos días nos marchábamos otra vez. Pero era la manera más barata y más fácil de organizar todo aquello. Y yo tenía que hacer una crónica todas las semanas, entonces yo hice de periodista durante todos esos meses y eso fue para mí un aprendizaje de la leche.

**Pero, ¿esa crónica la enviabas a algún medio o era algo que formaba parte del viaje?**

No, bueno, era parte del viaje. Teníamos un acuerdo con una revista en euskera, que se llama Zabalik, y yo publicaba ahí los textos en euskera. Y yo empezaba todas las semanas, durante nueve meses, claro, viajando por todos los continentes de la mano de un viajero muy experto y de otra gente, pues imagínate qué experiencia fue. Fue una especie de máster de periodismo de viajes intensivo y eso hizo que viera el camino que quería seguir.

**Antes de *Los sótanos del mundo* publicaste *El testamento del chacal*, que *Los sótanos del mundo* es como un capítulo más resumido de *Yibuti*.**

Eso es. Yo empecé escribiendo la parte africana y cada vez tenía tanta información, que dije que esto era un libro autónomo. Primero escribí eso, pero es una de las partes de *Los sótanos del mundo*. Y luego está, bueno, hice un resumen para que estuviera el capítulo africano también.

**Y, por ejemplo, el libro de *Groenlandia cruje*, este viajero que te incita es una persona distinta, ¿verdad?**

La persona es la misma, desde entonces somos muy amigos y como siempre tiene ocurrencias extravagantes, pues yo me apunto a algunas. Y ahí también fui pues porque, no sé si leíste un poco la historia, él quería volver veinte años después, porque él había atravesado Groenlandia esquiando y quería ir a repartir unas fotos después a los niños del colegio, que ya eran gente de mi edad, que entonces eran unos 31 o 32 años. Ha sido un gusto ir a rueda de éste siempre.

**Ander, es una pregunta un poco compleja, pero ¿con qué género periodístico identificarías tus obras? ¿O algunas son para ti una cosa u otra?**

Pues, sí, yo básicamente creo que hago reportajes, alguna se puede deslizar un poco más hacia la crónica, pero a mí, donde yo me siento cómodo y donde saco más provecho a las historias es en el reportaje.

**Por ejemplo, ¿qué libro crees que se orienta más hacia la crónica?**

A ver, este último, *Cansasuelos*, no es un libro periodístico, es una crónica de viajes más clara. Ahí no hay reportaje prácticamente, son visiones e interpretaciones personales, apuntes personales, historias que voy encontrando por el camino. Yo creo que siempre tienen un cierto instinto periodístico de escarbar en las historias, pero yo creo que no llega a la elaboración del reportaje y sí puede ser más una crónica. Pero bueno, no pienso mucho en estos géneros como suele pasar. Cuando estamos haciendo este trabajo no pensamos dónde encaja.

**Y, por ejemplo, *Mi abuela y diez más*, ¿cómo lo identificarías, Ander?**

Yo creo eso es un juego autobiográfico que tiene algo de crónica también. Son textos literarios, pero que no son ficción. Yo cuando he escrito cosas que no son periodísticas nunca he escrito cosas que sean ficción, yo nunca escribo ficción. Es una cosa muy autobiográfica con el fútbol como excusa y la crónica de fútbol un poco como paisaje de fondo para realmente sacar los temas autobiográficos que me interesaban, que eran mi familia, mi infancia y mi ciudad.

**Ander, ¿tú te sentirías identificado al clasificar tu obra como periodismo narrativo?**

Sí, yo creo que es una etiqueta bastante amplia como para que entre, sí yo creo que sí.

**¿Tú cómo consideras el periodismo narrativo, cómo lo definirías, qué es?**

Bueno, yo creo que básicamente es periodismo, que es lo más importante, y que utiliza las técnicas narrativas, los recursos narrativos que también utilizan otros géneros y que tiene cierta preocupación por la historia y por el modo de contar la historia. Un modo cuidado en el que estás pendiente no sólo de dar una información escueta, sino de ensamblar una historia atractiva, que tenga un arranque potente, un cierre también con intención. Yo creo que lo que lo define es la intención, diría. Muchas veces ves pues un periodismo que es muy necesario pero que es más escueto, que es dar la información rápida, cuanto antes y la información básica, y luego hay otro periodismo que tiene la intención de narrar una historia atractiva. Entonces yo creo que es la mezcla de las dos cosas, de contar algo relevante, más o menos noticioso, aunque no sea de actualidad rabiosa, pero con esa intención. Yo creo que la clave es la intención de montar esa historia.

**He visto en otra entrevista que has denominado a tu periodismo como “periodismo lento”, muy relacionado con el caminar y con esa visión que tienes. ¿Me puedes ampliar más?**

Sí, bueno, yo creo que es una cuestión más del interés personal. Yo trabajé en una redacción poco tiempo cuando era joven, de becario o de estudiante o justo después de acabar la carrera. Y me parece un oficio muy interesante y me gusta, pero me gustaba más otro tipo de escritura, más pausada y sin ninguna preocupación de que sea una semana antes o una semana después. La manera de viajar también es mucho más libre, porque te permite dedicar todo el tiempo que

crees necesario a una historia. Y me interesa también mucho la idea de volver a los sitios y de seguir las historias. Es un tiempo mucho más pausado, entonces, bueno, yo creo que hay sitio para todo, no creo que esto sea una confrontación. Creo que son necesario los dos tipos de periodismo, uno más rápido actual, aquel del que soy consumidor, por supuesto, y otro que busca otro tipo de historias que buscan un poco más de elaboración, más profundidad y, bueno, yo disfruto más en esas. Al final yo creo que es más una cuestión de carácter y de intereses personales. Y, bueno, para mí eso es la lentitud, la lentitud es un privilegio, yo, para buscarla, me he hecho autónomo. Como es lógico, cuando tienes un jefe, una publicación y unas obligaciones, pues quizás no te lo puedas permitir y esas son decisiones personales, que son todas respetables.

**Ander, estos dos tipos de periodismo son ambos necesarios, el más rápido y este. Pero de este periodismo narrativo más lento hay mucho menos en la prensa española. ¿Por qué razones crees tú que se produce esto, porque el periodismo tradicional no apueste tanto por este tipo de historias?**

Bueno, no lo tengo muy claro, pero creo que hay una cuestión relacionada con el formato. Si llamamos prensa tradicional al periodismo en papel, es evidente. Yo soy consciente de que escribo reportajes de veinte páginas de Word o no sé cuántas mil palabras. Entonces soy muy consciente de que el periódico de mi ciudad no me lo va a publicar y me parece lógico. Entonces hay otros formatos, ahora los medios digitales ya que ahora hay medios que publican reportajes largos, yo publico sobre todo en esos medios digitales. Luego está el libro como formato. Yo creo que quizá hay cosas que no cuadran. Es cierto que en los periódicos tradicionales también podría haber sitio para reportajes un poco más pausados y elaborados. También son más caros hay que hacer una apuesta. Yo ya ahí no lo sé, no trabajo en ese entorno y hace años sí que he intentado yo ahí meter mis reportajes en los periódicos y, bueno, costaba mucho. Es un terreno que yo no conozco bien como para juzgar. De todas maneras, hay vías hoy en día, son difíciles, nadie paga muy bien, pero sí que hay espacio. Yo veo reportajes largos, preparados a fondo en muchos sitios.

**Sí, en *Jot Down, fronterad* ...**

Sí, los de *5W*. No es la prensa tradicional, pero no pasa nada, si hay lectores suficientes esto funcionará. Quiero decir, que no creo que el panorama sea como para lamentarse. Quizá en algunos periódicos concretos te decepcione que no haya reportajes más trabajados en los dominicales. A veces me pasa que a veces son demasiado fríos, demasiado superficiales, que me parece bien, pero también a menudo encuentro muy buenos reportajes. Yo no tengo una sensación de que haya que lamentarse o de que haya un panorama especialmente malo.

**Ander, tú has llevado desde el principio tu blog, ¿cómo te ha relacionado el blog con tus obras? Porque muchos aspectos los has contado en el blog o has relatado como ibas desarrollando esto.**

Sí, mira, yo el primer blog que tuve era una que se llamaba *Vespaña*, el año 2006 di la vuelta a España con una Vespa. Fue un plan sin mucha preparación. Y las cosas que yo iba escribiendo ahí eran casi como una especie de laboratorio, de apuntes, de diálogos, de esbozos de escenas. Y yo vi que era una cosa rica, porque entonces en 2006 todavía no había redes sociales como ahora. Yo tengo cierta añoranza de entonces, cierta nostalgia, porque entonces, como no había otro sitio, la gente comentaba más largo y había una cierta comunidad. Luego, después fui teniendo otros blogs y también hacía esto, ponía todo tipo de cosas, no tenía el criterio muy claro. Pero sí que a menudo escribía pequeñas partes que luego eran parte de un libro o un reportaje. Y, incluso, a veces, hacía experimentos. Estas leyendo a un autor y se te pega el ritmo, el estilo y lo copias o intentas escribir a su manera y decides escribir un post así, sin decir nada. Alguien se da cuenta y te decía que tú antes no escribías así. Era un juego. Pero yo ahora mismo el blog lo mantengo un poco por cabezonería, lo tengo mucho menos activo porque publicas cosas en las redes sociales y se ha perdido un poco la costumbre. Yo al menos en mi entorno lo veo así y me da cierta pena, yo creo que eran puntos de encuentro más definidos.

**Ander, me he fijado que, en tus últimas obras, como *Cansasuelos* o *Mi abuela y diez más*, hay mucho más humor que en las otras obras. No sé si te has dado cuenta, pero ¿te sientes más cómodo con este humor?**

Sí, esto me parece muy importante. En esta escritura me sale más natural y mejor, más fresco. Y yo, por los temas que había tratado en otros reportajes, me contenía más, bueno, algunos temas no pueden ser, evidentemente. Pero sí que es cierto que yo a veces pienso que creo que tengo que utilizarlo más, que se me da bien, que tengo que utilizarlo bien como manera de contar historias. No sólo como manera de hacer una lectura amena, sino que creo que es un recurso para revelar ciertas cosas. Y yo sí que tengo esta soltura en hacer este tipo de textos que escribía en el blog y que yo no estaba muy seguro de que eso fuera digno de ser publicado en un formato como el libro, que se supone que es serio y tal. Y creo que esto es una idea un poco errónea que tenía yo. Un ejemplo muy claro es *Cansasuelos*, yo no tenía intención de escribir un libro, volvimos de ese pequeño viaje y me puse a escribir notas y escenas en mi ordenador y me fui animando, lo fui completando y como ahora tengo mucha confianza con los de Libros del K.O., son amigos míos, se lo pasé al editor, Emilio Sánchez. Y yo mismo tenía muchas dudas de que eso pudiera ser un libro, decía las típicas tonterías que yo escribo en mi blog, que son divertidas, que creo que a la gente le gustan, pero no sé si esto es para un libro o no. Y el mismo editor me insistía en que sí. Ya hora soy consciente de que sí, que claro que tiene que ser un libro. Pero, digamos, que yo tenía cierto complejo de que no era serio y, bueno, creo que es una tontería.

**Sí, sí, yo me he reído muchísimo, por ejemplo, en la escena de *Mi abuela y diez más*, cuando cuentas la anécdota del niño del córner, este chico con Síndrome de Down, es buenísima. Y luego hay escenas en *Cansasuelos*, como ese ciclista que os cruzáis, le dais agua y no dice nada, que también es muy divertida. ¿Tú en las otras obras tenías la sensación de estar conteniéndote?**

Sí, hombre, a ver, por ejemplo, en *Los sótanos del mundo* yo creo que hay también un poquito de humor en algunos momentos, pero luego, claro, es que son temas y temas. Si estás haciendo temas de violencia en Colombia o de minería en Bolivia, siempre puede haber un resquicio y puede que sea hasta un acierto, pero es muy difícil de hacerlo. Yo creo que condiciona mucho lo que estás escribiendo. Incluso creo que me sale una escritura más fácil y más espontánea y creo que es más auténtica. A ver, no sé cómo explicar esto, pero creo que se acerca más a mi voz, está más en *Cansasuelos* y *Mi abuela y diez más*, que en los reportajes “serios e importantes”. Quizás es normal que sea así, quizás ciertos reportajes no son el lugar para uno esté preocupado por su voz o no su voz. Estás haciendo dos trabajos muy distintos, quizás sea eso, acertar cuándo escribir más suelto y cuándo contenerse un poco más. Creo que esa pequeña “esquizofrenia”, bueno, no es una esquizofrenia, esa pequeña diferencia de carácter, creo que quizás tampoco está mal que te adaptes en cada momento.

**Ander, ¿por qué decides utilizar en *Cuidadores de mundos* el nosotros? ¿Por qué no utilizas directamente el yo?**

No sé muy bien a qué te refieres, ¿a alguna historia en concreto?

**No, perdona, en *Los sótanos del mundo*.**

Es un libro que tengo bastante atrás en el tiempo y no me acuerdo muy bien de esas decisiones, ya han pasado más de diez años, pero sí que creo que es, en aquellos viajes íbamos un grupo de gente, a veces tres, a veces cinco, llegamos a ir siete u ocho personas y nos movíamos en grupo. No sé si en algún momento disfrazo con el nosotros algo que es un yo claro, no me acuerdo muy bien ahora. Pero yo creo que simplemente fue eso, no me acuerdo con detalle alguna escena que podría ser un recurso retórico o un pudor excesivo.

**He visto también que para ti el concepto de viaje y periodismo prácticamente es lo mismo o, al menos, tengo esa sensación de que no diferencias entre una cosa y otra, ¿verdad?**

Para mí van unidas porque viajar es acercarme a otras historias, por lo que te decía al principio, la fascinación por modos de vida distintos, de gente que vive en Yibuti o que vive en Groenlandia y para conocerlos tengo que viajar. Y luego el periodismo es mi forma de enriquecer el viaje. Yo eso lo aprendí viajando porque a veces, por timidez o por pereza no te atreves a meter la nariz en casa de alguien o entrar en una fábrica. Y si sabes que quieres escribir o que estás de alguna manera obligado a escribir, el periodismo te ayuda a viajar mucho más a fondo, a meterte en las historias de la gente. Entonces yo creo que es una combinación buenísima para sacar buenas historias. Y en algún momento, yo creo que escribía eso, que viajar y el periodismo son dos maneras de acercarte a los demás y creo que la esencia de las dos cosas bien hechas, el periodismo bien hecho y el viaje bien hecho, debería ser eso, acercarte a los demás, conocer mejor lo que hacen los demás.

**Y, digamos, ese es tu objetivo cuando tú sales a viajar y a escribir tus historias.**

Sí, por curiosidad personal. A mí no me interesa mucho el viajar interior, el reflexivo, hay grandes pensadores, pero luego creo que también hay una gran cantidad de gente que es un poco pelma, sinceramente. Que empieza a relatar experiencias propias, que serán interesantes para ti, no lo dudo, y para tus amigos y tal, pero no creo que tengan mayor relevancia. No sé, salvo que los enfoques de cierta manera, con distancia, con cierta ironía o que tengas algo realmente grande que contar. Por ejemplo, si eres Amundsen y has llegado hasta el polo, pues evidentemente quiero saber lo que te pasa. Pero la mayoría de la gente no llegamos a eso. Entonces me parece que lo importante o lo interesante es una decisión propia, subjetiva. Conocer cómo viven los demás a mí me llama la atención, incluso me acuerdo de cosas que no hice y que me pesan. Por ejemplo, ¿en Groenlandia cómo hacen con los retretes? Porque el agua se congela, tú no puedes tener una tubería. Pues allí vimos que los baños son un retrete como los de nuestras casas, pero no tiene tubería, lo abres y luego tiene un cubo y cuando se llena hay que sacarlo. Entonces, un día vimos pasar, pero no les hicimos caso y yo me arrepiento siempre, un camioncito que iba casa por casa recogiendo esos cubos llenos de mierda. Y como gestionan esto en Groenlandia me pareció una historia interesantísima. ¿Dónde lo llevan? ¿Lo tiran al mar? Porque eso se congela. Entonces, ¿cuál es la pregunta ahí? Algo que es tan cotidiano en mi vida y que no tiene ningún interés, en otro punto del mundo es totalmente distinto y tiene características que me han llamado la atención. Entonces, me arrepiento de no haber hecho ese reportaje o de no haberme acercado a esos trabajadores, de no haber visto cómo es su trabajo. ¿Por qué? Porque no he respondido a una curiosidad personal mía. ¿El mundo fuera de Groenlandia necesita saber cómo se gestiona eso? Pues igual no es muy importante, pero a mí esa curiosidad me parece muy humana. ¿Qué hacen con la mierda en Groenlandia? Me parece una buena pregunta. Entonces, ese es el motor de los reportajes, pues voy a ir a ver y a preguntar. Ese es el motor.

**Me he fijado que en *Cuidadores de mundos* la estructura que has utilizado en todos tus reportajes siempre es la misma, pero recuerda un poco como a la estructura de un cuento. Presentas al personaje, lo desarrollas y concluyes con una frase así muy poderosa. ¿lo escribes pensando así?**

No soy muy consciente, creo que es mejor así, lo que pasa es que eso estuvo determinado por la manera de trabajar. Esos reportajes, los 25 reportajes de ese libro, son en realidad una parte. Yo ese verano de 2007, por encargo del *Diario Vasco* y del *Correo*, escribí 53 reportajes para el verano de este tipo, y el libro es una selección de 25. Yo escribí 53 reportajes, como churros, uno detrás de otro. Pues muchos serán muy flojos y no están en el libro, es una selección de los que quedaron mejor. Entonces, es muy probable que, si estás trabajando con ese ritmo, con esa presión, para mí fue muy estresante, muy agobiante.

**¿53 reportajes en dos meses?**

Sí, un poco más porque yo tenía que haber empezado a trabajar en enero o febrero, entonces se complican las cosas, no te terminan de decir si va adelante o no va adelante la propuesta y empecé tardísimo. Empecé creo que en mayo y era para publicar en julio y agosto. Sí, estuve como

dos o tres meses haciendo 53 reportajes bastante largos cada uno y viajando a distintos sitios del País Vasco y de Navarra. Entonces, fue un ritmo, de hecho, acabé en el hospital, pensaban que me había dado un ictus, pero era una migraña fuerte por el estrés, por estar trabajando muchísimo, durmiendo poco, con muchos nervios, los plazos de entrega... Vamos, para mí fue horrible esa experiencia, pero ahora me queda lo bueno. Esa manera de escribir tan rápida, para la gente que trabaja en los periódicos era más habitual, pero yo, que soy un poco vago y un poco lento, yo creo que al final desarrollaría ciertas fórmulas inconscientes con las que montaba las historias. Yo no soy muy consciente y no sé decirte cómo estaban montadas esas historias, pero si se nota yo creo que será por eso, porque escribí muchísimas en muy poco tiempo y yo creo que igual, inconscientemente iba repitiendo esquemas.

**El libro fue además una especie de guía de viajes, que siempre apuntas el cómo llegar, qué ver.**

Claro, por lo mismo, porque esos reportajes se publicaban en verano en unos periódicos, que eran un suplemento de verano, la idea era que la gente fuera a visitar sitios y a conocer historias. En realidad, esos reportajes se hacían todos los años y eran como muy de oficina de turismo, vete a este pueblo, a la iglesia tal y te contaban un poco los tópicos de los folletos. Entonces, yo les propuse hacer algo un poco distinto, buscar a gente, que te contara historias que no estaban en la oficina de turismo a ser posible. Y, bueno, por eso había al final una pequeña parte de información práctica para que la gente fuera de visita.

**¿Y después de todo ese trabajo es cuando decides publicarlo en formato libro, digamos, tú se lo propones a la editorial o surge de otra forma?**

Sí, yo me acuerdo que *Altair* estaba comenzando entonces la colección de libros viajeros y yo tenía buen trato con ellos. Yo veía que había ahí un material que se perdería, que fuera el periódico y no tendría otra persistencia. Entonces hablé con ellos, les mandé una selección de estos 25 reportajes, elegí casi la mitad, más o menos los que eran salvables y les presenté la idea, les gustó y la publicaron. El libro es en realidad una recopilación de reportajes de prensa.

**Los sótanos del mundo y Plomo en los bolsillos han sido reeditados por Libros del K.O. ¿Cómo se produce esto concretamente? ¿Por qué Libros del K.O. decide reeditar esas dos obras?**

Bueno, eso se lo tienes que preguntar a ellos porque yo tampoco lo entendía. A ver, *Plomo en los bolsillos* era un libro que había ganado el premio Marca, pero que luego no había tenido casi recorrido editorial porque lo editaron, pero no hubo ni siquiera una presentación, no hubo una promoción. Ese libro se vendió poquito, pero estaba un poco atascado. Y yo le regalé aquel libro a Emilio Sánchez Mediavilla justo cuando estaban creando la editorial, todavía no era ni seguro que fueran a crearla. Yo lo conocí un poco antes a él. Y lo leyó y le gustó y pensó que eso habría que ir actualizándolo y tal y que le gustaría bastante publicarlo. Y yo mismo era bastante reacio, era un libro de ciclismo, que no había más que decepciones y escándalos, que a nadie le iba a interesar. Y yo era bastante reacio y él me pedía algunos capítulos de actualización y tal, a mí me daba mucha pereza, no quería escribir de ciclismo. Yo me oponía y ahora lleva ocho ediciones así que me alegro de no hacerme caso a mí mismo porque es un libro que ha seguido creciendo. Porque luego le he ido añadiendo capítulos o cuando Armstrong confiesa, escribí su capítulo. Para mí este libro es la mayor bendición que he tenido como escritor. Ya te he contado que empezó como una serie de reportajes en el año 2003 y todavía estamos en el año 2016 dándole vueltas a un libro que tiene capítulos nuevos y para mí la relación entre esfuerzo y recompensa es tremenda en favor de la recompensa.

**Es tu libro que ha tenido más éxito, ¿verdad?**

Sí, vamos, sin ninguna duda. Los demás se han vendido poquito.



**Sobre eso luego te quiero preguntar otra cosa, pero a raíz de que te publica Libros del K.O. *Plomo en los bolsillos*, ya comienzas a trabajar con ellos y luego publicas más tarde *Los sótanos del mundo*, *Mi abuela y diez más* y *Cansasuelos*.**

Sí, yo me siento muy cómodo con ellos, son mis amigos, sobre todo Emilio, y yo aprecio mucho todo eso, tener un editor que es un amigo, que te echa un cable, que te ayuda con los textos y que te entiende de maravilla. Para mí, eso vale mucho. Incluso alguna vez que he tenido la posibilidad de publicar en otros sitios, puede ser que algún libro encaje mejor en otro sitio y no pasaría nada tampoco, pero yo aprecio especialmente tener una buena relación con un editor. Yo creo que es importante ese papel del editor y, bueno, esa confianza. Ahora otras cosas que estoy preparando también, pues es que cosas con las que yo dudo, pues para mí es casi un consejero, un amigo que te va a decir las cosas y para mí eso es muy importante. Incluso en cosas como la liquidación de cuentas y de editores, los que no te fías porque te están rascando todo el día de aquí y de allá, bueno, pues yo tengo confianza absoluta en estos editores. Y eso en este mundo no es tan fácil de encontrar, alguien que te de tanta confianza. Y yo tengo muy claro que estoy muy a gusto con ellos, nos entendemos bien, el tipo de historias que nos gustan y no tengo ningún interés especial en buscarme la vida por otra parte.

**Ander, ya he leído varias entrevistas donde comentabas tu papel y varias entrevistas como periodista freelance autónomo. ¿Tú crees que actualmente en España un periodista autónomo puede vivir de forma más o menos digna?**

Pues yo creo que es difícil, pero se puede y quizá teniendo varias patas. Yo ahora vivo de esto, lo que pasa que yo durante muchos años una parte de los ingresos eran por reportajes o por trabajos periodísticos, pero luego otra parte eran charlas que daba sobre viajes. De los mismos viajes que hablaba en los reportajes pues muchas veces me llamaban de la semana del viaje de no sé dónde, de la casa de la cultura de no sé dónde y vivía dando conferencias o haciendo trabajos de editor. Yo tengo un amigo geólogo y cada vez que publica un libro yo le edito los textos. He tenido que hacer de todo. He sido profesor ayudante en la universidad hace ya tiempo, pero muchos años. Siempre tenía otro trabajito porque si no, no me llegaba. Entonces, como hay mucha precariedad y poco dinero, yo creo que alguien que tenga de verdad vocación puede hacerlo, sabiendo que igual tiene que completar los ingresos. Puede estar varios meses haciendo un viaje, un reportaje, metiéndose en un trabajo a fondo y luego quizá tenga que completarlo con otros trabajos y creo que eso al final no es el fin del mundo. Hay que peleárselo, hay posibilidades. A mí de vez en cuando me encargan cosas y acepto algunas que me vienen bien por dinero. Estoy haciendo un libro por encargo, una guía turística, yo he hecho un montón de guías turísticas, pues no es mi mayor vocación en este mundo escribir una guía turística de mi ciudad, pero si con eso cumplo más o menos mis necesidades de ingresos de un año, pues el resto me dedico ya a mis viajes y mis cosas. Creo que la clave es esa, tener varias patas en el mundo de la escritura, pero no estrictamente periodismo. Eso ha sido lo que me ha funcionado a mí, habrá otros que sean muy buenos en un tema y sean autónomos con eso y eso es una maravilla. Y otros que no consigan ni esto. Ya depende de lo que consiga cada uno.

**Ander, a la hora de escribir tus obras, ¿tienes alguna referencia de algún escritor o periodista para escribirlas?**

Sí, siempre y son cambiantes. Eso que caes en alguien, lees varios libros seguidos y te fascina e inconscientemente comienzas a imitarlo, cosas de estilo, de ritmo.

**¿Cómo quién?**

Pues ahora, en estos tiempos me estoy leyendo todo Martín Caparrós, que además lo he conocido, he estado con él varias veces y es alguien que me fascina. Siempre sabiendo que estás imitando y que vas cambiando. Son juegos y a mí me gusta, me inspira, me ayuda a montar mejor mis historias. Hay una época, de más joven, en la que yo me leía todo Kapuściński, todo Manu Leguineche, pues cuando hice *Los sótanos del mundo*, estaba viajando por el mundo y mirando referencias muy evidentes y luego la historia me suena lejano. Esa época en que leía Kapuściński

y Leguineche por un tubo. Ahora leo a Caparrós, en otro momento leeré a otro. Entonces, no es que tenga un faro para siempre, para mí es como si fueras haciendo cursillos de reciclaje, cada uno te enseña algo. Cada uno te enseña una manera de hacer un reportaje, una manera de contar las historias y eso me parece muy interesante. Por ejemplo, en *Cansasuelos* algún lector avisado ya me ha dicho que es muy Caparrós, claro muy imitación de Caparrós. Algunos juegos con el lenguaje y tal, que yo creo que es bastante evidente y yo era consciente de que lo estaba haciendo, de que era una especie de juego de imitador y soy consciente de eso y no creo que sea malo. Bueno, yo creo que es mejor eso, ser consciente, ir picando aquí y allá que no intentar nada, digo con la forma y la manera de contar historias. Porque a veces ves eso, gente que hace un gran trabajo de reporterismo pero que luego tiene una escritura un poco plana, que no se plantea maneras de contar, que es un poco sota, caballo, rey. Bueno, eso es lo que me gusta a mí y ya está.

**¿Para ti es importante ir experimentado en la forma de escritura a la hora de escribir tus textos?**

Sí, hombre, sin convertirlo en algo artificioso, pero sí, porque te inspira. Yo leo mucho e intento leer mucho y no entiendo otra manera de que puedas escribir sin leer mucho. Hay gente que hace cosas muy buenas y dices, uff yo con esta historia podría haber intentado esto y para la siguiente sí me gusta jugar un poco.

**¿Crees que para un periodista es importante que sea un gran lector, que lea mucho?**

Para mí es imprescindible, yo hablo por mí mismo, yo no me podría imaginar otra manera. Entonces yo creo que sí, es como querer correr el Tour sin coger la bici en todo el año, tienes que entrenarte un poco. Y para mí es esa, diría que casi la única manera, leer a otro y leer a los buenos y leerles mucho. Y, bueno, te acabas haciendo consciente de los mecanismos de los demás y yo creo que eso te da una ventaja. A veces, yo no me atrevo a dar lecciones a nadie ni sermones a nadie, pero sí que me sorprende ver a grandes reporteros, grandes periodistas, que son muy osados y buscan mucho las historias buenas, que no leen nunca. Yo no digo nada porque seguramente son mejores periodistas que yo y cada uno hace lo que puede.

**¿Me puedes poner algún ejemplo?**

No, no, porque alguno es amigo y tampoco, yo qué sé, tampoco importa mucho, pero sí, hay gente que está muy metida en el día a día, en la información pura y dura y no lee una novela. Bueno, ¿hay que leer novelas para ser periodista?, pues seguramente no. Pero yo creo que te da unas herramientas buenísimas. Tampoco he hecho una reflexión estricta como para fundamentar esto con nombres, son intuiciones. Hay grados, cada uno tenemos virtudes y defectos y lagunas. Pero sí me parece que la lectura es un entrenamiento yo diría que imprescindible.

**Yo lo veo muy interesante y, es más, no eres precisamente el primero que comenta esto. Precisamente me decía lo mismo que tú Íñigo Domínguez, que veía que para él era fundamental la lectura y que veía una gran falta en los periodistas que no leían. Es decir, que no todo estaba en Internet, se refería él. Que cuando tú vas a investigar o a hacer algún tema no todo está en Internet.**

Eso también, no sólo la lectura como entrenamiento estilístico o formal, sino como fuente, por supuesto. Una cosa que a mí se me hace muy interesante cuando viajo son los periódicos locales, que son una fuente de historias maravillosas, porque cosas que para ellos son cotidianas, para ti son... Yo de esto me acuerdo mucho en *Los sótanos del mundo*, que simplemente con coger los periódicos de Australia, me acuerdo de un periódico local, salía un señor en la portada diciendo que pedía al ayuntamiento que pusieran señales de que había cocodrilos en ese río, porque iba la gente a merendar y él desde su casa veía que salían cocodrilos de cinco metros. Y joder, ¿dónde vive esta gente? En el periódico de mi ciudad protestan porque el perro caga en la acera. Sólo leyendo el periódico local tienes una revelación de ese mundo que es fascinante. Yo cuando viajo vuelvo cargadísimo de libros, revistas y periódicos de allí porque son una ventana a un mundo

que es un acceso facilísimo, barato, muy inspirador. Pues son recursos que tienes ahí, que no están en Google, que no están en tu teléfono, aunque irán estando, pero, bueno, son otras fuentes.

**Y, Ander, ¿tú crees que toda esta producción de periodismo narrativo latinoamericano o este periodismo que se está publicando sobre todo en revistas como *Gatopardo*, *Malpensante*, *Etiqueta negra*, etc. están influenciando, tanto estas revistas como Caparrós, como Leila Guerreiro, como Juan Villoro, en el periodismo español de alguna forma?**

Yo no lo he estudiado como para decirlo, pero sí, yo creo que, de una manera limitada, yo creo que sí recibimos ese flujo. Pero no lo tengo muy claro, puede que sean modas un poco reducidas. Tienen mucho prestigio y se leen grandes cosas, pero luego no sé en qué grado influencia en las publicaciones que haya una revista en un país, que no sé realmente qué cifras tiene, que diga es muy prestigiosa entre nosotros y tiene mucho mérito y hace cosas muy buenas. Pero hablar de que es un boom, yo no sé hasta qué punto es hablar un poco más de un deseo que de una realidad. Si sirve para influir me parece fenomenal, de hecho, yo a Caparrós lo conozco, es un autor que tiene muchísima proyección. Pero, bueno, yo participo de alguna actividad en la fundación Nuevo Periodismo y estuve en México, por ejemplo, una vez y estoy en contacto con ellos algunas veces y ahí sí creo que hay una influencia mutua, de todos. No sé si es una cosa unidireccional de Latinoamérica España o es una cosa más mezclada. No lo sé. No tengo una idea muy clara. A mí desde luego sí me gusta leerlo y tengo amigos periodistas latinoamericanos, otros que no son amigos, pero a los que leo mucho, a Leila Guerreiro, a Caparrós. A mí, particularmente, te he hablado mucho de Caparrós, me inspira. Pero no lo tengo muy estudiado.

**¿Cómo fueron estas experiencias con la fundación Nuevo Periodismo?**

Pues yo tuve una experiencia muy buena, participé en un taller en México, en Oaxaca, un taller que impartió Martín Caparrós, por eso lo conocí. Era un taller para periodistas que tuvieron un libro atascado. Pues un libro a medias, que no has terminado de escribir, que tienes problemas y que no sabes muy bien cómo solucionar. Fue un taller de cinco días, apasionante, porque estábamos allí ocho personas de ocho países y nos dedicamos a desmenuzar los problemas ajenos y los propios y con Caparrós un poco de maestro de ceremonias. Yo llevé un libro de Bolivia que tengo atascado desde hace muchos años, que lo escribo, lo reescribo, este año le he dado la última reescritura y puede que lo publiquemos, aunque todavía le falta un poco de trabajo. Y, bueno, ese tipo de experiencias me parecen interesantísimas. Primero porque muchos somos gente que trabaja en solitario, que no trabajamos en redacciones, algunos sí, otros no, pero no tenemos esa costumbre de actuar con otros, de recibir comentarios de otros, de criticarse unos a otros. No trabajamos en una redacción y ponerse en contacto cinco días para hablar simplemente de textos, de problemas, de tú qué harías aquí y con alguien como Caparrós dirigiendo, pues para mí es una experiencia que me sirvió mucho. Ya al margen de que desatasque o no desatasque mi libro, que es un problema mío, creo que como experiencia y como manera de ponerse en contacto con gente de muchos países y ver cuáles son los problemas de una periodista colombiana, de uno del Salvador, pues yo volví encantado.

**Y ese libro que me comentas que tienes atascado sobre Bolivia, aparte de ese, ¿tienes otros libros en mente?**

Bueno, ahora estoy terminando uno por encargo, que es la biografía de un señor que va a cumplir cien años y que tiene una historia tremenda. Estuvo en la Guerra Civil, en campos de concentración, fue trabajador esclavo del franquismo... Y eso es un encargo de una institución de aquí del País Vasco y la estoy terminando ahora estos días. Eso saldrá seguro. Y luego, pues la de Bolivia veremos, tengo que trabajar todavía, la estoy trabajando con los de Libros del K.O. y yo, como siempre, estoy muy inseguro y no estoy convencido de que se tenga que publicar. Pero es el editor el que me suele empujar.

**Esa sensación de inseguridad, como me cuentas, parece que la tienes con todas tus obras, ¿verdad?**

Con todas no, pero con algunas sí. Algunos reportajes los veo, creo que están bien hechos, la historia es buena y tal. Pero con algunos libros, la verdad es que me cuesta. Algunas veces porque no veo el momento o la oportunidad, otras veces porque veo que tiene lagunas o problemas. Y, bueno, soy muy consciente de los puntos débiles. Bueno, por eso Emilio también me ayuda, me da confianza, pero argumentándolo, no un simple amigo que te da una palmadita en el hombro, sino que me llega a convencer. Bueno, yo creo que esa inseguridad tampoco es mala, eres consciente de los problemas. Yo creo que este libro de Bolivia va a depender de mi decisión de sacar un libro imperfecto, lo asumo. La manera de arreglarlo me está costando un montón y no sé si voy a ser capaz, pero aun así merece la pena. Son decisiones. Al final, un buen editor te sirve para eso, para solucionar esos problemas y empujar el libro, porque si no yo ya lo tendría olvidado desde hace un par de años ya.

**Ander, ¿tienes alguna cifra de las ventas de los libros? Ya hemos hablado de *Plomo en los bolsillos*, que ya va por su octava edición. ¿De las otras obras me puedes decir?**

La verdad es que tampoco lo tengo muy en mente, pero *Plomo en los bolsillos* habrá vendido ocho o nueve mil ejemplares, bueno, en e-book tampoco se vende mucho. Las cifras de venta en electrónico son ridículas, bajísimas, testimoniales, la gente no tiene costumbre de pagar para descargarse nada. Yo creo que en vez de buscar para ver qué me quiero leer van a buscar qué es gratis y de lo que es gratis qué me puedo leer. Por lo menos, mi experiencia es que algo se vende, un número de copias y un poquito de dinerito, pero realmente no lo tienes en cuenta. De hecho, a Libros del K.O.le pasaba. En aquella época les decían vais a montar una editorial de libros en papel qué valientes. No, valientes si vas a sacar un e-book, que nadie te va a pagar. El papel se sigue vendiendo bien. Y el resto de libros, no sé, algunos habrán llegado a los 1000 o 3000 ejemplares. *Mi abuela y diez más*, *Cuidadores de mundos* de esos hace ya años, pues andarán ya por los 2000. Alguno habrá por los 1000 justito, que ya con eso consigues que no pierda dinero nadie, es suficiente. Pero la verdad es que no sé decir exactamente, son ya muchos años, muchos libros y no vas prestando mucha atención como al principio.

**Lo segundo que me comentas, el tema de las ventas de e-book, porque, por ejemplo, *Groenlandia cruje* salió primero en e-book, pero luego si hubo una edición en papel.**

Sí, mira, eso a mí me hacía gracia. Ese libro también era una recopilación de reportajes ya publicados. Entonces la idea de eCícero, muy elogiable, era avanzar una colección de periodismo narrativo en e-book. Algo se vendió, pero yo creo que las cifras eran bastante bajas y llegó un momento en que el editor decidió sacar unos ejemplares en papel, que se supone que eran para promoción, para regalar en algunos sitios, para hacer un poco de publicidad. Y luego, como ya había un cierto número, los puso a la venta y yo creo que al final era más fácil vender los libritos en papel, que fueron pocos también y era casi más fácil vender eso que un e-book. Bueno, esto te lo digo un poco a ojo, tendrías que preguntárselo al editor. Pero mi sensación es que eso ahora no es una vía razonable de sostener un trabajo y de pagarlo.

**¿Dónde publicaste primero tus reportajes de *Groenlandia cruje*?**

Ese en realidad publiqué varios fragmentos porque yo tenía colaboraciones con periódicos de aquí en un periódico en euskera y luego en castellano, en el *Diario Vasco* he publicado algún reportaje. Y luego, como texto completo, yo lo he presentado a un concurso de literatura de viajes y ganó el premio como texto completo, que es la versión que salió publicada en el libro. Y los reportajes de Islandia sí que salieron, los que están en ese mismo libro, los publiqué algunos en el *Diario Vasco*, luego salió también en *fronterad* alguno, sí, se publicaron en varios sitios. Y luego fue ya esa compilación de Groenlandia más tres de Islandia. Era un pack.

**¿Qué te han comentado los lectores, que imagino que se habrán puesto en contacto contigo a través del blog o de las redes sociales, de tus libros?**

Hombre, no sé si es muy representativo, porque el que te escribe, normalmente, es porque le ha gustado mucho. Alguna vez me ha pasado que en Twitter alguien ha dicho que le ha decepcionado, que *Cansasuelos* le ha parecido flojo, pero es raro porque la gente es amable y, por lo menos si no les ha gustado, a mí no me escriben. Yo creo que la gente te escribe cuando le ha entusiasmado y le ha gustado. Yo cuando recibo mensajes suelen ser así, si no, igual no te tomas la molestia de escribirle a alguien para decirle que no te ha gustado. A mí no me ha pasado. Igual a gente que tenga más repercusión y más alcance le pasa más, pero a mí no me pasa.

**Ander, ¿tú crees que el libro puede ser un buen formato para publicar periodismo?**

Sí, sin duda, yo de hecho lo hago. O sea que no tengo ninguna duda. Y si se publica lo de Bolivia, al final, digamos, que es una especie de reportaje de 150 páginas. Yo quiero tratar las historias con profundidad y entiendo que el periódico de 64 páginas de mi ciudad no lo puede publicar porque es una cosa larguísima, es una inversión grande de tiempo y dinero. Y, bueno, creo que el libro está ahí y que nos estamos acostumbrando últimamente, gracias a Libros del K.O. y a otras editoriales, a leer periodismo en libro.

**¿Tú crees que para otros periodistas hay ahí algún tipo de futuro? Porque en otros países como en EEUU o Inglaterra es muy común, como sabrás, este tipo de obras en formato libro, pero aquí en España no es tan habitual.**

Yo tampoco estoy atento a eso, pero sí. A ver, siempre va a ser una cosa un poco minoritaria. Yo veo que *eldiario.es* se dedica a publicar una pequeña colección de libros, que son de actualidad, que son periodísticos, que son reportajes. Es decir, hasta los medios que han nacido como digitales, luego buscan publicar una revista gorda, que se lleva ahora mucho lo de publicar una revista gorda, como formato, o unos libritos. Bueno, yo eso lo veo muy extendido. En *Pícara*, que es una revista digital feminista, todos los años sacan una revista en papel, que todos los años es más voluminosa. Creo que han sacado tres y cada año es más gorda. Yo no estoy atento a todas estas cosas, pero yo lo veo y lo tengo en casa, o sea que sí.

**Sí, desde hace unos años las editoriales están impulsando, Libros del K.O., Círculos de tiza, Debate, que tiene su propia colección. Pero al principio, yo no vi, porque esta era una de las dudas que me planteé al inicio de mi tesis, yo me centré en el periodo reciente, prácticamente hasta este año porque anterior a eso no había o no tanto o con la profusión que hay ahora de autores y obras.**

Sí, yo tengo la intuición de que sí hay una tendencia hacia eso. Otro caso actual, que a mí me ha alegrado muchísimo, la revista *Altaïr*, de viajes, que no sé si la conoces, que durante muchos años era una revista en papel buenísima, la mejor que había de viajes en mi opinión en España y dejó de publicar en papel porque se arruinaban. Y ha estado ahora lanzando una web durante estos años, de pago, con suscripciones, han estado pelando y acaban de anunciar que vuelven al papel. Y es una revista que publicaba reportajes trabajados, con gente de prestigio, de categoría, pagaban bien. Es decir, es una cosa nada amateur y han anunciado que van a comenzar a publicar en papel. Bueno, es que al final, es lo único que se vende. Yo creo que los periódicos de papel diarios quizá tengan que desaparecer, pero la lectura en papel yo creo que tiene un futuro muy claro. Bueno, yo sí veo esto a mi alrededor, de una manera que no sé si es de una manera representativa porque yo me dedico a esto y veo lo que hay alrededor y no tengo una mirada un poco fuera.

**Yo tengo la misma sensación porque, sobre todo el éxito de este tipo de revistas ha sido que han tenido el éxito en papel no en digital. Pero, claro, esto plantea la pregunta de qué están haciendo mal los periódicos en papel, cómo tienen que actuar.**

Quizá es que tenemos que leer cosas distintas, yo lo veo en mis propios hábitos. Es decir, yo no compro a diario el periódico de papel, yo normalmente lo compro un día suelto entre semana y luego, casi siempre, el fin de semana porque tiene reportajes, entrevistas, porque las noticias escuetas me llegan en el sitio. Hay que hacer una reflexión sobre qué están dispuestos a ofrecer. Yo estoy dispuesto a pagar porque a mí el periódico me gusta casi como objeto y a veces compro el de mi ciudad y a veces el nacional. Y luego, lo que pago a gusto es el fin de semana si me trae buenos reportajes y temas. Me dura el periódico toda la semana. Tengo aquí la revista y la voy

leyendo. Bueno, es que quizás no lo están haciendo mal y tienen que decidir qué ofrecen y qué está la gente dispuesta a pagar. Una *Jot Down* cuesta 15 euros y una *5W* costaba 29 euros, es mucho dinero, pero igual hay gente que lo quiere pagar porque quiere leer a fondo.

**Cuando yo estaba empezando a escribir la tesis dijo uno de los fundadores de *Jot Down* aquí en Málaga que ellos sacaban su beneficio de la revista en papel. Porque en la digital, de la publicidad que había en la revista no sacaban nada. ¿Tú crees, Ander, que tus obras te han beneficiado en tu labor como periodista? Supongo que sí, con tantas obras.**

Sí, bueno nunca está muy claro cómo te llega a conocer la gente, pero es evidente que el paso de los años y si vas haciendo un trabajo la gente te va conociendo. Habrá gente que te reconoce por los libros, gente que lee un reportaje tuyo de ciclismo, ve que has escrito un libro sobre el Tour y lo compra. Publicas varias cosas y yo creo que se va aumentando. Yo desde hace unos años noto que hay medios que me escriben para ofrecerme colaboraciones, antes era al revés, en un nivel muy modesto, por supuesto. Y para mí, publicar libros fue la manera de empezar. Yo publiqué más fácil libros, pues *El testamento del chacal*, pues ese vendería poquísimo. *Los sótanos del mundo* yo tengo la espinita de que se vendió poco en la primera edición en papel. Pero te van conociendo. Los de *Altair* vieron, por ejemplo, ese libro, empecé a publicar con ellos en la revista. Se va haciendo poco a poco una bola de nieve, todo contribuye.

**Esta última obra que has publicado, *Regreso a Chernóbil*, lo has escrito siguiendo las pautas estas que mencionas en la misma obra de lectura.**

Lectura fácil se llama. Sí, es un caso un poco especial porque eso yo, en realidad, publico un reportaje largo en *Jot Down* y esto es una editorial vasca que está haciendo esto de la lectura fácil, que empezó en Suecia hace 30 años, pero luego aquí empezó en Cataluña y estaban empezando también a hacerlo en euskera y en castellano. Y entonces me propusieron la idea de que querían publicar libritos con historias que no fueran ficción y me propusieron la idea de adaptar con la historia de mi reportaje y crear una narración con este criterio de lectura fácil. Y me parece una idea muy bonita porque es para gente que está estudiando el idioma o que tiene dificultades de comprensión, dificultades lectoras o por asuntos psicológicos o por lo que sea. Y al final, pues hay unos criterios estrictos de cómo tiene que ser la lectura fácil y yo siguiendo eso hice una adaptación del reportaje convertida en historia, casi en narración. Fue un experimento curioso y una cosa bonita, porque ahora ves que organizan grupos de lectura fácil. En Bilbao había un grupo de inmigrantes que están aprendiendo castellano y estaban leyendo mi libro. O lo utilizan mucho en euskera, en las academias de gente que está aprendiendo euskera, lo lee gente que tiene todavía un nivel bajo. Y, bueno, está escrito sencillo y digamos que es una pequeña curiosidad, pero a mí me parece una idea muy bonita.

**¿De todos tus libros cuáles están traducidos al euskera? Están *Plomo en los bolsillos* y *Los sótanos del mundo*. ¿O tienes alguno más?**

No, los sótanos no, plomo es que lo tradujo un amigo escritor, novelista y apasionado del ciclismo también, que fue una iniciativa particular suya y Libros del K.O. se animó. Y luego, del de Chernóbil no es una traducción, lo escribí yo en euskera. Sí que hago a menudo publicar los mismos temas en euskera y en castellano en los reportajes. Suele variar el formato, la extensión, pues depende de lo que te pidan. Para mí eso es una ventaja. Puedo publicar un tema en castellano en una revista digital y luego hay medios de aquí a los que les ofrezco el tema. Para mí es una manera más de rentabilizar el trabajo, puedes manejarte en dos idiomas.

**Y esta última versión que ha salido de *Plomo en los bolsillos* ha salido con un cómic, ¿verdad?**

Sí, porque estos de Libros del K.O. se apuntan a todo. El traductor conocía a Pachi Gallego, que es un dibujante bastante conocido aquí en el País Vasco, que también es un loco del ciclismo. Y los editores se lanzan y el libro va creciendo, viene hasta con cómic.

**Ander, ¿tú cómo te definirías a ti mismo, como escritor, como periodista, como viajero?**

Yo digo periodista porque es un poco la manera de quitarme problemas, periodista y escritor. Yo escribo y ya está, no me preocupo mucho más por las etiquetas o clasificaciones porque yo mismo no lo sé.

## 20.12. Braulio García Jaén

### Entrevista realizada a través de videoconferencia el 23 de julio de 2016.

**Tú comentas que dejas el trabajo que estabas haciendo como periodista en la *Ser* para centrarte en la investigación y en la escritura del libro. ¿Por qué te obsesiona tanto ese tema? ¿Cuál es la razón que te lleva a dejarlo todo para centrarte en esta investigación tan exhaustiva?**

Bueno, supongo que hay razones personales que ni siquiera en aquel momento controlaba. Luego hay otras razones profesionales, que, primero, tiene que ver con mi forma de trabajar, a mí me gusta y acabo haciéndolo y es lo que en realidad me tira, llegar al fondo de las historias y eso en los formatos que se manejan en los medios españoles es muy difícil, a no ser que sea una historia de portada diaria, de pura actualidad y que tenga que ver con política y si es una polémica política mucho mejor, en la que podrás seguir por dos o tres meses, siempre un poco al ritmo del día, es imposible. O sea, yo había escrito varios reportajes sobre este caso, le había dedicado un espacio en el programa *Hoy por hoy* de la *Ser*, que es donde estaba trabajando. Y, bueno, en *El País* se habían escrito como 150 artículos, contó una vez un lector del blog, sobre este caso y nunca puedes pasar porque el caso era tan complejo que explicar lo esencial te llevaba toda la extensión que te permiten los formatos. Entonces, bueno, decidí que quería hacer un libro y para ello, dado que además el caso había transcurrido todo en Barcelona, para hacer trabajo de campo no podía mantener el trabajo de la *Ser* en Madrid, a no ser que lo quisiera hacer a muy largo plazo y yo a muy largo plazo no lo quería hacer. Por tanto, decidí dejar el trabajo y decidí dedicarme a la investigación de esta historia. ¿Por qué lo hice? Pues porque eres joven y no tienes ninguna conciencia de lo que es prudente y a mí lo que me gustaba y lo que me interesaba era esto. Y trabajar en la radio tiene ventajas y te da un sueldo y todo esto, pero a mí no me interesaba.

**Desde el principio tú tenías claro que ibas a escribir un libro sobre esto. ¿Cómo ha sido la construcción del libro a la vez que el blog? Porque tú llamas que estas escribiendo un reportaje en abierto, un “report in progress”. ¿Escribías una parte del libro y luego la publicabas en el blog o lo publicabas en el blog y luego lo ibas escribiendo en el libro?**

Hay dos etapas, los primeros seis meses del blog más o menos son puro trabajo de campo y es de eso lo que da cuenta el blog diariamente y hay muy poco de la escritura del libro que, en realidad, sus primeros meses de limitó a un adelanto que me exigía la editorial y los hice y los envié en Navidades y luego resultó que estaba fatal. Esos primeros meses fueron sobre todo trabajo de campo, reflexión sobre la escritura, un supuesto esbozo, estructuración, notas y todo, pero, digamos que no escribía el libro en sí. A partir de marzo cambia y lo que sobre todo hago es escribir el libro y entonces creo que a partir de marzo o abril empiezo a escribir un solo día en el blog, a no ser que hubiera algo muy especial, que ese mismo día, porque yo escribía los lunes, y ahí lo que iba haciendo, sobre todo, dar cuenta del proceso de escritura y si había nuevos descubrimientos pues también daba cuenta de ellos. En ninguna de las dos etapas fueron exclusivas, o sea, durante la primera iba escribiendo algo del libro y durante la segunda iba haciendo trabajo de campo, me seguían llegando documentos, fui por dos veces a Barcelona más, creo, y de todo eso también daba cuenta. Lo que sí es verdad y si has mirado el libro salta a la vista y luego al leerlo más aún es que ese formato blog de entradas fragmentario y a su vez unido por conexiones no siempre evidentes, influyó y determinó la propia forma del libro, la propia estructura. El libro es casi un montaje, en el sentido de cinematográfico del término, no el sentido de que me inventara nada, sino que es un ensamblaje de piezas, no hay una gran una gran operación de sentido desde el principio, desde el primer párrafo hasta el último, está todo puesto en una misma dirección porque esta tesis que defiende el libro, bueno está la tesis esta de *Justicia Poética*, que consiste en que la justicia ha dejado de consistir en una valoración de las pruebas y se ha convertido en la construcción de un relato, pero más allá de eso, que se deduce más bien al observar todas las piezas juntas, no hay ningún gran hilo de sentido, sino que son cosa de 40 o



45 capítulos, que se ensamblan con más o menos sutileza o más o menos acierto, pero es un ensamblaje resultado de la propia forma de mirar las cosas y de entenderlas, que había desarrollado a partir de la escritura y de la publicación diaria del blog.

**O sea, que para ti el blog fue la base para luego construir el libro, es decir, a ti el blog te sirvió como una especie de guion.**

No diría tanto de guion porque, tengo que hacer memoria, porque yo ahora te puedo contar lo que pienso ahora, más que guion y más que base, el blog, por el hecho de publicar diariamente y estar continuamente interrumpido por lo real y lo que vas descubriendo, es imposible tener un hilo de sentido desde el primer día hasta el último. Eso se podía hacer, por ejemplo, y a lo mejor tampoco, porque los famosos folletines eran muy célebres durante el siglo XIX, se publicaban en los periódicos, ni siquiera ahí el autor tenía pleno control de lo que iba a narrar porque estaba influenciado por la reacción del público, que era amorosa a veces, disgustada otras, se vendían más o menos ejemplares, había más o menos cartas al director. Y eso lo modificaba ligeramente. Cuando tú publicas en Internet, tienes los comentarios de los lectores a los diez minutos, tienes las estadísticas de lectura y a su vez, estás publicando sobre un trabajo que no has terminado, por lo tanto, no sabes cuánto te va a llevar. Cuando yo empiezo a publicar en el blog casi no he empezado la investigación de campo, por tanto, no puedo hacer previsiones de ningún tipo, entonces me limito a ir al día, lo que he descubierto, lo que he pensado, lo que he reflexionado. Y esa forma de hacer se acaba reflejando también en el libro, en ese carácter fragmentario, en esa renuncia a la omnisciencia, al sentido, al construir la primera línea pensando ya en lo que vas a desvelar al lector al final del libro, sino que el libro es eso, 45 piezas que se ensamblan con un mínimo de coherencia y de guionización, si quieres. Porque si los capítulos los arrojaras al azar y les perdieras el orden, pues, probablemente la historia no se entendería o no se entendería tan bien. Pero, lo que es evidente también es que no está construido como puedes construir una novela, por ejemplo, a un personaje le haces decir esto al principio, aparece de esta forma y le haces hacer un gesto que no explicas, porque ese gesto desencadena en el capítulo veinte el conflicto de la historia. Entonces, en ese sentido, el sentido fragmentario de ensamblaje de hacer zoom sobre aspectos concretos, sin hacer una gran panorámica sobre la historia, es lo que creo que el blog más influyó en la estructura y en la forma del libro.

**¿En qué momento decides hacer un blog a la vez que haces esta investigación? Es decir, ¿en algún momento tienes claro que para escribir y para hacer esta investigación ibas a llevar este blog en abierto o esa idea llega más tarde?**

Pues yo creo que era una idea que tenía en mente. En aquel entonces le daba vueltas y, a lo mejor lo ves incluso antes de haber decidido escribir esta historia, esta historia es un formato que me interesaba mucho, que veía que no se practicaba pero que yo le veía mucho sentido y desde luego lo decidí meses antes de empezar a publicarlo. Recuerdo, y creo que en alguna entrada lo explicaba, que era una idea que tenía ya antes del premio que me dieron, porque también, aparte de las razones técnicas o de formato que me podían animar a hacer un experimento así, también había las razones puramente de tácticas de guerrillero, porque yo cuando empecé, luego el premio cambió algo porque ya me dio una editorial, pero yo al principio pensaba hacer esta historia completamente por libre, había dejado el trabajo de periodista, entonces, además el medio de Internet, es algo donde todo lo que se publica es falso hasta que se demuestre lo contrario, que esto ha invertido un poco lo que ocurría cuando no existía Internet, que lo que publicaban los medios, en principio, se daba por verdadero y si algo era falso había que demostrarlo, y en Internet ocurre lo contrario. Entonces, claro, publicar un blog por alguien, no sólo desconocido, sino, sin el respaldo de un medio de comunicación, sin ni siquiera editorial y encima, que iba a decir las barbaridades que se decían, porque eran verdad, pero, claro, eso podría costar mucho que alguien se creyese esta historia, de buenas a primeras, entonces el blog era un intento a base de publicar y de volcar sobre él todos los documentos, las entrevistas de audio, las notas, era un ejercicio de transparencia para ganar lo que antes se llamaba autoridad. O sea, que los lectores, puesto que no tenían ninguna razón para confiar en mí, pudieran confiar en la historia. Y eso, la

mejor manera de hacerlo era dándoles acceso a la historia y ese acceso era a través de las páginas del sumario, de los informes de semen, de las entrevistas, de las declaraciones, de las notas que yo tomaba. Ese también fue muy importante al comienzo del experimento.

**O sea, que tú tenías miedo de que la gente no fuera a creer lo que ibas a contar ahí.**

Bueno, no miedo, pero, desde luego, si tú empiezas a hablar de esta historia y no le das a la gente acceso al material que respalda la realidad de esta historia, nadie te creería. Si tú, un tipo que no conocemos, ahora existe *Facebook*, existe *Twitter*, he publicado en algunos sitios, si metes mi nombre en Internet sale que soy un periodista, pero en 2007 era mucho menos. Si tú abres un blog en el que empiezas a contar que en España se ha condenado a dos tíos después de que el Supremo les reconoció inocentes y aun así uno murió en la cárcel y otro se pasó diez años más, nadie te cree. Si empiezas a decir que la presidenta del tribunal es Margarita Robles, que ahora es el número dos del partido socialista, fue ministra del interior prácticamente, porque era cuando el ministerio era justicia interior, si tú empiezas a decir que esa mujer condenó a un inocente por una violación que no había cometido porque no entendió el informe científico, pues te toman por un loco. Entonces, claro, para decir todas estas cosas tan gordas tienes que darles a los lectores a posibilidad de verificarlo por ellos mismos. Que es eso, lo hice de la necesidad y me acabó descubriendo, ratificando o convenciendo de que esa tiene que ser una de las características de los formatos que se están haciendo ahora, están por hacer y que se tienen que consolidar. Y es que los lectores, con las herramientas que pone a su disposición Internet, los lectores tienen que tener la capacidad para verificar, no te digo al 100%, pero en un altísimo porcentaje la historia por ellos mismos. O sea, le tienes que dar acceso a los documentos, a las entrevistas, a la hemeroteca de la prensa, por ejemplo, porque no hay razón para no darlo, porque los lectores, siempre hay a quienes les interesa y quienes lo comprobarán y porque es una garantía de veracidad para tu trabajo.

**He visto que casi siempre en todas las entradas tenías comentarios por parte de los lectores. ¿Te ayudaron mucho en todo el proceso los lectores? Porque veo que hay lectores que te dan su apoyo, pero también veo algunos que te precisan algunos aspectos y algunos datos. ¿Cómo fue toda esa relación con todo en el blog, con todas esas personas que te comentaban los posts?**

Bueno, pues son tremendamente provechosas y me ayudaron tanto los que me apoyaban, pero, sobre todo, los que me corregían y los que me precisaban. Como explicaba también en alguna entrada, el propio método del blog hacía que mis errores fueran una garantía de acierto, en el sentido de que yo cometía errores, los lectores me corregían, yo los publicaba como que había corregido el error y a partir de ahí el acierto es mucho más sólido. Y entonces, para mí fue muy útil, tanto de los lectores en general, como de alguno en particular y, bueno, algunos de ellos o varios salen en el libro, que tenían un gran conocimiento del caso, y a través del blog podíamos intercambiar reflexiones, documentos, anotaciones, que me resultaron de grandísima utilidad.

**El proceso es que no me queda claro. Tú comienzas a escribir el libro, pero ¿en qué momento tienes a la editorial de apoyo? ¿Cuándo recibes el premio? Porque se supone que el libro no está publicado.**

Porque el premio era un premio al proyecto del libro. Presentabas un proyecto de libro y el premio es una beca que te permite dedicarte al trabajo del libro durante el tiempo que dure el dinero. Y a mí me dieron el premio en abril del 2007. Entonces una vez que yo tenía el premio, eso implicaba que la editorial Seix Barral Argentina publicaría el libro seguro y luego había que consultar con el Seix Barral España si le interesaba y le interesó, así que lo publicó. El premio me lo dieron en abril de 2007 y el blog empecé a escribirlo en octubre del 2007.

**¿Tuviste algún problema con la editorial con el blog?**

No, no hubo porque lo único que me aconsejaron, y fue un buen consejo, la editora argentina, al principio, me expresó su temor, no tanto por la historia de publicarlo o no, sino que iba a ser muy agotador escribir el blog y el libro al mismo tiempo, que midiera bien mis fuerzas que eso podía convertirse en un problema. Pero más allá de eso no pusieron ninguna objeción y no fue ningún problema. Además, yo también tomé un poco la decisión de que el libro contaba una historial y el blog en realidad contaba cómo se encuentra esa historia, es un *making of* del libro si quieres, no hay mucho material que se solape o que se repita. En realidad, hay un par de capítulos o algo así. El libro es distinto, es original, no está publicado en el blog.

**Y como me decías, ¿fue un problema a la hora de medir tus fuerzas llevar el blog y el libro al mismo tiempo?**

Sí, de hecho, lo conté creo en una entrada de febrero del 2008, me estalla la cabeza vaya. Resultó agotador, no era para mí sostenible escribir una entrada diaria en el blog y escribir el libro. Y creo que lo decía, desde Navidades, que entregué el adelanto, hasta marzo, que decidí cambiar el *timing* de publicación, creo que no había añadido una página al manuscrito. Sentí que no era factible por mi parte y entonces decidí, en un principio decidí que iba a suspender el blog, pero, bueno, en parte, por la reacción de los lectores, no sólo no lo interrumpí, sino que luego hice el experimento este de escribir en Google Docs y entonces ahí los lectores que lo pidieron tenían acceso al manuscrito literalmente en directo. Si se metían en el momento que yo estaba escribiendo, pues veían las letras avanzar y borrarse según se iban imprimiendo sobre la pantalla. Pero, a partir de entonces, sólo escribía una entrada a la semana, porque para mí no era factible mantener los dos campos abiertos.

**Sí, yo ahora que estoy con la tesis tengo que estar con eso, que si no te desconcentra. Braulio, si tuviera que preguntarte con qué género periodístico identificarías tu obra, ¿cómo la definirías, como una crónica, como un reportaje?**

Pues, hombre, yo creo que aquí hay un problema, bueno, no sé si es un problema, pero el mío es claramente un reportaje, pero te digo, la discusión yo creo que viene por la cuestión de que en España llamamos reportaje a lo que en Latinoamérica llaman crónica. Pero para el ámbito español, a mí siempre me han enseñado y he entendido que la crónica es un texto de algo que al autor ha vivido, en gran parte, en primera persona en el momento en que ocurría, de hecho, crónica tiene que ver con cronos, con el tiempo. Y reportaje es una vez que han ocurrido los hechos, el periodista llega y empieza a tirar de los hilos ya acaba contando una historia y acaba además defendiendo una tesis que supone en ese reportaje. Yo creo que lo mío es claramente un reportaje. Yo lo especificaría, incluso, como un reportaje abierto por la forma en la que se gestó, se construyó y porque si estuviera suficientemente desarrollado el sistema editorial español o, sobre todo, si hubiera suficiente público, este libro se podría publicar, no como el *e-book*, que está publicado, sino cómo verdaderamente su contenido está pidiendo, que es con todos esos documentos incrustados en el texto, con las fotografías, incluso con los audios. Podría construir un producto, no sé si llamarlo multimedia, pero desde luego que fundiera o fusionara todas las posibilidades que existen y que el blog fue publicando.

**O sea, que a ti te gustaría publicar esa obra con ese formato. ¿Para ti sería una cosa que haría que el libro ganara mucho más en todos los aspectos?**

Hombre, claro, no sé si, puesto que no existía esa posibilidad cuando empecé a escribirlo. No sé si ahora habría que rehacerlo mucho, habría que simplificarlo porque a lo mejor que el libro tenga 380 páginas cambia para intentar hacer un producto de esos que tuviera 100. Pero, vamos, desde luego, creo que las publicaciones en digital, sobre todo de libros de no ficción, acabarán, sin ninguna duda, incorporando todo el material o gran parte del material en el que se ha basado el autor. Habrá quien se resista y por cuestiones generacionales, temporales o la propia lentitud de la penetración en el público de estas formas, que podrá negarse a hacerlo durante un tiempo, pero en el momento en el que muchos empiecen a hacerlo, todos empiecen a hacerlo, si tú publicas un libro de no ficción con todo el material o toda la documentación en la que sustentas tu

tesis y hay otro que no lo hace la gente se espaciará de los que no lo hacen. Porque no hay ninguna razón para ocultárselo al lector.

**Y, sobre todo, porque con una publicación digital, el problema del tamaño ya es inexistente. En ese aspecto, que era el gran problema que podían argumentar esas editoriales.**

Ahora que me has dicho esto, hay una cita de Benjamin, que refleja muy bien el camino hacia el que van a converger todas estas historias y que él no supo ver en 1920 o 30 a partir sólo de la forma que iban tomando los libros científicos. Con todo su aparato de citas, él dice que el libro, a partir de eso, pues él escribe que el libro es una anticuada mediación entre dos sistemas de ficheros, el fichero que se ha ido haciendo el investigador a medida que iba trabajando sobre su tema y el fichero que se hace el lector a medida que va leyendo el libro. Eso, en 1920 era ciencia ficción, en 2016 es una evidencia como que el sol sale por las mañanas, quiero decir, no hay ninguna razón para que los productos científicos, históricos, periodísticos, ensayísticos no acaben facilitando ese fichero al lector.

**Sí, yo ahí estoy de acuerdo, porque yo incluso, como lector, no sé si te pasará a ti, a la hora de leer o consultar un manual yo lo prefiero en digital por todas las ventajas que ofrece, a la hora de buscar una palabra, pero, sin embargo, a la hora de leer otro tipo de obras, como una novela, yo sí lo prefiero en papel. Pero yo creo que efectivamente ese tipo de obras de no ficción cabe mucho más en el ámbito digital.**

En los trabajos científicos, históricos, de ciencias sociales o periodísticos, la pregunta clave que siempre se hace el lector es cómo lo sabe. Todo trabajo científico, el segundo ítem o el tercero es el método, o sea, el autor, el científico, tiene que exponer a la comunidad general de los lectores, pero, sobre todo, a la comunidad más restringida de otros científicos cómo él ha diseñado su experimento o cómo ha llegado hasta su descubrimiento. Porque si no, es que ni siquiera le consideran, no se considera un trabajo científico. Eso acabará calando hasta los huesos al periodismo también. Los lectores más exigentes dejarán de lado a los periodistas que pretendan seguir contándole la historia sin decirle cómo la han averiguado ellos.

**¿Tú identificarías tu obra o te sentirías cómodo con la etiqueta de periodismo narrativo?**

Yo diría que es periodismo, narrativo me parece una redundancia, lo que no es, es ficción.

**Sí, eso lo tengo muy claro.**

El debate ficción no ficción a mí me parece que está superadísimo a pesar de que se vuelva continuamente sobre él, porque en realidad es un debate muy fácil un poco exigente, sobre todo, a la hora de escribir. Cuando estás escribiendo la imaginación te empieza a tentar todo el rato y te empieza a mandar señales y si tú no tienes un método y unas herramientas para filtrar esas señales de la imaginación y separarlas de las señales que te envía lo real, estás patinando y acabarás naufragando y tu texto será una cosa que nada tendrá que ver con lo que ocurrió. Luego también está otra cosa, que yo creo que es más sutil y es muchísimo más difícil, y es la tentación de construir sentido. Inevitablemente, de una forma que a mi juicio no te exige de tener que intentarlo por todos los medios posibles. Tú, al contar la historia, la cuentas con un sentido y le das un sentido a lo que ocurrió, lo que ocurrió, la mayoría de las veces ocurre sin ningún sentido, simplemente ocurre. Por supuesto tiene causas, si el tío muere, muere porque le impactó la bala y el que le disparó tenía un conflicto personal con él o no. En fin, la realidad no es de Alá completamente, pero bastante sí. Entonces, claro, eso te plantea dilemas muy difíciles y para los que hace falta mucha paciencia y mucho talento para escapar de esa continua tentación del sentido. Por ejemplo, al describir a los personajes, aquí Margarita Robles tiene un papel central y muy importante porque tuvo una participación crucial en uno de los casos por los que se condenó al protagonista de la historia y se le condenó contra la evidencia científica, que decía que él no era el violador. Entonces tú vas a hablar de Margarita Robles, estoy poniendo además un ejemplo que no está en el libro por que no entro en ese, prácticamente no hay los personajes. Por ejemplo, Margarita Robles aparece casi de perfil, sólo referida a este caso en particular. Pero, por ejemplo,

que yo hubiera optado por otra perspectiva y yo les hubiera dado mucho más relieve a los personajes. La orientación del sentido es desde que describes a Margarita Robles la primera vez y estás ya poniéndola, pintándola como un personaje perverso que va acabar condenando a un inocente. Y lejos de mí, quizás quitarle la responsabilidad a Margarita Robles, pero el periodista en esas situaciones siempre, desde mi modo de ver las cosas, corre el riesgo de cargar las tintas. Y hay formas de huir de ese cargar las tintas porque el cargar las puede ser más o menos evidente, tú puedes hacer un retrato a brochazo limpio, que puede tirar para atrás a cualquier lector sensato y luego puedes ir puliendo y afilando para que sea una cosa equilibrada, precisa, ajustada a lo que tú crees que es, pero es un trabajo interminable.

**¿Esta reflexión que tú me estás haciendo era un conflicto que tú tuviste en algún momento de la obra o lo haces luego?**

Durante la escritura lo tenía, pero no me podía parar a pensar sobre ello porque es como si el muñeco este de los dibujos animado se da cuenta que no tiene el suelo bajo los pies. Y un poco por la necesidad de avanzar en el libro, un poco por la intuición de saber que esto era un debate infinito, esa sensación me fue surgiendo durante el libro y a mí me surge cada vez que me pongo a escribir, aunque sea un breve. Entonces, en el libro, desde luego, tomé siempre y yo creo, aunque luego haya gente que me ha dicho que Margarita Robles, por ejemplo, sale como que se notan las ganas que le tiene el autor, yo no estoy seguro de que sea así, pero si es así lo lamento, pero desde luego yo siempre me quedaba como con lo menos cargado de sentido, al elegir el verbo, al elegir el adjetivo, la construcción de la frase... Intentaba no pintar a un personaje sino hablar de una persona real con un estilo así pues notarial. Que luego eso así redundaba en la aridez del estilo del libro o del texto, pero era más fácil esa solución que pulirlo y trabajar infinitamente hasta conseguir ese equilibrio porque era un tiempo del que no disponía. Y estas cosas exigen un enorme talento, yo creo, para hacerlas bien y a lo mejor era más fácil la opción que tomé porque no tenía tiempo para intentar y no sé si tenía talento para conseguir lo otro.

**O sea, que te preocupaba mucho ser muy objetivo en ese aspecto para que el lector se enfrentara a exactamente como habían sido los hechos.**

La objetividad y la transparencia, que yo creo que son dos actitudes que están muy cerca la una de la otra, son la obsesión, la Biblia, el primer y segundo mandamiento de este libro.

**Una aclaración, porque cuando hablo de periodismo narrativo o periodismo literario, dentro de lo que yo estoy investigando, es que es muy parecido a lo que tú dices, sólo que, incluso mi director apoya tu tesis, lo que se define como un periodismo narrativo o literario es periodismo que utiliza algunas herramientas narrativas para escribir. Ahí está una de las grandes cuestiones. Herramientas narrativas son herramientas que ha utilizado la literatura o la ficción, que ha utilizado, pero no son propiedad de la literatura, para escribir una historia en periodismo.**

¿Cuáles son esas herramientas?

**Una de esas herramientas, por ejemplo, es la forma de construcción del texto, que cambia la clásica pirámide invertida por otro tipo de construcciones, circulares, una construcción escena por escena... Tú, por ejemplo, utilizas la escena por escena, en algunos capítulos vas cambiando para que vayamos viendo esos aspectos, pero, de todas formas, es una aclaración que quiero que tengas presente porque ahí está el debate de mi tesis. También hay otras herramientas como la utilización de diálogos, cuando una persona habla utilizar el guion de diálogos**

A ver, yo entiendo un poco, bueno, creo que completamente, por dónde va ese debate. Tampoco me apetece polemizar de si lo deben llamar así, pero está conceptualmente muy cogida por los pelos esa descripción del periodismo narrativo, como descripción de lo real con recursos de la ficción. Los relatos orales, no me refiero a los cuentacuentos, sino cuando tú le cuentas una historia a alguien tú utilizas elipsis, resúmenes, introduces a un personaje y acabas contando lo que

resuelve la acción al final. Cada uno cuenta las historias a su manera sin que ello signifique que cada uno hace su capa de un sayo, sino que cada uno ve las cosas desde un punto de vista y las cuenta. Yo, sinceramente, no estoy capacitado para llevar ese debate sobre la difícil justificación del debate conceptual hasta dos siglos atrás, por ejemplo, pero si el Nuevo Periodismo o el periodismo narrativo se supone que es un invento de la segunda mitad del siglo XX o de a partir de Capote para adelante, los libros de Chaves Nogales incluyen diálogos, las crónicas de Gaziel sobre la I Guerra Mundial, no es una pirámide invertida en absoluto, pero ni el libro ni ninguna de las crónicas, el montaje, las escenas, pues evidentemente el cine afecta a todo lo que se escribe a partir de que el cine existiera, pero no sé yo hasta qué punto en la introducción de la escritura pues también cambió y afectó a Chaves Nogales, pero no sé hasta qué punto autoriza a crear una gran categoría que se llama periodismo narrativo y que se distingue por esto. Hay un libro, por ejemplo, historia pura, una crónica histórica de la caída de Constantinopla, que evidentemente no seguía la pirámide invertida porque no existía el periodismo como tal y es una crónica. ¿Utilizaba esa crónica los recursos de la ficción? Pues no lo sé, no sé cuáles son los recursos de la ficción, pero yo entiendo que lo que cuenta ahí el historiador es verdad y es veraz su crónica y es maravillosamente arrebatadora para leer. Está llena de personajes, escenas, ambientes, porque él ha tenido acceso a fuentes primarias, a la correspondencia de los soldados, a los documentos del emperador. El mejor libro sobre ese hecho, 1453. O sea, no sé hasta qué punto son sólidos los cimientos de toda esta corriente. Pero, insisto, creo que, en cada trabajo, tampoco tu tesis tiene que cargar con el fardo de las generalizaciones, si tú en tu trabajo defines a qué llamas periodismo narrativo, cuáles son sus rasgos y por qué te parece conveniente introducir ese concepto para acercarse a la realidad en un período determinado de la historia, pues me parece bien. A ver, no es que me parezca bien, es que todo el mundo te dirá que es acertado, pero eres tú el que debe juzgar si introducir mi libro o no en eso. Yo cuando me planteo esto es una cuestión importante para mí especialmente porque este libro, la editorial, el premio, la fundación es la Fundación García Márquez, es Latinoamérica donde esto está muchísimo más vivo porque han hecho grandísimas cosas y es un debate, que yo llegué allí a recoger el premio pensando, ya verás como descubran que Capote no me parece ningún ejemplo de nada lo mismo me retiran el premio. No fue así y, además, los miembros del jurado que conocí, que eran dos, tampoco creen que lo de Capote sea una gran crónica, sino que es una novela interesante y en el blog lo he comentado alguna vez de pasada. Yo al contar esta historia no me planteo utilizar recursos de la ficción, lo que me planteo es qué historia quiero contar y cómo lo hago para que se entienda bien. Porque en realidad, el mandato, la obligación el objetivo de la objetividad y transparencia es absolutamente honesto, pero al mismo tiempo yo sé que esta historia no existe, no existió como tal, como cuenta este libro exactamente no ocurrieron los hechos, ni en ese orden. Tienes que tomar decisiones sobre la historia que quieres contar y, por supuesto, cada uno haría un libro diferente a pesar de contar la misma historia, que tendrían que tener inevitablemente nexos en común, pero que el punto de vista cambia en función de en lo que tú quieras hacer hincapié, en qué te has fijado, hasta qué extremos has conseguido dilucidar hasta el final y a partir de ahí tomas una decisión. La mía yo no la tenía clara antes de empezar el blog, a medida que lo fui escribiendo, el libro fue tomando forma, la estructura es un poco compleja, pero yo creo que es la que mejor resume la historia que yo quería contar. Porque la historia que yo quería contar ni siquiera era la de la típica de los falsos culpables, sino era la historia de dos falsos culpables que se pudren en la cárcel después de que todo el mundo sepa que son inocentes y esa es la historia que el libro pretende explicar y pretende ponerle hincapié. Porque eso puede ocurrir. No sé si te he contestado bien.

**No, no, si me has contestado más que perfectamente. Cuando yo te he escrito a ti o le he escrito a otro periodista no le puedo explicar todo mi desarrollo discursivo sobre este tema. Entonces, se lo simplifiqué muchísimo, yo estoy de acuerdo con todo lo que tú dices y así lo explico en la tesis porque ya hay autores que han demostrado esto, que han demostrado que hay partes de Capote inventadas, que esto del periodismo literario no es algo del Nuevo Periodismo, sino que es algo que existía mucho antes, Chaves Nogales es**

uno de los ejemplos españoles más importantes y además la enorme terminología. Hay autores que dicen que esto es simplemente periodismo y ya, que utiliza otra técnica, y otros que, claro, cuando tú estás en la academia tienes que ponerle etiqueta y ponemos esta etiqueta. Es decir, yo tengo uno de mis capítulos más complejos que es dilucidar el tema de las etiquetas, porque han sido enormes y entonces yo tengo que elegir una, pero incluso mi director de tesis me dice lo mismo que tú, yo mientras más leo tu tesis más convencimiento tengo de que esto es periodismo y ya está, sin etiqueta.

Sí, pero, es verdad, ahora me sugiere, es un dato, yo creo, decisivo para justificar tu enfoque a lo mejor o todo este debate el hecho de, pero esto habría que verificarlo, la existencia de muchos trabajos periodísticos que se publican en formato libro pero que no ocurría lo mismo hace 20, 30 o 50 años, te lo digo, esto habría que mirarlo porque a lo mejor nos sorprenderíamos.

Efectivamente, siempre se han publicado libros, es decir, siempre se han publicado, sólo que ahora, digamos, a partir de, yo cojo el espacio temporal de mi tesis, 2008 hasta ahora, 2016, con la aparición de Internet, con la aparición de editoriales específicas, con la aparición de Libros del K.O., y con la posibilidad de tú publicar un libro fuera, digamos, del circuito normal editorial sí que han salido más propuestas, pero siempre han existido esas propuestas, es decir, siempre ha habido libros de periodismo y sobretodo, en España. Pero, sin embargo, es una cosa que sí se ha dado más en Latinoamérica, que tienen mucho más y sí se ha dado mucho más en EEUU. Pero lo que me decías de que considerabas que esto es periodismo, no eres el primer entrevistado que me lo dice, Mónica Bernabé me lo dijo, es decir, ella no se veía identificada con esa etiqueta y simplemente me decía lo que me estás tú argumentando, hay otros que sí se identifican con esa etiqueta, pero bueno... Vamos, me parece interesantísima tu reflexión porque es la discusión que voy desarrollando e intento defender en todos los aspectos de la tesis. Uno de los aspectos a los que le doy más importancia en la tesis es a defender, precisamente, que se relaciona el periodismo narrativo o el periodismo literario con la ficción, claro, es que siempre asociamos literatura con ficción, siempre asociamos esto con que hay algo de ficción y no la hay. Simplemente son unas herramientas que se utilizan y no son habituales o no son tan habituales en la prensa en general. Bueno, dejando eso, una cosa muy importante, ¿tuviste que formarte o tú ya tenías un amplio conocimiento en esos aspectos legales y del sistema de justicia para poder desarrollar la obra y poner identificar todos los fallos que se producen en la cadena?

No, no tenía formación ninguna, vamos que no he estudiado derecho ni nada, sólo que a mí me gusta el derecho y me gustaba y lo que no sabía lo intentaba averiguar como fuera, buscando en las propias leyes, consultas con abogados, algunos amigos que tengo, que son abogados, leyendo sobre diferentes aspectos...

Resulta sorprendente porque demuestras un conocimiento amplísimo, hasta tal punto que consigues detectar los fallos en una cadena que es el proceso judicial. Braulio, en algunas partes de la obra utilizas la primera persona, pero son muy contenidos los momentos en los que lo haces. ¿Eso fue una decisión desde el principio?

No, supongo que lo tenía claro desde el principio porque al final eres tú el que cuenta la historia y, por tanto, bueno creo yo, que queda bien. No hay ningún interés en que yo empiece a mostrar mi vida y quede yo como el protagonista, pero tampoco creo en esta evaporación que deciden e imponen algunos, la obligatoriedad de la tercera persona. Además, lo ven como muestra de modestia y yo creo que no hay nada más modesto que el yo. Primero, todos somos un yo y al mismo tiempo decir yo no es decir gran cosa, es decir, cualquiera. En el caso del relato periodístico uso el yo para no vender la moto de que hay ninguna otra garantía y me parece pues como de obligación, porque si hay algo relevante que me dice un entrevistado a mí, bueno, pues se puede poner dijo o se puede poner me dijo, pero si yo he ido a los lugares de los hechos y describo lo que hay, lo que había y no sé qué, pues creo que es más transparente para el lector si dejo ver que he sido yo el que he ido hasta allí que si lo describo como un narrador omnisciente en tercera

persona que tiene acceso a todo. Porque entonces tampoco distingue entre una escena recreada a partir del sumario y una escena recreada a partir de lo que yo he visto. Ninguna es superior a la otra ni es más legítima, sencillamente los métodos son distintos y creo que se debe reflejar eso y ya está.

**¿Te costó mucho esfuerzo contactar con alguna de las fuentes? Porque prácticamente consigues contactar, en cierta medida, con todas las fuentes implicadas en el proceso.**

Mucha paciencia. Había algunas que eran fácilmente accesibles, como Tommouhi los propios protagonistas, y otras más difíciles, las víctimas. Luego había otras, como los dos marroquíes que dormían con Tommouhi en la pensión, eso sí me costó más, pero al final lo consigo. Es con fuentes, con documentos, vamos, hay paciencia, insistencia y un poco de suerte. Porque al final también es importante, está fuera de este libro porque lo tuve que quitar, pero yo había escrito un capítulo bastante largo sobre García Carbonell, sobre el violador. Llegué a su expediente judicial previo a los hechos por los que fue condenado y a su casa y toda esa historia por una casualidad de un día que te pones a hablar con alguien y le caes bien y te lo da todo. Sin venir a cuento y sin tú haber esperado que iba a ocurrir eso, tú estabas allí por otra cosa y estabas intentando hablar con otra persona.

**¿Por qué decidiste quitar ese capítulo?**

Porque había un problema de extensión, el libro se iba a muchísimas páginas y entonces el trabajo de limar todos los capítulos era muy trabajoso y, en cambio, quitar algunos capítulos enteros, como estaban contruidos con esta forma de ensamblaje, podías quitar piezas sin que se derrumbara el edificio, como un hay un hilo de sentido muy importante, entonces quitar el de García Carbonell me permitía mantener lo demás sin que se resintiera la curiosidad del lector por saber quién es ese tipo.

**Y hay un aspecto que ahora me has comentado, que es la verificación, y en la obra lo destacas muchísimo porque muchos de los problemas que tienen estas dos personas es un problema de verificación del propio sistema judicial. ¿Tú crees que falta verificación en el periodismo?**

Totalmente. Vamos, me parece una evidencia absoluta. No hay lugar para la verificación. Por supuesto esto no excluye que hay que periodistas que sí, pero podemos hablar de casos que salen continuamente en la prensa a día de hoy, que son portada, el tema más importante del día y que no tiene ninguna verificación. Yo he estado trabajando los dos últimos años o tres ya sobre los casos de supuestos yihadistas detenidos en España y publiqué con la financiación de una fundación europea y el 90% de los detenidos entre 2004 y 2014 eran inocentes. El 90%. Si te lees los periódicos el 100% de esos 90, son yihadistas y se cuentan como si fueran yihadistas. Y en ninguno de ellos, esto lo puedes hacer cada seis meses a partir de ahora, te fijas en *El País* o *El Mundo*, por ejemplo, jamás, o sea, la única fuente que hay es la policía. Entonces eso no es verificar nada, es hacer de altavoz de un relato policial, que es el relato de la acusación, que pasa por diferentes etapas. Primero la policía, bueno, hay quien todavía trabaja con fuentes policiales, pero la mayoría trabaja con el gabinete de prensa, eso explica que todos los relatos en todos los medios de prensa en este tipo de casos sean calcados. Evidentemente todos no están hablando con el mismo poli, están hablando con el mismo portavoz. Luego pasa a la fiscalía, que es la judicialización del relato de la policía, que es acusación, y luego pasa al juez, que es condena. Si es absolución, como fue en el 90% de los casos, ninguno repasa ni rectifica sus relatos. En fin, más casos, este fue muy gracioso, el de la famosa cuenta en Suiza del famoso alcalde de Barcelona Xavier Trias, que él sacó un documento del banco diciendo que él no tenía ninguna cuenta, que era falso. Yo no digo ni que sea verdad ni que sea mentira, lo que digo es que, a través de las publicaciones de *El Mundo*, es imposible saberlo y sobretodo, es risible la justificación que hizo el entonces director Casimiro García Abadillo en uno de sus editoriales fascinantes, que era como "Trias desmiente, la juez sigue investigando". Y evacuaba toda responsabilidad de su periódico de si era verdad o no que existía esa cuenta. Lo delegaba todo en la policía, ellos, su trabajo,



según explica ese editorial, es confirmar que existe una investigación abierta de la policía. Bueno, pues entonces no es que no haya verificación, es que hemos perdido completamente la cabeza. Dicho esto, desde un punto de vista que está completamente fuera de circulación y fuera del mercado. Y digo el mío o el que puede defender a capa y espada *El País* cuando lo publica *El Mundo*. Y *El País* hace muchísimas otras veces, y ahora más, lo mismo. Es decir, ellos han escrito varias veces sobre un informe del Instituto Elcano desde el que yo he sacado los datos del 90% de inocentes y ellos publican una y otra vez, incluso con el consorcio este, con medio de medios europeos, publicaron la parte española vendiendo el liderazgo antiyahadista de las operaciones policiales en España. En ningún momento de la operación se dice que el 90% eran inocentes, a pesar de que ya todos habían sido absueltos, estas son publicaciones escritas después de que los jueces desmintieran los relatos policiales. No tiene ninguna consecuencia. El único relato que aparece en los medios, generalmente, es el de la policía o el oficial para otros temas o el de las víctimas en casos muy delicados, pero que lamentablemente tampoco garantiza que sea verdad lo que están diciendo, porque las víctimas pueden hablar de lo que les ha ocurrido a ellas, pero no pueden hablar con gran precisión sobre quien ha cometido los hechos. En fin, falta verificación, falta totalmente.

**En el blog comentas que tuviste mucho problema para representar la forma en la que hablaba Ahmed, al final decidiste corregir o, digamos, adaptar un poco su forma de hablar. Me interesa mucho saber cómo te planteaste esta cuestión. Es muy interesante porque refleja en cierta medida la personalidad de esta persona, es decir, la forma en la que hacías hablar al personaje en la obra.**

Bueno, el problema tiene dos niveles, primero que es común a todas las transcripciones, que siempre conllevan un trabajo de traducción, porque lo que hablamos, tú no sé si estás grabando, imagino que sí, si la conversación la transcribes y la calzas en una página, te encerrarán en un psiquiátrico porque no se entenderá nada. Hay gente que habla de forma más ordenada que otra, por supuesto, pero en general siempre hay un mínimo trabajo de traducción. En el caso de Ahmed se añade que hablaba fatal castellano, porque lo aprendió en la cárcel y llevaba seis meses en España, estaba trabajando en una obra y hablaba muy poco español y luego, el que sabe lo ha aprendido donde lo ha aprendido. Bueno, lo que me planteé es que además de periodista soy traductor. Te lo digo ahora, pero no lo era cuando escribí el libro, sé que al final lo que tenía que hacer era una tarea de traducción. Y te planteas parecidos dilemas a cuando traduces el texto de un autor, tienes que ser por un lado fiel a lo que está diciendo y, sobre todo, no traicionar el sentido. ¿Era más fácil o más difícil? Hombre, tenía la dificultad de su castellano rudimentario, por tanto, aunque yo lo entendía muy bien, cuando me ponía a escribir me daba cuenta que era exigente intentar reflejarlo sin embellecerlo ni estropearlo. Me ayudaba porque al mismo tiempo que era difícil porque su castellano era rudimentario, era más fácil porque es un hombre que hablaba sin ningún adorno, por derecho, de una forma abierta, clara y, además, después de decantarlo muy bien, después de haberlo rumiado mucho supongo, las claves de su caso. Entonces, su sinceridad ayudaba a la recepción de su mensaje. En el sentido contrario que explica Orwell cuando dice que los objetivos del hablante son distintos, los objetivos inconfesados son distintos. Los confesados abiertamente hacen que sus frases se empiecen a alargar, se conviertan en eufemismos, como la tinta que el calamar arroja para esconderse de sus depredadores. En el caso de Ahmed, como él no tenía nada que ocultar y también es un tipo... Podemos pasar horas comentando las razones estilísticas, pero es un tipo rural, digamos. Entonces, esto ayuda porque no tiene ninguno de los latiguillos que continuamente escuchamos en la tele, la radio, leemos en los periódicos. Su discurso era totalmente esencial, sin estar exento de sutileza y complejidad.

**Comentas en otra entrevista que este caso no fue un problema de racismo, pero sí fue un problema o aumentó el problema que, sobre todo, Ahmed fuera analfabeto y no supiera hablar español correctamente. ¿Estos aspectos acrecentaron mucho más el problema, más que fueran marroquíes estas dos personas?**

Totalmente, porque ellos no sabían de qué les acusaban, por tanto, en las declaraciones no se podían defender, ni podía explicar dónde estaban, no se entendían con sus abogados y ni los abogados, ni los policías ni los jueces los entendían a ellos. Entonces si este elemento no hubiera estado presente en los primeros momentos, el proceso podría haber dado lugar a otras posibilidades. Yo también estoy convencido de que cuando el proceso cogió una cierta velocidad y un cierto tamaño la bola, ya era imparable. Pero, desde luego, en los primeros momentos ellos no entendían, cualquier profano, cualquier español, ya no entiende muy bien la codificación legal que supone un sumario, la codificación legal es nuestra experiencia directa del mundo. Pues imagínate alguien que, no sólo es marroquí, sino que él no habla español. Entonces yo creo que eso fue decisivo y de alguna forma, además hay otro elemento que es decisivo, el concepto de *Justicia Poética* lo que describe es un proceso en el que la eficacia literaria del relato es muy importante, es decisiva. Esto, que siempre está presente en cualquier proceso judicial, como bien demuestra Janet Malcolm en todos sus libros, esto otra vez se agrava en el caso de Tommouhi porque su relato poca eficacia podía tener cuando era incomprensible. Entonces, a los protagonistas les faltaron recursos de todo tipo, recursos literalmente judiciales, en el sentido de que sus abogados, unos, otros no, algunos no defendieron con suficiente profesionalidad, les faltó recurso de dinero para poder elegir a un abogado o a otro y les faltó sobre todo recursos literarios. Porque ellos no tuvieron ninguna forma de incrustar su relato, su versión, en el relato que se estaba haciendo del caso. De hecho, hay un momento, un capítulo, que explico que Mounib llama a un periodista del diario de Tarragona y le dice no le creo y aun así publica un despiece absolutamente vergonzoso, con lo que hemos sabido después. Pero es que ni siquiera era Tommouhi quien lo llamó como pone en el despliegue, había sido Mounib. Entonces hasta ese punto fue decisivo de que no hablaran español. De hecho, por eso llama Mounib por teléfono, aparte de por como son cada uno, es porque Tommouhi no podía llamar por teléfono.

**Sí, no puede mantener una conversación fluida. Y uno de los aspectos también muy importantes que presentas en la obra es que todavía existían los restos biológicos, no sé si todavía existirán, de esas primeras violaciones en el Instituto Nacional de Toxicología. ¿Cómo te sentiste tú al descubrir ese aspecto o al reflejar esos aspectos que son clave, que son el núcleo de todo?**

¿En qué sentido me preguntas?

**Sí, te pregunto cómo te sentías como periodista.**

Hay una historia curiosa porque hay un gran error en el libro.

**¿Un gran error? ¿A qué te refieres?**

Sí, porque esos restos que existen son de una violación de Blanes en la que no fueron condenados ninguno de los dos porque se descubrió que había sido cometida cuando ellos ya estaban en prisión. Pero esos restos eran interesantes porque podían señalar a García Carbonell, pero, se dice en el libro y es un error y yo no sabía que era un error y, por tanto, influyó en la forma en que yo recibí esta noticia, yo entendía que esa violación estaba prescrita entonces no iba a servir ni siquiera para acusar a García Carbonell. Con lo cual entendía que no había ninguna urgencia en publicarlo y segundo, que nadie iba a mover un dedo judicialmente porque los resultados sólo podían tener efectos de conocimiento, de que las víctimas pudieran saber quién era su violador. Pero ni afectaba a Tommouhi ni Mounib ni iba a afectar a García Carbonell ni su pariente porque la violación estaba prescrita. ¿Qué pasa? Pues que después de publicar el libro el ciudadano este que aparece, Manuel Borraz, descubre, bueno, no era mi opinión, yo lo había hablado y lo había preguntado a varios abogados y todos me decían que la violación estaba prescrita, pero Manuel Borraz descubre que hay un apartado de una ley del Código Penal, que, en casos muy puntuales, en los que los atacantes sean dos, estén armados y utilicen violencia, la violación prescribe a los veinte años y no a los quince. Entonces lo consultamos y vimos que tenía bastante pinta e hizo

un escrito al juzgado y el juzgado dijo que la violación estaba prescrita. Pero este Manuel no se rindió, miento, no escribió él, la primera vez, a la Guardia Civil se le hizo llegar la tesis de Manuel Borraz con los documentos que la respaldaban y la Guardia Civil presentó los documentos en el juzgado para que se reabriera el caso. Y el juzgado dijo que estaba prescrita. Entonces Manuel no se convence y dice que esa violación no ha prescrito. Entonces hace él mismo un escrito que se ha publicado en mi página de Script, tiene un rigor impresionante y el juzgado acaba reabriendo el caso. Lo que pasa que las muestras de semen estaban deterioradas y no arrojaron resultados. Entonces no quedamos sin saber eso. Siempre lo digo, cuando yo descubrí eso me alegré mucho, me emocioné, pero a los pocos días todo se desinfló un poco porque estando la violación prescrita y dada la actitud que hacia este caso ha tenido el sistema judicial, veía muy improbable que estando prescrita la violación se interesaran en descubrir quién era el autor, aunque no se le pudiera perseguir penalmente. Bueno, luego resultó lo otro, pero eso está ya fuera del libro y en ningún momento yo podía imaginarlo.

**A la hora de escribir el libro, ¿has tenido alguna referencia de algún otro autor, periodista, algún otro libro?**

Yo destacaría dos autores, el periodista que más me influyó a mí es, sin duda, Arcadi Espada, porque había dedicado muchas páginas a hablar sobre meta periodismo, o sea, sobre cómo se hace periodismo, sobre las reglas del periodismo, sobre los deslices que cometemos, sobre el peligro de ficcionalizar, todo eso. Además, sobre todo *Raval*, es un libro muy importante que yo he leído un par de veces y que es un poco también el desmontaje de una gran bola de nieve que no se sustentaba en nada. Entonces eso y su obra ha sido bastante importante. Y luego también, hay una autora que es Janet Malcolm, que ha escrito sobre estos asuntos, de hecho, luego después de salir este libro, publicó *Ifigenia en Forest Hills*. Ifigenia es un personaje de una tragedia y ella lo que está diciendo es eso, la acusada era una inmigrante judía de una comunidad pequeña oriental que viene en Nueva York, que hay un crimen y ella está separada de su marido y, bueno, lo que viene a decir es que en el veredicto lo que influye más los arquetipos literarios que existen sobre este tipo de casos que lo que propiamente se sabe del caso en particular. Toda la obra de Janet Malcolm me parece capital y es la Biblia para intentar hacer este tipo de investigaciones con un pie en la investigación y con un pie en la representación y en el relato de lo real que se hace. Y en una crítica yendo de una cosa a la otra. Además, todos sus libros importantes, bueno, no todos sus libros, luego hay algunos que también son muy importantes, pero hay varios libros que van sobre casos judiciales.

**¿Tú crees que todo este periodismo latinoamericano o este periodismo narrativo que antes hablábamos está teniendo alguna influencia en el periodismo español?**

Supongo que sí, yo tampoco te lo puedo asegurar, bueno, sí que te lo puedo asegurar, es evidente. Primero, la revista *Etiqueta negra* es muy importante y el trabajo de Julio Villanueva es desconocido a nivel de trabajo editorial de la revista, su influencia, de gente que quiere escribir ahí, de gente que escribe, que gana premios, de gente que se dan a conocer a través de *Etiqueta negra*... Se podrían citar varios nombres de periodistas españoles que han pasado por ese taller. Luego está Gabriela Wiener, por ejemplo, que cada vez tiene más relevancia en España, publica en *El País Semanal*, sus libros son muy leídos, en fin, todo eso influye indudablemente. Quien está ahí en el mundo editorial, en los medios, en las firmas, me parece importantísimo.

**Y, Braulio, ¿tienes algún dato sobre las ventas del libro?**

Yo creo que se han vendido 500 ejemplares o algo así. 500 ejemplares en España.

**Sobre eso te quería preguntar, ¿por qué en Argentina la obra tiene un título distinto?**

Pues porque la editora, es decir, se produjo la misma situación. El primer título les encantaba y al día siguiente o a los dos días me escribían diciendo que el título les sonaba muy bien pero que

luego nadie lo entendía, no era desconcertante. En las dos situaciones pasó igual y a las dos editoras les propuse “Justicia Poética” como segunda opción. La argentina, Paula, no lo compró, prefirió *Falsos testigos del porvenir* y Elena Ramírez prefirió *Justicia Poética*.

**O sea, que son dos títulos que tú le propones y que la editorial en un sitio u en otro eligen.**

Sí, a los dos les propuse primero, de hecho, a España el libro llega con ese título y Elena me dice que a ella le encanta pero que se lo dice a la gente y se caen para atrás. Entonces le pusimos este, que yo ya lo tenía en mente. Yo estoy muy contento, aunque Julio Villanueva siempre me lo critica porque dice que en realidad no refleja el lado humano de la historia. Pero ese es el título con el que yo estoy contento y que veo que señala una realidad que no ha dejado de estar vigente y que se sigue consolidando, para nuestra desgracia como es eso, la perversión del proceso judicial y la conversión en un puro ejercicio de relato.

**¿En Argentina sabes los datos? ¿Tuviste más ventas que en España?**

No, yo creo que tuve menos, pero no te sabría decir cuántos. Pero vamos, creo que menos de 500.

**¿Qué te han comentado los lectores tras leer la obra?**

Comentarios directos, que me han dicho a mí, suelen ser positivos y todos, digamos, la historia se impone a cualquier consideración formal sobre el libro. La historia es tan absolutamente sangrante, demoledora e increíble que a quien se lee el libro no se lo puede creer, directamente. Y luego, pues las crónicas, las críticas, las entrevistas, pues se publicaron en su momento y, en fin, tampoco sé qué decir. A ver, el libro ha tenido poquísima repercusión, yo creo que la poca que ha tenido fue gracias al blog. Y curiosamente hubo, digo hubo porque ahora no sé cómo está, hubo un proyecto para llevarla al cine de Miguel Bardem, lo que pasa es que no tengo noticias de hace unos meses y yo entiendo que no va a ir adelante porque no ha encontrado productora. Pero Miguel Bardem quiso llevarla al cine y digamos que en los medios la única vaga atención que se le ha prestado a este libro, más allá de la puntual en el momento de salida, que los medios hicieron eco, entrevistas y no sé qué. Arcadi Espada, porque le gusta el libro y ha escrito sobre él. No sé si has leído los artículos que ha escrito sobre el capítulo de García Carbonell.

**Si no me equivoco sí lo he leído. ¿Ese está dentro de su blog?**

No, te digo el de García Carbonell porque como antes me preguntaste por qué quité un capítulo. Si quieres te lo envío luego.

**Sí, envíamelo, por favor. Porque puede ser que no lo haya leído, porque yo he leído las entradas que ha ido él publicando en el blog sobre esto, pero ese posiblemente creo que no lo he leído. Y, Braulio, ¿piensas que el libro puede ser un buen formato para publicar periodismo?**

Hombre, buenísimo. Evidentemente no puedes vivir de libros periodísticos, pero si tienes una manutención asegurada y te sobra tiempo y ganas para escribir, es ideal, es cada vez relevante en términos cuantitativos, cada vez tendrá más presencia incluso en España, donde este género es tan difícil. Pero, vamos, Chaves Nogales es un best-seller, el *Fariña* de los Libros del K.O., también ha vendido. Evidentemente es un excelente formato. Yo, de hecho, tengo otra historia ahí, que no sé si la desarrollaré, pero que evidentemente yo le dedicaría un libro.

**¿A ti te ha influenciado positivamente en tu labor profesional haber publicado el libro?**

Sí, yo lo estaba escribiendo y cuando terminé me fui a trabajar en *Factual* en el diario de Arcadi Espada, porque Arcadi Espada no me conocía, conocía mi blog y conocía mi libro, que ya se había leído. Luego trabajé en *Público*, un poco porque había publicado este libro y a mí me influyó positivamente, claro.

**Me decías que tenías otro proyecto en mente.**

Sí, es sobre las historias de yihadismo que publiqué y es a partir de la historia de un caso y de otro más secundario, pero también importante y es una reflexión sobre esa distancia entre lo que han ido publicando los medios todos estos años después del 11M y lo que en realidad han ido poniendo los tribunales y las investigaciones que yo mismo o con unos compañeros hemos hecho. No sé si tú eres abonado de *Infolibre*.

**No soy abonado. Tú ahora mismo estás trabajando para...**

No, ahora no estoy trabajando para ningún medio y no tengo previsto trabajar en breve tampoco. Yo creo, luego esto puede cambiar mañana o en septiembre si pienso otra cosa, pero lo que a mí me quede por hacer en periodismo lo voy a hacer en investigaciones largas y en libros. Esto lo puedes poner en la tesis, pero si tienes un blog o algo no lo publiques. No tengo ninguna gana de trabajar en una redacción en un medio español.

**Y ya la última pregunta Braulio. ¿Cómo te definirías a ti mismo, como periodista, como escritor?**

Como periodista.

## 20.13. David Jiménez

### Entrevista realizada de forma telefónica el 26 de julio de 2016.

**Yo lo primero que quiero saber es cuáles son las razones que a ti te llevan a escribir tus dos libros, es decir, *Hijos del monzón* y *El lugar más feliz del mundo*. ¿Tú que estás trabajando como corresponsal en Asia, qué te lleva a escribir un libro?**

Bueno, yo creo que es la evolución normal del reportero. Cuando escribes de revoluciones, de guerras, de desastres naturales en sitios lejanos, al final muchas veces tienes unos límites de espacio, tienes unos límites en cuánto puedes expresar lo que sientes al cubrir esas informaciones y yo creo que el libro te permite ir aún más lejos. Pero en mi caso, aparte de eso, que yo creo que es común a casi todos los autores de este tipo de libros, yo creo que la mayor parte de la motivación de escribirlos es el regreso a esos lugares. Es decir, en el periodismo normalmente uno va a cubrir una noticia y está el tiempo que está, escribe su crónica y luego se va a otro sitio y digamos que ya no vuelve, da por contada esa historia. Y a mí me gusta una cosa del periodismo o algo que yo me propuse hacer fue volver a los lugares donde había estado y tratar de contar el final de las historias que había contado y decir qué había pasado en esos lugares y con esos personajes que me había encontrado. Entonces, yo creo que, en *Hijos del monzón*, se ve claramente porque son las historias de diez niños que yo me encontré en mis viajes y lo que hago es básicamente ir a buscarlos para saber qué ha sido de esos niños y qué ha sido de los lugares donde los conocí. En cierto modo es un intento de cerrar esa historia, de ir a un periodismo, no ya de profundidad, sino de mucha más profundidad, es decir, de volver y, con la perspectiva de los años, poder contar el final. Para mí eso era una motivación. A veces uno tiene la sensación, cuando está de corresponsal sobre todo en una zona tan grande como yo cubría, que era todo Asia, uno va, digamos, demasiado rápido porque vas cubriendo diferentes acontecimientos pero no te paras realmente con detenimiento y yo creo que el libro y la oportunidad del libro era volver a todos esos lugares que había cubierto con las prisas normales del corresponsal y del reportero y del enviado especial y tratar de contar más despacio, más en profundidad y con la perspectiva del tiempo las experiencias que había vivido. Luego, en *El lugar más feliz del mundo*, de hecho, hay un bloque final que son regresos, en el que vuelvo a contar un poco mi regreso a esos sitios donde había estado muchos años antes. Y bueno, yo creo que es un ejercicio también, aparte de lo que ya te he contado, para el reportero de guerra o para el reportero que cubre muchas desgracias, como es mi caso, porque tuve que cubrir cinco terremotos y dos tsunamis, por ejemplo; yo creo que el volver es una terapia también. En cierto modo es una terapia en el sentido de que cada uno cuando ha vivido momentos difíciles y ha vivido dramas muy duros en todos estos lugares, cada uno tiene su propia forma de superarlos y de pasar página, digamos. Si se podría decir así. Y yo creo que no hay mejor terapia para un escritor que contarlos y dejarlos escritos y liberar, digamos, un poco los demonios que van quedando y las piedras que se van cargando en la mochila y liberarlos contándolos. Y ese es otro de los motivos.

**Y en cierta forma, ¿tú te sentías culpable de esa rapidez que te obligaba el periodismo convencional y querías volver para pararte un momento y saber qué había pasado con esas personas?**

Sí, la verdad es que sí que sientes, en cierto modo, cuando estás cubriendo una guerra o alguna situación así difícil, cuando te marchas, cuando finalmente el periódico te dice, oye, ya la has cubierto suficiente, te queda una sensación de que estás abandonando a la gente de la que estabas contando su situación. Es normal que quieras quedarte más para contar más y porque al final yo creo que se produce un vínculo sentimental con la situación que estás viviendo y con la gente que vas conociendo. Habría que ser muy frío para que eso no se produjera. Y yo creo que el volver para contar el final y ver qué ha pasado, cómo ha mejorado su situación o ha empeorado, yo creo que en parte es una deuda del periodista, que ha tomado prestada una historia a esta gente y que luego se ha marchado y se ha olvidado. Yo creo que, digamos, tu misión como

periodista es incompleta, para mí lo completas cuando regresas y sigues yendo al sitio y sigues contándolo.

**Y, David, ¿tú tenías claro a la hora de escribir esta obra la estructura que iba a tener, el título, ¿cómo fue el proceso de creación? ¿Te llevó muchos meses?**

Bueno, *Hijos del monzón*, la gente cuando me pregunta cuánto he tardado en escribir *Hijos del monzón*, son años porque, claro, son la experiencia de muchos años como corresponsal, es el contar, por supuesto, la vida de esos niños cuando los encuentro y esos países, pero también volver y contarlo. Y, en muchos casos, el haber ido a esos países muchas veces. El proceso es largo.

La estructura, la verdad, es que por una razón yo me di cuenta de que yo tenía una especie de sensibilidad hacia las situaciones dramáticas que implicaban a niños y me di cuenta de que había escrito muchas historias de niños. Y entonces ahí es cuando se me ocurrió de volver y tratarlos de encontrarlos y ver qué había sido de ellos. Y entonces ya, no me acuerdo exactamente cómo se me ocurrió el título, pero era *Hijos del monzón*, porque el monzón es muy importante en Asia y determina mucho la vida de la gente en esa región. Y, en muchos casos, lo que les pasaba estaba determinado también por el monzón. Por ejemplo, cuando ibas a ver al niño de Filipinas, que había sobrevivido a un derrumbe de un vertedero, claro, eso se produce durante las lluvias del monzón. Cuando hablas del niño de Tailandia, el boxeador, él era de una región seca y árida que era de las más castigadas por el monzón por los desequilibrios del clima y tiene que irse a Bangkok. Así fue surgiendo y se fue creando ese libro, que hoy día sigue siendo un libro que se lee porque se ha traducido a varias lenguas y que es un libro que yo creo que es emotivo y que a la gente le ha gustado siempre.

Y en el caso del *Lugar más feliz del mundo*, la idea era un poco que ese libro fuera el cierre de mi corresponsalía en Asia, que después de casi quince años por allí, digamos que *Hijos del monzón* cubría una etapa, están los diez primeros años de mi trabajo como corresponsal. Y la última etapa, muchas historias que se habían quedado en el aire decidí recopilarlas y también hacer un ejercicio de regreso a esos sitios en *El lugar más feliz del mundo*. Y al acabar ese libro, sí que ya me dio la sensación de que mi etapa en Asia había acabado.

**Y, David, ¿bajo qué género periodístico definirías tu obra?**

Yo creo que reporterismo literario.

**¿Y te sentirías identificado con la etiqueta de periodismo literario o periodismo narrativo?**

Sí, también.

**¿Cómo definirías o considerarías este reporterismo literario?**

Bueno, el periodismo literario o el reporterismo literario, me da igual, es una mezcla de reporterismo con literatura de viajes, con biografía y autobiografía del autor. En el que se mezclan sus crónicas, sus vivencias, la descripción de las cosas que ha visto, pero también mucho el sentimiento. Digamos, el apellido literario es lo que te hace ir más allá simplemente de las informaciones o las crónicas. Al apellido literario tú le juntas el periodismo o el reporterismo, que es contar las historias informativamente y el literario le añade, primero una manera de narrar muy cuidada, porque tienes más tiempo, más pausada, más profunda, y que también te permite ir más allá en los sentimientos de lo que tú has vivido, de tu experiencia, al cubrir esas informaciones.

**¿Por qué crees que hay tan poco de este periodismo en la prensa española? ¿Cuáles crees que son las razones?**

Es verdad que en otros países y fuera de España es muy importante, es un género en EEUU, en Reino Unido del que hay muchísimos libros. En España hay menos yo creo que por varias razo-

nes. Primero, ha habido siempre un interés limitado por la información internacional, comparado con otros países. Luego, yo creo que, por alguna razón, el interés de los editores no ha estado ahí durante bastante tiempo. Yo, *Hijos del monzón*, por ejemplo, antes de que se publicara fue rechazado por cinco editoriales.

**¿Qué te decían para rechazarlo?**

Que no era comercial, que les gustaba mucho pero que no era comercial. Luego, evidentemente, terminó siendo comercial, hasta el punto de que se ha publicado en Italia, en Alemania, en EEUU, en Taiwán, ha vendido muchos libros aquí y en los sitios donde se ha publicado ha ido muy bien. Pero, por alguna razón no había esa tradición de publicar reportaje literario, en España eran muy pocos los libros que se publicaban y, supongo que, también, los propios periodistas no ofrecían muchos de estos libros. Pero, en cualquier caso, es verdad que la oferta ha sido y yo creo que en los últimos años ha mejorado. Se ven más libros. También es verdad que hay más periodistas españoles saliendo fuera. Hace algunos años era una época en la que era un grupo muy reducido de periodistas los que se iban, Alfonso Rojo, Pérez Reverte y demás, pero eran muy pocos los que iban a todos lados. Y yo creo que se produce en los noventa, empiezas a ver a muchos más periodistas españoles cubriendo conflictos, yendo a países y viajando. Y yo creo que eso también hace que vayan saliendo más libros como el mío.

**Me comentabas antes sobre el aspecto autobiográfico que para ti es importante en el reportaje literario. ¿Cómo te has sentido tú cuando has escrito tus obras y has contado cómo te sentías y has contado incluso aspectos de tu vida personal, como cuando lo del tsunami y tienes que dejar a tu pareja en plena luna de miel? ¿Cómo te enfrentabas a eso a utilizar ese “yo” en el libro?**

Claro, es que cuando yo escribía mis reportajes para el periódico, yo era absolutamente contrario a utilizar la primera persona, es decir, yo creo que el protagonismo tiene que estar siempre con las personas, los lugares y las situaciones que te encuentras. Y tú eres simplemente un testigo. Pero al publicar un libro y al añadirle ese apellido de literario, yo creo que ahí sí que puedes añadir experiencias, sentimientos, situaciones que pueden ser interesantes para los lectores, que no se trata tampoco, y hay que evitar, que sea una exhibición de ego de yo estuve allí, no. Simplemente es lo que tú sentiste al cubrir aquellas informaciones. Puede aportar, puede ayudar a conocer aún mejor la situación que viviste y puede acercar al lector todavía más a esa realidad. Bueno, yo creo que, en *Hijos del monzón*, sobre todo, sí que hay una combinación un poco de relato, por supuesto de los niños y que yo creo que son siempre los protagonistas, nunca lo soy yo, pero sí que hay pinceladas autobiográficas de situaciones que yo creo que aportan. Por ejemplo, cuando te vas a Corea del Norte y lo cuentas, las cosas que te pasan en Corea del Norte son muy relevantes. Son muy interesantes para el lector, porque describen muy bien qué tipo de país y de régimen es el norcoreano. Y lo mismo si el periódico te ha enviado a cubrir una guerra cuando estabas de luna de miel, pues también yo creo que tiene su gracia y su interés.

**Y he visto que en la obra utilizas muchos diálogos para retratar y representar a los personajes, mostrar cómo son. ¿Tú eres consciente de ello? ¿Eres consciente de que utilizas los diálogos para retratar y mostrar a esos personajes o es algo simplemente que surge en tu escritura?**

Yo creo que surge, pero es verdad que el periodista al final, cuando cubre un acontecimiento lo que se pasa es todo el día entrevistando a gente y estás constantemente dialogando con gente. Y constantemente la gente comparte contigo citas, que luego, pues apuntas y metes en tus crónicas y que luego te pueden ayudar a hacer un relato más ameno. Y, bueno, es verdad que tiene citas, pero es una cosa que sale de manera espontánea. Cada momento, pues surge. Y el tener un material de muchísimos miles de entrevistas de gente, muchas veces muy interesantes, pues te permite jugar con esas citas.



**Y, he visto, David, que también cuando intentas buscar tus historias, muchas de ellas cuentas como te vinieron de forma muy casual, es decir, alguien que te cuenta el caso de un niño o de una situación, o a través de una nota de prensa o un comunicado de una noticia. ¿Las historias usualmente te llegan así? ¿Así es como has ido encontrándolas?**

Pues las historias más originales sí, la verdad. Bueno, siempre hay un número de historias que has oído por otros compañeros o has oído en otros sitios, pero yo muchas de las historias que escribí eran historias que me encontré por el camino, que a lo mejor había ido a un país a cubrir una información y era hablando con la gente, que contaban algo que te llamaba la atención y entonces, la historia que ibas a hacer, pues a lo mejor la hacías, pero habías conseguido otra. Y yo creo que esa es la curiosidad del periodista, que para mí es una de las claves de un periodista. Tienes que sentir curiosidad, entonces si tú tienes curiosidad por los sitios donde vas, por la gente y por conocer a la gente con la que hablas, al final van a salir de ahí conversaciones que te van a interesar, que van a ir llevándote a otras historias.

**Y, David, a la hora de contar todas estas historias, ¿cómo luchas para que no te afecte sobre manera? Porque son historias muy duras y muy fuertes para un lector, imagino que para ti tienen que ser muchísimo más porque las estás viviendo en primera persona.**

Bueno, es que yo creo que sí que te afecta, tienes que ser muy insensible o muy frío o mala persona para que no te afecten las historias. Pero a la mayor parte de los periodistas que las cubren les afecta. Y luego, como te decía antes, cada uno tiene su manera de lidiar con ello. Yo creo que el escribirlo siempre es una ayuda. Yo creo que uno se mete en el periodismo también pensando que lo que va a ver le va a servir para mejorar las cosas. En parte, en algunos casos ocurre, tú escribes una información y eso llama la atención de lectores, quieren ayudar, o de políticos y demás. Pero, en cualquier caso, yo creo que si simplemente fuéramos a cubrir una desgracia pensando que lo vamos a contar y ya está, pues yo creo que esa sería una sensación de impotencia que haría más difícil llevar el ser testigo de esas situaciones. Pero yo creo que siempre el periodista tiene la esperanza o el deseo de que con su periodismo mejoren las cosas. Y te pongo un ejemplo, si tú vas en un tsunami y tú llegas a una aldea que está aislada, que no ha recibido ayuda todavía y tú vas y llegas y cuentas que esa aldea está aislada, que no han recibido ayuda, que están desesperados, están sin medicinas, sin agua, que la gente está necesitada, y eso llega a las ONGs que estén trabajando sobre el terreno y a los políticos y a los servicios de emergencia, pues has contribuido en cierto modo a mejorar su situación.

**Y eso a ti te sirve para poder afrontar eso ¿verdad?**

Sí, yo creo que sí. Es verdad que a veces sientes impotencia cuando te desesperas y ves que no y hay veces que te vas a un país que está en guerra y diez años después sigue en la misma situación. Y bueno, yo creo que les pasa a los periodistas que van a Siria, por ejemplo, toman muchos riesgos y en muchos casos es precisamente por eso, porque tienen la necesidad de ser un altavoz de la población civil en un intento de que alguien haga algo por detener esa guerra. Y eso, yo creo que es una motivación que les hace ir constantemente. Y si tú pensaras que no vas a poder hacer nada, que no sirve absolutamente para nada, yo creo que entonces sería mucho más difícil, primero el ir y después el soportar esa situación.

**He visto en las obras que comentas o criticas muchos aspectos del periodismo que se dan mientras trabajas como corresponsal y ¿en todos estos años cómo has vivido esto de la consolidación de Internet y la aparición de las redes sociales como corresponsal?**

El trabajo del corresponsal cambió mucho con la aparición de Internet, aunque tardó unos años, no fue que apareció Internet y cambió, apareció Internet y seguimos trabajando igual durante muchos años. Pero es verdad que cuando Internet fue cogiendo importancia los tiempos cambiaron, la exigencia de trabajar más rápido se hizo cada vez mayor, la cantidad de información que requería el medio también va aumentando y eso ha hecho que evolucione mucho y que sean muy pocos los corresponsales que se pueden permitir el trabajar con tiempo y profundidad, ir a

los sitios, el tener esa capacidad. Claro, yo ahí fui un privilegiado porque el periódico a mí siempre me permitió trabajar un poco con libertad y si había que ir una semana a un sitio, pues se iba. No tuve ese problema, pero sí que a mi alrededor muchos compañeros se quejaban de no tener esa misma oportunidad y de que constantemente les pedían actualizaciones de informaciones y demás. Yo, en cierto modo, sí que las viví, situaciones de terremotos o de tsunamis o de revoluciones en las que cuando llegabas al aeropuerto ya te estaban pidiendo una crónica. Y decías, bueno, tendré que hablar con gente, tendré que ir a los sitios. Y eso era mucho más fácil de hacer en los tiempos en los que se trabajaba con el papel y tú acababas tu crónica y salía al día siguiente y había un período, digamos, de paz o de tregua entre la redacción y el enviado.

**Y a la hora de escribir tus libros, ¿qué referencias has tenido de periodistas, de escritores o de alguna obra?**

Bueno, la verdad es que el reporterismo literario anglosajón. Kapuściński fue una inspiración también en las obras que yo escribí. Y, bueno, la verdad es que al final uno escribe muy en base al periodismo que ha hecho como corresponsal, más que guiarte por lo que han hecho otros. Claro, es que la base de mis libros era el trabajo que yo ya había hecho para el periódico, yo creo que tenía un estilo propio, un estilo ya muy marcado por las experiencias que había vivido o por la manera de escribir que tiene uno. Y la verdad es que no hay mucha diferencia entre la manera de escribir en mis reportajes y demás de los libros.

**Y, David, has escrito también una obra de ficción, *El botones de Kabul*, muy inspirada en tu experiencia como corresponsal en Afganistán. ¿Por qué decides contar esa experiencia a través de la ficción? ¿De alguna forma el periodismo no era suficiente para contar esa historia o te apetecía contarla de otra forma?**

Sí, me apetecía contarlo de otra manera y probar con la novela, aunque está, como dices, muy basada en la realidad. Entonces, sí que es verdad que pensé que coger esa realidad y no limitarla, es decir, no tener que ajustarte exactamente a lo que pasó, me permitía contar la realidad de la guerra y a la vez intentar contar una historia y un relato que no estuviera limitado por la realidad. Y, bueno, fue un intento que me hizo salirme de mi zona de confort, que yo creo que eso hay que hacerlo. Ya había escrito un libro de no ficción y me apetecía probar algo nuevo. Ese híbrido entre ficción y no ficción, pues me parecía un buen intento para dar un salto y probar otro tipo de cosas. Pero luego enseguida volví al *Lugar más feliz del mundo*, a lo mío y lo que estoy más cómodo haciendo, reporterismo literario y ajustándome a la realidad. Me parece que es más fácil, de hecho, porque tienes los hechos, tienes la descripción de las situaciones, tienes los personajes, no tienes que crear absolutamente nada. Entonces a mí me parece más fácil, va más con lo que he hecho durante mis años como periodista. Y lo otro pues se sale más de lo que he hecho normalmente.

**Y, David, ¿tú crees que estas obras de periodismo literario anglosajonas están influyendo de alguna forma en el periodismo español o han influido de alguna manera?**

Bueno, yo creo que sí, que probablemente hay autores extranjeros que han influido, lo que pasa es que tampoco son tan leídos. Es una minoría yo creo. Pero sí que es verdad, entre los corresponsales, por ejemplo, los nombres míticos de los periodistas que han escrito libros así, que son una inspiración.

**Y todos estos movimientos latinoamericanos narrativos, como Martín Caparrós o Leila Guerreiro o esas nuevas revistas que están saliendo en Latinoamérica como *Gatopardo*, *Malpensante*, *Anfibia*. ¿Tú crees que esa producción de periodismo narrativo literario está teniendo alguna influencia en España al compartir el idioma y demás?**

En Latinoamérica es que están haciendo cosas muy buenas, en muchos casos mejores que las que están saliendo de aquí. Y, bueno, yo creo que inspiran, pero la inspiración es más en la propia Latinoamérica. Inspiran a otros a seguir sus pasos. No veo tanto el vínculo con España, porque España, al final, sigue siendo un poco insular, en el sentido de que se lee poco lo de fuera. Se está

muy centrado en lo de aquí y, de hecho, los medios latinoamericanos se siguen muy poco en España. Entonces, yo creo que hay más seguimiento al revés, de allí a aquí. Y, bueno, yo creo que sí, que en una minoría de periodistas sí que se aprecia la calidad de lo que se está haciendo allí, pero no creo que sea un movimiento que influya de manera decisiva en lo que se está haciendo en España.

**Y, David, ¿tú tienes algún dato sobre el número de ejemplares que se han vendido de tus obras? ¿Sabes si más o menos hay alguna diferencia con el papel y el e-book?**

Pues eso es difícil decirlo porque *Hijos del monzón* lleva nueve años ya, se ha vendido en diferentes países y tendría que mirártelo, la verdad.

**¿A cuántas lenguas se ha traducido?**

Ahora mismo está en cinco, con posibilidades de seguir aumentando. En el último que ha salido ha sido en Taiwán y el año pasado vendió 8000 ejemplares, que son muchos para Taiwán. Y en España es un libro que se sigue vendiendo bien. Me pasaron los datos de los últimos royalties y después de nueve años es un libro que se sigue vendiendo.

**¿Y sobre la versión e-book y papel tienes algún dato?**

El e-book es minoritario, no creo que sean ni el diez por ciento de lo que venden esos libros.

**David, ¿tú piensas que el libro puede ser un buen soporte para publicar periodismo?**

Sí, yo creo que el libro te permite hacer muy buen periodismo porque no tienes limitación de espacio, te permite trabajar con tiempo, que hoy en día cada vez es más difícil el tiempo y las crónicas son cada vez más rápidas y te permite trabajar a otro ritmo y si te lo propones te permite hacer muy buen periodismo. Pero, claro, no es un periodismo muy rentable tampoco. Te dedicas dos años a escribir un libro y lo primero que ocurre cuando sale es que ya está pirateado y luego, la venta de libros en España es la que es, muy poca, y demás. Y luego, el valor que tienen estos libros es minoritario, porque luego sale cualquier presentador de televisión, alguien le escribe un libro y se pone de los más vendidos y, a lo mejor, un gran libro de reporterismo literario, que cuesta años hacer y que está muy bien escrito y tal, pues está vendiendo cientos de ejemplares. La verdad que la compensación no es económica y yo creo que uno, por lo menos en mi caso, escribe libros por las razones que te daba, por contar más allá tus experiencias e ir más lejos en relatar los personajes, los sitios, los dramas, las vivencias de esta gente que te has ido encontrando en tus viajes.

**¿Tú crees que cuando un lector ve un libro de periodismo puede sentir rechazo porque piense que es algo como aburrido o que va a ser muy duro de leer?**

Bueno, yo creo que ahí hay un trabajo muy grande del editor de cómo presenta el libro, de cómo se promociona, de cómo lo vendes. No tiene por qué. Al final el periodismo puede ser muy atractivo, depende de la historia y del tema. Yo es que creo mucho en el boca a boca, un libro si es bueno, al final va haciéndose su hueco. Que *Hijos del monzón* se siga vendiendo nueve años después no es porque haya ninguna reseña del libro, sólo se vende porque hay gente que lo lee y que lo recomienda a otras personas y eso lo mantiene vivo.

**¿Qué te han comentado los lectores que te has podido encontrar, que te han escrito, o con los que has contactado sobre tus dos obras?**

Del primero sí dicen mucho, lo duro que es, hay lectores que me han dicho que leyéndolo han llorado, lectores a los que les ha ayudado a entender una realidad que desconocían. Yo creo que son libros, especialmente el primero, que entre las mujeres fue especialmente compartido, quizá porque tienen más sensibilidad hacia los niños, no lo sé. Pero la respuesta fue muy positiva de *Hijos del monzón* y del *Lugar más feliz del mundo* también. En el sentido de que el relato de esas situaciones si lo haces con sensibilidad, pero sin que sea excesivamente emocional, porque entonces pierde credibilidad. Yo creo que a la gente les llega el utilizar esas historias humanas para

relatar y contar más sobre esos lugares, es un poco lo que yo intentaba hacer y la respuesta ha sido muy buena, la verdad.

**¿Tú crees que haya beneficiado la publicación de estos libros en tu carrera profesional?**

Sí, seguramente ha sido un empujón. Yo creo que te crea un seguimiento mayor de gente que, a lo mejor, no había leído tu trabajo, porque tú al final escribes para un periódico y hay mucha gente que lee otros periódicos que no son el tuyo y el libro yo creo que te abre a un público nuevo. Y, además, los libros hacen que conectes de una forma especial con el lector y yo sí creo que a mí me han beneficiado. Como decía, los libros no son un producto económicamente rentable para casi nadie, salvo unos pocos autores, pero sí creo que ofrecen más prestigio, potencian la marca del periodista y si son libros de éxito o tienen buena acogida, pues yo creo que ayuda también a crearte nuevos lectores para los siguientes.

**¿Ahora mismo estás trabajando o tienes pensado trabajar en alguna obra, sea de ficción o sea de no ficción?**

Pues sí, algo haremos, pero todavía no me he puesto a pensarlo, la verdad. Me gustaría volver a escribir y no descarto volver a la novela, que me quedé con ganas de escribir una buena. Lo he dicho en el sentido de que la que escribí es mejorable, bastante mejorable. Y aparte, bueno, seguir viajando. Para escribir lo que necesitas son experiencias entonces yo creo que eso va de la mano. El volver al viaje, a las experiencias, a los lugares, conocer gente fascinante que luego te inspira a escribir sobre ellos, yo creo que eso siempre acaba en un libro.

**O sea que para ti el viaje es una parte fundamental de estas obras y para escribir este tipo de textos.**

Sí, claro, mis libros no se podrían escribir sin haber vivido antes las experiencias que están en ellos, no son libros que se puedan escribir desde casa, eso a lo mejor con una novela lo puedes hacer, pero el reporterismo literario lo primero que requiere es reporterismo. Y estar en los sitios y vivir situaciones que luego te inspiren a escribirlas.

**Y ya mi última pregunta, ¿Cómo te defines a ti mismo, como escritor, como periodista o ambos?**

Pues yo me definiría como un periodista que escribe libros, que sería lo más fácil. Pero, vamos, no me parece que escritor sea menos que periodista ni que periodista sea menos que escritor, yo creo que al final, todo el mundo que hace periodismo escrito es un escritor, porque en el momento en que tú te dedicas y vives de la escritura, sea con un libro, sea con artículos o sea con un blog, ya eres un escritor. Yo me considero un periodista que publica libros

## 20.14. Gabi Martínez

### Entrevista realizada de forma telefónica el 1 de septiembre de 2016.

**Yo lo primero que te quería preguntar, aunque en el libro lo explicas, es la razón que te lleva a escribir *Sólo para gigantes*. Porque comentas que te presentan unas editoras la idea y tú decides embarcarte en ese proyecto. Pero, ¿te pareció tan interesante la historia que decidiste estar varios años trabajando en ese proyecto?**

Bueno, una de las cosas que he conseguido mantener desde que empecé en todo esto, a publicar libros, ha sido elegir mis propios proyectos. Excepto algún encargo concreto y que no me ha llevado tanto tiempo, todo lo demás lo he podido más o menos elegir a costa de una economía lamentable. Pero voy escogiendo mis proyectos, entonces claro, como cuento un poco en el libro, esta situación fue como muy casual, yo pasaba por allí. Claro, venía de haber coordinado varias colecciones de libros de viajes, he hecho yo mismo algunos libros de viajes y de periodismo literario y entonces al encontrarme con estas chicas y la editora, es lo que decías antes, a la hora de pensar en alguien que podía llevar adelante un libro de las características que tenía en la cabeza esta editora, pues no tenía tantos nombres. Y resulta que el que tenía por cercanía, es de Barcelona y yo soy de Barcelona, pues pasaba por allí justo en ese momento y con lo cual, fue una coincidencia muy afortunada. Entonces cuando me plantearon el libro, es una historia que desde el principio no sabía muy bien a qué me iba a enfrentar, porque, claro, te dicen que es de un tío que se ha ido a buscar al yeti a Pakistán. ¿Hasta qué punto puede esto dar de sí? ¿Hasta qué punto puede esto ocuparme tiempo? Podría planteármelo como un libro de tres meses para sacarme un dinero y luego llevar adelante una investigación por mi cuenta o en función de lo que diera de sí, estirarlo hasta donde llegara. Entonces le pedí que me diera un poco de margen para investigar el asunto. Y cuando empecé investigando se iban abriendo puertas, a cuál de ellas más interesante que la anterior y que no solamente hablaban de una persona con un sueño, sino que explicaban de una manera muy gráfica, porque la épica es lo que tiene, la grandeza que tiene la épica es que las pequeñas historias te las hace muy gráficas. Cualquier ejemplo allí está rodeado de montañas, está como exento de todo lo superfluo y todos los mensajes te llegan como de una manera muy clara. Ser un hombre en un gran espacio, solo, enfrentándose prácticamente a una especie de bien y mal. Pero lo que al final ofrece es que el bien y el mal son mucho menos claros de lo que parece, ayuda a entender, a mí al menos me ayudó a entender, lo que son los posicionamientos radicales de la gente que está desesperada. En un caso se votan a Le Pen, en el otro mataban a personas a cambio de enrolarse en un ejército que les daba de comer y les satisfacía algunas necesidades, yo creo que antes físicas y luego espirituales, y a partir de las físicas venían las espirituales. Y entonces, claro, me encontré con una historia tan grande que me llevó por primera vez en mi vida a exponerme yo de verdad, como persona, a exponer mi vida. Entonces yo no había entendido que alguien se jugara la vida por ir a una guerra o por una corresponsalía de guerra o que dedicara cinco o seis años a una biografía, era algo que a mí me costaba entender. A mí me gusta mucho Josep Pla, él precisamente habla desde un lugar en el que intenta ofrecer es la vida como algo hermoso que vale la pena vivir, descubrir y por eso baja tanto al detalle, para demostrarte que en cualquier partícula hay algo que puede ser aprendido. Y viniendo de esa tradición me costaba más entender la del riesgo físico, pero esta historia encontré que me explicaba a mí y explicaba a mi sociedad de una manera tan poderosa y yo me encontraba, que todo tiene que ver, en un momento personal singular, que me llevó a un lugar que no pensaba que me llevaría. De hecho, este es el primer libro también que escribo escuchando la sugerencia de alguien, que era por donde empezaba tu pregunta. Era el primer libro que no era una idea mía original, sino que alguien había pensado en mí para ofrecérmela. Yo hasta entonces todo lo que había llevado adelante eran ideas mías que había defendido porque las veía como muy mías y ya está. En este caso era una idea de otra persona, que había hecho un descubrimiento y me sugería si podía interesarme. Y al penetrar en eso, conforme va pasando el tiempo, por un lado,

me hago más radical y por otro más tolerante. En el caso de aceptar invitaciones de otras personas, yo creo que es la parte buena, la tolerante. Y entonces, pues nada, me metí tres años de mi vida ahí y es un libro que cambió mi vida, después de ese libro, estuve con mi mujer durante mucho tiempo con un hijo que tenemos y después de eso me separé, fue un libro que perturbó mi vida de una manera absoluta. Y de alguna manera, reconocí y agradecí todo lo que había dedicado hasta entonces a la literatura porque la literatura me daba lo que había esperado de ella cuando empecé a acercarme. Yo escribo porque hubo un momento en el que cuando leía sentía que había alguien que me estaba dando algo muy auténtico de sí mismo y de una forma poderosa y bella. Y el deseo de transmitir lo mismo a alguien, a cualquier lector en cualquier momento, era algo que me impulsaba. Pero a lo largo del camino este, que es muy largo y muy triste, como te digo, económicamente, pues te lo replanteas todo muchas veces. Pero este libro fue el que acabó de convencerme de que valía la pena y, sobre todo, ahí encontré y acabé de entender plenamente a Truman Capote, cuando él dedica tres años a escribir *A sangre fría*. Después de tres años, Capote había dicho que ese libro había cambiado su vida. Pero yo hasta entonces pensaba en los libros como algo que podían cambiar tu vida, pero yo creía saber de lo que me estaba hablando, pero después de escribir *Sólo para gigantes*, ahora entiendo, sé lo que estaba diciendo Capote. Sé hasta qué punto una historia que te llega a obsesionar a ti puede afectar tu día a día.

**¿Y exactamente en qué aspectos, te lo pregunto como periodista o como escritor, te cambió escribir esa obra? Es decir, ¿supuso un cambio en tus valores a la hora de escribir o en la forma en la que escribías?**

Como habrás visto, y en comparación con *Una España inesperada*, como periodista tú siempre te posicionas en un lugar de riesgo porque estás trabajando con material real, entonces éticamente iba a hablar de un asesinato e iba a hablar con personas que seguían vivas, que todavía sufrían y sufrirán siempre por la pérdida de un ser querido. Entonces eso me ubicaba en un lugar que era extremo a la hora de decidir cómo transmitía la información, partiendo siempre de la idea de que iba a intentar ceñirme a la verdad más absoluta, intentando contrastar todas las fuentes, porque se hablaba de hechos nada más, siempre lo hago, pero estando la muerte por medio, como que el compromiso y la presión que sientes es aún mayor. Un desliz se puede pagar de otra manera. Y, digamos, que sentí la responsabilidad de una forma mayor, todo lo que había aprendido antes fue aplicarlo, pero de una manera más extrema. Y luego, técnicamente, creo que es el séptimo libro que escribí, pero durante los cinco primeros libros yo no sabía muy bien donde iba. Yo sabía que quería escribir, sabía lo que me gustaba, tenía fórmulas e ideas en la cabeza de cómo se podían escribir los textos de otra manera, pero me costaba todavía un poco saber exactamente dónde estaba. El primer libro, que es un libro sobre Marruecos, de hecho, es un libro que se llama *Sólo marroquí*, ese libro era mi primer libro y, ante la duda, lo que hice fue mezclar tres voces, es un libro de viajes por Marruecos, lo que hice en aquel momento fue mezclar el diario de viajes con una faceta más periodística, porque estuve con Paul Bowles y Mohammed Chukri, estuve con ellos en Tánger y eso, por ejemplo, lo convertí en entrevistas, y luego también incluí alguna ficción. O sea, cogí ficción, periodismo y diario y luego lo mezclé todo y salió como un popurrí que fue suficiente, me ayudó a practicar y a sentirme más o menos yo mismo en cada uno de los géneros, si quieres. Entonces a partir de ahí fui probando cosas, cada vez más reconocido a mí mismo, cómo escribía, cómo me sentía más cómodo, cómo me gustaba transmitir las ideas... Y es después de *Una España inesperada*, cuando te diría que me reconozco, es que no te hablaría de una estética ni siquiera, es que en ese sentido soy muy maleable, y me intento adaptar a la historia en todo momento. Reconozco un espíritu, que es el que mueve a todo lo demás y me sacudo la presión de la grandeza literaria y de todo eso que te dicen antes de ponerte a escribir. Y cuando todo eso queda atrás me encuentro mucho más suelto, más liberado para escribir a mi aire y con un atrevimiento que me lleva de vez en cuando a sacar adelante unas novelas, unos libros de periodismo, que a veces rompen un poco con algunos patrones que parecen obligados. Por ejemplo, con *Sólo para gigantes* creo que, bueno, esto lo aprovecho porque va a salir el año que viene, ha sido una muy buena noticia y me han comentado que lo van a vender

de esta manera, va salir en Australia y en Reino Unido, y lo quieren presentar un poco como a dónde es capaz de llevar la literatura en español la no ficción.

**La dan un enfoque completamente distinto al español, pero que sí es comprensible en el ámbito anglosajón.**

Exactamente. Claro, cuando yo hago ese texto y trabajo en la idea, cuando esta gente dice esto me siento entendido por alguien que no deberían ser los primeros que me entendieran. Aunque yo tengo una formación, que, por instinto, he leído también mucha literatura, sobre todo, estadounidense e inglesa. Pero yo tengo una formación muy española también. Pero antes de que los tuyos reconozcan tu trabajo me parece curioso que la definición más exacta de lo que yo pretendía hacer con mi libro me venga de fuera de mi casa. Y aquí viene un poco lo que hablamos de quién está pendiente de lo que se hace con el periodismo literario. Lo que ocurre en cuestión estética, en cuestión formal, es que yo, aquello que había hecho con *Sólo marroquí*, cinco libros antes, cuando desarrollo *Sólo para gigantes*, todo funciona y se acopla de una manera natural.

**¿Eso lo tenías presente mientras estabas escribiendo *Sólo para gigantes* o lo piensas después?**

No, eso lo hago con conocimiento de causa, sé perfectamente qué es lo que quiero hacer. Antes de escribir cualquier libro, ahora mismo estoy preparando uno y en marzo publicaré otro, los dos son investigaciones que me han llevado dos años y ahora en este no sé cuánto me va a llevar; y uno de los grandes quid es desde dónde te colocas tú para contar la historia. Si quieres que la cuente una primera persona, si vas a utilizar varios narradores, si tienes una voz omnipotente... Un poco es eso. Y con *Sólo para gigantes* lo que veo es que hay ahí una posibilidad de contar la historia de Jordi Magraner, que fuera él, sólo, sólo su historia. Pero ocurre que durante la investigación a mí me ocurren cosas que no ponen mi historia a la altura de la de Jordi, pero sí que son cosas muy potentes y transformadoras para mí. Y creo que son importantes porque llegan a darle, incluso, el fondo de no ficción. Evidenciar que eso es una no ficción, que es alguien que está investigando. Y luego está todo ese mundo de ideas, todo ese imaginario que compartimos Jordi y yo, pero que también comparte desde *Lawrence de Arabia* a Graham Greene, *El paraíso perdido* con John Milton, todas esas personas que han pensado en el viaje y se han ido a buscar sueños. Además, Kipling con los muristanis está con el hombre que quiso ser rey en aquella zona. Que eso le da como tintín, con todos esos monstruos de fondo, pero que no son tan monstruosos a veces, todo eso le da un fondo a la historia de las personas que se enfrentan a una realidad real, pero que están impulsadas por unas ideas que, de alguna manera, nutren el imaginario de la aventura de los seres humanos históricamente. Entonces lo que deseo hacer en ese momento es contar por un lado igual que la del viaje a Marruecos, igual que la de *Sólo marroquí*, pero ya te digo, aquí ya tengo mucha más habilidad, ya sé mucho mejor lo que quiero y ya no tengo la tensión, ahora sé que esto va a salir y cada uno de los elementos se va a adaptar al siguiente, por un lado, la historia de Jordi Magraner, en una tercera persona del pasado, por otra parte, una primera persona, que soy yo viviendo la experiencia y ese telón de fondo que nos abarca a los dos y abraza a todos los aventureros de la historia, que está ahí como esos pequeños flashes, que igual hablas de cómo se caza, cómo un tipo fue capaz de bajar con escafandra no sé cuántos metros... Momentos más poéticos como qué significa la aventura, gente que de repente descubre algo sin pensárselo o con tesón. Y entonces ahí sale una obra.

**O sea que tú tenías claro desde un primer momento que ibas a utilizar la primera persona para hablar de ti mismo y lo que te había pasado y utilizar la tercera persona para hablar de toda la experiencia de Jordi.**

Sí, eso te lo aclara solamente cuando has vivido lo que yo he vivido. Al principio yo voy con la idea de contar la historia de Jordi en tercera persona, porque la historia es suya. Pero conforme empiezo a acumular, veo que introducirme a mí como personaje de hilo conductor me permite incluso explicar cosas sobre las que no acabo de tener toda la información, pero yo puedo deslizar mi interpretación en cualquier momento.

**Sí, como las entrevistas a algunos familiares. ¿Y había, Gabi, tanta información en los diarios de Jordi para contar tantos detalles? ¿Cómo eran los diarios de Jordi? ¿Cómo estaban escritos?**

Bueno, lo de Jordi, tiene unos diarios que no están nada mal, tienen bastante información, porque él piensa que está llevando adelante una investigación que tiene que dejar por escrito a la cual, él suma sus propias interpretaciones y él es consciente de que está viviendo una experiencia bastante única. Entonces él tiene ahí esa intención un poco de dejar huella y si quieres dejar huella debes dejar documentos, debes dejar algo que se vea. Entonces tenía unos diarios que no están mal, pero luego además tenía unos intercambios de cartas constantes con sus familiares, con algún amigo y con los académicos con los que intentaba tirar siempre adelante. Entonces una suerte que tuve es poder acceder a toda la documentación de Jordi porque la familia me abrió las puertas después de trabajarme la relación. Porque ellos estaban muy quemados después de seis años de alguien que se les había muerto, que se les habían acercado muchos periodistas y directores de cine, sobre todo, después de un primer acercamiento habían visto que eso no iba a ninguna parte, que no prosperaba.

**O sea que fueron reticentes contigo al principio para mostrarte toda esta información y acceder a que tú pudieras leerla y demás, ¿no?**

Al principio fueron muy hostiles, la hermana y la madre no, pero le hermano Andrés al principio fue muy hostil, no quería saber nada. Pero luego pactamos que yo iba a respetarles a ellos a cambio de que ellos respetaran mi trabajo también, de que luego no censuraran. De hecho, antes de publicar el texto yo se lo pasé a la hermana y ella me dijo que había un par de cosas que no le gustaba que estuvieran en el libro y le dije que cuando empezamos no iba a parar. Porque, sobre todo, ¿se puede explicar eso de una forma más respetuosa? Entonces. Claro, aceptó y el libro salió adelante.

**¿La familia está contenta con el resultado del libro pese a esas escenas que me comentas que no le gustaron?**

Sí. Yo creo que sí, ellos saben que Jordi merecía de alguna manera un reconocimiento. Y el reconocimiento que no había tenido, de hecho, no han tenido la posibilidad siquiera de traer el cadáver a Europa, no pudieron. Y ese reconocimiento de que la gente supiera que había tenido una vida diferente y había hecho algo extraordinario, pues el libro, pese a las sombras que acompaña al personaje, ya te digo, que como está todo explicado con toda la dureza, pero creo que también intentando mantener el mayor respeto posible por la persona investigada y por todo el entorno. Yo creo que ellos reconocieron ese esfuerzo y trabajo y finalmente vieron en la personalidad de quien se hablaba a su hermano y a su hijo. Y hay un hecho que a mí me emocionó de verdad, que fue que después de publicarse el libro, la única hermana que vive en España, de Jordi, en Valencia, me escribió un email que me decía que todos los días iba al trabajo y pasaba por delante de un escaparate donde siempre tienen tres libros y que uno de los libros es la cara de su hermano. Y que no sé la alegría que le da cuando pasa a trabajar y lo ve allí. Y esa es la manifestación más clara de que la persona que veían en ese escaparate y el contenido del libro era la persona que ellos habían conocido.

**Gabi, al final de la obra comentas que ha habido ciertas escenas que has tenido que recrear sin cambiar el sentido final. ¿Cómo te has enfrentado a ese dilema o a ese reto?**

El propio Capote, en la parte final de *A sangre fría* se ha comentado y parece que se sabe que no es fidedigna al 100% como lo puedan ser otros momentos del libro. Y yo sí que creo que dentro de lo que es la no ficción, tú estás escribiendo y estás trasladando una historia y de lo que se trata, sobre todo, es de lo que cuentas sea intrínsecamente cierto, puede haber matices, puede haber detalles, que no fueron exactamente así. Pero si cometes algún pequeño desvío que va a favor de que la fluidez del libro y que, sobre todo, lo que es la esencia de la historia te llegue con facilidad, yo defiendo como un 2% de ficción dentro de la no ficción. Es una cuota que me la he



marcado yo alegremente. Nada es perfecto y, sobre todo, es un margen que éticamente no transgrede ningún límite. En el sentido del libro de Laurent Binet ahora va a publicar un libro nuevo, él publicó en *HHhH* un libro que le dieron el Goncourt en la modalidad de primera novela. Él te lo explicaba muy bien porque hace un libro en el que explica unos episodios de la Segunda Guerra Mundial y a la misma vez que explica esos episodios hace una especie de *making of* de lo que te está contando. Te cuenta una escena y luego te hace un *making of* de lo que te acaba de contar.

**No he leído esa obra, pero he leído sobre ella. Sí, ya sé cuál es.**

Entonces él, por ejemplo, te dice estos SS levaban tabardos aquí, pero él dice, podrían ser azules, este dato no lo tengo, pero bueno, en este caso, para el entorno queda mejor si te imaginas que es caqui. Yo tengo un dato que es fundamental en el libro *Sólo para gigantes*, que hay un momento en el que a él le llaman de una televisión francesa. Yo sé que en aquella época está trabajando llevando acuarios, entonces lo que yo quiero recrear es una situación que sea verosímil en aquel momento, aunque a lo mejor no se dio exactamente así. Pero toda la información que estoy volcando es verdadera excepto ese momento concreto que a lo mejor no se dio así. Entonces, lo que hago es que yo sé que trabaja llevando acuarios, sé que en algún momento le van a llamar para que vaya a un lugar a hablar con una televisión francesa. Entonces hago que, al entrar en una tienda de estas, de pronto él vaya y haga una llamada que le habían dicho que tenía que hacer. Y entonces, desde la tienda que ha llevado el acuario, se entera de que tiene que ir a la televisión. Eso es una escena como más de guion, pero que es un pequeño guiño de cara al lector para que todo sea más fluido, sea más novelesco en este caso, pero que no estoy mintiendo, no estoy cambiando nada esencial de la historia. Éticamente, si eres un fanático de la no ficción te puede reprochar un gesto de esos, pero los hay. Entonces, según te enfrentes a según quien, te pueden tirar por tierra un trabajo enorme por decir que no se peinaba con un peine sino con un rastrillito.

**¿Solamente por esa escena incluyes ese comentario o hay otras escenas que también son más o menos lo mismo?**

Hay alguna más, pero muy pocas más.

**¿Cómo cuál? Ya por curiosidad.**

Por ejemplo, si una reflexión que ha hecho en uno de sus diarios, si es oportuna la reflexión, coloco ahí la reflexión. Coloco esa reflexión que estaba haciendo sentado en su cabaña, pero es oportuna en un momento que está rodeado de talibanes. Claro, estamos hablando de periodismo, estamos hablando de que yo no puedo entrar en su cabeza, pero a la misma vez estamos hablando de intentar proyectar una sensación de realidad, de verosimilitud lo más fuerte posible y que el lector esté ahí dentro. Entonces igual le pongo ese pensamiento, pero ya te digo, eso es un porcentaje de un 2%.

**Gabi, tú, por ejemplo, lo comentas en el libro, pero no me queda muy claro. ¿Tú también pudiste acceder a los diarios de su amigo Erik y poder contrastar lo que contaba para al menos contar toda esa parte allí en esos primeros momentos con su amigo?**

Piensa que además de los diarios de Erik y de los libros de Erik, es un escritor juvenil de Gallimard, o sea, yo entrevisté a Erik, entrevisté a la familia, me fui a Pakistán a hablar con Kalash, con uzbequistaníes... De hecho, las fotos vienen a reforzar toda esa investigación, esto ha ocurrido, esto es cierto. Todo lo que es información de riesgo es esto. Porque otro de los aprendizajes de la profesión, de la escritura y del periodismo, ha sido que al principio yo era bastante escéptico y a veces me gustaba el posicionamiento irónico este de Josep Pla o así poner un poco de distancia frente a las cosas. Pero vas viendo como la ironía y el distanciamiento pueden afectar a la sociedad y voy creyendo que la implicación, la implicación visceral, jugándotela, puede ser necesaria en una sociedad en la que todo el mundo o que hay una tendencia precisamente a una cierta distanciamiento de las cosas mirando solamente el provecho propio. Yo interpreto el periodismo como algo que estás dando a los demás, entonces el ir de listo por el mundo, que era una posición como más juvenil, la he acabado y ahora soy más vehemente.

**Sí, esa posición se ve mucho más clara en *Sólo para gigantes*, esa ironía. Porque en gran parte de las crónicas, el componente irónico está muy presente. En *Sólo para gigantes* se ve perfectamente que no es que estés comprometido con la historia, sino que estás viendo la historia.**

Pues es un poco eso. Por un lado, puede divertir y puedes congeniar con tu interlocutor y ver eso chisposo e ingenioso y decir verdades también, una cosa no quita la otra. Pero, cada uno luego adopta el camino que prefiere, al que las circunstancias de la vida le han llevado. Yo he terminado esto hacia un lugar en el que transmitir de una manera más directa y eso, a la vez, ha hecho de mi literatura, creo, una cosa cada vez como más simple. Por ejemplo, *Una España inesperada* está muy tocada en ese momento por la lectura de Foster Wallace. Foster Wallace me parece una maravilla, un tipo impresionante, pero Foster Wallace es un tipo que opta por vanguardia a tope, es muy vehemente también, puede hacer bromas, pero no va de listo, todo el tiempo es una persona entregada, tú lo ves. Pero a la misma vez hay algo, un vanguardismo tan extremo que de alguna manera hace que algunos mensajes se puedan alejar del público. Y yo lo que quiero es que la historia prime, que la historia sea la que conduzca la narración. Entonces, veo pues eso, que igual algunos de los autores que más me han gustado, Philip Roth, dentro de lo que son los grandes narradores Peter Matthiessen, es gente de la que cuando tú acabas un libro sabes que ellos están ahí por la atmosfera, por cómo te han conseguido introducir dentro de sus historias, pero tampoco es que tengan una estética muy llamativa, a Foster Wallace lo reconoces enseguida, pero con Roth te puede costar más, es la historia lo que pesa. Y yo me he ido enfocando cada vez más por ese lado.

**¿Tú crees que tras terminar el libro tienes una visión más clara de lo que le pasó a Jordi allí?**

Sí. lo que pasa que no lo puedo escribir literalmente en el libro.

**En el libro lo dejas bastante claro, pero no sé si no lo dejas totalmente claro porque no tienes todas contigo o no lo puedes publicar en el libro o realmente tienes dudas sobre ello.**

Dudas, claro, es como lo del yeti, hasta que no tienes la prueba, si no hay prueba no hay yeti. En este caso yo creo que todo apunta, y de manera bastante clara, a que fue una especie de conspiración entre los servicios de inteligencia pakistaníes y los talibanes para liquidar a alguien que les molestaba en aquel momento y utilizaron a los pobres de la tierra habituales, que les sirvieron un poco para abrirles la puerta y ejecutarlo allí. Entonces todos saben que va morir, es un poco como *Crónica de una muerte anunciada*, y al final todos participan un poquito en el asesinato. Y yo creo que sí, que eso es una alianza entre toda la gente que en aquel momento no podían aceptar al forastero en la zona. Lo que pasa es que no puedes expresarlo de una manera tan clara porque no tienes pruebas y nunca las tendrás y España no te va a ayudar. En las películas estadounidenses a veces parece que se mueva todo, que tampoco es verdad, pero bueno, pero sí que son capaces de remover cosas para llevar a cabo una investigación y resolver un caso. Aquí en España para empezar nos dijeron que Jordi no era español.

**¿Tú crees que tras tu libro se ha hablado más sobre Jordi, lo que le pasó y su figura?**

Sí, se ha hablado un poquito más, pero bueno, para lo que se podría hablar, yo creo que se ha hablado poco. Yo también, en este caso, soy parte interesada, pero, claro, creo que el caso de Jordi, pero no por Jordi porque él es una persona con sus ideas y es un extremista también de sus ideas, no es una persona adorable ni mucho menos. Pero sí por toda la historia que lo envuelve de las deficiencias de la embajada española, la poca ayuda que te da, lo expuesto que estás si eres español y viajas a otro país extranjero. Si Jordi hubiera sido otro tipo de persona igual sí se hubiera realizado un despliegue, pero lo abandonado que estás como individuo, eso igual sí que podría haberlo aquí, como mínimo eso a un comentario. También se ha traducido en Francia,

porque él vivía en Francia, pero es ese tipo de historias que tú crees que deben coger vuelo. Y ahora, ya te digo saldrá en inglés y vas viendo que en un sitio y otro hay gente que atiende, pero yo la difusión que se haga de ello se escapa un poco de tus manos, aquí entran otras maquinarias que son más empresariales.

**Y la obra también ha sido publicada en formato cómic recientemente, ¿verdad?**

Sí, sí se publicó en formato comic también.

**¿Y eso surgió por parte tuya o fue idea de otra persona llevar toda la historia a ese formato?**

Bueno, es que, de una novela anterior mía también, el ilustrador Tyto Alba hizo un comic y después de ese comic habíamos trabajado muy bien, muy a gusto. Como esta historia nos gustaba también y como Astiberri se interesó también y eso fue como una deriva fácil.

**Sí y de todas maneras la propia historia en sí da para este tipo de formato, incluso para el formato cinematográfico o de serie de televisión, porque resulta muy sugerente, es fácil de llevar a ese campo.**

Bueno, se vendieron los derechos al cine, Agustí Villaronga, el director de Pan negro, que ahora va a presentar una película en Berlín, él está muy interesado en hacerla, lo que pasa es que como es una película de presupuesto alto y aquí de momento el cine..., está en *stand by* la historia.

**A ver si hay suerte, porque sería interesante y más en manos de ese director. Podría quedar genial.**

De momento, con dar visibilidad a historias de periodismo literario, normalmente ya podemos darnos por satisfechos porque lo que te encuentras aquí, sobre todo, son muchas trabas, de hecho, a mí me intentaron retirar un libro en Canarias.

**Sí, lo he oído. El de *Diablo de Timanfaya*.**

Y he tenido varios problemas de este tipo porque esto es España.

**¿Pero has tenido más problemas de ese tipo con otras obras aparte de esa?**

Sí, una de las obras de las cuales no estoy autorizado a hablar porque tuve que firmar cláusulas para no hablar sobre ellas.

**¡¿No me digas?!**

Sí, cosas que se hacen, sí. No puedo hablar.

**Sí, lo comprendo, pero me sorprende que la cosa haya llegado a ese extremo.**

Piensa que lo de *Diablo de Timanfaya* es un claro ejemplo de donde estamos en el país turístico, a la que tú, sobre un territorio, pones en cuestión un par de cosas y deja de ser un tríptico publicitario, te conviertes de cara al ayuntamiento y al gobierno de turno en un peligro que le puede restar cuatro turistas. No lo ven como que cuando Josep Pla hace una crítica de un libro lo que hace es atraer la atención sobre ese lugar, piensan la parte fea. Entonces se te lanzan el gremio de hoteleros, los medios de comunicación y es un poco complicado. Por eso te decía al principio que lo del periodismo literario yo creo que la salud y la visibilidad del género tiene mucho que ver con la salud de la sociedad y esta sociedad ya sabemos cómo está.

**No, si es que a veces muchas de las historias que se cuentan son textos muy duros y que ponen en relieve ciertos aspectos que mucha gente, de entrada, les repele leer sobre ese tipo de cosas o prefiere no conocer lo que está pasando. Pero, vamos, me llama mucho la atención que se llegara a ese extremo.**

Sí, pero es que no estamos hablando del lector, no es que al lector no le interese, estamos hablando del intermediario entre el autor y el lector, que es la empresa o el político. Y ellos son los que hacen que esas historias lleguen o no lleguen. Ahí hay un problema de fondo que habría que

replantearse. Aquí hemos estado hablando durante cuarenta años sobre periodismo literario y luego, cuando quería aspirar a una investigación de unas características semejantes, ¿dónde estaba el dinero para poderla desarrollar? Eso es cosa americana.

El otro día me comentaban una cosa, que no sé si será cierta, pero me parece algo muy sintomático también para lo que es la investigación. Fue a raíz de que estoy ahora mirando *The Good Wife*, la serie, y la chica esta, la investigadora, Kalinda, es la que trabaja para el bufete. Entonces hablaba con un detective de aquí y me decía que eso no se puede hacer en España, en España no puedes trabajar para un bufete de abogados en el momento en el que hay una investigación criminal. O sea, tú puedes llegar hasta donde entra lo criminal, cuando llegas ahí ya no puedes trabajar para el bufete porque la policía lo controla todo. Tú desde la sociedad no puedes cuestionar algo que pueda implicar a un político o a la propia policía. Hay varios países en los que sí se puede hacer y lo vemos en la tele, pero eso aquí no se puede hacer. Aquí directamente el “prota” es el poli, la sociedad queda fuera. Esto me lo dijeron hace poco y me gustaría corroborarlo, pero si es así, es otro ejemplo de cómo funciona esta sociedad.

**Sí, eso es algo que vemos comúnmente y no nos preguntamos. En todas las pelis norteamericanas vemos que los abogados hacen prácticamente de detectives o tienen detectives que trabajan para ellos.**

Aquí no, aquí lo que pasa es que cuando un detective te levanta algo te emparedan enseguida. Eso es lo que ha pasado con estos que hicieron las escuchas y tal, les han caído por todas partes las hostias. Pensamos que tenemos una libertad determinada y si empezamos a rascar descubrimos que esa libertad está todavía bastante condicionada. No te diré que seamos Venezuela, pero...

**Sí, sí, entiendo perfectamente. Sobre lo que comentabas antes de las editoriales y las empresas a la hora de ubicar el periodismo literario, ¿bajo qué género identificarías tu obra?**

Lo de los géneros está un poco ahora saltando por los aires. Así de pronto supongo que se encontraría en una estantería de periodismo literario, pero se dan circunstancias muy curiosas. Recuerdo, por ejemplo, una crítica a *Sólo para gigantes*, que fue mala por parte del que la leyó. Que decía el señor, que lo leyó como si fuera una ficción, que decía que eso era increíble, lo leyó como una ficción y dijo que era increíble, entonces, claro, ni respondí. Si no entiende que esto es no ficción y que la realidad puede superar a la ficción, pues ya para qué vamos a discutir.

**Porque las editoriales te lo etiquetan como no ficción, ¿verdad?**

Sí, *Sólo para gigantes* es no ficción.

**Ya lo hemos hablado mucho, pero ¿cuál crees que es el mayor problema que hay en España para que no se publique este tipo de periodismo? ¿Crees que el dinero es uno de los mayores problemas, el que no se financie este tipo de trabajos?**

Sí, en esto no tengo mucho más que extenderme, porque hay gente que les gusta mucho el periodismo, aman lo que hacen y es una profesión que es apasionante. Pero para llevar adelante un buen periodismo necesitas comer, necesitas estar llevando adelante la investigación y luego la escritura y si es un caso largo necesitas un sostén durante varios meses como mínimo, necesitas alguien que te esté apoyando. Y eso no existe en España. Cuando yo empecé a escribir, y ahora pienso en gente como tú y es una putada en el sentido laboral importante, porque cuando nosotros empezamos a mí, de entrada, para los primeros libros, me dieron un adelanto para que empezara a hacer el libro, a investigarlo y luego a la entrega te daban la otra parte. Y eran unos adelantos que, dentro de lo discreto, eran suficientes. Ahora han bajado los adelantos y ya no se dan adelantos para investigar prácticamente. No sé si se los estarán dando a alguien, pero adelantos para investigar ya, prácticamente no se dan. Con lo cual, es una situación muy precaria.

**Sí, incluso te afecta psicológicamente porque si tú no tienes dinero para iniciarlo te tiras al barro y lo inicias, pero ¿hasta cuánto tiempo?**

Se ha reducido, y lo peor de todo, de cara a la gente, al tertulianismo, a la opinión. Se ha llevado la barra de bar a la tribuna del periodismo. Entonces eso es ahora como si representara nuestra profesión. Entonces, claro, cuando tú te presentas como periodista tienes que soportar que haya gente que te diga que los periodistas no le caen muy bien. Luego cuando empiezan a hablar contigo un poco, pues igual cambian de idea y se creen que vas a hacer un trabajo digno. Pero, en fin, vamos, muchas reuniones de vamos a cambiar el periodismo, pero luego no van a hacer nada.

**¿Qué referencias has tenido para escribir *Sólo para gigantes* o si has tenido referencia alguna, tanto de periodistas como de escritores?**

En cada uno de los libros te van viniendo como libros diferentes, que son los que te impulsan. Yo en *Sólo para gigantes* tuve siempre muy presente a Lawrence de Arabia, el libro total para mí son *Los siete pilares de la sabiduría*, un libro que lo tiene todo, que su vida en su máxima extensión la abraza. Y ese es un libro que no es que sea periodismo literario, pero podría prácticamente considerarse porque está basado en hechos reales, no es un diario, hay antropología, geografía, hay botánica, hay sociología... Y ese libro siempre estuvo muy presente. Luego también estuvo el propio por el que me vinieron a buscar, *Hacia rutas salvajes*, de Jon Krakauer. Esos dos libros yo creo que para escribir *Sólo para salvajes* fueron muy importantes.

**¿Y autores de referencia?**

Eso es muy difícil. Yo sí que te digo por fases así vitales, yo empecé con..., yo soy de los que hizo la mili para ver qué era lo que pasaba y luego a los dos días me arrepentí. Pero yo allí empecé muy fuerte con Miguel de Unamuno, porque aparte me tocó ser bibliotecario, de manera que tenía horas y horas para leer. Bibliotecario a la misma vez que hacía guardias y marchas con mi brigada. Entonces fue una combinación de mente y cuerpo. Estábamos con los burros y los cañones y luego en la biblioteca. Ahí me metí mucho con Unamuno y cuando salí de ahí, recibí el impacto de la prosa española en todo su esplendor con Paco Umbral, que me encantó Paco Umbral durante una temporada. Después me fui buscando otras cosas, me gustó mucho, a la vez, Josep Plá y Antonio Tabucchi. Y entonces me entró ya la vena rompedora, todo eso era como más convencional y me metí a leer Foster Wallace. Y a partir de Foster Wallace te diría que ya no he tenido autores que hayan marcado una etapa de manera tan clara. He leído autores que son magníficos, Phillip Roth, Peter Matthiessen me han encantado, algún libro de Niccolo Ammaniti. Tengo algún libro de referencia, sin duda, dentro de lo que es el periodismo literario, porque lo creo que se puede considerar así, es *El tigre*, de John Vaillant, es un libro descomunal. Steinbeck con *Las uvas de la ira*, *La carretera* de Cormac McCarthy, en su momento Tom Spanbauer me pareció que *El hombre que se enamoró de la Luna* era maravilloso. Pero seguro que me olvido de otros.

**No sé si conoces, Gabi, toda esta producción latinoamericana que utilizan la terminología de periodismo narrativo, como Martín Caparrós, Leila Guerriero, que participan mucho en revistas latinoamericanas que están publicando periodismo narrativo como *Gato-pardo*, *Malpensante*, *Etiqueta negra*. ¿Tú crees que ese periodismo latinoamericano narrativo está influenciando en España?**

Bueno, hay una cierta influencia en una élite literaria, que igual sí que presta atención a ese tipo de literatura. Pero yo no sé hasta qué punto eso está calando aquí, la verdad. Yo sí que creo que hay alguna gente que sí que conoce lo que se está haciendo y que hay trabajos que algunos son interesantes, son respetables y tal, pero diría que todavía falta la obra que golpee de verdad. Son obras que están bien, pero el impacto que tienen no es el de la literatura que te estaba hablando antes. Yo creo que esto está muy en formación y lo que sí que pueden hacer los latinoamericanos es que ellos disponen, por el motivo que sea, que lo desconozco, pero varios de ellos disponen de presupuestos mayores para realizar sus investigaciones. Entonces esta gente que me has dicho, ellos cuentan con dinero para moverse. Y por eso pueden ofrecer también unos trabajos que

consiguen al menos una solidez mayor que mucho de lo que se pueda estar haciendo aquí. Supongo que, en algún momento, alguna de esas obras también podrá ser utilizada como bandera. Pero dentro de ese periodismo, hay libros que son interesantes, pero todavía creo que en la literatura en español falta un libro que pueda ser bandera o un autor, como lo fue Tom Wolfe o Gay Talese. Nosotros aquí hablamos de autores que no nos acabamos de creer.

**¿A qué te refieres exactamente con eso?**

Que se le dan mucha relevancia y salen en muchas tribunas autores de forma repetida, pero son autores que salen porque están dentro de un circuito. No porque su obra nos convenza.

**Ya sé qué quieres decir. No sé si tendrás algún dato sobre las ventas de *Sólo para gigantes*, ¿al menos tienes algún dato sobre la versión en papel y sobre la versión en e-book?**

No tengo ni idea, si te digo la verdad, no tengo ni idea. Yo, a partir del momento que hago el libro, me desmarco de todo lo que va alrededor. Si llegan derechos los cobro y si no llegan derechos, como es el caso... Se lanzarían como 5000 ejemplares de *Sólo para gigantes*, no he recibido dinero, con lo cual no ha habido segunda edición o algo que me haya hecho ganar dinero. Normalmente no suele llegar dinero después de las primeras ediciones.

**¿Qué te han comentado los lectores que se han puesto en contacto contigo o que te han hecho llegar sus comentarios sobre la obra?**

Bueno, es un libro muy muy agradecido. Hay gente con la que mantengo el contacto desde que se publicó. Este verano me envían una carta maravillosa de una persona que se había ido a Pakistán e intentaba seguir la ruta que más o menos se puede visualizar en el libro, por la que yo estuve andando y tal. Yo creo que cuando me muera, si recuerdo algo o algún libro, este lo recordaré como emocionante. Ahora va a salir en inglés, es un libro que no se acaba. Es una de esas cosas que haces porque crees en algo, tiras para adelante el proyecto, estás convencido de que hay una fuerza distinta en esa historia y luego la gente que se anima a leerla, las personas que se han enterado de que eso existe, entran en la historia y casi siempre hay un retorno que es muy positivo. Quizá sea el libro del que he recibido más emails, este es el libro que la gente se ha vinculado más a mí de forma directa. Han necesitado como ponerse en contacto conmigo y eso es muy gratificante.

**Ahí coincidís los lectores y tú, que para ti supuso un libro de transformación y por lo que comentas es el libro que recibió más comentarios. Es curioso eso.**

Sí, creo que cuando entramos dentro del pensamiento mágico, nos creemos esas situaciones que se dan, que tú cuando estás escribiendo notas una vibración diferente y cuando estás escribiendo hay épocas en tu vida que estás creando de una manera o de otra. Si realmente está y lo has conseguido comunicar supongo que ese es el propósito último del arte, transmitirle al lector una sensación, un sentimiento, una mirada del mundo y que el otro se reconozca. Y en *Sólo para gigantes* pasa el tiempo, el libro sigue vivo y yo creo que ahí, de alguna manera, conseguí algo.

**Yo creo, Gabi, que eso que conseguiste lo detecto también en tu última obra, en *Voy*, hay como una especie de juego. Se palpa la obra de *Sólo para gigantes* o lo que te dejó. No sé si tú tienes esa sensación, pero al menos a mí me la transmite.**

Lo que te decía antes, llegas a un punto en el que ya te sientes libre para abordar cada tema como crees que ese tema merece y sin ningún tipo de complejo, hombre, algún complejo siempre queda, pero con mucha más libertad ética y creativa. *Voy* es un final de etapa, hay un hecho muy sintomático, que lo he dicho en alguna entrevista antes, yo hasta *Una España inesperada*, cuando me pedían la profesión, normalmente te lo piden en las fronteras, cuando vas a cruzar de un país

a otro, en los aeropuertos y tal, yo siempre ponía periodista. Pero a partir de *Una España inesperada*, que es mi quinto libro, a partir de ahí entiendo que ya puedo defender la obra completamente y ahí ya firmo como escritor.

**¿Pero porque te daba hasta ese momento como reparo definirte como escritor, porque lo considerabas como un peldaño más?**

Sí, por lo que te decía al principio. Yo cuando comienzo a leer, cuando me meto en la literatura es porque yo quiero ofrecer algo al menos a una altura suficiente, que pueda al menos recordar lo que me han ofrecido a mí los grandes escritores, los escritores. Y hasta *Una España inesperada*, yo noto que estoy probando, que todavía no me siento tan seguro, ni con una obra sólida ni con una voz, no me acabo de ver y creo que ahora la gente es libre de presentarse como le dé la gana. Pero hay gente que se presenta como escritor y es un tío que se ha sentado un día, ser escritor es una profesión también. Y es una profesión y es un arte y yo creo en la gente que se gana su lugar en el mundo y se presenta después de haber demostrado que es capaz de desarrollar ese arte. Es como un artesano cualquiera, como un panadero o un electricista, tú eres electricista porque has demostrado que eres electricista. Hasta eso, tú eres un aprendiz de electricista. Pues yo mientras estoy aprendiendo a escribir y me encuentro con mucha gente que dice que es escritor y me pregunto cómo tiene la poca vergüenza de presentarse como escritor ante el mundo. Y llega un momento en que yo digo que creo que mi obra puede presentarse al mundo como la de un escritor, me he hecho mayor literariamente. Luego gustaré más o gustaré menos, pero yo me considero escritor. Después de esa etapa me vienen cinco libros más, que es una etapa que ha sido de maduración y que abordo sobre todo el viaje y que, desde géneros muy diferentes, y en cada uno de los géneros me encuentro bien, me encuentro cómodo y hago lo que quiero hacer. *Sudd*, novela, *Los mares de Wang*, un libro de viajes clásico, *En la barrera*, un libro de viajes de vanguardia, *Sólo para gigantes*, periodismo literario y *Voy*, que es un libro que escribo para cerrar etapa, ya me he separado, ya vivo solo en mi piso, estoy despidiéndome de un capítulo de mi vida y hago resumen yo mismo de lo que he vivido, presentándome desde un punto de vista que tiene que ver con el viaje y muy animado con lo que hizo el Coetzee en *Verano*. Y entonces, a partir de ahí, como ya he visto que todos esos viajes y todas esas experiencias lo que han hecho cada vez ha sido traerme más hacia mi propia familia, hacia mi gente, hacia mi casa y como también lo que he descubierto durante este tiempo es que las marcas son una trampa y no quiero caer víctima de mi propia trampa, no quiero ser el autor de libros de viaje, quiero hacer en cada momento lo que me pida el cuerpo y lo que yo crea que quiero explicar. Decido que hasta ahora, esta etapa ha sido exclusivamente viajes, voy a continuar, porque tengo proyectos ahora, el mes que viene voy a Venezuela, luego me iré a Corea, volví de Corea hace poco... He seguido haciendo viajes, pero ahora empiezo una nueva etapa, que, además, la veo ahí delante, voy a hablar mucho más de lo que es mi estricto entorno y, en concreto, tengo ya dos libros acabados sobre Barcelona y uno en preparación, que es sobre el que estoy investigando, que el protagonista también se movió entre Barcelona y Madrid. Entonces, de lo que me ha servido la experiencia de los viajes es para acercarme, ya sin ningún tipo de titubeo, a lo que es mi entorno. Y ahora voy a mostrar el lugar donde vivo.

**¿Y esas son las dos obras sobre las que me has comentado que estás escribiendo? ¿Sobre ese concepto te estás centrando? Es que me parece muy interesante porque, efectivamente, como tú comentas, tendemos, y nos vamos a incluir todos, a etiquetar a todo el mundo y a ti en un principio siempre se te ha etiquetado como escritor de viajes.**

Pues sí, yo me presento como Gabi Martínez, en un momento en el que los diminutivos prácticamente no existen en la literatura española prácticamente por una cuestión de, yo creo que de jerarquía elitista cultural. Me lo pienso mil veces si llego a firmar como Gabi mi obra. Esto igual lo has visto alguna vez, porque es un discurso que cuando hay una entrevista larga...

**Yo me he dado cuenta por ti, que en España no utilizamos los diminutivos, al contrario que en EEUU, que está lleno de diminutivos. Yo es una cosa que no había caído, que no me había dado cuenta y ahora, de repente, al verla te resulta obvia.**

Sí, tú piensas que Walt Whitman, él dice que se presenta ante la gente porque quiere que la gente le llame como se llaman sus amigos y él es Walt. Y luego te encuentras ahí en contra de una tradición que llega hasta la presidencia de los EEUU con Bill Clinton o con premios Nobel como Toni Morrison. Entonces tú vienes aquí y te encuentras con nombres larguísimos, compuestos, ¿qué pasa aquí? ¿Esto por qué viene? Esto viene porque venimos de una dictadura y venimos de un país, de un Estado en el cual todo ha estado siempre controlado por las élites culturales, las élites culturales no, ni culturales en muchos casos, las élites empresariales o el poder más puro y peregrino, que cultural, precisamente, no es. Entonces al final hago una apuesta y, además, en aquel momento, había un programa de televisión que eran *Los payasos de la tele*, y yo lo había visto de pequeño y eran Gabi, Fofó, Fofito y Milikito, Gabi era un payaso, con lo cual, firmar como Gabi tenía un peligro añadido. Y el caso es que dije, bueno, vamos a ello, vamos a intentar cambiar algo de verdad, pero el cambio que no sea solamente un cambio de formas, tienes que demostrar con toda tu obra posterior que este cambio... Claro, llegar a esta reflexión es porque hay un pensamiento detrás, ante el mundo te presentas de una manera determinada, pero luego eso no puede quedarse en un mero gesto, tienes que llevar adelante el cambio, el cambio no tiene que ser sólo el nombre, tiene que ser el contenido también y entonces es la apuesta que hago por cambiar. Por lo que decías ahora de la obra y de cómo me posiciono, todo esto viene, este es un libro que estoy hablando con abogados y todo, es un libro que vamos a ver lo que pasa con él, puede haber polémica. Es un libro sobre neurólogo al que internaron en un psiquiátrico, y aquí voy a hablar sobre todo el sistema sanitario español en general, en concreto este es el catalán. Y es una historia en la cual tú ves a una persona que si en los niveles de estrés medicamente hay tres niveles, del 1 al 150, del 150 al 300 y del 300 hacia arriba, por encima de 300 dicen que estás muy mal, que tienes que hacer algo urgentemente para ponerte normal, esta es la historia de alguien que llega al nivel 506 de estrés. Entonces se vuelve loco, directamente, y padece una enfermedad, que, para empezar, le diagnostican erróneamente, y como él es neurólogo, en los momentos más de lucidez que así tiene, él mismo llega a autodiagnosticarse lo que tiene. Entonces, es alguien que desde dentro de la enfermedad, durante un tiempo, se autoanaliza y luego como luego pasa un año catatónico perdido, por un motivo sale de eso y al final se descubre que es lo que tenía, porque lo descubre un neurólogo catalán en EEUU, porque está trabajando desde hace veintipico años en EEUU, porque aquí no puede trabajar y es una figura de renombre mundial ahora mismo. Y descubre que esa enfermedad es, y aquí llega el punto más popular, es la enfermedad de *La niña del exorcista*, la niña del exorcista no estaba poseída, sino que tenía una enfermedad neurológica, un problema de un neuroreceptor. Esta historia habla de muchas cosas, habla de un *mobbing* brutal que le hacen a este hombre en el trabajo y esto contribuye a su 506 de estrés. Luego por otro lado, también estoy con un libro sobre Antonio Baños, líder de la CUP aquí en Barcelona.

**O sea que estás trabajando en dos libros al mismo tiempo.**

Bueno, uno ya está acabado y al otro le queda ya poquito para acabar y ahora estoy desarrollando un tercer libro, que será sobre el único español, yo creo que ha ganado dos campeonatos del mundo, uno de esquí náutico y otro de motociclismo. Ahora que todo el mundo está súper enganchado a la MotoGP y esto parece que sea el no va más, resulta que hay un tío ahí con una historia que es la hostia, pero una historia que explica cómo se fundó Pachá, de cómo Ibiza se puebla con los hippies y empieza a correr la cocaína y la heroína por ahí y empieza a morir gente a la vez que pasa de todo. Y esa historia cuenta un poco lo que es la transición, pero te lo cuenta de la manera como más épica, con la velocidad de por medio y pilotos, cada uno de los que salen ahí tienen su propia historia. Me he desplazado de un lado hacia otro por lo que te comentaba, una marca, si estamos hablando todo el tiempo de libertad y de ser lo más libres posible, no puedes dejar que el mercado te condene por la propia marca que te has fabricado tú. Y luego las historias, en cuanto a la forma de las propias historias, eso que te dicen de la voz, yo creo que la voz es mucho más que el estilo, que yo creo que es a lo que se ha estado asociando casi siempre la voz. La voz es algo que tiene que ver con el espíritu, con eso que transmites, que está por



encima de la estética, por encima de la forma y de todo. Es algo que trasciende y que es difícil de explicar. Y entonces, por eso también, a la hora de contar las historias, me da lo mismo adoptar una fórmula u otra o ponerme con un tono u otro. Confío en que al final, lo que se va a imponer es la historia con el espíritu que pide esa historia, o sea, tienes que adaptarte tú a la historia, no llevar la historia a tu voz, no ser tú el que quiere decirle a la historia, sino intentar ser lo más simple, lo más directo, lo más auténtico posible, al servicio de la historia que quieres contar. Que sea la historia la que busque un poco su forma, esa es la idea.

**¿Tú definirías tu obra, la de *Voy*, con esa etiqueta que se utilizaba tantísimo de auto ficción?**

Yo que sé, es lo que te digo, yo lo de las etiquetas... Tiene un punto de auto ficción, pero en el momento ese en que te pones a hablar de auto ficción, pues yo preferiría que se hablara como novela, si quieres, una novela abraza más cosas. Es que si consideramos que *Verano* es auto ficción, *Voy* es auto ficción.

**Yo te entiendo que a veces las etiquetas llegan a un punto absurdo, sólo que yo en mi tesis es una de las cosas que tengo que hacer, poner etiquetas o aclarar temas de las etiquetas.**

Precisamente lo anterior que te he dicho, va en contra de esa idea. La etiqueta es una necesidad del vendedor. Es verdad que hay muchos creadores que trabajan con la etiqueta en la cabeza, pero yo intento en esos debates pronunciarme lo menos posible, porque creo mucho más en la totalidad de la expresión artística, o sea, en restringirte a algo, acotar a algo tan pequeño como es una etiqueta, lo que es un trabajo al que has dedicado mucho tiempo y que, a lo mejor, abarca mucho más, que no sólo periodismo literario y tal, quizás lo mejor de todo sería la novela, pero lo bueno sería que hubiera un término para novela, pero que entrara dentro de la no ficción a veces. Sería ideal, porque lo curioso es que para la novela la ficción lo abraza todo, pero la no ficción no tiene un término que lo abrace todo.

**Bueno, sí, Truman Capote no lo utilizó, pero cuando publicó *A sangre fría*, los editores lo llamaron novela de no ficción, que también se ha utilizado mucho para denominar al periodismo literario. Pero, bueno, es otra de las miles de etiquetas que tiene.**

En cualquier caso, el término novela aparece en los dos registros. Digamos que yo sería en el que me sentiría más cómodo siempre.

**Gabi, ¿tú crees que el libro como soporte para el periodismo literario puede ser un buen medio para publicar?**

Pero hablamos de textos de qué extensión.

**Bueno, en el momento que tiene un formato libro, ahí da un poco igual la extensión, en el momento en el que es un libro.**

Yo apuesto por el formato libro, sí, porque creo que.

**Te lo pregunto en el sentido de que cuando tú hablas de periodismo literario o periodismo narrativo, nadie piensa que vaya a ser un libro, nadie piensa que tú puedas contar una historia periodística, real, en libro. Esos dos aspectos no se suelen asociar. En otros ámbitos se asocian, en EEUU es totalmente normal.**

Yo al contrario, de hecho, creo que una de las oportunidades que tiene ahora mismo en español el periodismo literario es a través del libro. Ese es el resquicio que le queda, el periodismo literario en periódicos puede apuntar a alguna idea, puede esbozar algo interesante, pero el desarrollo del gran periodismo literario auténtico, ese tiene que expresarse en libro. Por varias cosas, porque una editorial de pronto, en el caso extraño, pero factible, de que hiciera una apuesta, una editorial es más fácil que apostara por algo así que no un periódico, que no va a hacer una apuesta económica por algo de gran formato, su naturaleza no es esa tampoco. Por eso yo, al periodismo literario de fondo, que es el que practico y el que más me gusta, yo lo vinculo al libro siempre.

**Sí, es que para mí es el aspecto más interesante y era que no se asociaba, al menos en España, esos dos conceptos, que el libro pudiera ser un formato para publicar este tipo de historias, cuando era algo tan habitual desde los años sesenta con todo el Nuevo Periodismo y demás. Que todos ellos tienen su fama a través de los libros no a través de sus textos que publicaron primero en *New Yorker* o *Harper's Magazine*, que es cuando realmente empiezan a ser conocidos.**

Es que el libro, lo mires por donde lo mires, le da algo diferente al texto, es verdad que igual se lo lee menos gente, pero parece que el hecho de publicar un libro lleve la historia a un nivel diferente, a un nivel de prestigio distinto. Y yo creo que para este tipo de historias el libro es el soporte indispensable.

**Yo lo comparto plenamente. Ese es el aspecto que más me interesa de mi investigación, es decir, reforzar y visibilizar ese tema, que al menos nosotros, no somos tan plenamente conscientes de eso.**

A la hora precisamente de visibilizar eso, hay un gran problema, pero esto ya sí que te lo digo a ti a título personal, yo creo que el problema es que los mismos que deben hacerse eco de esos libros, de esos trabajos de periodismo literario, son periodistas que no están haciendo ese periodismo. Entonces tú ahí, a veces, te puedes encontrar con cierto problema y a veces estás denunciando al sistema y los periódicos funcionan al sistema y las personas que trabajan en los periódicos pertenecen al sistema. Entonces la denuncia que tú estás haciendo, muy fácilmente, esos medios se pueden ver ellos mismos representados. Con lo cual, no sé hasta qué punto tienen interés en apoyar causas que le dejan a ellos en mal lugar. Y resulta que esos medios de comunicación son los que tienen que difundir los trabajos de gran periodismo. Digamos que estás poniendo delante de una gente, que se supone que entró en un lugar con el sueño de hacer lo que tú estás haciendo y están viendo que no lo están haciendo y no que no lo estén haciendo, sino que están haciendo algo que es una mierda, en muchas ocasiones. Entonces ahí ya entramos en una cuestión que va más allá de todas las teorías, entramos en el territorio personal, de cómo te posicionas tú.

**Yo esto lo estoy investigando desde el plano académico, pero ¿tú crees que existe esa sensación por gran parte de los periodistas, esa frustración?**

Los periodistas actuales están frustradísimos muchos de ellos, es que hubo un tiempo, hace quince años o diez en el que sí que pudieron hacer más o menos el tipo de periodismo que a ellos les gustaba, pero es que ahora, las nuevas condiciones empresariales, en las cuales hay periodistas que tienen que hacer la misma noticia cuatro veces, una para el digital, una para el papel, otra para el catalán o el castellano, aquí en Cataluña, otra para el no sé qué... Ellos mismos se encuentran en un lugar en el que no se reconocen y la frustración entre los periodistas que trabajan para los medios de comunicación es cada vez mayor.

**Yo a las personas que he entrevistado para mi tesis me lo dicen, que su máxima aspiración es escribir esos libros, pero que tienen que comer.**

Claro, ese es el discurso general.

**Yo en la universidad sí veo como esa frustración, es que claro, yo no tengo los datos para decir que es generalizada, pero esa frustración que se ve en los periodistas, incluso se está transmitiendo a los alumnos que ven un futuro totalmente negro en la profesión y una desgana gigantesca, que provoca un hastío en ellos muy negativo. Porque quizás no esté todo tan mal, pero cuando todo el mundo percibe eso tan mal, provoca una negatividad en todos los aspectos horrorosa.**

Pero la parte buena de eso es que sabes a lo que te enfrentas, sabes que si vas y siempre que hablo con gente es así, es como si quieres entrar en veterinaria, que tienes que sacar una nota de 8.7, con lo cual, tienes que dedicar tu vida a sacar esa nota. Pues si tú quieres hacer periodismo literario de verdad vas a dedicar tu vida y vas a ser pobre, tenlo claro. Pero la compensación que

tienes de todo eso es brutal, la sensación de hacer lo que quieres y de estar de alguna manera en una resistencia es como las películas, formar parte de una resistencia que no deja de aportar algo que vale la pena, te hace sentirte a ti como individuo muy bien en general. Luego pasas unas crisis tremendas también porque te dices que todo esto para qué sirve... El final de la historia es bueno, eso sí, tienes que dedicarte en cuerpo y alma, como se dice.

## 20.15. Virginia Mendoza

### Entrevista realizada de forma telefónica el día 13 de septiembre de 2016

**Virginia, lo primero que me gustaría preguntarte es qué razones te llevan a escribir tu libro.**

La razón es bastante personal y sentimental. Sé que no tiene nada que ver y tampoco tiene nada que ver con esa literatura del luto que se puso mucho de moda hace un par de años, pero en realidad el libro es un duelo. Porque, bueno, mi abuelo había muerto unos meses antes, por cuestiones del trabajo de mis padres, mis abuelos paternos fueron quienes me criaron y para mí él era como un pilar fundamental que se derrumbó. Y lo pasé muy mal durante unos meses y sabía que lo que necesitaba era cambiar de aires. Y tenía una deuda pendiente, no me había podido despedir y sabes que tienes que hacer algo por esa persona. Y llega una noche, ya lo cuenta Ander, que soñé con mi abuelo y al día siguiente, comentándolo con Ander y alguna amiga más y tal, siempre salgo con la broma de ¿y si esta es la calle que te va a tocar ir en peregrinación? En ese tiempo yo había echado currículum a una organización que era un centro de investigación intercultural de minorías étnicas, en Ereván, la capital de Armenia, pero yo había echado el currículum con prisas, de mala manera, de madrugada, porque me dio el venazo y me dije “yo me tengo que ir”. Lo mandé de madrugada y al día siguiente me contestaron que había pasado la primera fase. y en esos días fue cuando soñé con mi abuelo, después de pasar la primera fase cogieron a dos o tres, hicieron una entrevista de Skype y ahí ya seleccionaban a una persona. Y, claro, la noche que yo soñé con mi abuelo, me desperté pensando, que yo me iba a Armenia y que me habían cogido a mí, sólo porque había soñado eso. Y, efectivamente, así fue. Entonces, a través de ese sueño, esa deuda que tenía con él y ese duelo que estaba viviendo, me aferré mucho a eso para sobrellevar ese duelo, en parte creo que por eso inconscientemente por eso busqué tantas historias de abuelos, en España es que a veces por el miedo de la guerra, la postguerra la dictadura y tal, nuestros abuelos se han llevado muchas cosas a la tumba y muchos de los que rondamos los treinta años, cuando mueren, nos quedamos con la sensación de que nos les conocíamos realmente. Entonces creo que a raíz de ahí fue por lo que empecé a buscar gente mayor, sobre todo en aldeas remotas, que pudieran contar también algo en común. Inconscientemente. Entonces, en resumen, fue eso lo que me llevó, ese duelo y el sueño.

**¿Por qué decidiste utilizar ese título y subtítulo? ¿Por qué decides llamar a la obra como *Heridas del viento* y con ese subtítulo de *crónica armenia con mancha de jugo de granada*?**

Mira, te cuento, yo le quería poner un título muy sencillito, de una palabra y que fuera potente. Y para mí iba a ser algo tan simple como “voces”. Me parecía que iba a quedar bastante claro para lo que yo quería transmitir, que era esa gente anónima de un país del que ni siquiera se habla. En cada apartado del libro, si has visto, en cada uno saco una palabra y tiene la acepción de la RAE que pensé que más se parecía a lo que yo quería contar. Y encontré una que me pareció súper poética, y es que, buscando la tercera acepción, ahora no me acuerdo, pero dice algo como heridas del viento.

**Heridas del viento, o hiriendo en él. Lo acabo de buscar.**

Entonces lo cogí por eso, porque realmente significaba voces, no era tan simple y al final te pones a buscar y hay un montón de libros ya que se llaman voces. Entonces le pongo este punto poético y al hablar de heridas es que estoy hablando de una herida abierta porque todo eso que estoy contando es cómo es Armenia hoy y cómo se ha conformado a raíz de lo que ha ido sufriendo, principalmente el genocidio, pero bueno, también guerras, terremotos... Luego, el subtítulo, desde el campo ético necesitaba un subtítulo que lo aclarase, pero también ha habido quien me ha venido a decir “oye, a mí el libro me ha encantado, pero me llevé un chasco, porque yo soy lector de fantasía y yo he ido a leerlo porque como pone crónica iba a ser de fantasía”. Y es que

ya me decían que habían abusado mucho del término crónica y que ellos mismo habían escrito un libro que se llamaba crónica de no sé qué. Y no sé, mírate la RAE o algo, porque la crónica periodística existe mucho antes que lo que os habéis llevado ahora a la fantasía. Lo de la mancha de jugo de granada lo menciono en un fragmento, la granada es el símbolo nacional de Armenia y tiene mucho sentido también a nivel nacional. Por ejemplo, cuentan, hay dos versiones, hay quien dice que no lo señala y hay quien dice que lo hacían normalmente, cuando a los armenios los echaron de Turquía durante el genocidio, a los que no mataban, porque primero mataban, llevaban a los hombres a luchar, pero una vez que estaban en el frente lo que hacían era matarlos por miedo a que pudieran irse contra sí y traicionarlos. Pero a las mujeres, ancianos y niños los tiraban al desierto sirio, a que se mueran de hambre y de sed. Y normalmente se avisaba a kurdos que había en campamentos para que secuestraran a las mujeres y, bueno, barbaridades, ya habrás leído un poco. Y, bueno, me pareció importante remarcarlo, al poner manchas de jugo de granada, era un poco como un sitio de la sangre. Y lo que te contaba de la granada, que hay dos versiones, es que hay quien dice que había una señora que se llevó una granada de Turquía porque no podían llevar nada que no pudieras cargar sobre tu propio cuerpo, no podías llevar equipaje, y esta señora se llevó una granada. Entonces lo armenios dicen que la granada tiene 365 granos, porque esa mujer, cada día, mientras iba caminando por el desierto y tal, se ponía un grano debajo de la lengua y que con eso sobrevivía todo el día, para no morir de sed ni de hambre. Y luego, tiene otra simbología como de unión, de todos los granos apelotonados, a los armenios les gusta mucho por ese sentido. Yo la verdad es que es el único sitio en el que he llegado a entender el patriotismo y demás. Es una cosa que yo no comparto, pero yo, como antropóloga, siempre trato de entender incluso las cosas que yo misma no comparto, intenté pues no juzgar y entender. Y al final lo entendí, si no tuvieran esa unión y no fueran tan patriotas, pues ese país ya no existiría. Y no te exagero, es que no existiría. De hecho, se inventaron el alfabeto de la noche a la mañana porque necesitaban un signo de identidad. Porque si no, es que no había nada que los uniera. La granada ha tenido mucha importancia en su historia y tú vas a Armenia y los souvenirs son granadas, yo me he traído algunas también.

**Sí, es su símbolo nacional. Y, Virginia, a la hora de escribir el libro, ¿cómo fue ese proceso de creación? ¿Tardaste mucho? ¿Tenías claro que el libro iba a estar dividido en estos cuatro grandes capítulos?**

No, yo no tenía claro nada de eso, iba improvisando muchísimo, yo lo único que quería era conocer el país y mostrarlo. Lo que me encontré era exactamente lo que yo había vivido cuando era pequeña en mi pueblo, Terrinches, en la España profunda, que era algo que yo perdí a los trece años porque me fui a vivir a Benidorm, entonces era todo completamente distinto, por historias de *bullying* en el instituto no conseguí adaptarme a Benidorm. Entonces había otro factor que era el reencontrarme con la infancia, el ir a esas aldeas, era como cuando yo era pequeña, la gente tan hospitalaria, tan abierta... Y, bueno, yo iba escribiendo sobre la marcha, pero lo que fue encerrarme ya a escribir el libro, pues fue cuando terminé el voluntariado, que me volví cinco meses, y aunque seguí viajando, reportando y tal, fue cuando realmente lo escribí. Y luego, el proceso, me llevó mucho más tiempo corregirlo y revisarlo que escribirlo, por supuesto, porque quería que saliera algo en condiciones y era un libro autoeditado, yo no tenía dinero para pagar a un corrector. Si realmente escribí el libro en esos cinco meses, pues diez me los pasaría corrigiendo y revisando hasta la saciedad. Y todavía, una vez publicado, lo dejé reposar porque en ese momento te cuesta más verlo, pero al tiempo lo seguía repasando para ver si algún día lo vuelvo a corregir y tal. Y, bueno, también tuve la suerte de contar con gente que lo leyó y me dio su opinión. Yo les dije que no fueran clementes conmigo, que si veían algo mal me lo dijeran porque no tenía editor ni corrector. Y uno de esos lectores fue Ander Izagirre, otro fue Alex Ayala, Carlos Torres Prieto, que no sé si lo conoces, él está en *Salvados* y ha publicado alguna cosa en papel también. Luego, un lingüista que está ya jubilado y que es de Astorga, que es donde estoy ahora mismo, profesores de periodismo... Fui buscando un poco de variedad, sobre todo gente que leyera crónica, pero también gente que no leyera crónica. Por ejemplo, mi chico es súper crítico y suele leer fantasía y ciencia ficción, bueno, lee de todo, pero lo que más lee es eso, él no lee

crónica. Y claro, a lo mejor no me puede dar esa visión de Carlos, que se infla a leer crónica, pero sí me sirve la parte de que es súper crítico y al no estar metido en ese mundo se puede dar cuenta de cosas que yo no termino de ver.

**Claro, no tienes ese distanciamiento que tiene una persona de fuera que a lo mejor ve cosas al primer vistazo.**

Claro, yo siempre intentaba, cada vez que lo leía, ponerme en el lugar, además, yo soy muy crítica conmigo misma, entonces siempre era como que me ponía en el lugar de otro y que además fuera muy crítico. Entonces por eso también yo lo iba dejando reposar porque luego encuentras cosas distintas por ese distanciamiento que necesitas. Y si ahora lo leyese me avergonzaría de haberlo publicado.

**Virginia, ¿el blog de *Cuaderno armenio* lo abres en el momento que viajas a Armenia? Porque en cierta medida es el germen de la obra ese blog.**

Sí, sí, lo utilicé como germen y, bueno, yo lo abrí antes de irme. Lo tenía cerrado, en privado, pero iba poniendo cositas antes de irme, leía libros sobre Armenia e iba poniendo como diario, comentando los libros y poco más. Y luego iba compartiendo fragmentos de esas crónicas que iba escribiendo y que no sabía en qué se iban a convertir. Algunas fueron saliendo en Frontera D, en distintos sitios. Y lo que hacía era poner trocitos para aprovechar esa foto que tenía ahí y sabía que en el libro no iba a poner. Pero yo no tenía ni idea de cómo iba a hacer un libro ni de cómo escribir un libro de crónica ni nada. Yo al final lo que hice fue acumular crónicas. Y, aun así, hubo quien, al final, me achacó que no hubiera un hilo, pone crónicas en el subtítulo, no te he engañado.

**Pero, claro que hay un hilo, pero esa persona te lo diría más como un concepto de un hilo narrativo de una novela.**

Habría pensado en una novela, claro. Yo sí que he pensado muchas veces que a lo mejor lo veo yo porque estoy metida en lo que he escrito, pero me he planteado si tendré que verlo más desde fuera. Para el de fuera puede que eche de menos ese hilo, para mí sí lo hay, porque además todas son historias de supervivencia, lo estoy poniendo claramente en todas las crónicas. Es un proceso, la primera parte, por ejemplo, yo casi no tengo conversaciones con la gente, aunque hablaba con la gente. La primera parte es una toma de contacto con el país, luego ya profundizaba en cuáles eran sus heridas, luego es cuando ya me centré en historias de personas, perfiles de gente que se había cerrado a algo de forma muy obsesiva y a mí me parecía que eso era la supervivencia, sin más. Yo pienso que cuando te aferras a algo de manera obsesiva es porque seguramente hay otra cosa que falta ahí o simplemente un motivo para obligarte todos los días a luchar por algo. Como este señor que estuvo treinta años cavando un templo subterráneo debajo de su casa. Para mí eso es supervivencia, porque si la persona hacía eso y casi no dormía, casi no comía, a lo mejor había algo en su vida de lo que tenía que huir. Y a mí me parece supervivencia, que te obsesiones con algo.

**Sí, a mí me parece totalmente. Treinta años es mucho tiempo, ahí tiene que haber algo muy fuerte para que esa persona haga eso. Virginia, ¿con qué género periodístico identificarías tú tu obra?**

A mí es que no me gustan las etiquetas, entonces, es crónica, pero también abusamos mucho de la palabra crónica a veces. Es crónica en el sentido de que estoy yendo a los sitios y estoy demostrando que estoy ahí, aunque no estoy contando mi vida, pero está claro que estoy yo ahí en esas conversaciones. Entonces, ahí es crónica, pero es que también puede ser reportaje. Y también si se lo preguntas a alguien de Colombia o a alguien de España, también es fácil que varíe esa concepción de crónica reportaje, que es un poco difusa. De hecho, el otro día, un artículo que me estaban editando en *Pikara*, me decía June Fernández, cuando me pasa las correcciones me dice es reportaje o qué sería. Y yo le digo, para mí es un artículo sobre el reportaje fotográfico y ya de

paso entrevisté a la fotógrafa y he aprovechado también para hablar de la transexualidad en Georgia, que es el tema que ella quiere denunciar. Entonces, como esto es demasiado largo, imagino que lo sencillo es llamarlo reportajes, pero para mí no es un reportaje porque en ese momento no he estado yo ahí y he recogido varias fuentes, ha sido por Internet y después de haber vuelto. Entonces, yo no me atrevo a llamar reportaje a algo cuando yo no he estado ahí. Cuando la situación me obliga a hacer algo por teléfono, por Internet, no me atrevo a llamarlo reportaje y mucho menos crónica. Entonces, el libro está un poco dentro de los dos, entre el reportaje y la crónica. Incluso en la facultad, los profesores no terminan de saber decirte la diferencia entre reportaje y crónica. Yo la única diferencia que le veo es que en el reportaje tienes que tener varias fuentes, lo veo un poco más aséptico, aunque te puedas permitir cierta literatura y, claro, tienes que estar ahí también. Pero la crónica es como que te permite más divagar, que, si te apetece contarlo como un cuento, sin inventar nada, lógicamente, que ese es el problema muchas veces, que, por escribir bonito, se va la pinza y la gente se inventa detalles, que se mete en detalles para darle el toque literario y eso sabemos que es algo muy lógico, pero es que si esa persona no te ha dicho qué hizo eso esa mañana, no te lo puedes estar inventando por crear un ambiente. Es que creo que es la única diferencia.

**Sí, yo en mi tesis precisamente abordo ese tema y concluyo exactamente como tú dices, que la crónica y el reportaje en España son muy confusos y en Latinoamérica, el término crónica es muchísimo más amplio. Para ellos reportajes puros y duros nuestros también son crónicas. Y además que se abusa de la palabra crónica, como tú antes has comentado, de forma excesiva, con lo que de pronto es muy complejo de determinar. Pero, bueno, yo comparto contigo que tu obra es crónica y reportaje al mismo tiempo, es un poco híbrido. Y ¿tú te sentirías cómoda identificando globalmente tu obra como periodismo narrativo?**

Sí, yo lo digo claramente, lo que hago es periodismo narrativo. Pero bueno, la parte que no te he contado también es que, aparte de géneros periodísticos, yo lo que echaba realmente, y no lo puedo evitar, y no sólo no lo puedo evitar, sino que no quiero, es que realmente lo que estoy haciendo es mezclarlo con la antropología. Y es intencionado, porque, por ejemplo, tú lees a Kapuściński y tiene un punto súper antropológico. Y yo sí que lo hago intencionadamente. Y, por ejemplo, el capítulo sobre el genocidio, si has visto que empieza solamente con el testimonio de una mujer, yo el testimonio de esa mujer lo meto ahí sin más, de golpe y de sopetón, pero del estilo de las historias de vida en antropología. Es que esa señora era la abuela de una amiga y ella tenía cosas que contarme de su abuela durante el genocidio. El caso es que nuestra conversación transcurrió de tal manera que me acabó contando desde la vida de sus bisabuelos, sus abuelos, hasta la suya de una forma tan cronológica, que eso era completamente una historia de vida, como las de antropología, que, si la soltaba así, se me quedaba una historia de vida. Entonces, a mí me pareció que esa persona, en lo que contaba, estaba reflejando todo lo que yo iba a meter en ese capítulo en el mismo orden cronológico. Desde hablar de genocidio a llegar a hablarme del terremoto, cómo se vivió el terremoto, cómo se vive hoy, fue pasando por todo, por todas esas fases que yo iba a tratar en ese capítulo.

**Te servía como modelo para representar todo eso que querías contar.**

Sí, había una manera de introducir todo ese capítulo, que abarcaba tantas cosas, cómo en la vida de una persona había ido ocurriendo así, cómo le había ido afectando. Y era una forma como de introducción, porque luego, todas las crónicas van hablando exactamente de su vida. Empiezan con el genocidio, sigue con la guerra, sigue con el terremoto, con la guerra. En esa parte también hay muchas cosas en las que yo ni siquiera me meto, por ejemplo, si tú ves la parte de Nagorno Karabaj, yo me estuve reuniendo con veteranos de guerra y tal para que me contaran historias y demás. Yo eso lo he soltado ahí de golpe, puede parecer que lo he hecho por pereza, pues, mira, a lo mejor sí, no lo sé. Pero a mí lo que me parecía es que, si yo no estaba en Azerbaiyán para escuchar la otra versión, yo no era quien para contar lo que había pasado en una guerra, yo lo único que podía hacer era soltar la versión de esa gente. Además, me vino muy bien porque me dio esa entrada de te vamos a contar lo mismo que te contarían los turcos, pero al revés, porque

ellos les llaman turcos a los azeríes. Son casi la misma gente que se ha querido vengar un siglo después. Y eso, pues dices, vale, no es ningún género, es testimonio ahí suelto, sin más. A mí al principio ese tipo de cosas me sabía muy mal hacerlas.

**¿Por qué te sabía tan mal incluir eso?**

Porque lo veía como que al no escribirlo yo era un poco que parecía que me estaba dando pereza o algo, pero, luego hablándolo con Carlos Torrés, que me ha animado un montón, y él me decía, vamos a ver, si esto es lo que está haciendo Svetlana. Y en ese momento no le habían dado el Nobel aún y ahora es cuando lees y ves que hizo muchas entrevistas, no escribió.

**Sí lo escribió, pero no está ella presente. Pero eso es una técnica que tú puedes utilizar y que no por utilizarla te estás eximiendo de tu labor como periodista o como escritora. Al contrario, es como si hubieras estado utilizando otra persona o hubieras utilizado otra forma de contar.**

Yo también es por lo que te decía, porque soy muy autocrítica, lo hice también por mis motivos, es que si no tengo la otra parte contándome la guerra es que no puedo contar esa guerra. Yo prefiero dejar el testimonio de esas personas. Y eso estaba también a mitad del libro, era una manera también de aligerarlo.

**¿Tú crees que en ese apartado es donde se ha reflejado tu formación como antropóloga o tu visión como antropóloga? ¿O es más general? Porque yo lo veo más general.**

Es general, eso si te das cuenta, en los capítulos del principio, hay un par de capítulos que son como pequeñas etnografías. Son historias de minorías étnicas con las que he convivido. Y, por ejemplo, con los yazidis estuve cinco días con ellos en la montaña, yo en mi tienda, pero estuve todo el día con ellos, ayudándoles en sus cosas, haciendo de todo con ellos. Me lo pasé en grande con ellos, te asustan diciendo que son satánicos, es una gente genial. Y eso era pura antropología, porque, además, el momento en el que yo me sentaba a hablar con alguno de ellos, siempre era para tirarles de un tema que es básico en cualquier grupo étnico, la señora mayor que vi que contaba su vida en base a las muertes que había vivido, era perfecto para que me hable del luto y el entierro en su cultura. Y yo ahí veía que eso es como en mi pueblo hasta hace nada. Que son cosas que se perdieron hace doscientos años, pero en mi pueblo, yo tengo 29 años, he llegado a ir a un velatorio en una casa.

**Claro, yo soy también de pueblo y he vivido eso.**

Y todo lo que me contaba esa señora, yo decía, es que somos iguales, todo lo que me está contando es lo mismo que se hace en mi pueblo, que si cerrar las ventanas, todo. Era todo igual. Y lo que quería desde un principio es acercar un poco las dos culturas, incluso metiéndote ya dentro de las minorías, que hasta para ellos eran rarísimas. Es lo típico, que dejas al otro ahí, pero no te molestas en saber cómo es. Es lo que pasa siempre en esos casos, que sueles encontrar más similitudes que diferencias, también es cuestión de predisposición.

**Y también de profundización, porque tú estás allí viviendo con ellos, estás inmersa en ese contexto, por lo que tu visión cambia porque lo puedes entender mucho mejor, estás profundizando, no te lo están contando ni viendo desde fuera.**

Yo estuve conviviendo con ellos y a mí es lo que más me gusta de lo que hago, el poder convivir con la gente. Y me encanta, sobre todo, cuando son culturas así muy distintas y te dicen un día que les cuentes algo sobre tu tierra, ahí yo ya soy feliz. A los nómadas, ahí en la montaña, les acabé haciendo una paella, pero en una olla, con lo que tenían ahí en la tienda, que no eran ni siquiera todos los ingredientes que hubiera necesitado para una paella y encima salió buena. Y ellos estaban alucinando, ¡qué buena, qué buena, si está mejor que la comida de Armenia! Yo me partía de risa, los abuelitos supervivientes del genocidio igual, yo no lo cuento en el libro, pero ellos vivían con su nuera y la nuera los tenía apartados en una habitación y yo vi que no me



pareció que ellos estuvieran en esa habitación sin más, sino que aprovechando que no había mucha relación entre ellos, aprovechando que el marido trabajaba. Entonces a mí me dio mucha pena ver como la relación era muy muy fría. Entonces intentaba quedarme más con ellos, veía que estaban muy a gusto con nosotras. Como a lo mejor veía la nuera que era la hora de comer y no la veía preocupada por cocinarles ni nada, pues iba a una tienda, compraba unas patatas y unos huevos y les decía “venga, que os voy a hacer un plato de mi tierra”. Los abuelos súper felices, comiendo tortilla de patatas. Y, no sé, es de las cosas que más disfruto. De lo que menos disfruté era de que intentaban siempre emborracharte, pero bueno, porque ellos comen con vodka. Lo bueno es que al ser una chica lo entendieron, pero con un chico es imposible, hasta que no lo vuelcan no paran y son felices así.

**Virginia, ¿tú por qué crees que de este tipo de textos de periodismo narrativo hay tan poco en la prensa española?**

En parte, lógicamente, porque los medios tampoco están apostando mucho y los pocos medios que sí apuestan por ello en España y que son muy buenos y no les quito merito, pero no pagan.

**Ya, no eres la primera que me lo dice.**

Claro, es que los que realmente apuestan por el periodismo en profundidad no pagan. Y es que es muy frustrante. Lo que pasa es que, claro, han tirado cada vez más por el morbo y se está empezando un poco a ir a pique la idea inicial.

**¿A cuál te refieres?**

Te decía *El Español*, que, por ejemplo, ellos, para lo que es España, pagan bien, bastante bien, y para ser online, que en online se paga menos que en papel. Y ellos, por ejemplo, sí que me permiten meter mucha parte narrativa y no me la cuestionan nunca. De hecho, te piden desde el primer reportaje que necesitan que estés ahí mucho, que estés presente. Yo al principio iba un poco con ese miedo porque decía ya verás, en España eso no sé cómo se va a tomar. Pero en ese sentido genial. De los que pagan son los que más se están aprovechando de ello. Con lo de a pique me refiero a que se han acabado yendo los mejores, los que más periodismo narrativo hacían, se ha ido Nacho Carretero, es que se ha ido hasta la hija y el yerno de Pedro J. Yo en lo poco que voy metiendo y tal tampoco estoy teniendo problemas, a mí me siguen permitiendo hacer crónica y tal. Pero sí que es verdad que ya no hay tanta crónica como al principio, pero los demás es que no apuestan y el espacio sigue estando muy limitado para lo que quieres contar. Y también es cuestión de las facultades, porque en mi facultad no se habla en ningún momento de periodismo narrativo, ni de ser freelance. Yo he ido improvisándolo todo y la persona que más me ayudó siempre fue Ander Izaguirre porque vino a darnos una charla y a mí ya me encantaba lo que hacía y desde que vino ya he estado dándole la brasa. “Ander, ¿cómo puedo hacer esto? Ander, ¿cómo puedo hacer no sé qué?” Él fue el que me fue aconsejando para ir empezando, porque es que en la facultad ningún profesor se tomó la molestia ni de mencionar que el periodismo narrativo existía. Además, te voy a contar una anécdota, que te va a hacer hasta gracia. La primera vez que en la asignatura de periodismo escrito, la primera vez que tuve que hacer un reportaje, que además era sobre el maltrato de género, y nosotros teníamos el manual ese de Grijelmo, que dice que en el reportaje, en la entradilla, tú te puedes permitir un poquito de literatura y tal para meter en ambiente y eso. Y como tengo que hablar del maltrato de género y tal te pones un poco más sensible. Y ya empecé un poco con mi punto literario sin darme cuenta. La corrección de la profesora fue: eres demasiado lírica, deja de hacer periodismo y dedícate a la literatura. Esa profesora fue de las primeras que me llamó para comprar el libro, que estaba súper entusiasmada y cuando hice la dedicatoria, lo siento Isabel, pero es que te la tengo que devolver, y lo puse en la dedicatoria y la mujer es que ni se acordaba. Y ya ella me explicaba que en la época que hice yo periodismo es que en España ni siquiera nos veíamos esto venir. En América latina, vale que hay un boom ahora, pero es que yo creo que desde García Márquez no ha terminado nunca.

**Pero nosotros también hemos tenido muy buen periodismo narrativo, sólo que se nos ha ocultado. Yo cuando empecé a escribir mi tesis descubrí a Manuel Chaves Nogales y yo flipaba. Es un autor tan bueno y que jamás se me haya mencionado nunca. Es que es buenísimo y nunca se me ha hablado en la carrera, eso lo descubrí yo investigando siendo ya periodista.**

Es alucinante. ¿conoces a Magda Donato?

**No, no me suena.**

Es una mujer de Madrid y era la hermana de una de las primeras diputadas que hubo en España. Esta mujer, después de Nellie Bly, es una de las pioneras del periodismo gonzo. Y era española. Y en la universidad nos han dicho que si Foster Wallace, que si no sé qué, y las pioneras del periodismo gonzo fueron Nellie Bly y Magda Donato y no se nos habla de ellas, que encima era de aquí. Una tía que llegó a fingir que estaba loca para meterse en un manicomio y hacer un reportaje, que llegó a fingir que era pobre para contar cómo se vivía en los comedores sociales, que llegó a inventarse una trifulca en la calle con una amiga para que la metieran en una cárcel de mujeres.

**¿Cómo me has dicho que se llamaba?**

Magda Donato. La estás leyendo y es completamente atemporal, parece que lo esté escribiendo hoy.

**Sí, de este tipo de periodismo no se habla.**

Siempre son los mismos. Y, por ejemplo, en la actualidad, sólo se habla de Gabriela Wiener, me parece muy bien, pero lo único que está haciendo es contar su vida sexual y su vida íntima. A mí ese periodismo gonzo no me interesa, a mí el periodismo gonzo que me interesa es el que te haces pasar por una pirada para entrar en un manicomio. Pero simplemente por lo personal... Ahora está haciendo una serie de entrevistas a gente de su entorno para que le hablen de ella misma. Me parece muy bien que quieras escribir tu historia, pero para mí es que tanto yo deja de ser periodismo. Y en periodismo narrativo, lo que pasa es que hay cuatro o cinco nombres de gente que está súper endiosada y el resto parece que no existe.

**Sí, efectivamente, hablamos siempre de Caparrós o de los mismos autores y hay mucha gente trabajando.**

Y es que cuando se habla de mujeres sólo se habla de Gabriela Wiener, de Leila Guerriero, que es mi musa y mi diosa. Pero tienes, por ejemplo, a María Ferreira, que ha estado en un centro psiquiátrico de Kenia y ha escrito un libro, que se llama *Tierra de brujas*, ahora está viviendo en Pakistán... De esa chica no se habla y es de aquí. No sé, tienes a Marina Bastos, que, aunque ella no estudió periodismo, hace unas crónicas, poquitas, pero de una calidad descomunal. La tía es que ha escrito hasta en *Etiqueta negra*. ¿Por qué no se habla de ella en antologías? Si se meten mujeres siempre son los mismos nombres. Pasa un poco como con todo, yo creo que hay como ese mundillo.

**Sí, hay unas personas que se habla siempre de las mismas. Yo de los veintidós autores que tengo, contándote a ti tengo cinco mujeres. Siempre es minoría. Yo he entrevistado a Mónica Bernabé, voy a entrevistar Olga Rodríguez, tengo también a Samanta Villar, a Mayte Carrasco y me falta una, que ahora mismo no me acuerdo. Pero, vamos, que mujeres hay, sólo que en esas antologías hay un predominio de hombres, como suele ocurrir en muchos casos.**

Sí, siempre se las ven menos, por ejemplo, en Libros del K.O., siempre se les acusó de machistas, ahora ya no, pero casi no había mujeres. Y es lo que ellos dicen, no recibimos propuestas de mujeres, si recibiéramos más, publicaríamos más. Pero como la mayoría de propuestas narrativas son de hombres, eso se tiene que reflejar. Al final ¿qué es lo que falla? Algo que está en la sociedad realmente, que no está abriendo tantas puertas a la mujer en crónica o lo que sea. Pero

la editorial no va a estar pensando que sólo publican tíos. Ahora va a salir uno de June Fernández, por si te interesa entrevistarla, tiene muy buena pinta. Sí, *10 ingobernables* se llama. Va de gente que vive, así como al margen, muy rebelde y tal. Tiene muy buena pinta. Trujillo también va a sacar un libro ahora con ellos, que ella está en *El Español* y es muy buena. Sí, que hay mujeres, por ejemplo, Alba Muñoz, a mí no me gusta lo que hace *Playground*, sin embargo, lo que hace Alba Muñoz me parece genial.

**Las estoy apuntando porque muchas de ellas no las conocía.**

Alba Muñoz hace reportajes chulísimos, de temas muy curiosos y bien trabajados. La ves en *Playground* y te choca, porque luego ves al lado un artículo de Luna Miguel que ha puesto un estado en Facebook preguntando cosas a sus amigos y a eso lo llamas reportaje y lo publicas en el mismo medio y no sabes cómo tomarte este medio, si en serio o no.

**Sí, es que a veces te sorprenden cosas, textos que están en el mismo medio y que chocan tremendamente, como si no siguieran la misma línea. Virginia, volviendo a tu libro, ¿cuándo tú empezaste a escribir te sentiste cómoda usando la primera persona?**

Cómoda no, no estaba acostumbrada, pero es que, al fin y al cabo, era lo que quería hacer en ese momento. Pero sí que es verdad que al principio me sentí muy extraña, de hecho, el principio lo ofrecí a una editorial que le estuvo gustando y tal, pero querían que me metiera más, que hubiera más experiencia personal. Pero yo no veía que pintara más allá de demostrar que estoy ahí y entrar en alguna conversación porque también es necesario por esa parte antropológica y porque es crónica y es inevitable. Pero a mí no me gusta meterme demasiado y, por ejemplo, hay muchas veces que yo estoy usando el plural y en la primera crónica que saqué en *El Español*, que era sobre el pueblo de Stalin, a la hora de editarlo me lo pusieron todo en la primera persona del singular y me decían que me metiera más, que usara la primera persona. Vamos a ver, no quiero contar mi vida. Y muchas veces vas a hacer una crónica y te dicen que les gustaría saber cómo has llegado a ese sitio y qué conversación tuviste con quién para enterarte. ¿En serio es necesario que para contar la historia de un señor que ha estado treinta años cavando un templo subterráneo te tenga que contar yo en una crónica, empezar con ese tostón de que yo estaba tomando una café con un amigo y me dijo tengo una historia de las tuyas? Me parece meterme demasiado sin ser necesario y muchas veces es que el editor de crónica lo demanda. Y yo no me siento cómoda hasta cierto punto y prefiero el plural, porque, además, casi siempre, si no estoy con traductores, por ejemplo, el libro que estoy escribiendo ahora, que en realidad es con mi chico con quien estoy yendo a todas partes. Claro, si me lo piden tendré que poner el singular, porque parece que es lo que se pide. Y a mí no me gusta porque me siento un poco céntrica, ¿por qué lo voy a poner en singular si yo he estado ahí con otra persona? Tampoco me voy a poner a contar que es mi novio en una crónica, ya tú supón. Siempre va a haber alguien. Ahora mismo es que estoy yendo a aldeas completamente remotas, el otro día tuvimos que caminar tres cuartos de hora, porque no se podía ni en 4x4 llegar a la aldea a la que íbamos. A mí me daría rollo irme hasta Soria y meterme ahí en un sitio que nos pasamos la tarde entera buscando la aldea, tuvimos que volver al día siguiente y hasta el medio día no la encontramos. Todo para llegar hasta una señora que vivía ahí sola y que no sabíamos si nos iba a recibir a pedradas o nos iba a abrir la puerta.

**Y tú no ves necesario contar todo ese proceso de cómo llegas allí.**

Es que esas cosas no son necesarias. Y muchas veces también es un poco de tener responsabilidad, si mi amigo me contó lo del abuelo de su amiga y tal, ¿qué necesidad tengo de meter a mi amigo en el libro? ¿Qué pinta él? No voy a contar, por ejemplo, en el caso de esta señora, los detalles de cómo llego porque no quiero que la gente sepa dónde vive, porque vive sola y le pueden hacer algo y ya se lo han hecho. Es algo que no se cuida, pero ha habido gente que ha tenido problemas y si además es una persona muy mayor, más vulnerable y sin ninguna posibilidad de contactar con nadie... Porque otros ya han salido en otros medios, o tienen cobertura y tienen móvil, tiene una escopeta, o son dos o es alguien más vigoroso. Pero si es una señora de

noventa años que te ha contado que la han puteado y que en cuanto se ha ido al hospital y ha vuelto le han saqueado, pues no la puedes convertir en un mono de feria. Aunque ella no te lo pida, tienes que protegerla.

**Y tú crees que hay autores que no protegen lo suficiente a sus personajes, a las personas que entrevistan, ¿no?**

A ver, yo te hablo del tema por el que me estoy moviendo ahora, ¿vale?

**Porque me comentabas que esta labor es parte de tu nueva obra, ¿verdad?**

Yo llevo un tiempo con eso, pero todavía no he publicado nada. Es el libro en el que estoy trabajando y ahí lo llevo. Pero sí que no paro de darle vueltas es a qué persona oculto yo, aunque no me lo haya pedido. Porque si una persona de noventa años, que no tiene ni radio para contactar, el pueblo más próximo está a tres horas y media caminando, es que uno de los grandes problemas de la despoblación es los saqueos y si llegan y hay un viejo de por medio, mejor se lo pones. Y si tú estás diciendo que este pueblo está vacío y queda sólo una persona, pues tienes que tener cuidado. Porque hay veces que es un matrimonio, un hombre más joven, tiene incluso un arma para asustar, no para hacer nada. Que sí que hubo uno, que está con su mujer, que está en perfectas condiciones que dice que él ahí tiene dos escopetas y que si se acerca alguien dispara al aire. Que si viene con malas intenciones ya se da la vuelta. Me parece bien, la gente tiene que estar protegida. Y yo creo que nosotros también tenemos que contribuir a eso, yo intento proteger a mis fuentes en la medida de lo posible, porque hay veces que uno me dice una salvajada, que la puede meter en líos. El problema es que como yo no hago entrevistas serias, sino que estoy el día con ellos, la gente te cuenta una barbaridad. Y cuando dicen una barbaridad les pregunto si eso no lo pongo porque ni siquiera ellos caen, porque se olvidan de que eres periodista, no has ido a hacerles cuatro preguntas y te has ido. Te sueltan algo que si luego leen escrito se pueden arrepentir. Una persona que te abre las puertas de su casa y te cuenta su vida yo no la quiero tampoco dejar mal. Si veo que algo la puede implicar en algo y no se da cuenta porque ha cogido confianza, yo se lo digo. Y hay muchos que te dicen que lo mismo que dicen ahí lo dicen en la plaza. Pero intento proteger, ya no sólo el tema de despoblación, sino que la gente viene sobre todo en busca de campanas y luego lo que pueda pillar, y está pasando muchísimo. Y, de hecho, en Soria yo me he sentido perseguida y en parte yo lo entiendo.

**¿Cómo perseguida? ¿En qué sentido?**

Sí, porque llegas a un sitio muy muy remoto, como el caso de esta señora, y de repente aparece corriendo el alcalde del pueblo de al lado. Y al día siguiente lo hablé con otra persona que se dedica a estos temas, precisamente, pero de otra comunidad, y decía que le gusta irse a leer a pueblos y dice que hay veces que ha ido hasta la Guardia Civil, que tienen su coche controlado porque se va moviendo por pueblos deshabitados. Y se está creando una paranoia muy rara con ese tema.

**Pero yo creo que eso siempre ha ocurrido. Imagínate un sitio muy despoblado, todos se conocen y de pronto aparece una persona extraña y se pone a dar vueltas. A todo el mundo le sorprende, ¿va a robar? ¿Está vigilando? Es que ese es un concepto de pueblo del ámbito rural que a la gente de la ciudad le sorprende lo que en una zona muy rural es normal, que venga un extraño y la gente esté pendiente de él.**

Sí, llegamos a un sitio donde vivía un matrimonio y si estábamos paseando por el pueblo, pasando con el coche y nadie salió a la puerta. Y era la una y media y yo a esa hora no pego a la puerta porque voy a poner a la persona en un compromiso porque va a estar haciendo la comida y esa persona se va a sentir obligada a invitarme a comer. Yo prefiero esperar a que esa persona salga. Si esa persona no sale a la puerta es que no le interesará, tendrá miedo o lo que sea. Al final me fui sin la historia, pero es que normalmente va a un pueblo y es que la gente sale a la puerta, ya no con mala intención, a veces es la curiosidad de que ha venido alguien y muchas veces ese alguien viene a hacer daño.

**Sí, por eso están esas personas así siempre que viene alguien extraño, los robos y ese tipo de cosas siempre vienen por gente extraña.**

Es que hace poco desvalijaron un pueblo entero, en el que me parece que quedaban catorce casas y todavía había gente viviendo, y no se enteró ni uno de ellos. Es un tema que como estoy metida en él, no paro de darle vueltas. Por ejemplo, esta mujer es que me dio permiso y todo para hacerle un retrato, vamos iba con el pañuelo del luto y todo. Y no sabía si convertirla en ilustración o que. Pero vamos, que nos tomó dos días para llegar, que aunque dijera el nombre del pueblo... Pero, por ejemplo, algunos blogs que sigo de pueblos deshabitados y tal, hay gente que se ha aficionado a hacer ese tipo de turismo por la tranquilidad, a visitar ese tipo de pueblos. Y hay veces que cuando la gente viene en verano, las casas están bien y todavía quedan las campanas, el propio autor del blog, que es uno de los más leídos de ese tema, no quiere dar el detalle de cómo ha llegado a ese pueblo, cuando ve que es un pueblo más vulnerable a lo mejor te dice el nombre, pero te oculta cómo llegar.

**Virginia, tú estás haciendo este trabajo ahora de cara a un futuro libro, ¿verdad?**

Sí, sí, eso es para un libro.

**Y siguiendo el mismo modelo que en *Heridas del viento*, ¿verdad?**

Sí, yo estoy haciendo lo mismo que en Armenia, ir a una aldea y ver qué me cuentan. Y cuando surge, nos quedamos a comer y tal. Con la abuela esta, como estaba tan aislada, le llevamos algo de comida y tal, nosotros llevábamos una cocina portátil y ella tan contenta. Han venido dos forasteros que no han venido a robarte, porque el día de antes le había venido la televisión y la mujer estaba súper cabreada, dice que no había podido dormir, llorando o que le preguntaban nada más que cosas de cuándo se vació el pueblo y lo pasa mal. A veces preguntamos y no nos damos cuenta de que somos bruscos, antes de acabar llorando diga no quiero hablar de eso y ya está. Es como que se sienten obligados, la gente mayor, como que por educación, aunque luego tenga que pasarlo mal, se sienten obligados a responderte. Y lo que estoy haciendo es básicamente lo mismo y la idea me vino desde Armenia, porque después de que allí todo me llamara la atención, volver aquí, estoy empezando a ver mi propio pueblo como algo interesante. Porque, por ejemplo, el duelo, la muerte es mi tema en antropología y de repente decía, madre mía, si en mi pueblo todavía tenemos historias con la muerte, que desapareció en el resto de España hace doscientos años. Al final es que ves unas conexiones que no te esperas.

**¿Cuándo termines el libro tienes pensado presentarlo a alguna editorial o lo vas a autoeditar tú como hiciste con el otro?**

Bueno, no lo quiero decir por si lo pifio, pero como estás trabajando en ese tema, no te preocupes, que si sale adelante yo te avisaré.

**Perfecto. ¿Cuándo estabas escribiendo *Heridas del viento* tenías presente algún escritor, periodista o alguna obra referencia que te sirviera de inspiración para escribirla?**

Sí, no te lo vas a creer, a Terry Pratchett.

**¿A Terry Pratchett? ¿En qué sentido?**

No es sólo que tenga descripciones magistrales que te dan mucha idea a la hora de describir a la gente, sino que ese hombre tenía un toque súper antropológico, lo que pasa es que como te habla de ciencia ficción o fantasía y todo muy de broma, que es como los Monty Python, pero por escrito, pues como que no te lo tomas en serio, pero para mí, mi gran influencia para hacer lo que hago, ha sido Terry Pratchett y sé que suena muy loco, pero yo había veces que me veía haciendo una descripción y decía “esto me lo ha pegado Terry Pratchett”. Y es que si ves a Terry Pratchett sin una base antropológica, te lo tomas a broma, pero si lees antropología o estudias antropología, te das cuenta de que todo lo que dice tiene una base brutal. Por ejemplo, sus libros de las brujas, todo muy de broma, pero él está hablando todo el rato de que las brujas están en un sitio que se llama el Valle del Carnero y el Valle del Carnero está en Zugarramurdi, que en vasco se

llama aquelarre, por tanto, este tío sabía de sobra de qué estaba hablando y estaba hablando de Zugarramurdi en realidad. Porque además hay una tierra por ahí que se llama Lancre y Lancre fue uno de los inquisidores que más caña dieron a la quema de brujas en Zugarramurdi. Parece que está de coña, pero el tío se ha leído la historia de Zugarramurdi como mínimo.

**Me parece interesantísimo.**

Sí, no te puedes inventar un mundo sin saber cómo funciona el mundo real. Es que al final es básica para todo, a mí me ha ayudado un montón, porque es ahí cuando descubrí que el periodismo que quería hacer necesitaba de eso.

**Sí, de estar ahí para vivirlo, verlo y poder contarlo de otra forma. Y, Virginia, ¿tú crees que estas revistas de las que hemos hablado, sobre todo las latinoamericanas, como *Etiqueta Negra*, *Gatopardo*, *El malpensante*, de alguna forma están influenciando en el periodismo español?**

Sí, claro que están influenciando, completamente. Lo que te quería comentar antes, que se me olvidaba, sobre el tema de la comparativa España y América latina, que muchas veces parece que aquí no se haga nada, a ver, sé que puede ser casualidad, son mejores trabajos y bueno, a la hora de escribir no pueden negar que son caribeños, tienen esa cadencia, que parece que te están cantando un ballenato mientras escriben. Me tengo que ir a vivir allí para ver si aprendo a escribir así. Por ejemplo, el otro día salieron los seleccionados del premio Gabriel García Márquez y no había un solo español. ¿Entre tantos seleccionados, en serio no hay gente buena en España?

**No sé, yo al menos en mi tesis intento demostrar que hay gente buena.**

Soy consciente de que se presenta mucha gente y de que tienen que seleccionar, pero era una sensación de no ver ningún nombre conocido de un compañero de aquí.

**No sé si es que en España conocen menos la fundación que en Latinoamérica y se presenta muy poca gente o no tiene tanta proyección.**

Entre la gente que hace periodismo narrativo, sí que estamos muy pendientes de todo lo que van haciendo. De hecho, hubo un año que lo ganó Eduardo Suárez, el yerno de Pedro J., que te decía que este era el fundador de *El Español*, pero se acabó yendo.

**Sí, y Braulio García Jaén también lo ganó hace un par de años con el premio ese que ya no existe de Seix Barral y la fundación. Pero no es tan habitual.**

No sé, el caso es que después de leer la selección, me quedé con una sensación un poco como de tristeza porque por más que nosotros estemos intentando, no parece que terminemos de sacar cabeza con este tema. Además, que nosotros no disponemos de todas las posibilidades que ellos, porque, por ejemplo, cuando Leila Guerriero hace una crónica, a lo mejor se encierra a escribirla dos o tres meses. Dime cómo te permites tú hacer eso. Porque yo, por ejemplo, en *El Español*, me han mandado hacer una crónica y me han dicho "lo queremos para mañana". El otro día, por ejemplo, que me fui porque María Jesús, la del acordeón, sigue tocando el acordeón todas las noches y me llamó mucho la atención porque iba a ir a una residencia de ancianos a tocar. Y pensé que si iba a residencias tenía que tener algo especial, además había escuchado que un chico autista con ella cantaba, no hablaba, pero con ella cantaba. Y estuve un par de días con ella, fui a su espectáculo en Benidorm, luego fui a la residencia con ella, fue todo súper emotivo, que me acabó haciendo llorar y todo porque consiguió que personas con Alzheimer recordaran canciones escuchando el acordeón y acabaran cantando y bailando. Fue algo precioso y te queda un día para escribirlo. ¿Cómo condenso todo esto? Es verdad que está bien porque ha sido algo muy emotivo y es bueno que lo escriba así en caliente, pero me gustaría poder currármelo, ya que he estado dos días con ella. Todo para que encima me eliminaran párrafos enteros de los abuelos, que era de lo que yo quería hablar. Me cambiaron todo el enfoque, me cambiaron el titular, me quitaron todas las historias en las que yo hablaba de abuelos en las que yo decía que tenían

Alzheimer y estaban consiguiendo recordar al escucharlas, y me lo metieron en la sección del corazón.

**¿Tú estás trabajando ahora como freelance?**

Yo soy freelance.

**Porque yo te leo mucho todo lo que escribes en *Yorokobu*.**

Sí, ahí es donde más estoy. Como ahí es donde más hago, es fácil que te hayas pensado que trabaje allí o algo. Ha habido veces que he llevado dos o tres artículos diarios, porque aparte hago cosas en proyectos de ellos.

**Me quería asegurar, yo daba por supuesto que eras freelance, pero a lo mejor no.**

Mira, te digo, con ellos estoy casi a diario, prácticamente, luego voy sacando reportajes en *El Español*, haciendo reseñas de libros de viajes y alguna crónica de viajes. Y luego en *Pikara magazine*, colaboro con ellas también y creo que los habituales son esos. Luego hay otras cosas, que, según el tema, ves que pueden cuadrar más en otro sitio, pues vas picando. Tenía una historia de un escalador en Armenia que consiguió que se prohibiera escalar en su lugar favorito para no molestar a los pájaros. Me pareció una historia súper bonita. Y para colmo, resultó que este tío era el guía de montaña de Bárcenas cuando se iba a Armenia a esquiar. Entonces, esa historia, en Chile hay una revista, de diseño precioso, muy chula, de escalada y la publico en ellos, si es un tema de un escalador, es más fácil que lo quiera una revista de escalada.

**¿Tú crees que hoy en día, un periodista freelance puede más o menos sobrevivir?**

Sí que se puede. Se puede y muy bien, sobre todo si te matas. Si estás todo el día al pie del cañón sí se puede. Yo creo que la clave es tener algo que te garantice hacer artículos como así más cortos. Entonces, a mí, por ejemplo, lo que me permite hacer los reportajes más en profundidad, mientras sobrevivo es lo que hago para *Yorokobu*, que a lo mejor un día entrevisto a una ilustradora y con un folio tienes el artículo hecho. Pero luego hay veces que me paso semanas documentándome sobre la historia de una mujer así olvidada y acabo haciendo un tocho que me ha llevado una barbaridad de curro. Pero luego va compensando porque tienes otros proyectos que son como posts, de 400 palabras y que además te dicen hasta el tema. Y eso es lo que me va permitiendo dedicar más tiempo a otras cosas del *El Español*. Por ejemplo, en *El Español* saqué un reportaje de una chica con síndrome de Down que se está preparando para ser modelo, que me pasé tres días con ella y que me pasé meses hablando con la madre para empezar a plantear el terreno porque no querían siquiera hablar del tema ni nada, ni sabían si la chica iba a querer. Y luego ella me iba contando, todo eso me iba dando base para el perfil y eso lleva un curro. Intento cada mes reseñar un libro.

**Y, Virginia, ¿tienes algún dato, porque imagino que como has editado tu libro sabrás más o menos cuántos ejemplares has vendido, si tienes algún dato sobre eso?**

Pues ahora mismo le he perdido la pista, pero puede que ronde los 800. Lo miré hace, meses y eran unos 700, pero tiene que rondar los 800. Porque, de hecho, lo presenté hace poco en mi pueblo y en mi pueblo es que se lo ha comprado todo el mundo y a lo mejor no se lo leen, pero a lo mejor dicen, bueno, tenemos aquí la Biblia y el libro de la nieta de Norberto.

**También lo has colocado como e-book en Amazon Unlimited, ¿cómo ha sido la experiencia? ¿Por qué decidiste colocarlo en e-book dentro de ese proyecto de Amazon?**

A mí lo que me interesaba era en papel y yo lo saqué en papel y me funcionó muy bien. Y a raíz de ahí dije de hacerlo en e-book, porque, además, había gente que me decía que si lo tuviera en e-book que lo leerían, que ellos ya no leían en papel y lo hice en e-book.

**¿Tienes algún dato sobre el e-book? ¿Eso te lo da Amazon?**

Sí, pero eso va por otro sitio, por ejemplo, Amazon, su imprenta es Createspace y luego, por otro lado, lo del e-book lo lleva Kindle Direct Publishing (KDP). Y ahí sí que miro mucho menos los datos, lo bueno que tiene es que te da oportunidades para promocionar cuando lo tienes en e-book y yo eso no lo conocía y lo descubrí hace unos meses. Está muy bien porque durante unos tres días o así, lo puedes tener en descarga gratuita y lo bueno es que Amazon no sólo te sube en la lista de los más descargados, sino que encima lo pone entre los más vendidos. Entonces eso te da mucha visibilidad y alguna vez que he hecho eso, a lo mejor en un día, ponte que se hayan descargado veinte o treinta, pero eso ha llevado a mucha gente a comprarse el de papel porque se ha interesado por él o días después comprarlo porque Amazon ya la dio esa visibilidad y le llamó la atención. La verdad es que en Amazon me ha ido muy bien, e incluso antes de hacer esto del e-book, la promoción y tal, yo aluciné porque en menos de una semana, no sé si estaba el tercero o el sexto entre los cien más vendidos de Amazon España y en periodismo y en viajes, en las dos secciones, estuvo el número uno durante un mes.

**¿Tú editaste el libro por ti misma y luego lo pusiste en Amazon o lo hiciste mediante un proceso que tiene Amazon para editar tus libros en papel?**

Tú puedes pagar servicios, yo lo tenía todo, ya había diseñado la portada, bueno la maquetación la terminé gracias a mi chico, porque si no me habría vuelto loca y habría tirado el ordenador, porque eso de las páginas que abren capítulos o que quedan en blanco, lo de hacer por secciones la numeración para que algunas páginas no tengan numeración, pero la siguiente sí que siga el número que le correspondería, eso era una locura para mí, no podía hacerlo ya al final. Y salió el e-book, qué alivio. Pero todo lo fui haciendo yo en casa mirando tutoriales.

**Y, Virginia, ¿qué te han comentado los lectores cuando han leído tu obra? ¿Cuáles son las opiniones que has recibido?**

Yo creo que buenas, no he recibido ninguna mala, si alguien la tiene no me la ha dicho o no la ha puesto en público. Lo único más negativo que ha podido decir alguien ha sido que lo único que le falta es que no hay un hilo.

**Sí, porque no están acostumbrados a leer ese tipo de obras.**

Sí, pero la verdad es que muy bien, a mí me ha sorprendido mucho, porque además lo valoró bastante gente en Amazon, incluso gente que no conozco, porque está por ahí mi padre y le digo “papá, no comentas porque se nota que eres mi padre”. Pero me ha sorprendido, porque eres desconocida, lo has escrito por tu cuenta, sobre un país desconocido, que además es no ficción y que tenga tan buena acogida, la verdad es que sorprende un montón y te motiva muchísimo. Y a veces he echado de menos la crítica, pero nadie me lo ha dicho.

**Virginia, ¿tú crees que el libro puede ser un buen soporte para publicar periodismo?**

Sí, para mí perfecto, porque es lo que te digo, me gusta un periodismo muy lento, de convivir con gente, de tener tiempo para montar la historia, mezclarlo con antropología... Y para eso el libro es perfecto, porque a lo mejor eso no se te permite tanto en una revista, en España, al menos. O que en América latina, como hay mucha crónica te dan un montón de páginas y aquí es más complicado. Entonces, para las cosas que a mí me gusta tratar creo que es lo que mejor me viene, porque siempre busco un lado muy humano de algo que en realidad es más amplio y más universal que lo que estoy contando, porque, por ejemplo, lo de Armenia, sí, estoy contando historias de supervivencia, lo que estoy haciendo ahora por aldeas, que casi no queda nadie, de lo que estoy hablando realmente es de arraigo a la tierra, no es tanto de despoblación sino de un lado más humano, que es más fácil de abordar desde el libro.

**Sí, por supuesto. ¿Tú crees que en España no tenemos esa tradición de que tú busques el periodismo o que haya periodismo en un libro? Siempre se intenta dentro de las editoriales y las librerías ubicar ese tipo de libros en no ficción, viajes...**



Sí que es verdad. Aquí realmente los que más han ayudado en ese sentido han sido Libros del K.O., porque han sido los primeros que sí que han apostado por eso claramente. Sí que ahora, me consta que hay otra gente que quiere sacar cosas similares, un poco imitarles porque, claro, les ha ido bien. Al principio no les iría tan bien, pero luego, por ejemplo, tienen ahí *Fariña*, que tiene un montón de ediciones y hasta les han comprado derechos para hacer una serie en Antena 3, y están ganando mucho en prestigio. Porque luego hay otras editoriales que publican periodismo, pero no están tan especializadas en periodismo, está Círculo de tiza, que es una pasada de editorial, la edición es cuidadísima, pero no está tan especializada en periodismo, más no ficción. Y sí que es verdad que ha huido de esa etiqueta por no encasillarse demasiado, por no cerrarse tantas puertas, una editorial de no ficción a lo mejor iba a tener más posibilidades que de periodismo. Lo veo como más fácil no cerrarte tanto la puerta. Es posible que nosotros no tengamos el mismo empuje que tiene en Latinoamérica, por ejemplo, un reportaje que salió en *El Español* hace poco, que a mí me gustó mucho, va sobre el triángulo de los suicidas en Jaén, hay tres pueblos, bueno, uno de ellos no llega ni a pueblo, no sale siquiera en las estadísticas, pero es el punto con más suicidios en España. Y era un reportaje muy trabajado sobre los suicidios en España. Ante esta misma situación, Leila Guerriero se fue unos meses a vivir a punto de la Patagonia a ver qué se cuece y escribió un libro. Creo que no tenemos tanto ese empuje, convertir un tema en un libro, puede ser un reportaje más amplio y ya está.

**Sí, puede ser ambas cosas, un reportaje y luego convertirse en un libro, porque la historia da, y más con ese tema.**

Yo era por ponerte el ejemplo de que, en Argentina, el mismo tema, sí hay alguien que puede convertirlo en libro. Aquí no tenemos el empuje y a lo mejor tampoco la posibilidad, a lo mejor, igual que en un reportaje en una revista, que te dan más tiempo, es posible que en el formato libro se apueste más, te den más posibilidades. También es verdad que estamos hablando de Leila Guerriero, puede hablar de lo que le dé la gana. Porque la tía se fue con uno que bailaba un tipo de jota tradicional de por allí e hizo un libro.

**Sí, porque el tema de un baile regional en un pueblo perdido de Argentina... Y nosotros tenemos temas muy buenos y esto que me comentas que estás haciendo me parece muy muy interesante porque el ámbito rural se está quedando sin personas.**

Lo bueno y lo malo que me ha pasado ha sido que empezar con esto, no sé si es que yo lo busco, esos temas que llegan a mí, también amigos que me envían reportajes y tal, y es que de repente está habiendo como una especie de boom de despoblación y de repente todo el mundo habla de eso. Y cuando empecé este proyecto, estábamos un día a la vuelta del primer viaje pensando títulos *La España vacía* y una semana después sale *La España vacía* de Sergio del Molino. Pensé en no desmotivarme porque a lo mejor, este chico, con este tema ha conseguido que se vuelva a hablar de despoblación y a mí me puede venir bien. El problema es que, si no me doy prisa, es posible que llegue alguien y haga el mismo libro.

**No creo. De todas formas, tú sabes que van a salir dos relatos muy distintos. Pero sí es verdad que a mí me ha llegado, no sólo por el libro de Sergio del Molino, sino por otros artículos, ese mismo tema. A lo mejor es una serie de confluencias que llevan a eso, pero es curioso.**

Es un tema que no se ha estado hablando a penas, salió en los años ochenta o así libro de Julio Llamazares titulado *La lluvia amarilla*, y este libro trata muy bien este tema, es una novela, aunque se fue pateando un montón de sitios para inspirarse, podría haber sido la historia de cualquier persona que se queda a vivir la última del pueblo. Pero sí que es cierto que, aunque esto se ponga ahora de moda, y con Sergio del Molino se está hablando muchísimo del tema, al final, no es nada de lo que no haya hablado Delibes. Porque es que casi todos los libros de Delibes hablan de todo esto y yo ahora me estoy comprando todos los que puedo porque los voy a necesitar, me va a hacer falta como base, no es nada que no se haya hecho antes, probablemente sea la persona que más ha tratado la despoblación.

**Virginia, ¿tú crees que la publicación del libro te ha beneficiado en tu carrera profesional?**  
Sí.

**¿En qué sentido? ¿Te ha servido para promocionarte, para abrirte más puertas?**

Totalmente, me ha abierto un montón y me ha enseñado un montón de cosas. y también gracias a la autoedición, tuve que aprender muchas cosas, hice un curso de lector editorial, para ver si me podía leer yo misma desde fuera, me ha venido muy bien para valorar la corrección, si ya me molestaba ver faltas en un libro, ahora ya me da muchísima rabia ver una editorial que publica libros con faltas, porque, seguramente, cuando corrija el mío encuentre alguna, y ya he encontrado alguna. Ese desgaste durante meses, por eso te decía que quería que reposara, alejarme de él y poderle seguir corrigiendo cosas. pero, me da mucha rabia ver un libro que ha publicado una editorial que tiene pasta para un corrector y que te saca faltas de ortografía. He aprendido a valorar sobre todo eso, que la parte más importante de la escritura, en realidad es la reescritura y la corrección. También aprender a crear una propuesta literaria, porque lo del borrador ya está muy desfasado. Probé con varias editoriales, la segunda fue un poco por probar porque yo era de o publico con una editorial, que es la que me interesa, o no publico con nadie.

**¿Cuál es la que te interesa?**

Libros del K.O.

**Vale, me lo he imaginado, pero para aclararlo.**

Y yo es que me fijo mucho, yo no le voy a dar mi libro a cualquiera, porque es mi trabajo, tengo que tener unas garantías y saber que esa gente lo va a cuidar como lo cuidaría yo, que lo va a promocionar de verdad. Entonces, yo me he pasado como un año promocionándolo, también he tenido que aprender a promocionarlo online, yo no había ido ni siquiera a una presentación, porque, aunque esté yo contándote ahora mi vida, tengo un pánico escénico que me muero. Y fíjate, el libro no me ha ayudado sólo en lo profesional, sino también en lo personal. Porque he pasado de tener pánico escénico a que me llamen para dar el pregón de mi pueblo, subirme con el traje de manchega y ponerme a decir tonterías para que no me dé risa, tan tranquila. Es que encima me ha ayudado en lo personal porque me ha quitado un montón de miedos y de tonterías que tenía en la cabeza, yo no podía ni siquiera presentar un trabajo en clase. De hecho, me llamó un profesor para dar una charla sobre el libro y tal y yo no podía presentar el trabajo, éramos veintipico personas y yo temblaba ahí, me ponía mala y si no me inventaba que estaba mala para no presentar el trabajo y no le dije que no, iba a ir como un reto personal. Y al final, estás a gusto, lo superas.

Y profesionalmente, en el momento en el que puedas decir que has publicado en no sé cuántos sitios y que tienes un libro, tanto si te lo has editado, como si no, al menos tienes buenas críticas y se ha vendido.

**Es un aval.**

Sí, y he notado que esa gente que antes te decía que no tenían dinero los noto como más cortados en ese sentido. Que la gente te pueda tomar un poco más en serio, que no se burlen de ti con historias de no te podemos pagar. Yo muchas veces, por timidez, por no saber negociar, me he creído que por estar ante un medio serio te iba a pagar, pero luego resulta que no. Por ejemplo, *Jot Down*, por ejemplo, *El puercoespín* y no lo negocias, porque dices “¿cómo no te va a pagar Gabriel Pasquini?” Y no te paga y resulta que lo que te dice es que lo único que pueden hacer es dejarlo encerrado para suscriptores y que me paguen un poquito. Ya está publicado, prefiero que la gente lo lea y ya está. Y darles una crónica de ocho o nueve páginas de Word sobre el terremoto en Armenia y como es *Jot Down*, con la tontería de que acabas de empezar ni siquiera te molestas en negociarlo y luego ves que se han reído de ti. Y luego cuando vas con otra cosa te dicen que no tienen dinero para gente que no sea de la casa. ¿Entonces lo otro que no me pagasteis era por lo mismo, se te olvidó pagarme o habéis cambiado de política? Y te dicen que ya no

aceptan nada de nadie que no sea de la casa porque no hay dinero. Imagino que habrán tenido problemas con los periodistas.

**Efectivamente, algunos de los que he entrevistado me han dicho lo mismo, que esa revista les debe dinero.**

Sí, algunos de los que has entrevistado me consta que sean reído de ellos, pero nivel negociar un texto y acabar publicándolo sin que les den el permiso y se olvidan de pagarte. Yo espero que la cosa esté mejor con el Smart, yo lo he vuelto a intentar preguntándolo, pero la cosa sigue igual. La primera vez te viene muy bien, te abre muchas puertas poder decir que has publicado en *Jot Down*, pero uno y no más. Tampoco me lo quiero tomar a mal porque eran mis primeros dos años y nadie te va a dar trabajo con menos de dos años de experiencia, acabarías haciendo prácticas gratis o por cuatro duros y yo me lo tomo como que hice unas prácticas y ya está. Es que los pocos que apuestan por la crónica no pagan.

**Ese el problema, que si no te pagan, el periodista, por mucho que quiera, no puede vivir del aire.**

Yo ya hace mucho tiempo que no lo acepto y al final, claro, al principio no eres muy consciente, pero es también una cuestión de respeto hacia los compañeros, porque si seguimos aceptando esas mierdas se van seguir riendo de nosotros. Y lo que no es normal, yo tengo una amiga que está colaborando con medios en México y saca cosas sin mucha chicha, saca cosas ligeras, digamos, la chica es muy buena, pero lo que está haciendo es ligerito y lo mínimo que le pagan son 350 euros y algunos le pagan hasta 500 por una entrevista. Y es que eso en España ni los dominicales dándoles fotos.

**En algunas entrevistas, por ejemplo, Álvaro Colomer, me comentaba los precios que se pagaban antes de la crisis en los medios y eran precios que permitían a un periodista vivir normal, pero sin matarse todos los días produciendo crónicas o textos. Y es que ha sido una caída tremenda de precios.**

O te matas o llevas una vida un poco austera. Yo no es que necesite mucho, lo único que quiero es vivir dignamente, el problema es ese, que yo tengo que ponerlo todo mientras produzco un libro. A mí tampoco me gusta mucho quejarme, no soy de las que están todo el día ahí diciendo qué mal está la cosa. Me centro más en trabajar, en no amargarme, en intentar ser feliz, valorar también otras cosas porque muchas veces, encima de que te pagan poco, es que te tratan mal.

**Ya, eso es lo peor.**

Por ejemplo, ¿por qué estoy con *Yorokobu* todos los días? Porque, aunque no sean los que más pagan, me tratan de lujo, me hacen sentir bien como persona, como profesional, ves que te valoran, que te tratan con cariño, que se cuenta contigo, que cuentan incluso con tu opinión para cosas tuyas, que intentan premiarte de alguna manera. Saben muy bien cómo premiarte y hacer que tu trabajo te enriquezca también a nivel personal. Es que muchas veces vale más que por un artículo de la web de *Yorokobu* te paguen 50 euros a que en *El Español* te paguen 200, te quiten el titular y para quitarte todo tu enfoque, que es sobre abuelos felices recordando, acaben eliminando párrafos enteros. Es que no te puedes sentir igual, prefiero esos 50 euros de *Yorokobu* a los 200 de *El Español*, que me ha quitado medio texto y ha roto mi enfoque. Y no culpo al medio, culpo a la persona que lo editó, porque por no sé qué razón se lo pasaron a una del corazón.

**No tiene nada que ver. Pero a saber esas políticas internas.**

Claro, pero por ponerte un ejemplo del trato, *Yorokobu*, si hay un texto que no es muy potente, la redactora jefe te dice que si puedes pensar un texto con más garra, cuenta contigo y no es en plan pereza, sino que prefieren decirte que hay algo en el texto y que seas tú quien lo cambie.

**Tendría que ser lo normal eso, que se hablara con el autor, no que se tache directamente o cambies textos sin mencionárselo.**

Eso es lo normal, mira te voy a poner un ejemplo, que sé que no es para tanto, pero que gracia no me hizo, sinceramente. El tema de la chica modelo con síndrome de Down que te comentaba. A mí me parece que una etiqueta con la que lleva viviendo esa chica toda su vida y que la supera con creces porque ha hecho todo lo que ha querido, ha llegado a la universidad, ha conseguido desfilarse para Francis Montesinos teniendo un síndrome de Down, ha conseguido hacer absolutamente todo lo que se ha propuesto, yo creo que esa persona ya sabemos que tiene síndrome de Down, lo vamos a decir en el texto, a mí me parece innecesario ponerlo en el titular porque lo puedo poner en el subtítulo y porque estás viendo la foto y creo que es evidente. Entonces, como de la gente con síndrome de Down no se habla normalmente, no sabemos cuál es su principal problema, yo misma no lo sabía antes de haber convivido con ellos durante unos días. El principal problema, que me decían tanto la madre, como la hermana, como la chica de la agencia de modelos, es algo tan simple como que necesitan más tiempo para todo, todo es más lento, caminan más despacio, una cosa que a otra persona se lo has explicado una vez, ella a lo mejor necesita cinco porque su proceso de asimilación es más lento y se lo tienes que ir repitiendo porque también tienen más olvidos. Si no es un síndrome de Down muy intenso lo único que hace es una cuestión de tiempo, de velocidad, puede llevar una vida perfectamente normal. El caso es que para mí su historia se basaba todo el rato en una cuestión de tiempo, lo único que la podía frenar y no había nada que la frenara, era el tiempo, no la frenaba, sólo la ralentizaba, pero todo lo que quería lo conseguía. Y esa chica, de hecho, cuando llegó a los 19 decía que se negaba a cumplirlos, que se negaba a pasar y todos los años sigue diciendo que tiene 19 años y todos los años sopla 19 velas. A mí eso fue un detalle que me encantó y yo le había puesto de título Marian contra el tiempo, porque es una persona que realmente toda su lucha es contra el tiempo. Sí, también contra una sociedad que no está preparada para gente como ella, pero, sobre todo, contra el tiempo. Y yo lo expliqué, yo sabía que me lo iban a cambiar y les dije que prefería que no se pusiera que tenía síndrome de Down porque me parecía redundante, está en la foto y está en el subtítulo, y que cuando lo compartieran en redes lo podían poner. Sé que no pasa nada, no es algo oculto, pero preferiría no poner que es síndrome de Down, preferiría no ahondar en esa etiqueta en el titular. Pues ni me contestaron y me cambiaron el titular a *La chica con síndrome de Down que sueña con ser modelo*. Me jodieron el título por puro morbo, por poner síndrome de Down en el titular. Y todo esto funciona por las redes sociales y por las suscripciones. El hecho de que la gente lo vea, más allá de los suscriptores, que lo van a ver igual, es las redes sociales, que tú lo que estás viendo es la foto, el titular y lo que añade el CM. Yo creo que si en el título pone Marian contra el tiempo es innecesario poner un título morboso. Por más que lo expliqué, ni siquiera me contestó nadie. Que por primera vez a esa chica no haya que etiquetarla, que eso no sea lo primero que se dice de ella, pero no les convenció.

**Sí, es la simplificación y ese tipo de trato. Y, Virginia, ya la última pregunta, no te quiero robar más tiempo, ¿tú cómo te identificarías a ti misma como periodista o como escritora?**

Yo como "perioantropodista". Es que una vez me lo dijo un amigo y me encantó y me quedé con eso. Bueno, yo nunca he dicho que soy escritora, he escrito sólo un libro y me lo he autoeditado. En España un escritor profesional es el que tiene cinco libros publicados, entonces yo no me quiero considerar escritora. Hay gente que me lo dice y no me parece mal, si uno haciendo una entrevista lo pone no me parece mal, porque escribir escribo, pero nunca digo de mí misma que soy escritora.

**Vale, pero lo de "perioantropodista" está muy bien. Porque tú eres antropóloga y periodista de formación.**

Sí, sí. Estudié las dos cosas y las dos cosas las voy fusionando y entonces no me puedo quedar ni con una ni con otra. Es más, nunca me olvidaré de la frase que nos dijo un profesor el día que se inauguró el curso cuando me matriculé en antropología, vino un profesor que había sido periodista toda la vida, que se iba a jubilar ya ese año, y lo primero que nos dijo fue que como a él

siempre le habían gustado las dos cosas, aunque no tenía nada que ver porque la única periodista que estaba en esa clase era yo, nos dijo algo que me encantó y fue que la única diferencia entre el periodismo y la antropología es el tiempo. Y ahí fue cuando pensé que había terminado periodismo pensando que no quería ejercer y que resulta que he llegado a antropología para descubrir que sí quería ejercerlo, pero de una manera que no se me había planteado en la facultad.

**O sea, que tú hiciste periodismo y no estabas contenta, no pretendías plantearlo e hiciste antropología.**

No, yo no quería ejercer.

**Yo te entiendo perfectamente, yo tampoco.**

Yo no quería ejercer y, además, yo desde pequeña he tenido ese empuje como antropológico, muy como de la gente del margen. En la primera entrevista que tuve que hacer nos dijeron que buscáramos a una persona conocida. Y en nuestra clase, ya sabes que en periodismo hay mucha competitividad.

**¿Tú dónde estudiaste periodismo?**

En Elche. Había mucha gente que decía que como tenía enchufe con no sé quién iba a entrevistar a Carrillo, todo el mundo vacilando de qué por lo alto tiraban. Y yo entrevisté a un señor que hacía santos y había hecho todos los santos de la Vega Baja. Y yo no soy religiosa, pero precisamente por eso me interesa más, yo no sabía cómo se hacía un santo y es un tipo de arte muy distinto. No es escultura, es madera, papel de aluminio, lleva un proceso totalmente distinto. Y me pareció una persona más interesante, él formaba parte de las creencias de toda la gente de su zona. Me parecía más interesante que entrevistar al famosillo de turno o al político que han entrevistado hasta la saciedad.

**Es algo que siempre hemos visto, un santo, pero ¿cómo se crea eso?**

Además, tuve suerte de dar con el único profesor en toda la carrera que se notaba que había ejercido, los otros daban clase, pero se notaba que no habían ejercido. Y cuando estaba entregando las entrevistas y tal y le quedaba sólo una, nos dice que esa era el primer diez que había puesto en su carrera y yo pensando que la mía la había perdido. Yo antes sacaba buenas notas y me avergonzaba de ellas, además, pero en periodismo pasaba un poco desapercibida y tampoco estaba muy motivada. Lo bueno es que el profesor también era ateo.

**Es que no tiene nada que ver con tu creencia, sino con el personaje, que es un personaje curioso.**

Por eso le gustó más, porque precisamente es lo que no te esperas y lo que no conoces. Si no estás metido en el mundo religioso tampoco te esperas que debajo de una Virgen lo que hay metido es un palo. Y ahí fue cuando me di cuenta de que tenía que mezclar eso un poco. Pero no era consciente del todo y como no encontré ningún master que de periodismo social y tal, al final me metí en antropología. Y descubrí que quería hacer las dos cosas. en la carrera ni siquiera sabía de los freelance, te preparaban para trabajar en una redacción y cuando salías de allí echabas currículum en los cuatro sitios así de Alicante y a esperar. Y eso ya no pasa, o te haces un nombre en Internet a base de abrirte blogs o de moverte por tu cuenta, aunque te dejes el dinero hasta que consigas vender eso. Ahora tengo una historia, pero todavía no la he empezado, porque la he comentado, pero nadie ha parecido interesado, es de un hombre que sufrió un atentado y va al Líbano a entregarles una biografía de Martin Luther King a las personas que pusieron la bomba. Y que era amigo íntimo de Felipe González y que no llegó a estar en ese gobierno socialista porque prefería el periodismo y no quería involucrarse demasiado en política porque era el director de un periódico. Total, que esos hombres dejaron las armas, incluso algunos acabaron montando una ONG y este hombre se ha dedicado a escribir libro, dar charlas y tal para que se reconociera el genocidio armenio, que era lo que impulsaba a esos grupos a actuar en países

amigos de Turquía. Y parece que su historia no interesa. Yo lo llamé y me pasé una tarde escuchando su historia y aunque no lo haya compartido en ningún medio, solamente lo que me ha enriquecido esa historia, esa paz que me ha transmitido, esa bondad, ese para qué la voy a guardar rencor. Y al final ha conseguido más que la misma causa.

**Sí, pero esa perspectiva no está presente ni a la hora de enseñar periodismo ni en muchos periodistas.**

A mí es que cada gente que entrevisto me enriquece más, no sé si es por la gente que busco. Ahora mismo he venido a León porque me he enterado que hay un herrero maragato, estos pueblos malditos de España que parece que no hayan existido. Y el hombre es herrero de fragua, que está especializado en la navaja, que parece que la navaja maragata está construida incluso mejor que la de Albacete. Y este hombre, con 93 años, sigue yendo a la fragua todos los días, que ya no quedan herreros de fragua y que una persona con 93 años que todavía tenga ese empuje de ir al trabajo todos los días, pues normal que se mantenga tan vivo y tan activo. Y me he venido así sin más.

## 20.16. Jordi Pérez Colomé

**Entrevista realizada a través de videoconferencia el 27 de julio de 2016.**

**Lo primero que me gustaría saber, Jordi, es por qué decidiste empezar a publicar esos libros, la mayor parte de ellos en formato e-book. ¿Qué te lleva a ti a escribir esos libros? ¿A escoger este género te refieres?**

**Sí, a escoger este género.**

Dos cosas muy sencillas. Me gustaba en la medida que explica realidades complejas de la mejor manera posible, respecto a noticias más leves, documentales de tele y otro tipo de géneros que pueden hacerse en periodismo. Y dos, que en España está muy poco explorado, por no decir nada explorado. Por lo cual, me parecía que era un instrumento útil para lo que yo quería hacer y vivía y trabajaba en un país con una lengua en la que este tipo de periodismo, entendido de la manera anglosajona, digamos, o sea, poca literatura, mucho dato, aunque puede haber literatura evidentemente, como habrás visto. Era algo que aquí no se hacía y que podía tener un hueco y podía crear un hueco.

**Jordi, ¿Cómo es el proceso de creación de las obras? ¿Tú tienes claro desde el primer momento cómo vas a construir esa obra? Porque eso también está muy relacionado con tu blog, porque tu blog es el germen de varios de los libros, que incluso, utilizaste las campañas de *crowdfunding* o pusiste ese botón de donar.**

Yo lo que hago, aunque en el blog halle el germen, lo considero dos trabajos distintos, aunque a veces utilice cosas que me han dicho para el libro largo en algún post, pero básicamente lo que yo hago es ir a un lugar y dos cosas, ver qué ocurre en los lugares que me interesan y hablar con gente que me pueda explicar desde dentro qué ocurre. Esto de una manera muy general, luego habría que ver según el tipo de reportaje, pero es conseguir cuantas más fuentes posibles desde aquí, luego allí hay gente que te lleva a gente. Y estar con el mayor acceso posible a los lugares que puedes, ya no explicar algo sino verlo por ti mismo e intentar entrar en ciudades o lugares conflictivos, ver cómo es la vida en lugares conflictivos. Entonces yo creo que es eso, intentar reunir cuanto más material y luego ver ya qué es lo que tienes. También depende, lo que yo he hecho y al ser un género poco utilizado en España, hacía disparos lo que yo creo que son un poquito demasiado genéricos, como por ejemplo, explicar el futuro del conflicto entre Israel y Palestina en 15000 palabras, cuando si lo hubiera hecho en inglés tendría que haberme centrado en algo mucho más concreto. Pero eso tenía una ventaja muy conveniente y es que podía disparar de manera más amplia y tal, la desventaja es que puede ser más confuso, más complejo, puede interesar menos en un público no habituado.

**Con tus dos obras sobre la campaña de Obama, ahí sí tenías muy claro qué querías hacer, por un lado, reflejarlo en el blog y, por otro lado, al mismo tiempo, publicar luego un libro sobre toda esa experiencia, ¿no?**

Sí, es un poquito distinto en el sentido de que sigues un proceso mucho más acotado, entonces, la diferencia quizás ahí era que el blog estaba mucho más ligado a la actualidad, con una cosa que había pasado en los últimos días y en el libro ya intentas que se pueda intuir una especie de relato, que los *posts* por sí mismos no pueden tener. Y no sólo eso, sino cuando lees otras obras y te documentas y tal, que hay mucha más gente, porque lo sacas al cabo de unas semanas de publicación, que tiene un relato sobre eso, con lo cual el trabajo es el mismo que podría hacerse en una radio, el periódico o una tele, cubriendo ahora, por ejemplo, la campaña, con el que muchos colegas harán, una vez que la campaña haya tenido éxito y tengamos a una mujer presidente o a Trump presidente. Entonces esto es bastante similar con el trabajo acumulado, mucho publicado, mucho no publicado, porque tus crónicas del día a día de la campaña no te caben a veces o ves hilos que no desarrollas y te guardas para desarrollar el día después de las elecciones. Entonces ahí sí que igual es un capítulo de libro, lo que es hacer una crónica de cómo Hillary o de

cómo Trump consigue equis, que te cabe en mil palabras, ahí hay el germen de un capítulo que puede tener tres mil. Sí que tienes razón que ahí es un proceso un poco distinto.

**¿Por qué decides utilizar una campaña de *crowdfunding*, cómo se te ocurre utilizar ese método para financiar tus viajes a EEUU, por ejemplo?**

Bueno, pues por dos motivos. Hay hecha ya una inversión de tiempo y de dinero en el blog pegado a otros lugares y que tenía un tipo de seguidor bastante, sin ser números extraordinarios, pero había un tipo de seguidor bastante fiel y que, como te he dicho al principio, yo creía que aparte de lo que hacía en el blog había este producto añadido, que era explicar en una especie de mini libro, digamos, un libro tiene a partir de 50000 palabras y yo escribí 20000, explicar una realidad compleja, que era una campaña electoral o un conflicto en un país, de una manera que habitualmente se no hacía en España. Porque ningún medio en España publica más de dos o tres páginas de periódico, o cinco o seis de revista si quieres, a parte, el enfoque mucho más centrado en un relato, intentar buscar no rellenar, sino realmente gente que cuente cosas. Pues era una cosa que podía tener su público y que ese público podía parecerse al de mi blog y en ese sentido acerté. Vi que ahí había un hueco, evidentemente mucho menor que en otros países como EEUU o Reino Unido, que es un género mucho más cotizado, pero que había ahí una manera de meter una pica en Flandes.

**Y respecto a ese botón que pusiste de donar a través de PayPal, ¿qué tal te resultó esa experiencia? ¿Fue positiva?**

De nuevo fue el germen. Yo cuando hice el *crowdfunding* tenía bastante seguro que iba a ir bien porque suficiente gente en la campaña anterior de PayPal había ido poniéndose, yo ya no tenía sólo las cifras de tráfico del blog, sino de que cuando había ido a Egipto yo había pedido dinero en PayPal, cuando había hecho una petición de que esto lleva dinero, había tenido una cierta respuesta. Había un límite al no ser público, que era más escaso que el *crowdfunding*, podía rondar entre los 500 y 1000 euros, pero había gente dispuesta a poner su tarjeta de crédito en PayPal y dar dinero a eso, con lo cual, sabía que a unos mínimos iba a llegar, es el principio de algo que puede funcionar, hay gente que está dispuesta a pagar por lo que estoy haciendo aquí sin verlo antes, a ciegas.

**El país esquizofrénico o Adiós, Gongtan, una está publicada en eCícero y otra con Cuadernos Livingstone. Pero la obra sobre Israel, ¿la publicas tú?**

Es solamente para el blog.

**O sea, que solamente para el blog tienes la última de Obama y la del Estado de Israel, ¿verdad?**

Sí, llegó ya un momento en el que pensé que los costes casi nulos de impresión digital o de preparación del libro en e-book, con los costes de imprimirlo en papel en tiradas pequeñas de menos de cien, me ahorraba el tiempo de tener que ir a una editorial, perder el tiempo en promociones, que sabía que tampoco iba a ir mucho más lejos por el tipo de producto que hacía en ese momento, periodismo internacional, periodismo narrativo... Que yo veía que estaba encontrando mi nicho y que ir a una editorial, aunque me lo compraran y tal, no era algo que me fuera a ayudar expresamente. Me parecía que podía tener más éxito creando una comunidad alrededor del blog y que esa gente fuera la única que tuviera el acceso al libro, que en lugar de ir a través de la editorial. Los costes esos que tenían los libros en exclusiva, los cubría perfectamente con el *crowdfunding*.

**¿Tú mismo editabas y creabas el e-book o lo hacía otra persona?**

La labor de edición sí, el e-book lo encargaba a una colega que sabía de esto y me hacía un precio razonable. Era un libro previo sin gráficos, sin muchos capítulos, bueno, era un trabajo relativamente sencillo para un profesional.



**En un momento dado he leído en el blog que incluso barajabas establecer una suscripción para tus lectores. Pero parece que lo descartaste.**

Es que fue la vida lo que me llevó a eso. Yo cuando me planteé eso, no sé exactamente temporalmente cuándo fue, pero me llegó la oferta de hacer el blog en Yahoo casi meses después, semanas después.

**Ese blog está desactivado, ¿no, Jordi?**

Sí. Entonces, claro, lo que iba a hacer con la gente que me seguía, hay una empresa de blog norteamericana, bueno de blogs y muchas más cosas, me iba a dar un sueldo fijo por hacer equis *posts* al mes. Claro, entre quedarme sólo con el blog y hacer una suscripción pensé que eso era más útil y tomé ese camino, pero, y lo digo ahora que estoy en *El País*, la suerte que tuve es que el blog murió de éxito, murió por la parte de arriba, nunca tuve que dejarlo por falta de interés o por falta de ingresos, lo he tenido que dejar porque me han llegado ingresos gracias al trabajo que he hecho ahí por otros lados. Es algo que me hubiera planteado, de hecho, me lo planteé, como muy bien viste en un *post*, pero no tuve tiempo de aplicarlo porque fue demasiado bien.

**Entonces para ti el blog ha sido la mejor plataforma, digamos que en ese momento estabas como periodista freelance o autónomo, ¿verdad?**

Sí, ganaba prácticamente como periodista freelance y dando clases en la universidad de redacción. Y el blog era como un añadido que fue creciendo como un champiñón. También fue una época importante, Obama, la primavera árabe y tuve suerte de estar ahí. Pero sí, el blog ha sido la mayor plataforma profesional que he tenido.

**Jordi, a la hora de identificar tus cinco obras con un género periodístico, ¿con cuál las identificarías? ¿Con cuál te sentirías más cómodo?**

Pues periodismo con el adjetivo narrativo no me encanta, me encanta más no ficción o *longform*, en inglés se usa mucho, pero básicamente yo lo considero no ficción. A mí lo que me chirría bastante de periodismo narrativo es que la gente que no está acostumbrada puede pensar que hay notas o detalles de ficción o que no es sólo verdad todo lo que cuentas. Por eso me gusta más algún calificativo que elimina esta opción. Pero es verdad que en España, al no existir el género como tal, lo llamamos con un préstamo del inglés un poco de la época dorada de eso, que es periodismo narrativo.

**Te iba a preguntar sobre *Adiós, Gongtan*, ¿tú también lo consideras dentro del *longform* o para ti sería más una crónica viajera?**

Eso es más para ti que eres el teórico ahora mismo.

**Ya, pero yo quiero saber tu opinión.**

La pregunta es súper razonable. A ver, es claramente distinto porque es un trabajo mucho más personal. Por eso no ficción entraría en todo lo que he hecho, pero esto periodismo, periodismo no es. Es una especie de crónica de un viaje, rigurosamente cierta. ¿Que se podría publicar en una revista? Probablemente sí porque hay como esto de que hay ciertas notas interesantes para lo que es el periodismo, como es la pérdida del patrimonio histórico en China o la poca atención que tiene y cómo se vive en la China rural. Con lo cual, no es sólo un viaje turístico, un viaje a ver templos y explicar el pasado de un país, sino que puede haber cierta actualidad y cierta sensación de que lo que se cuenta tiene un interés noticioso. Pero es verdad que el trabajo que me lleva a mí es menor en el sentido de que no le pongo una atención específica, no hay unas entrevistas específicas, no hay una voluntad de aclarar por qué eso pasa, sino sólo de enseñar que pasa. Con lo cual, siendo muy parecido, es un perfil un poquito distinto. Quizás eso es una tradición que aquí en España, no voy a decir que no existe, porque la literatura de viajes sí que existe. Claro, siempre tengo la sensación de que a mí me gusta menos poetizar o literaturizar, si quieres, que otro tipo de personas en este género, con lo cual me acerco más al periodismo o a la crudeza

del periodismo. Pero sí que es verdad que eso no sería algo tan diferente de lo que se ha hecho aquí tradicionalmente, sobre todo con el formato libro.

**Jordi, ¿por qué crees que no hay tanto de este tipo de periodismo en la prensa española?**

Yo creo que es una pregunta que habría debate. Yo creo que el primer motivo es que los recursos que implica no hay un mercado que los exija. Para entendernos, el trabajo que lleva liberar a un periodista para hacer esto y los lectores que tiene luego, yo creo, a ver, hay un mercado que no se ha explorado. Pero tradicionalmente, el hecho de pensar que con lo que ya hacíamos tenemos los lectores y al no ser una tradición donde hemos visto esto de cerca, yo por ejemplo todo lo que he leído de esto lo he leído en inglés, sólo he aprendido a hacer esto en inglés, no he leído en castellano nada parecido; pues hace que si hago esto y mis fuentes son inglesas, quiere decir que como periodista español no tengo esa tradición en mi pasado y que no ha habido una obligación de explorar nuevos géneros para ver si se vendía más periódicos o los semanales eran mejores, porque ya hacíamos algo teóricamente parecido. Pues ha hecho que la exigencia menguara o no existiera, no menguara, porque nunca había existido.

Entonces yo mismo me encuentro ahora, cuando intento hacer cosas parecidas en medios de difusión nacional y tal, que se te intenta encasillar en cosas que se hayan hecho en España. Y, quizá haya alguna cosa que a mí se me escape y tú conozcas mejor, pero yo lo que veo es que esa tradición aquí de un trabajo largo al que le dedicas semanas, más que días para encontrar algo que no es obvio. La diferencia para mí es que cuando tú vas a explicar algo que se ve, vas a describir sólo un paisaje o contar lo que se ve sin rascar mucho, yo creo que el objetivo final de *Adiós, Gongtan* es encontrar noticias también, explicar el contexto, cosas que no se sabían porque nadie había ido a preguntar a personas que estuvieron allí o que han vivido eso. En *Fariña*, Nacho Carretero intenta hacer algo así también. Entonces, claro, yo creo que hay esa falta de cultura de que esto es un género, que no es sólo por embellecer, que no es sólo bonito, sino que tienes que sudar mucho para encontrar una noticia, que es un trabajo que requiere del mismo tesón que la crónica cotidiana del Congreso o del Judicial o cualquier otra cosa. Que no es sólo ir a algún sitio, sentarme delante de un lago y describir el color de los árboles, sino que hay un trabajo ahí de hacer un huevo de entrevistas, leer un huevo de documentación, algo que damos por hecho y no es tan hecho. Y una vez que tenemos todo eso recopilado, ordenarlo, saber qué dejas fuera...

Una cosa que me preguntarás es técnica, para mí, siempre que se pueda, nombres y apellidos en todas las declaraciones. Tienes que intentar obligar a que la gente asuma sus palabras, si no lo asume él, lo asumo yo, lo estoy publicando con mi nombre. Con lo cual yo veo que aquí hay un trabajo que se ha hecho poco en España que es obligar a las fuentes, sobre todo políticas, a salirse a la palestra. Es evidente que siempre hay que dejar un manto de anonimato para cosas que tú creas razonables, pero a veces por comodidad, al final, preguntas y no sacas los nombres de la gente porque te da pereza o porque la persona te lo pide y hay un pacto tácito. Entonces, este tipo de género te permite forzar más eso, yo cuando me pongo mi criterio es cero fuentes anónimas. Si alguien me cuenta algo y luego al final, como siempre, me preguntan: "¿esto va a salir con mi nombre?", lo máximo que acepto es hacer un pacto y enviarle por email las frases que pueda utilizar y si quiere corregirlas lo hablamos. Ahí yo me juego el pellejo de que no quiera salir con nada. Pero bueno, es simplemente educar a las fuentes a que lo que han visto o lo que han hecho tienen que asumirlo con nombres y apellidos y que es igual o más interesante para ellos que salir desde el anonimato.

**En *El país esquizofrénico* no tienes más remedio que utilizar fuentes anónimas al final de la obra, ¿verdad?**

Debido a eso una de las cosas que más me interesa es poder explicar mi trabajo, poder explicar cómo lo hago. En el sentido de que es un país en el que es peligroso hablar con extranjeros, hay gente que porque yo no he viajado con un visado específicamente de periodista, me siento obligado primero a explicártelo a ti porque una fuente que habla con un periodista o que no sabe con quién habla va a comportarse de manera distinta, tengo que ser honesto con eso. Y segundo,

no voy a exponerlo, porque, aunque sea un trabajo pequeño en castellano, no sabes si la embajada dirá que en España están robando todo lo que se publica o todos los comentarios que se han hecho en su país y eso podría llegar a algún lugar indeseado. Entonces, antes de eso, me siento obligado a explicar la situación, es algo que el *longform* permite y que me parece muy sano también en otros géneros, pero que aquí se hace poco., bueno, pues explicas los motivos por los que esta persona no ha querido salir con su nombre, por los motivos que yo he decidido publicarlo. Yo no quiero que salga si no se atreve él, no voy a asumir sus frases, eso se queda ahí en la oscuridad del trabajo previo, eso no lo sabe nadie. Pero siempre que sale algo y tengo que explicarlo, me gusta que el formato de juego a eso, permita eso.

**Jordi, antes comentabas lo que te lleva a ti a escribir esta obra y, curiosamente, los temas que has elegido son temas que más o menos todo el mundo conoce, como el conflicto israelí, pero en realidad no conocemos en profundidad, como es China. Es un país que se conoce, pero esa china rural que tú señalas o ese Irán que es un país que está o ha estado hace poco muy de actualidad, pero que en realidad no conocemos en profundidad. ¿Es ese tu objetivo? ¿Conocer los temas en profundidad? Porque además en tus cuatro obras continuamente haces unos paralelismos, sobre todo en la obra de *La campaña de Obama con la situación española para que lo podamos seguir. Porque a simple vista parece sencilla de seguir la campaña estadounidense, pero en realidad es un sistema muy complejo de entender.***

Sí, mi objetivo es lo que te decía un poco al principio del todo. Son realidades complejas, que creo que la mejor manera de explicar esta complejidad en estos casos es con un texto largo informativo. Entonces, claro, yo me planteo hacer eso quizás para la tele o hacer eso como historiador en vez de como reportero y creo que tendría menos interés porque como reportero intento que el texto sea ameno, sea interesante, sea actual y resuelvo unas preguntas que la gente tiene hoy o en el año que se publicó el libro. Entonces, me parece que en España estamos malgastando la oportunidad de utilizar un género que explica la complejidad. Pero, evidentemente, es algo más minoritario porque las cosas complejas y con matices, pues llegan a menos gente. Pero yo sí creo que hay una élite lo suficientemente grande, una élite que no tiene que ser intelectual, sino que le interesen estos temas de manera desigual. A ver, yo porque hacía esto y yo lo hacía internacional, pero el mundo del videojuego se puede explicar de esta manera, por supuesto, el mundo de la pornografía se puede explicar, el mundo del *bullying* se puede explicar. Hay cosas que solemos verlas como blanco o negro porque nadie nos las ha explicado, pero que el género largo, no ficción o narrativo tiene ahí mucho juego para crecer en este campo. Y a mí claramente me gusta y espero tener oportunidades, igual no tan largos como estos libros, pero intentar rasgar y contar cosas con este género.

**A mí me ha parecido muy interesante en el libro de *La historia de tres campañas, sobre lo último de Obama, ese segundo apéndice donde cuentas la trastienda del periodista, es decir, cómo has hecho todo este viaje. ¿Tú crees que mostrar todas esas dudas, tus problemas, tus quejas, es necesario a veces en el periodismo?***

Necesario no. Aquí sí que hay una cosa que lío con el *crowdfunding*, que es que ese tipo de texto yo lo había prometido para el cerrado, durante la campaña, llevarlo o que tuvieran acceso con una contraseña sencilla la gente que había pagado, sobre las desventuras del periodista. Cómo cuesta encontrar un hotel, cuánto cuesta y algunas anécdotas breves vinculadas a la trastienda del trabajo. Y pensé que podía ser interesante y aproveché para añadirlo al libro una vez lo tenía acabado. Es un poquito como la transparencia de antes, yo creo que necesario no es porque yo creo que todo el mundo más o menos entiende que eso existe, en mi caso, siendo freelance, llevando un blog personal, siendo un viaje en *crowdfunding*, creo que da más juego que si me enviara *El País* a hacer eso, que quizás la gente sobreentendería que tengo los gastos cubiertos, me muevo en coche de alquiler y me alojo en los sitios que me consiguen desde la redacción. Tiene una cierta lógica. Y, al ser completamente libre, pero al haber sido financiado por gente que ha querido que yo estuviera allí, pagándolo con dinero de su bolsillo, me parece que tenía un juego

un poquito mayor del que sería habitual si hubiera sido un periodista trabajando en un medio tradicional, como soy ahora. Lo añadí y creo que es algo gracioso. Pero no creo que sea algo esencial. Para mí lo esencial es la transparencia profesional, el he llegado aquí y me han abierto o no me han abierto la puerta. Cosas que pueden tener importancia a la hora de comprender cómo es una industria o qué ha pasado en una batalla política.

**A mí es que me parece muy interesante este apéndice y en el blog, como colgabas incluso las fotos de las libretas que habías utilizado. Es todo este trabajo interno, que yo creo, tal y como explicas, gana muchísima autenticidad.**

Era decir que de verdad estoy aquí, que no me estoy puliendo tu dinero en la Costa Brava.

**¿Para ti fue un dilema ético cuando estás cubriendo la primera campaña de Obama y tienes mucha dificultad para hablar con los trabajadores de la campaña porque tienen prohibido hablar con un periodista y tú decides hacerte pasar por voluntario para ver cómo funciona por dentro la campaña?**

Sí, es evidente, te lo he dicho antes con el tema de Irán, el principal dilema del periodista que se mete a algo, a minero, a inmigrante o a lo que sea. Consigues algo muy valioso, pero es irreal porque la gente habla contigo sin saber que eres periodista. Eso es trampa. Entonces, lo advierto. El precio final aceptas pagarlo porque nunca tendrías esa información sin hacer eso, con lo cual ya, llega un momento en el que, si eres suficientemente transparente, como lo son estos casos, la responsabilidad que hay del lado del lector es decir que estamos intentando contar algo a lo que no tengo acceso, pero el precio que pago es que lo que les estoy contando quizás es demasiado auténtico, porque no estoy estableciendo la opinión entre una fuente y alguien que va a contarlo al mundo, sino que hablan sin ningún tipo de reparo, con lo cual es verdad o no es verdad, le caigo bien a esa persona o no. Puede haber ahí mil cosas que afecten el rigor, entonces, en ese caso, si tú has dicho que no tenías acceso a algo así y me presenté voluntario y lo conté luego, cuando no debía ser así. Asumo el dilema.

**Es que también depende. Como tú bien sabes, hay muchos periodistas que lo han utilizado, Wallraff es el más famoso en ese aspecto, pero es verdad que lo que te ofrece esconder tu condición de periodista es impagable. Porque la visión que a partir de ahí tú reflejas sobre la campaña de Obama es ya muy distinta, porque de pronto te encuentras dentro y reflejas muy bien ese sentimiento esperanzador y de que algo único estaba ocurriendo. Se ve muy bien en lo que van comentando los personajes e incluso como funciona toda esa organización en ese momento.**

Sí, claro, pero no deja de ser un dilema. El objetivo, yo lo hacía al final, no tanto, aunque también, me interesaba lo que pudieran decirme, sino que en me interesaba el modo técnico en que se organizaba por dentro, la manera en que se usaba la base de datos. Quizá para ellos era algo ridículamente sencillo y para nosotros la manera en que se repartían folletos por las casas y cómo se distribuían los barrios y tal, era algo quizá ingenuo y banal, pero para explicarlo en España creo que puede tener cierto interés o creía que podía tener cierto interés y no me parecía que estuviera violando una gran ley ni nada. Además, si estaba dispuesto a explicarlo.

**Es más, cuando explicas el tipo de programa informático que tienen, cómo clasifican a los distintos votantes, cuando yo lo leía, no sé si los americanos se sentirán así, pero yo me sentía como que violaba un poco tu privacidad en algunos aspectos. Tenían un conocimiento de ti como ciudadano de lo que tú votabas, tal y como demuestras en el libro, impresionante.**

Allí en general aceptas que eso ocurra, las empresas tienen muchos más datos de ti. O sea, las llamadas a la puerta y al teléfono de empresas que quieren venderte algo son mucho más comunes que aquí, tienen el listón mucho más bajo, por supuesto.

**Y también se refleja muy bien, tanto en *La campaña de Obama* y en *La historia de tres campañas*, lo diferente que son las dos campañas de la primera, que había moviliz**

**tanta gente y la segunda que parece, tal y como tú reflejas, mucho más fría. ¿Por qué crees que se produce esa frialdad?**

Bueno, pues dos cosas. Ocho años de Bush, que es un presidente para los demócratas, no diré odiado, pero sí despreciado, junto a un presidente que decía cosas muy interesantes, se había opuesto la guerra de Iraq desde el principio y tenía un discurso esperanzador. Y era negro, o sea, era, no como el mesías, obviamente, pero sí como una figura rompedora en una época oscurísima con la guerra de Iraq, la crisis estaba ya empezando a sentirse y la división después del 11S había sido implacable. Llegas y piensas que este tío realmente va a arreglarlo todo. Después ves que no ha arreglado todo, apenas ha arreglado algo porque dentro, la política tiene sus periodos, sus etapas, sus opositores. Que luego, cuando se cierre su etapa presidencial, veamos que, aunque no ha cambiado el país, sí que ha hecho cosas y que al final un presidente es un presidente y que puede hacer hasta aquí. Quizás también haya sido útil que haya sido el presidente en lugar de McCain o Romney en 2012. Entonces, pues es lógico que cuatro años después, cuando tú venías desde tan arriba, la gente, aunque le caigas bien y crea que lo has hecho medianamente bien, no te dé el mismo grado de entrega prácticamente infantil que había en 2008. Ya eres el presidente, has hecho en cuatro años lo que has podido, que no es lo que tú mismo pretendías, probablemente él puso las expectativas tan altas porque creía que podía conseguir más cosas. No fue así, consiguió algo. En 2012 ya es más una campaña tradicional, con un presidente correcto, ni exitoso, ni despreciable, que consigue ganar. Bueno, quizá ahora con ocho años se ve un recorrido más completo. Las encuestas quizá demuestran que está ganando otra vez popularidad, no como al nivel inicial, pero quedará como presidente más o menos popular a final de su mandato. Es más, o menos lo que entra en la lógica de la política. Si lo analizas ahora, evidentemente, si tú decías que este tío iba a presidir de manera normal, porque al final nadie le iba a regalar en un camino de rosas lo que pudiera hacer, pues era muy anticlimático. Pero en 2012 ya era obvio que era así, que las batallas habían sido, que los republicanos, evidentemente, no habían dejado que les arrasara y les dejara en una esquina. Era momento de otro tipo de política, eso que a veces la política es un poquito poesía, esperanza y tal. Pero luego te pegas un buen tortazo.

**¿Cómo te sientes utilizando la subjetividad, la primera persona, tanto en *Adiós, Gongtan* como en las obras de las campañas de Obama?**

Me siento cómodo en cuentagotas. Claro, para mí es un arma potente salir en el texto. Es algo que es no ficción, es algo que es todo verdad, con lo cual hay ahí un pacto tácito con el lector, cuando sales te pones en juego, por lo cual, estás como afirmando doble lo que dices o lo que ves y tal. Entonces para mí es un arma útil cuando quiero aparecer porque creo que hay que enfatizar que algo es así o que yo lo vi con mis ojos, pero no me gusta estar encima del lector con sienta tal cosa o temo que ocurra tal cosa o al pasar por aquí o al conducir por allí, la emoción me embarga... Eso es algo que me gusta dejar que fluya, si puede ser, y sólo lo intento utilizar cuando hay algo que, por ejemplo, no he visto antes nada igual o mi impresión, que es una mezcla de opinión y hecho, sea valiosa. Creo que está bien que se use, pero me gusta utilizarlo poco para que siga siendo un arma valiosa. No es lo mismo en *Adiós, Gongtan*, que es mi viaje y al final es lo que veo, ya te he dicho que es un género un poco distinto, que contar el conflicto de Palestina, que es algo distinto. En el reportaje más tradicional creo que abusar de la primera persona va en detrimento de la atención o del interés que tenga el tema en sí. Cuando tú abusas de la primera persona en un texto en el que no eres el centro de atención, porque no es algo que te haya pasado a ti, creo que le estás quitando atención o no le estás dando suficiente valor o no has encontrado suficiente información en lo que estás intentando contar.

**Por ejemplo, en *La historia de tres campañas* dedicas un capítulo a explicar las razones por las que tú como periodista apoyas a Obama. ¿Tú crees que al periodismo a veces le falta explicar sus razones, explicar qué es lo que está haciendo?**

Es un juego un poco del blog. A mí, que un periódico grande, que es donde la división entre opinión e información está bien hecha, tener que valorar desde tu punto de vista progresista, conservador, internacionalista, autonomista, lo que sea, unas elecciones o lo que sea, me parece que

es útil para el debate público. Si fuéramos un país, que no lo somos, maduro, democrático, o sea, democráticamente maduro, pues se debería entender así, simplemente intentamos razonar por qué ahora mismo, si los periódicos fueran solventes, pues estaríamos escuchando qué es mejor para España, si un gobierno en minoría, si un gobierno en coalición, porque habría unos motivos discutibles, siempre discutibles, pero razonables, siempre razonables. Con lo cual, eso es un servicio al debate público, a España por esto, por esto y por esto le conviene esto. Eso en un país normal, bueno, no normal, en países avanzados, eso no implica que la cobertura del periódico vaya en esa dirección. Simplemente la cobertura del periódico la hace otra gente y la hace de la mejor manera posible. Evidentemente, no somos ángeles, sí que puede haber marchas y tal, yo intenté jugar a eso, intenté explicar por qué como debate público puede ser interesante o gracioso explicar por qué un presidente es mejor que otro, por qué un político es mejor que otro. Hacer el trabajo de qué es mejor A o B, o entre A, B, C y D qué es mejor. Y luego, por otro lado, intentar hacer mi trabajo, este tío en la campaña pues hace A, B y C. creo que son dos caminos distintos. Yo lo hacía más que nada para provocar, para demostrar que nos estamos perdiendo aquí algo que me parece rico y útil de la tradición anglosajona.

**Jordi, antes me has comentado al referirte a la obra de Irán y de Israel como reportaje. Es decir, bajando de esas obras considerándolas que son de no ficción o de *longform*, ¿para ti son reportajes? ¿O serían más crónicas?**

¿Cuáles exactamente?

**Todas. Queda claro, o digamos, desde mi punto de vista, que *Adiós, Gongtan* es una especie de crónica viajera, pero las otras cuatro, es decir, *El país esquizofrénico*, las dos de Obama...**

Sí, ya te entiendo. No, por el tipo de trabajo, yo creo que son más reportajes, porque la diferencia, para que entiendas, básica es que cuando yo acabo el viaje que quiero contar en China, estoy en disposición de escribir, sin más. En cambio, en los otros cuatro cuando acabo sigo documentándome, o sea, el final lo pongo yo, ni empieza con el viaje ni acaba con el viaje. Yo estuve tres semanas en Israel, por ponerte el ejemplo de Israel. Antes de esas tres semanas yo estuve contactando, organizándome la agenda, durante los días que estuve allí, estuve haciendo lo mismo y cuando volví estuve haciendo lo mismo. Lo que pasa es que cuando vuelves hay un momento en el que dices de empezar a escribir. Yo creo que hay una diferencia básica entre ambas cosas, una cosa es ver algo y contarlo con una cierta documentación, que evidentemente, puedes explicar el origen de una provincia o por qué el budismo ha entrado en China, hay mucha crónica de viajes que lleva detrás documentación seria histórica. Pero lo otro es más de intentar entender qué ocurre en un país o en una campaña política, en estos casos que hablamos nosotros o que he hecho yo hasta ahora. Por ejemplo, no sé si lo habrás visto pero *El Español* hizo una serie sobre el periodismo en Cataluña, esa serie para mí también es un ejemplo de esto, es decir, ha ocurrido algo en los últimos treinta años, todos sabemos eso, pero, realmente, la gente que lo ha vivido como lo ha vivido. Yo hablé con setenta u ochenta personas, pero hubiera podido seguir hablando o hubiera podido hablar con la mitad. Eso en una crónica de viajes es más raro porque es lo que tú ves y es un periodo que te marcas, el recorrido. Y se cierra un poco ahí, no vas a entrevistar a más gente que la que veas entrar a la ermita. Entonces me parece que la distinción con estos factores es sencilla.

**Ese reportaje que abordaste en *El Español*, el del Libro negro de Cataluña, lo hiciste siguiendo, por lo que me dices, la estrategia que seguías con este tipo de publicaciones, ¿verdad? El mismo método de trabajo.**

Sí, si has visto teorías de cómo la gente trabaja, tienes que tener un *insight* o una elección de tema y luego para bucear ahí tienes que empezar por ver tantas crónicas periodísticas, libros, de un documental, si alguien ha hablado en radio...

**¿Esa fue una propuesta tuya?**

De Pedro J. Ramírez. Él pretendía que fuera algo distinto, fui yo el que lo llevé por otro tipo de formato, él pretendía algo más como cinco o seis historias breves sobre algún caso concreto.

**Tú apostaste por que fuera un poco más largo, ¿verdad?**

Exacto, en el sentido de explicar un contexto, una historia y un relato en lugar de explicar una noticia, por ejemplo, cómo en mayo del 96, un mes antes de las elecciones, la Generalitat ayudó a *La Vanguardia*, por ejemplo. No un episodio así, concreto, aislado, sino creía de nuevo que era una historia compleja y que se iba a entender mejor si yo era capaz de contarla intentando poner contexto y cuantas más caras mejor.

**Jordi, tras tu experiencia como freelance, ¿tú crees que es viable hoy en día para un periodista trabajar como freelance y utilizar este tipo de publicaciones en formato libro para poder vivir de ello?**

Bueno, ¿se puede vivir de freelance? Sí, pero tienes que publicar a saco. Si tienes tiempo para hacer algo así, te puede ayudar, yo lo veía como una entrada más de dinero. La gracia es que mi entrada principal de dinero eran clases en la universidad y un trabajo en una revista unas horas a la semana sólo. Con lo cual, no era freelance realmente. Un día al final de este proceso decidí, cuando viajaba al Líbano, a Egipto o a Siria o a donde fuera, en lugar de vender mis crónicas por setenta euros a un periódico de Barcelona o de Madrid, colgarlas en el blog. Y la final la diferencia es que yo no era freelance, lo explico en algún post, yo era *autofreelance* porque vendía mis crónicas a mi propio medio, que luego había gente que pagaba a través de PayPal o crowdfunding luego. Entonces decidí que tendría más valor por dos motivos, el primero que iba a quedar ahí mi trabajo y segundo que no iba a venir un jefe a decirme enfoca por aquí, te cambio el titular... yo creía que había más allá del periodismo relativo una manera de explicar el periodismo internacional en piezas de 1000 o 1200 palabras, un poco distintas de lo que yo hacía en los periódicos y si lo mandaba a un periódico se iba a quedar en lo que hacían ellos, yo quería probar otro camino. Y tenía la suerte de tener ingresos por clases o por la revista, que no tenía la necesidad de vender mi trabajo principal a medios. Fue un cúmulo de casualidades positivas.

**Una cosa que me da mucha curiosidad con respecto a *Adiós, Gongtan*, ¿cómo es que sabes hablar mandarín?**

Bueno, eso no es una casualidad realmente. Porque yo en el 99 o 2000 me fui a vivir un año allí y estuve trabajando en una revista china del gobierno. Y supe que iba a ir, esto fue justo cuando acabé la carrera, supe que iba a ir un año antes de ir, con lo cual ese año y unos meses estuve estudiando chino en Barcelona. Y luego cuando estuve allí seguí estudiando y esto me permitió tener este nivel de chino coloquial.

**Es que cuando leía la obra me sorprendía porque curiosamente las situaciones más divertidas y curiosas se producen porque te ven como un extranjero que no entiende chino, pero realmente lo sabe.**

Ese es un libro que acepté, entre otras cosas, por esa gracia.

**Y, Jordi, a la hora de escribir estas obras, ¿has tenido como referencia a algún periodista, escritor, libro? ¿Cuáles son tus referencias cuando escribes?**

En general es periodismo narrativo norteamericano, más que británico. La tradición de *New Yorker*, *Atlantic*, *Harper's* también menos, igual que menos *Rolling Stone* o menos *GQ*. La gran diferencia que veía yo cuando cogía un libro o un reportaje de esos es que me fiaba al 100%, quizás es un poco exagerado de decir, pero me fiaba casi al 100%. Cuando lo que habitualmente llamamos no ficción aquí, hay como siempre esa sensación de que te la están colando, están exagerando, que no han hablado con todo el mundo que han podido hablar... Entonces un poquito el juego el juego ese. Para mí eso es valiosísimo y lo que intento hacer es eso. Para mí la única finalidad de todo esto es mi credibilidad, si yo la quemo con un titular polémico o la quemo

arriesgándome dándole mucho valor a una fuente que no sé si la tiene y luego se demuestra que no es verdad, pues te hunde la carrera. Aquí no, porque todo es como medio de cachondeo, pero te hunde la carrera. Entonces yo, al final, los años que he estado leyendo y que estoy, vamos, y las fuentes al final, de lo que más sabes es, ya no sólo los Gay Talese y la gente más famosa, sino la gente que sigue haciéndolo más jóvenes que yo o como yo, cultivando esa tradición de algo que es difícil de hacer, como es explicar una cosa compleja en palabras comprensibles, por ejemplo, explicar cómo funcionan los tipos ricos que están con chicas fijas, pero a cambio de sexo, en inglés está la palabra *sugar daddy*, papá de azúcar, una especie de prostitutas sin ser prostitutas, de novia sin ser novia, pero con la que no tienes una relación sentimental, sólo sexual y que recibe un sueldo tuyo. Entonces, conseguir que varios de los tipos que pagan y que reciben te cuenten eso, aunque se ponga en este caso, si quiere, anónimo, pero te fías de la persona porque lo publica en una revista que se juega su prestigio... Es que hay toda una serie de factores que lo clavan en la verdad. Sabes que cualquier persona que te cuenta algo de manera anónima puede exagerar y está el periodista ahí y tu criterio de fiarte o no. Otra cosa fascinante de EEUU, por ejemplo, es lo que le pasa a Gay Talese ahora, tú escribes un libro y hay otros periodistas que van a ver si eso es verdad o no. Allí hay gente que vigila el trabajo de los compañeros, que es una putada, pero da mucha credibilidad y Gay Talese tendría que estar agradecido porque sus otros libros, por ejemplo, en el que hace unas cosas así muy exageradas, pero se ha ganado una fama de fiabilidad, *Bob Woodward*. Él cuenta, porque tiene un acceso brutal a fuentes de primera mano, lo que ocurre en reuniones porque había hablado con las cuatro personas que tiene alrededor de esa mesa. Entonces te cuenta lo que dijeron, aunque una de las tres personas lo niegue, con lo cual, ahí sí que pone lo que viene siendo una paleta con una mosca, porque alguien debió ver, está ahí más arriesgando porque tiene un prestigio tan ganado que puede entrevistarse cuatro horas con el presidente de turno para saber cómo fue la entrada en Iraq o el asesinato de Bin Laden, pues, claro, eso tiene un valor y un precio extraordinario. Con lo cual, bueno, ves tantas cosas que se hacen y aquí no se hace ninguna, que voy a intentar aprenderlo y aprovecharlo.

**¿Tú crees que este tipo de periodismo de este tipo de este tipo de revista y estos autores de alguna forma han influenciado o están influenciando al periodismo español?**

No.

**Bueno, en los años ochenta se le hizo esta misma pregunta a Francisco Umbral, a Rosa Regàs y todos decían exactamente igual, en el caso suyo era el Nuevo Periodismo, que no había influenciado. Y con respecto a este “boom” del periodismo narrativo latinoamericano, que se parecen tanto a *New Yorker*, porque son inspiración, como *Gatopardo*, *Malpensante* y demás. ¿Tú crees que esos periodistas que están ahí, de alguna manera, o al menos al compartir el idioma, están influenciando el periodismo español?**

Ahora mismo sería incapaz de decir si el trabajo que hacen es igual de riguroso o es un tipo de periodismo más parecido a lo que llamamos narrativo. En lugar de eso intentar ser súper estricto con las fuentes, con los hechos y tal. Pero es algo que yo creo que está pendiente en España de ver por qué esos medios están funcionando allí y no aquí. Pero es algo que ahora, con Internet y tal, deberíamos cuidar mucho más. Sí que veo que Caparrós, Leila Guerriero y tal están aterrizando en España, pero aún no veo ese trasvase de contenido. Me gustaría pensar que lo que hacen es igual de profundo y certero como en el vecino del norte.

**Bueno, yo las conozco por la tesis bastante bien y yo veo que hay más influencia para estos periodistas por parte de EEUU que de España. España queda siempre muy lejos y estas publicaciones beben de ello y, además, el concepto este que te preguntaba de crónica y reportaje, para ellos la crónica lo ocupa absolutamente todo y se autodenominan cronistas. Es decir, su concepto de crónica es mucho más amplio que el nuestro. Para mí ese es uno de los aspectos que más problemas me da en mi tesis.**

Eso significa que ellos se toman un poquito más de libertades con el yo...



Es que el problema aquí es de lenguaje, es decir, el *literary reportage* de los americanos es lo que un latinoamericano llama una crónica y es lo que a veces nosotros llamamos crónica o reportaje en función de si el periodista estuvo en el lugar de los hechos o no. Por eso, para nosotros una cosa puede ser un reportaje, que para un latinoamericano puede ser una crónica, que para un americano es un reportaje literario. Son palabras, es un problema de palabras. Hay una asociación de periodismo narrativo y literario que analiza mucho estos aspectos. Y lo que yo voy a explicar en mi tesis precisamente es esto, que yo veo las mismas características. Lo que yo estoy leyendo contigo, es decir, las características que yo te he comentado que he detectado, las detecto perfectamente en cualquier autor latinoamericano que está publicando en *Gatopardo* o en *Anfibia* o en *El Malpensante*. Sólo que ellos tienen muy claro que están haciendo periodismo narrativo y que ellos son cronistas. Es decir, la palabra crónica tiene mucha más fuerza y es mucho más amplia.

Cuando tú a ellos les preguntas te dicen que todo lo que cuentan es rigurosamente verdad.

Yo es que me centro en periodistas españoles porque es en lo que he centrado mi tesis, pero las investigaciones que hacen otros compañeros y antologías, porque allí las antologías de crónicas son muy usuales, hay muchísimas antologías de cronistas, porque hay investigaciones muy parecidas a la que estoy haciendo yo aquí en España, que responden así, ellos son cronistas. Se definen a sí mismos como cronistas, incluso Leila Guerriero y Martín Caparrós tienen textos criticando estos aspectos de la crónica. Incluso Martín Caparrós acaba de publicar un libro que se llama *Lacrónica*, como una especie de juego de palabras para explicar que en realidad hay una especie de prestigio desmedido por ser cronista y escribir crónica.

Dime, que las tengo que mirar, eran *Malpensante*,...

Las mejores son *Anfibia*, argentina, que es entre privado y público, como una universidad de Argentina, *El Malpensante*, *Etiqueta negra* y *Gatopardo*. Esas son las cuatro más interesantes.

¿*Gatopardo* de qué país es?

*Gatopardo* nació en Colombia y ahora está en México. Y otra de las más interesantes ha sido *Orsai*, que ha sido un proyecto de Hernán Casciari. Pero a mí las que me parecen mejores son *Gatopardo* y *Anfibia*. *El Malpensante* y *Etiqueta negra* también, sólo que, aunque todas están dentro, tienen unos enfoques ligeramente distintos, incluso a la hora de vender su revista hacen enfoques distintos. Unas están totalmente abiertas, otras ligeramente cerradas, otras totalmente cerradas y solamente te dejan acceder a un artículo concreto.

Las estoy viendo aquí en la web y molan.

Luego cada país tiene una. Esta por ejemplo, *SoHo*, que se parece a nuestra...

Estaba viendo una entrevista de Almodóvar para *Jot Down*.

Es que precisamente *Gatopardo* se fija en *New Yorker* y *Jot Down*, aunque diga que se fija en *New Yorker*, también se parece muchísimo a *Gatopardo* y yo creo que se fijó mucho en el modelo de *Gatopardo*.

Si igual es más barato.

Yo estuve un par de años suscrito y me llegaba perfectamente, sin problemas, salvo que sin...

No, más barato pagar el trabajo del periodista.

**Yo entrevisté a Nacho Carretero por *Fariña* y me decía que estas revistas le pagaban mucho mejor que las españolas. Y son revistas económicamente viables. Tengo compañeros que han hablado con sus creadores y dicen que a día de hoy son económicamente viables. Tú coges *Gatopardo* y hay mucha publicidad típica, coches, relojes... Es decir, publicidad muy fuerte que ya hace ver que, si tiene este tipo de publicidad, puede ser económicamente viable.**

Estoy viendo ahora un reportaje de *Gatopardo* de un tema religioso y es un tochazo. Ya lo miraré, me alegra.

**Ellos publican todo en este sentido, todo lo que llevamos hablando. Y es que es la fórmula de *New Yorker*, de una forma u otra es eso.**

**Me gustaría también preguntarte, porque imagino que como dos de los e-book los has producido tú mismo, qué datos tienes de ventas, si me lo puedes decir de estos libros.**

Bueno, básicamente era la gente que participó en el *crowdfunding*, que en segundo rondó las 250 personas o así. Con lo cual a la gran mayoría de ellos le mandaba el e-book y a una pequeña parte, que pueden ser 50 o 60, habían pagado también para recibirlo en papel. Y luego, en goteo, que habré vendido del libro de Israel igual 50 más o así. Estamos hablando de números pequeñísimos.

**¿Y *El país esquizofrénico con eCícero*?**

No tengo ni idea de lo que habrá vendido, hace ya un par de años que no me factura nada. Al principio no sé cuántos debió de vender.

**¿Cuál es el que más ha vendido?**

Probablemente los del *crowdfunding*, porque el libro mío que más ha vendido, con una diferencia abismal es el de *Cómo escribir claro*. Cada año ronda los 1000 ejemplares, supongo que hay alguien utilizándolo en clases, no me lo explico. Pero yo creo que también por la constancia y por la legibilidad, porque hubo una editorial detrás al principio. Cuando yo aún no tenía blog y tal es en la campaña de Obama. De ese es probablemente del que más habré vendido y probablemente porque es la cosa más novedosa, la campaña nueva, se publicó justo después de la elección. Pero que si se han vendido 1500 ejemplares, ya es un exitazo. *Adiós, Gongtan*, al ser un tema de viajes, se debe de vender poco, el otro de la campaña de Obama lo publiqué yo, así que por esas cifras, 200, 300. Igual que Israel. Y el de Irán igual un poquito más porque se vendieron en una colección que vendía más y se vendieron en papel, pero 600, es que no tengo ni idea.

**Los lectores que han leído tus obras, imagino que de los lectores de la campaña de *crowdfunding* tenías más contacto, ¿qué te han comentado de los libros? ¿Qué opiniones te daban?**

Que yo recuerde ahora mismo, bien, no tenía la sensación de haberla cagado, que es el miedo que tengo. En general la gente me ha agradecido el esfuerzo, lo que tú me has dicho al principio, del tema de explicar una idea compleja con paralelismos, palabras que se entiendan, hechos cercanos. Creo que este tipo de periodismo es eso, tratar de explicar algo concreto para que se entienda. Una de las cosas más guays que vas a ver con esto del libro negro, aparte, evidentemente, de los comentarios de compañeros, porque es algo que se ve y tal, el otro día, en las elecciones del 26 de junio, en el debate fui a la sede del PP a hacer algo. Estuve hablando con un chaval, me preguntó que dónde trabajaba y le dije que, en *El País*, antes estaba en *El Español*, blá, blá, blá. Y me dijo que él recordaba mucho un reportaje que se hizo en *El Español* sobre el periodismo en Cataluña, eso es lo que deben hacer los medios y tal. Y un tío que, de la nada, te comenta eso como una cosa graciosa y tal y como una cosa que le ha ayudado a entender algo, es de lo más satisfactorio que me acuerdo recientemente. Pero supongo que algún comentario en esta línea habré recibido en su día en conversaciones privadas, pero no es algo tampoco que yo esté muy... O sea, el peor libro es el que has escrito, no quiero saber mucha cosa, si me dicen que está bien

me alegra, pero intento que le próximo sea mejor. La gente que nos dedicamos a esto, una vez que lo envías te da pánico volver a mirar porque cambiarías mil cosas y ya la suerte está echada.

**Jordi, ¿tú crees que el libro puede ser un buen formato para el periodismo?**

Sí, es un formato más.

**Con el tema del e-book y papel, ¿crees que hay alguna diferencia? Porque los otros autores que he entrevistado, por ejemplo, Ander Izagirre me comentaba que él veía que el e-book era una cosa muy minoritaria comparándolas con sus ventas en papel.**

A ver, no tengo experiencia como Ander o Nacho con Libros del K.O., como han tenido ellos, que es alguien que cuida y que está trabajando algo así. No sé cómo funciona, yo saqué en 2013 el último y también de *crowdfunding* y tal, yo entiendo que puede ser algo útil para el público, el e-book, pero también entiendo que sigue siendo algo selecto y minoritario. Si luego el e-book es un apoyo para la editorial, que pueden venderse cien ejemplares más, pues bienvenido. Pero si has vendido 6000 en papel, pues Ander o Nacho y tal, pues evidentemente, mejor que mejor. Me parece que es un complemento razonable, que sí que va peor, pero que no por eso lo rechazaría.

**Jordi, ¿tú crees que te han beneficiado profesionalmente la publicación de esos libros?**

Sin duda. Primero te da una sensación de seriedad, mi trabajo, lo lean o no lo lean, hay un esfuerzo. Por ejemplo, el tema del *crowdfunding* se ve que, si alguien está dispuesto a pagar por algo así, cuando nadie paga por nada así, pues da cierto valor. Una cosa que no se tiene en cuenta es que yo he aprendido mucho haciendo eso. No es lo mismo hacer unas crónicas de 1000, que de repente sentarte, coger todo tu material, ver con quién más puedes hablar, ver qué más puedes leer y explicar qué pasa y organizar en tu cabeza qué pasa en un lugar en 20000 palabras. Con lo cual eso es un aprendizaje brutal a la hora de ver que son cosas que más o menos se pueden hacer, que tienen sentido. Y al igual que te he dicho que el blog es básico, esto es una parte no esencial del blog, pero básica para haber llegado hasta ahí, por supuesto.

**¿Tienes algún proyecto en mente? ¿Algún otro libro que te apetece o piensas publicar?**

No. Estoy ahora en *El País* y me han contratado con un perfil, no de hacer textos tan largos, exactamente, pero en formato medio, entre 2000 y 4000 palabras, o series de varios reportajes, que en total pueden tener, si hay cinco, 7000 palabras entre todos. Me voy a centrar en esto. Tengo un par de hijos pequeños y no puedo dedicar fuera de esto un solo minuto. ¿Que algo de aquí crezca? Podría ser. Pero ahora mismo me apetece hacer esto, por poco que se pueda ya hora que estoy en el medio más alto de España por el momento, intentar que el periodismo de no ficción un poquito más largo de lo que se hace, con unas pretensiones un poquito mayores entre en el *mainstream* me parece un objetivo más bonito a corto y medio plazo que escribir un libro más, que más o menos se ve que tiene éxito, que funcionan y tal, pero se ve que en los últimos años está teniendo éxito. Así además tengo la oportunidad de llegar a más gente, publicar en *El País* no tiene la longitud de un libro, pero tiene muchos más lectores a priori, con lo cual, meter ahí una baza, una astilla, me parece lo más apasionante.

**¿A ti te ha contratado *El País* buscando ese perfil de textos más largos?**

Ellos no dicen de textos más largos, ellos dicen reportajes. Y por lo que estoy viendo aquí, con algún perfil, con alguna cosa que antes no se hacía. Yo te lo digo, con la boca muy pequeña, que no se entiende todavía cuál es el valor de escribir 3000 palabras en lugar de 1000. La gracia es que si escribes 3000 palabras es porque necesitas 3000 y eso al editor no se le ocurre. No es algo que necesita mil y tú lo alargas porque queda más guay. Con lo cual, meter ese chip en un medio generalista, grande, como es *El país*, me parece una batalla fascinante y útil.

**¿Y en *El español* también te contrataron buscando ese perfil? Lo digo por *El libro negro de Cataluña*.**

No, fue una casualidad, estaba ya contratado, venían elecciones en Cataluña, yo estaba en Barcelona aún y me encargaron hacer algo sin estar en el día a día de la preparación del medio. Pero

ahí sí que hubo perfiles, no son trabajos tan largos, son trabajos de diez días quizás. Me contrataron como un periodista que había hecho unas cosas bastante interesantes en el blog, periodismo explicativo, que también es una cosa que aquí...

**Ya la última pregunta, Jordi, ¿tú cómo te defines a ti mismo? ¿Cómo periodista? ¿Cómo escritor?**

Periodista.

**Lo daba por supuesto.**

Una palabra que me gusta, que funciona bien en inglés, pero no en español, es reportero, pero me parece suficiente periodista.

## 20.17. Toni Pou

### Entrevista realizada por videoconferencia el día 24 de agosto de 2016

**Lo primero que me gustaría saber es por qué decides escribir el libro después de haber estado ese mes embarcado, las razones que te llevan a hacerlo por escrito y a hacerlo en formato libro.**

Bueno, a ver, a mí siempre me ha interesado la literatura, he leído mucho desde pequeño, y también he escrito, llevaba tiempo escribiendo, aunque no eran libros. Entonces, antes de este libro, empecé a trabajar como periodista científico, pero siempre lo he hecho con una cierta ambición literaria. Entonces, cuando tuve la oportunidad de viajar al Ártico, ahí me encontré que podía hacer muchas cosas, había mucho material, mucha información y muchas experiencias, entonces me pareció que la mejor manera de transmitir todo esto, porque esta vocación de transmitir, de explicar yo ya la tenía, ya te digo, desde siempre y me pareció que la mejor manera era en formato libro porque había mucho contenido. Y después, el tema de que fuera una especie de híbrido entre viaje, periodismo y algunas referencias culturales, literarias, etc., me pareció que era la mejor manera de contar lo que yo quería contar. Toda experiencia global, porque a veces, un solo género es muy limitado, entonces a mí me gusta utilizar a veces una crónica, a veces un poco de literatura de viajes, en fin, una mezcla de géneros para transmitir realmente la experiencia.

**¿Cómo fue el proceso de escritura de la obra? ¿Tenías más o menos claro el título de la obra y la estructura que ibas a realizar?**

No, eso no lo tenía. Yo fui allí y cuando estuve allí yo fui escribiendo un blog, entonces, yo fui publicando pequeñas notas. Y después, al volver, fui viendo que ese blog podía ser el germen del libro, entonces, a partir de ahí, empecé a trabajar en esas notas, en esos contenidos y a desarrollar un poco más. Y la estructura me vino muy fácil a partir del blog, fue bastante natural, no tuve ningún problema con la estructura, fue muy natural, así en capítulos muy cortitos, más o menos cronológicos, alternando la parte de viajes con la histórica y la científica, alternándolas de forma más o menos equilibrada y relacionando todos los temas. Y surgió de forma muy natural, con la estructura no tuve ningún problema. Cosa que sí que estoy teniendo ahora con otro libro que estoy escribiendo que tengo muchos problemas con la estructura.

**¿Sí?**

Sí, tengo en la pared aquí, no sé si ves cuarenta mil postits, esto lo hice ayer porque lo tengo escrito, pero no acaba de cuadrar y entonces tengo que estructurarlo. Y me está dando muchos más problemas que este, que surgió, en el fondo es un pequeño diario de abordo, pero un poco más desarrollado y con muchos temas que van entrando.

**¿Y el título?**

El título lo encontré rápidamente porque antes del viaje empecé a leer material sobre el Ártico. Entonces encontré un libro muy interesante de un explorador del siglo XIX, de un explorador escocés, con un estilo así muy literario, muy florido, del siglo XIX y explicaba expediciones por el Ártico que había hecho. Y en un cierto momento decía que el Ártico era donde en el día duermen con los ojos abiertos en referencia al sol de medianoche. Entonces me pareció una frase muy sugerente, muy interesante y que daba la idea de que el libro no era sólo una crónica científica, sino algo con una intención un poco más literaria.

**¿Y para ti fue fácil mezclar, porque yo en la obra veo que lo haces muy bien, la parte de puramente periodismo científico, la parte de viaje y la parte de crónica personal? Porque en todos los capítulos vas saltando muy bien de un lado a otro en esos distintos temas.**

Pues la verdad es que te diría que sí porque es bastante natural para mí esta mezcla de géneros o de puntos de vista, digamos. Yo empecé a leer cuentos de pequeño y tal y hubo una época en

la que leía mucha literatura de ficción, todo lo del siglo XIX, siglo XX, etc. Pero llegó un momento hace tiempo que me fue cansando el género puramente de ficción o la novela más clásica, decimonónica, digámoslo así. Entonces empecé a buscar otras cosas y entonces empecé a leer autores que mezclaban géneros, pero como una cosa natural, porque nuestra experiencia y nuestra cabeza lo mezcla todo y a mí me parece muy natural hablar de expediciones polares y de ciencia en un mismo párrafo o de comida y expediciones polares en el mismo párrafo porque me viene a la cabeza. Son relaciones que, habiendo leído, habiendo viajado, habiendo estado allí, a mí se me forman naturalmente en la cabeza, entonces me es mucho más fácil, que no limitarme a un solo tema, de hecho, para mí es mucho más natural esa mezcla que no el trabajar un solo género, digamos.

**Si tuviera que pedirte que identificaras tu texto dentro de un género, ¿qué género utilizarías para definirlo? Sé que es difícil.**

Es difícil y, además, me pasó una cosa muy curiosa cuando se publicó el libro, lo encontré en las librerías en todo tipo de categorías. Había una que estaba en deportes, en muchas estaban en periodismo, pero yo creo que nadie va a la parte de periodismo y yo creo que es un libro para el público en general. Entonces es complicado, el género, no te sabría decir. De todas formas, pienso que, desde hace ya bastantes años, el tema del género se está rompiendo mucho, hay muchos autores que mezclan géneros y es lo que a mí más me interesa porque, como comentaba antes, es lo que es más fiel a la realidad, a la experiencia de una persona. Entonces sí que es periodismo, pero no es sólo periodismo, hay algo más, hay una ambición literaria, una divulgación científica también, también hay una ambición más bien pedagógica, pero también de transmitir la ciencia como algo cultural, no sólo un conocimiento muy concreto sobre algunos aspectos de la naturaleza. Entonces, la verdad es que no sé exactamente dónde ponerlo.

**¿Y tú te sentirías cómodo con la etiqueta de periodismo narrativo o de periodismo literario?**

Sí, ahí me sentiría más cómodo porque dentro de esta etiqueta entiendo que pueden entrar artefactos más completos y más ricos que en el periodismo tradicional o en el periodismo a secas.

**Sí, efectivamente, es que precisamente en la escritura de mi tesis me doy cuenta de que en esto que yo llamo periodismo narrativo o literario, se produce una mezcla no sólo entre el periodismo y la literatura, con el ensayo, con la divulgación como en tu caso, la entrevista, con el ensayo histórico, es decir, la hibridación es muy grande. Porque además he visto que cuando buscaba sobre tu obra que las distintas reseñas que hacen la llaman de crónica personal, reportaje, libro de viajes, libro de divulgación, novela de aventuras. Así que no me extraña que una librería tenga problemas, porque en general este tipo de obras como las que tú escribes a una librería le cuesta mucho ubicarla. Porque si la ubica dentro de no ficción está bien, pero si tiene que especificar más no encuentra la etiqueta. He visto una cosa que me ha interesado mucho, lo he visto en tu página web, que tienes distintas conferencias que has realizado y en una de ellas hablas sobre el Nuevo Periodismo científico y el uso de las técnicas literarias para contar ciencias. Me gustaría que ampliaras eso porque me interesa muchísimo.**

Sí, bueno, al final, de esto di una charla en un congreso hace tiempo, la idea es utilizar técnicas narrativas o técnicas más bien literarias, que ya se han utilizado mucho en el periodismo tradicional desde el Nuevo Periodismo, digamos, desde los años cincuenta o sesenta que empezaron a salir toda esa gente, Truman Capote, etc. Bueno, utilizar esto, plantear, contar historias de ciencia, pero construyendo bien los personajes, con distintos puntos de vista, etc. Entonces la idea era esta, cómo trabajar a partir de técnicas literarias para contar historias de ciencia, que esto aquí se ha hecho poco. Inglaterra y EEUU tienen una tradición más larga porque a nivel de divulgación científica hay una tradición muy potente y muchos autores que son muy literarios, utilizando técnicas de este tipo. Que al final, digamos, es para conseguir dar más profundidad a lo

que estás contando y tener un artefacto más interesante para el lector, una cosa más rica, que no es puro informe.

**Y también comentas otros aspectos como la ciencia como técnica narrativa o la divulgación científica como género literario.**

Sí, la ciencia como técnica narrativa es una cosa muy interesante porque hay muchas obras que trabajan con contenidos científicos, digámoslo así, entonces tú puedes explicar ciencia, es más o menos divulgación o puede ser periodismo. Hay muchos géneros que están relacionados con la ciencia, como la ciencia ficción. Pero hay una manera de utilizar la ciencia, que es muy interesante, que yo he empezado a investigar desde hace ya unos años y que hay autores que la utilizan, hay un autor, por ejemplo, muy interesante que se llama Peter Adolphsen y que tiene un par de libros muy interesantes, que se llaman *Brummstein* y *Machine*, y ahí utiliza la ciencia para generar un contexto, de manera que todo lo que cuentes después ya no pueda escapar de ese contexto y tú lo veas bajo ese contexto. Por ejemplo, en una de las historias, es una historia en la que unos personajes encuentran una roca en una cueva y que esta roca tiene propiedades mágicas, etc. Pero él empieza la historia explicando cómo se formó esa cueva desde un punto de vista geológico, explica todos los movimientos de tierra, las montañas, los fregamientos, etc. Y luego ahí aparece una roquita insignificante que llegan unos personajes y se la llevan. Pero durante toda la historia tú no puedes salir de esa contextualización, digamos, más cósmica o de una escala mucho más grande. Entonces toda la historia de después, los personajes son insignificantes, pequeñas motitas que se mueven en un mundo descomunal. Y, claro, esto da un contexto a la historia y da un efecto narrativo. Luego en la otra historia hace exactamente lo contrario, porque explica con mucho detalle un proceso bioquímico en el cuerpo de una persona, a partir del cual se genera un cáncer y después explica lo que le pasa a esta persona. Pero esta introducción la hace tan bien que ya no puedes olvidar la idea de que en el fondo las personas tenemos nuestras inquietudes, problemas, etc., pero somos un cúmulo de reacciones químicas incontrolables. Y esto genera una percepción de la historia y de los personajes muy especial. Yo me refiero más a esto. Hay muchos ejemplos más también. Y en el próximo libro hablo de esto, pero en otros libros hay ejemplos. A mí me gusta mucho Agustín Fernández Mallo, no sé si lo conoces, es un autor de la Coruña que es muy interesante, tiene la trilogía *Nocilla*, que son tres libros muy interesantes. Él utiliza mucho la estética científica.

**Él es físico, ¿verdad?**

Sí. Utiliza mucho las metáforas científicas para introducir personajes, para describir ambientes. Sobre todo, conceptos científicos, pero muy estéticos. En las series de televisión también se utilizan muchas estéticas científicas, de hecho, tengo una conferencia, que he dado varias veces y ahora a final de septiembre voy a Pamplona a hablar de esto, y es fascinante como algunos guionistas utilizan temas científicos, está *Breaking Bad*, que hace mucho juego porque va de un profesor de química, que ya te viene de forma muy natural. Y hay otras series, que no te lo esperas, pero te sale ahí un trabajo científico espectacular sólo para crear ambientes o para crear sensaciones muy sutiles. Yo descubrí una roca muy interesante en *Fargo*, la primera temporada es espectacular, tengo un artículo sobre esto, si quieres leértelo.

**Si me lo puedes decir, porque el artículo no lo he encontrado.**

Ya te pasaré el link. En una conversación preguntan por qué el ser humano distingue más tonos de verde que de ningún otro color y viene la respuesta de que hemos evolucionado de la sabana, donde había muchos verdes y esto servía para distinguir amenazas, depredadores, etc. y esto queda ahí, pero tiene cierta relevancia porque lo dice un personaje en un momento importante de la serie. Entonces, luego te das cuenta en la serie de que todos los ambientes son verdes, o sea, todas las paredes, los radiadores, las puertas, las ventanas, las sillas, las mesas, son de tonos verdes. Con lo cual, lo que te está diciendo es que ese mundo concreto de *Fargo* es un mundo salvaje lleno de depredadores y enemigos y que hay que estar siempre vigilando. Esto sirve para

dar esta sensación muy sutil, tienes que estar muy atento, pero está allí, es deliberado, es totalmente voluntario.

Entonces cuando hablo de la ciencia como técnica narrativa, me refiero a este tipo de usos.

**Toni, ¿tú por qué crees que utilizar estas técnicas en el periodismo y crear este tipo de periodismo se da tan poco en la prensa española? Porque son textos que atraen, para el lector, utilizando estas técnicas, es mucho más fácil de leer, agradable y te permite leerlo de una forma distinta al periodismo tradicional. ¿Por qué crees que hay tan poco?**

Pues, la verdad, yo no sabría decirte, pienso que podría ser un tema de tradición. Aquí hay grandes periodistas de tradición, de principios del siglo XX, te diría, pero, claro, en Inglaterra la tradición literaria es mucho más rica, más variada, entonces yo creo que sería un tema de tradición. Pero para investigar eso habría que remontarse muy atrás en el tiempo, pero tampoco soy un experto en eso. Pero es una forma más atractiva y para mí es una forma mucho más natural escribir así, aunque me lleve más trabajo, que hacer un periodismo más directo y más informativo. Lo que pasa también, y es una cosa muy interesante, es que desde hace unos años este tipo de periodismo es mucho más abundante en Latinoamérica, hay muchos más periodistas que trabajan de esta manera, Martín Caparrós, Leila Guerriero y muchos otros. Y a mí me parecen autores muy interesantes porque utilizan este tipo de técnicas.

**O sea que conoces la obra de estos cronistas latinoamericanos.**

No los he leído a todos, pero sí que he leído a bastantes y me parecen muy interesantes porque a mí ese tipo de periodismo me gusta.

**Toni, cuando tú empiezas a escribir la obra y decides utilizar la primera persona, ¿tenías claro que ibas a utilizar la primera persona? ¿Te sientes cómodo con ella?**

Sí, a ver, el tema de la primera persona también es una cosa bastante natural, el enfoque del libro, como venía del blog, era una cosa muy personal, una especie de diario, pero enriquecido. Como el origen era este, una serie de notas muy directas, muy personales, mantuve la primera persona y me sentí muy cómodo porque en todo momento consideraba que había sido testimonio de lo que estaba contando y había hablado con la gente. Entonces me sentía muy cómodo y surgió de forma muy natural también. No tuve que pensarlo demasiado.

**¿Para ti era una forma de escritura, esa primera persona, mucho más cómoda que si hubieras utilizado esa tercera persona más impersonal?**

Sí, me sentía mucho más cómodo y aunque estuviera contando historias del siglo XIX o lo que sea, siempre me sentía cómodo porque en realidad todo lo que cuento parte de mi experiencia personal. Todo lo que está en el libro está relacionado con una cosa que yo estoy contando, viviendo, observando... Entonces refleja un poco mi flujo de pensamientos, refleja las relaciones que se producen en mi cabeza cuando yo observo algo, hablo con alguien... Y luego esto me lleva a pensar en otra cosa, me lleva a pensar en alguien del siglo XIX o en una música o en una comida, etc.

**He visto que hay muchos capítulos en los que nos cuentas la historia de ciertos perfiles de los científicos que están en el barco. Ahí hay una intención por personificar al científico, no es sólo un científico, es esta persona que se llama tal y por mostrar cómo es emocionalmente e interiormente, ¿verdad?**

Sí, totalmente, porque ahí la intención era romper un poco el tópico de que los científicos son personas con bata, con pelo blanco, despeinado, que están en el laboratorio, que son personas aisladas y raras. Que este tópico ya se está rompiendo desde hace tiempo, pero yo quería profundizar en eso y dejar claro que los científicos son personas normales. Hay de todo, personas jóvenes, personas mayores, que tienen sus aficiones, tienen sus devociones. Y sí que me interesaba retratar algunos casos concretos para que todo eso quedara claro. Para que se vea que la



ciencia es una actividad humana, normal, importante, pero que no es una cosa rara que pertenece a unos locos aislados de la sociedad. Sino que la hacen personas absolutamente normales.

**¿Cuáles crees que son los problemas a la hora de hablar de ciencia por parte de la prensa o el periodismo en general?**

A ver, yo creo que hay varios problemas. Algunos ya no valen la pena ni mencionarlos, cuando hay errores o cosas muy poco documentadas ya no vale la pena tratarlo. Sí que, en general, ahora sí hay mucha actividad en el periodismo científico en España, desde hace cinco o diez años ha habido como un boom y ha mejorado muchísimo, hay mucha más calidad que antes. Pero no sé si es por el ecosistema, la tradición o por qué, te cuentan muchas cosas de ciencia, pero a mí me falta siempre un punto de reflexión. En todos los géneros y en todos los ámbitos periodísticos, siempre tienes información y luego opinión, en política, en economía, en todo prácticamente. Y en cambio en ciencia, tienes la noticia de ciencia, que igual es que han descubierto un gen en la mosca no sé qué, que permite hacer no sé cuánto. Esto tiene interés, pero para el público general yo creo que hay que contextualizar mucho más y reflexionar mucho más sobre el papel de la ciencia y lo que representa la ciencia a nivel cultural, etc. Y hablar mucho más de política científica, que se habla muy poco. Entonces, aunque hay mucho más periodismo científico, hay más lectores, a la gente le interesa mucho, es un ámbito poco maduro en nuestro país, le falta dar este punto de reflexión. Y de profundización, no sólo sobre los experimentos concretos de la ciencia, sino la ciencia como manifestación cultural, su impacto en la sociedad, etc.

**Toni, he visto que en la obra cuentas muchas anécdotas muy interesantes sobre todas las historias de descubrimientos en el Ártico. Me ha llamado mucho la atención porque comentas que, para las personas del siglo XIX, por ejemplo, su conocimiento del Ártico venía de igual forma de las historias de estos expedicionarios, que van al Ártico, como de las novelas. ¿Ahora mismo cómo crees que los lectores reciben la información de algo que no conocen? ¿Crees que la novela sigue teniendo igual influencia para conocer esas realidades?**

Bueno, yo pienso que hay novelas que sí, que realmente funcionan muy bien. Yo creo que mucha gente ha aprendido cosas de Rusia por las novelas clásicas del siglo XIX. Entonces, quieras o no, se reflejan unos ambientes, unas dinámicas y al final son fieles a una realidad. Y yo pienso que sí que hay novelas que juegan este papel, para información concreta no, pero para dar una atmósfera, un contexto cultural, sí que funcionan muy bien las novelas. Lo que pasa es que, si quieres información más concreta más detallada, sí que tienes que buscar libros más especialistas. Pero las novelas vienen muy bien en este sentido, en el sentido de trasladar, de transmitir la naturaleza cultural de un espacio o de una zona.

**Y también me parece interesante una de las anécdotas que comentas de la relación que tenían muchas de estas expediciones con el periodismo más sensacionalista, que para ellos era una forma de contar una historia, de vender más periódicos y de obtener más lectores. Sin embargo, actualmente no se producen expediciones de este tipo, pero sí expediciones más enfocadas, como las que hace el Amundsen, este barco, pero, sin embargo, por la prensa están como, no eliminadas, sino que prácticamente no se les presta atención y las expediciones siguen siendo igual de interesantes por los descubrimientos que hacen o los lugares a donde llegan. ¿Por qué crees que no hay este interés?**

Pues yo lo que pienso es que el interés sí que está, lo que pasa es que hay que encontrar la manera de que esto sea rentable. Porque ahora el periodismo está viviendo un momento de ajetreo, ha cambiado muchos principios de funcionamiento. Como sabes, hay mucha crisis, el paro muy mal, todo en general, entonces yo pienso que el interés está, los lectores están, lo que pasa es que hay que poder pagar a alguien que vaya allí y vea lo que está pasando en realidad. Creo que este es el problema fundamental. Además, hoy hacer esto es mucho más fácil que antes, en el

siglo XIX, que hoy yo me pude montar en un rompehielos, te puedes ir a África y ver qué están haciendo los científicos en los parques nacionales, criando a los gorilas, puedes ir a la Antártida como visitante incluso, a ver qué hacen allí. Puedes ir a cualquier sitio, a los volcanes que hay en Islandia o en Guatemala y hay bases científicas allí. Hay turistas que van, hay telescopios en el desierto de Atacama que el domingo aceptan turistas. Y el interés está y además enlaza con este talante romántico de ir a los sitios más lejanos y más salvajes de la tierra para obtener conocimiento. Y yo pienso que el interés está, lo que hay que hacer es ver cómo esto se puede, hoy en día, rentabilizar, porque te diría que hace quince años igual esto era más factible que ahora. Pero que desde el periodismo está en esta especie de crisis o renovación o reformulación, es bastante más complicado. De hecho, ya hay tendencia a hacer un periodismo más profundo y a hacer historias más largas en contraposición a la inmediatez de Internet. Esto hace un tiempo que ya se está trabajando, pero, claro, hay que pagarlo. Es complicado ahora mismo, pero más en el ámbito español, que en todo va siempre más justo que si vas a Inglaterra o a EEUU, que las tarifas son el doble o el triple por lo menos.

**Sí y se abre el campo a que se hagan más este tipo de cosas. También me ha gustado muchísimo en el libro como intentas conjugar ciencias y humanidades o ciencia y literatura. Es decir, ahora mismo estamos viviendo, bueno, tú lo sabes perfectamente, como en la educación se le da más importancia a lo científico en detrimento de las humanidades. ¿Cuál crees que debe ser el camino para que esos dos aspectos, porque en realidad todo es ciencia, desarrollar las dos al mismo tiempo como durante muchos siglos se hizo?**

Yo creo que el origen de esta partición viene en algún momento, no sé exactamente cuál es, viene del siglo XVIII o algo así, en el cual se empezó a compartimentar mucho el conocimiento. La técnica de clasificar era muy útil para ciertas cosas. Entonces, se empezó a clasificar y a aislar unos ámbitos de otros. Y esto ha seguido así, vas a la escuela y en la clase de historia se da historia, en la clase de física se da física, pero en realidad la física es uno de los motores de la historia. Entonces yo pienso que esto es un tema de fondo y yo creo que la clave es la educación. Pero, claro, estamos hablando de una cosa muy difícil de cambiar, entonces yo creo que los conceptos de asignatura, yo creo que se tendría que replantear. Y luego llega un momento en el que tienen que escoger si hacen ciencias o letras, una división absurda también, que es totalmente artificial, porque como te digo, si tú quieres entender la historia, la ciencia es súper importante en la historia, por ejemplo, pero también en la literatura hay desarrollos científicos que han tenido impacto en las formas de contar historias, en el arte, etc. Y al revés, son ámbitos que se retroalimentan, que están conectados. Y el hecho de cerrar tanto los ámbitos, cerrar tanto el enfoque es artificial, porque no responde a la realidad y además no responde tampoco a los intereses naturales de las personas. Si tú enseñas matemáticas haciendo unas ecuaciones que no tienen nada que ver con el mundo real, pues a la gente no le interesa. En cambio, si esas ecuaciones están ahí porque te representan un problema que tú tienes en tu vida cotidiana, pues te interesarán más, harás un esfuerzo mayor. Y entonces yo pienso que la clave es la educación, pero que el cambio es muy difícil y hay sitios en los que se está haciendo. Hay escuelas que ya han eliminado las asignaturas, trabajan por proyectos y me parece una forma mucho más natural y mucho más rica de trabajar porque al final, si no te interesa una cosa, no la aprendes. Y si trabajas de una manera tan aislada es muy difícil que te interese todo, cuando en realidad en la vida nos encontramos todo, ciencia, historia, economía, matemáticas... Habría que trabajar así, de una forma más integrada, creo yo.

**En la obra muestras muy bien que para contar un problema o para contar un hecho, necesitas utilizar todas las herramientas. Necesitas contar la experiencia de un científico, necesitas contar la experiencia que ha explicado sobre eso un escritor o la experiencia de una persona normal o un periodista. Yo en la obra veo que ese aspecto lo reflejas muy bien utilizando todos los elementos que tienes para contar esa historia.**

Exacto. Porque al utilizar estas herramientas o distintos puntos de vista, se da una visión mucho más rica de lo que quieres contar, que refleja en parte, o al menos de forma más fiel, lo que estás contando. De hecho, una de las cosas más interesantes que se hacen en algunas de estas escuelas ya, que trabajan por proyectos, que no tienen asignaturas, es que trabajan directamente con problemas complejos, reales. En las clases de matemáticas se dan problemas que serán más o menos difíciles, pero están simplificados, son problemas abstractos, de matemáticas, de libros de matemáticas, no son problemas reales. Había uno que me hacía siempre mucha gracia, el típico de cuando se hacen ecuaciones del triple de este número es la edad de María, y había uno que decía pues pregúntaselo. Es un problema absurdo, qué sentido tiene. Entonces es mejor trabajar en problemas reales, aunque sean más complejos y aunque lleve más tiempo, pero en estos problemas necesitarás matemáticas, necesitarás perspectiva histórica, necesitarás herramientas económicas, etc. Y ahí vas construyendo un conocimiento que es muy sólido y mucho más real, y por tanto que se afianza mejor, yo creo.

**Cuando tú estuviste en esta expedición, tú comentas que ibas con más periodistas. ¿Cuál era la visión que daban estos periodistas de todo esto que estamos hablando? ¿Y qué visión daban de todo lo que estaba ocurriendo en el viaje? ¿Era muy parecida a la tuya o tenían otros puntos u otras formas de verlo?**

Fuimos unos quince periodistas, pero yo coincidí sólo con una persona porque íbamos alternando. Desde enero hasta, creo que fue, junio, fueron pasando periodistas por el barco, entonces yo coincidí con una periodista de Guatemala que es Lucy Calderón, y ella trataba los temas de forma muy interesante también. Era más periodismo enfocado, sobre todo, a temas de salud, aunque con el Ártico es difícil, pero estaba mucho más enfocado a temas de medio ambiente, así en general. Yo lo enfoco distinto, yo siempre intento contextualizar la ciencia como una manifestación cultural. Pero, bueno, al final cada uno tiene su enfoque, su estilo y todos son válidos al final. Pero yo tengo esa obsesión con que la ciencia es un eje cultural al mismo nivel que la literatura, la música, etc., entonces es como la visión que yo tengo y como me siento cuando empiezo a escribir.

**Sí, una visión más transversal. Por ejemplo, también me parece muy interesante cuando ves a ese oso polar y comentas lo que le puede pasar a ese oso polar y luego cuando contrastas tu visión con la de los científicos te dicen que quizás te hayas podido equivocar en esa primera conclusión. ¿Tú crees que eso ocurre mucho cuando se habla de periodismo científico, que se llega a unas conclusiones excesivamente rápidas sin contrastar con los expertos?**

Yo creo que ahora, dentro del periodismo científico que se hace en España, por ejemplo, esto no pasa mucho, porque como decía antes, ha aumentado mucho la calidad y la gente que escribe, al menos, televisión y radio no lo sigo tanto, pero la gente que escribe, en general me parece que se hace bastante bien, contrastan mucho la información y se da muy buena información. Pero esta historia que tú comentas, sí que es una historia que pasa mucho, se crean muchas alarmas a veces porque te fijas en un detalle, en una anécdota y la elevas a categorías y contrastar datos con la gente que sabe de eso. Esto servía también muy bien para reflejar esta problemática, que no es tanto del periodismo científico que se hace ahora, sino que es un problema más social. Ahora hay o ha habido polémica con el tema de las antenas móviles, con el tema de los transgénicos, gente que se alarma mucho sin llegar a conocer lo que años y años de investigación científica pueden decir sobre estos temas. Entonces iba por aquí un poco la idea.

**Sí, a mí me parece muy interesante porque reflejaba perfectamente esa problemática porque la primera historia es totalmente coherente. Tú ves el oso polar y por lo que comentas tú, sabes perfectamente lo que le puede pasar, pero cuando ya el experto te da la perspectiva, ves ya que esa visión está totalmente deformada.**

Sí, de hecho, te diré que ahora hay muchos más osos polares que mueren de hambre realmente, porque hay menos hielo y no tienen tanto territorio de caza y mueren de hambre. Y esto es lo

interesante, que la ciencia no da conocimiento absoluto, sino que todo es matizable, todo depende de las condiciones. Pero el mundo es así, el mundo es complejo y hay que transmitir esta complejidad.

**Toni, cuando ya habías pensado escribir el libro, ¿tenías algún referente, alguna obra o autor, tanto del ámbito periodístico como literario que quisieras hacer algo en ese sentido?**

Pues la verdad, diría que no. Hay escritores que me gustan y que siempre pienso en ellos cuando escribo, pero a la hora de escribir esto, la verdad es que fue bastante libre, fui haciendo un poco lo que me salía de forma natural y lo que me interesaba contar. Y ya te digo, la manera de mezclar, de hibridar géneros me salió de manera muy natural porque era la manera más clara que yo veía de contar lo que yo quería contar. Utilicé las herramientas que mejor me permitían contar lo que yo quería contar. En ese sentido, yo creo que no tenía ninguna referencia concreta en la cabeza.

**Antes me comentas te que empezaste a buscar fuera de la novela esos libros que mezclaban géneros. ¿Me puedes decir qué autores o qué libros eran estos?**

Yo empecé saliendo un poco de lo que era narrativa pura, digamos, gracias a Vila-Matas, un escritor de Barcelona que es uno de los padres de la metaliteratura, en sus libros mezcla mucho ensayo y habla mucho sobre literatura y entonces ahí que se podían hacer cosas muy interesantes y ahí empecé a leer otros autores que mezclan más. Bueno, Sergio Pitol, un escritor mejicano muy interesante, después está Sebald, que es un escritor que está muerto, Sebald tiene un par de libros muy interesantes, son *Los anillos de Saturno* y *Austerlitz*, y ahí mezcla mucho la experiencia personal, con la historia, con una cierta narrativa. Bueno, después Claudio Magris tiene un libro que es *El Danubio*, que es como el paradigma de esto. El hace un recorrido por el Danubio y ahí va rememorando y van saliendo todas las referencias culturales de la historia, del río, etc. Y la verdad es que, hay más autores, pero la verdad es que hace ya tiempo que me cuesta leer narrativa pura, digamos, no me atrapa lo suficiente, necesito esta hibridación. Y en la novela ya hay mucha hibridación de géneros, cuando digo novela me refiero a novela clásica, decimonónica, de unos personajes, una historia y ya está.

**¿Tú crees que este periodismo latinoamericano que comentábamos antes de Caparrós y Guerriero, está teniendo alguna influencia en el periodismo español?**

Yo creo que sí porque hay bastante gente que se fija. Lo que pasa que aquí todavía hay poco, hay pocos autores que trabajen de esta manera y que escriban libros de este calibre. Pero sí que está teniendo influencia, sin duda, porque hay una influencia muy directa, son libros en castellano, que publican por editoriales españolas, los tienes en las librerías y la gente los lee. Habría que analizar las razones de ello, no lo sé con detalle, pero el por qué ha surgido este boom en Latinoamérica y aquí estamos un poco retrasados sería una cosa interesante también.

**Toni, ¿tú cómo llegaste a publicar en Anagrama? ¿Cuándo tú vuelves de la expedición decides ponerte en contacto con Anagrama o cuando ya tienes el libro te pones en contacto con ellos?**

Yo hice el viaje, volví, escribí el libro primero en catalán.

**Eso te quería preguntar yo también. ¿Has traducido tú la obra al castellano?**

La ha traducido otra persona porque no podía, tenía mucho trabajo en ese momento y la traducción la hizo otra persona. Entonces yo escribí primero el libro en catalán, fue bastante bien, le dieron el premio este Godó. Y, entonces desde la editorial catalana, se habló con Anagrama y a Jorge Herralde, que es el editor de Anagrama, le gustó mucho y lo publicaron en castellano.

**¿Cuál era la editorial en catalán?**

Era Empuries. En catalán hay muchas editoriales ahora, pero la más grande es el Grupo 62, que pertenece a Planeta y ahí hay varias editoriales y una de ellas es Empuries.

**Sí, es que a mí me parece muy interesante porque Anagrama lo publica dentro de su gran colección de crónicas, que es donde están publicados muchos de estos escritores latinoamericanos y donde están publicados todos estos escritores estadounidenses del Nuevo Periodismo. ¿Cómo ha sido recibida la obra por los lectores, qué te han comentado?**

A ver, es un libro que se ha vendido moderadamente bien.

**¿Sabes las cifras?**

No las sé, pero el primer año se vendieron mil y pico, que no está mal, esto en catalán, en castellano no lo sé. Pero ahora mismo no tengo las cifras. Pero, bueno, la gente que lo ha leído, al menos los que han hablado conmigo, les ha gustado. Todos los comentarios que he recibido son bastante positivos, incluso gente que no conozco me ha escrito diciendo que le parecía muy interesante, incluso una persona que se lo leía a sus hijos antes de ir a dormir. Ha sido muy agradable este contacto con algunos lectores, no con muchos, pero algunos me han escrito y siempre que he ido a dar una charla o a presentar el libro, la recepción ha sido muy positiva. Igual, alguien a quien no le ha gustado no me ha dicho nada.

**¿En catalán se ha publicado en formato papel y e-book o sólo en formato papel?**

En los dos formatos se publicó.

**¿Y sabes si se vende mucho en e-book o no?**

No lo sé, pero me da que no mucho porque se venden muy pocos e-books todavía aquí. Yo compro muchos, pero en general se venden pocos. No sé las cifras, pero las primeras notas que recibí del libro en catalán, al principio me mandaron mil y pico en papel y en e-book se habían vendido no sé si cuarenta o cincuenta. La proporción era ridícula, del 5% o menos.

**¿Sabrías responder por qué el lector español, se sabe que el lector español lee poco, lee menos en e-book que en papel? Porque, por ejemplo, en Inglaterra y EEUU la proporción de e-books vendidos, teniendo en cuenta que hay más lectores, es más alta que en España.**

Sí, la verdad es que no tengo ni idea porque yo tengo que confesar que era un poco reacio al principio y no sé si es que a mucha gente le pasa y no acaba de dar el paso. Pero cuando me compré el e-reader leo mucho y es una lectura muy agradable y muy ligera, cuando viajo voy siempre con el e-reader. Entonces me parece raro porque me parece muy práctico, que no le quita demasiado romanticismo, contacto con el papel, esa tradición romántica del olor, el tacto, el ojear un libro. No se puede ojear con tanta facilidad, pero tiene otras ventajas.

**Yo es que creo que en parte el que tengan tanto éxito en otros países se debe al tema del IVA porque yo estuve viviendo en Londres y la diferencia entre el papel y el e-book era grandísima. Es decir, realmente si tú solamente te querías ir al aspecto ahorrativo, te ahorrabas mucho leyendo en e-book.**

Eso es cierto porque aquí son bastante caros todavía.

**Sí, es que la diferencia es muy poca. Yo, por ejemplo, prefiero leer en papel, pero sí compro mucho e-book por la tesis. Porque el e-book te permite trabajar el texto mucho más fácil, es decir, yo busco un párrafo y lo encuentro, es un buscador, busco por palabras.**

Y, de hecho, para gente que escribe, bueno, yo a veces me acuerdo de un libro que había leído no sé qué, me voy a la estantería, lo cojo, pero como no lo marque, no lo encuentro. Es bonito y hay serendipias y todo esto, pero lo que quiero buscar me cuesta encontrarlo. Quizás el precio sea un factor importante, no lo he comentado, pero, de hecho, ya lo he pensado alguna vez, porque es muy caro todavía. Un e-book que me compré costaba 15 euros y en papel costaba 18.

**Sí porque por esa poca diferencia decides comprarlo en papel. Porque quieras que no, el objeto físico a todos nos sigue gustando. Si la diferencia fuera mucho más grande, en ese aspecto de ahorrar dinero, sí te lo podrías plantear. Toni, ¿tú crees que el libro puede ser un buen formato para publicar en periodismo?**

Sí, yo pienso que es un buen formato porque la literatura siempre es una herramienta muy poderosa para contar historias, entonces el formato libro a mí me parece muy adecuado, permite hacer muchas cosas, permite hibridar muchos géneros, llegar en profundidad, contar anécdotas. Lo que pasa es que también hay otros formatos muy interesantes, el otro día estaba viendo una *webdoc* o documental en web, una web en la cual hay textos entrevistas, imágenes, animaciones artísticas, pero todo muy bien integrado. Me parece que hay lenguajes muy poderosos ahora para contar historias. También está ahora, que está empezando, todo esto del periodismo intensivo, que consiste en generar historias audiovisuales, pero con realidad virtual. Con un móvil te pones esas gafas y estás inmerso en un entorno, con lo cual, de alguna forma, te cuentan historias. Me parece súper interesante, pero el libro me sigue pareciendo un formato muy interesante y muy válido también, una cosa no quita la otra.

**Me has comentado antes que estabas escribiendo otro nuevo libro, ¿te puedo preguntar sobre qué va?**

Es un poco distinto, hay mucha ciencia, no es tan periodístico, es un poco más narrativo. Hay una historia que al final tiene un objetivo de tipo divulgativo, científico, de tipo periodismo científico, pero es un poco más narrativo. Creo que en este profundizo más y lo hago más visible todo esto que comentaba de que la ciencia era un eje cultural y de que es una actividad humana, muy creativa. La creatividad y la emoción no son sólo patrimonio del arte, sino que en la ciencia también hay creatividad, también hay emoción y todo esto lo trabajo bastante en este nuevo libro. Y hablo mucho de Galileo porque me sirve mucho su ejemplo, de cómo él, con un telescopio muy sencillo, pues hizo unas deducciones que cambiaron el mundo, nuestra concepción del universo. Y los telescopios ya existían antes, si nadie había llegado a estas conclusiones, ¿por qué era? Me sirve mucho para ver, para estudiar cómo Galileo hizo estos descubrimientos, qué fue lo que hizo que Galileo llegara antes a estas conclusiones que otras personas que ya habían mirado por un telescopio. ¿Fue su creatividad, fue su pericia técnica o fue una combinación de todo? Sirve mucho para ver que en la ciencia todo cuenta, no es sólo raciocinio y habilidad técnica, sino que es todo.

**¿Tienes algún acuerdo para publicar con Anagrama o será con otra editorial?**

Todavía no hay acuerdo, pero, en principio, si están interesados en publicarlo, yo encantado. Pero, vamos, todavía falta trabajo y tengo aquí todos los postit.

**Yo también hago eso porque te clarifica. Toni, ¿tú crees que tu obra te ha beneficiado en tu carrera profesional?**

Sí, yo creo que sí porque es una buena carta de presentación, estoy bastante orgulloso del libro, aunque cuando lo leo siempre hay cosas que cambiaría, pero bueno, en general está bien. Y como recibió dos premios también, eso ayuda mucho. Aparte de premio Godó recibió el premio Prisma al mejor libro de divulgación científica publicado en España en 2013.

**El premio Godó lo recibes en la edición en catalán, ¿no?**

Sí. El Prisma en castellano. Y esto me ha dado algo de notoriedad, cierto prestigio. Si sacas un libro y le dan premios, la gente lo valora bien.

**Imagino que para ti recibir esos premios, siendo tu primera obra, sería muy enriquecedor, te daría mucha energía.**

Sí, claro, me puse súper contento, fue un subidón. A raíz de eso me invitaron a dar charlas, artículos, gente... Y eso ha ido evolucionando y me han salido colaboraciones más fácilmente y ayuda mucho. Bueno, tener libros publicados ya ayuda porque quiere decir que tienes algo que

contar y que hay gente que confía en ti y que le gusta como lo cuentas. Y si además te dan premios, pues todavía ayuda más. La verdad es que esa fue una experiencia muy bonita, la de publicar un libro, la verdad es que al libro le dediqué mucho trabajo y sin esperar nada a cambio tampoco. Evidentemente, quería que se publicara, pero no contaba con los premios. Entonces cuando me los dieron fue espectacular.

**¿Cuánto tiempo estuviste escribiendo la obra?**

Estuve un año y medio más o menos, pero, claro, tampoco lo podía hacer a tiempo completo porque trabajo, familia...

**Y Toni, ya la última pregunta, ¿tú cómo te definirías a ti mismo, como periodista, como escritor, como físico?**

Es difícil, pero me gusta mucho el término que utilizan los ingleses y los americanos que es *science writer*, escritor científico. Pero aquí si dices escritor científico, es algo que no sabes exactamente lo que es. Entonces, *science writer* me parece un término muy adecuado, porque, además, ellos cuentan historias, no hacen artículos. Entonces me parece un término súper adecuado para describir lo que hago yo y lo que hace mucha otra gente, que es contar historias en las cuales la ciencia tiene un papel relevante, pero en el fondo estamos contando historias y somos escritores. Me gusta más verme así que como periodista con todo lo que conlleva ser periodista. Aunque, bueno, el periodismo es un oficio muy útil, muy digno y muy interesante, pero igual habría que ampliar un poco. Cuando se dice periodista ahora, no se piensa tanto en periodismo narrativo y para mí el periodismo es más eso que otra cosa.

**Sí, es que en inglés el termino *reporter o reportage o periodista*, tiene unas connotaciones mucho más amplias que nosotros. Por ejemplo, el término en inglés *literary journalism*, cuando tú se lo dices a una persona que es anglófona, su concepto es mucho más amplio. Nosotros aquí decimos periodismo literario y la persona se cree que es un periodismo que es mentira. Por eso, sobre todo por influencia latinoamericana, solemos utilizar el término periodismo narrativo, que al menos se puede entender un poco mejor. Pero es verdad que la palabra en nuestro idioma tiene otras connotaciones. Y el *science writer* tendrías que dar muchas explicaciones para que lo entendiera un usuario.**

Sí, es que no sabes exactamente qué haces. Parece que escribes algo muy específico, muy especializado, no tiene esa connotación de contar historias. Yo no sé cómo definirme, pero con *science writer* me siento cómodo.

## 20.18. Javier Rodríguez Marcos

### Entrevista realizada de forma telefónica los días 14 y 16 de julio de 2016.

**Lo primero que te quería preguntar, Javier, es que en el libro ya comentas todas las razones por las que te veías en Chile después del terremoto. Pero a mí me gustaría saber por qué cuando vuelves decides escribir el libro.**

Bueno, el libro fue un encargo. Yo había publicado crónicas durante todos los días que había pasado allí en Chile y había ido publicando crónicas en la sección de internacional. ¿Tú sabes que a veces las crónicas salían como las mandaba yo y a veces se fundían en crónicas más largas con las de Manuel Délano, que era el corresponsal en Santiago? Pero yo mandaba mis crónicas y a veces se fundían con las de Délano para hacer una pieza entera sobre Chile. A veces no, a veces salían enteras. Recuerdo que otra también fue una que fue una especie de claves para el domingo, porque, claro, no es lo mismo escribir, porque los periódicos han cambiado mucho y por aquel entonces ya habían empezado a cambiar, son muy diferentes de lunes a viernes, digamos, y otras el fin de semana. Y en aquella época, en *El País* se hacía mucho una especie de pieza especial para el sábado o el domingo que sirviese de resumen de temas importantes. Entonces, yo hice una crónica sobre eso que era muy panorámica, de claves de esa semana en Chile. Y luego cuando volví, hice un reportaje largo para *El País Semanal*. Al cabo de dos semanas hablé con mis compañeros de allí y les dije oye, guardadme sitio si os interesa porque voy a volver y os puedo entregar un tema. Entonces, esas crónicas que se han ido publicando separadas, las leyó Miguel Aguilar, el editor de Debate, que estaba a punto de lanzar esta colección donde, finalmente, salió el libro, que el primer título *La ficción real* se llamaba, que había una cosa de Gay Talese, otra cosa de Alma Guillermoprieto, este mío y no sé si alguno más. Luego han seguido saliendo esos libros, lo que pasa es que les cambiaron el diseño, pero, digamos, que en principio el diseño era este. Sí, el de Alma Guillermoprieto en lugar del verde de mi libro, naranja, el de Talese era rojo o azul. Y él me dijo no sabía que había hecho crónicas de ese tipo, yo había hecho crónicas pero culturales, y le dije, bueno, yo tampoco lo sabía, pero porque nunca se había dado el caso. Y me dijo oye, pues mira, como estoy haciendo esta colección y me ha gustado y tal, pues que si tienes más material y puedes llegar a no sé cuántas palabras, que es lo que me dijo, pues me encantaría publicarlo, leerlo y tal. Yo le dije que tenía muchísimo material porque lo que cabe en una crónica de periódico es poco y que tenía completa esa entrevista y que luego un capítulo ahí con el geólogo, que es un capítulo entero en su casa, con Cecioni, El geólogo italiano de la universidad de Concepción al que fui a ver. Fue una entrevista entera que me pareció muy interesante sobre cómo se explica un terremoto, pero que nunca llegó a salir más que dos líneas citadas en el reportaje del semanal. Y entonces pensé, bueno, eso también puede ser un tema, de ahí surgió. Pero también surgió, en el encargo, casi en el acuerdo previo, cómo iba a ser el libro. Yo también lo que le decía, y lo cuento un poco en libro, a mí me da bastante rabia que alguien se va diez días, quince días, veinte días o un mes a un país y termina hecho un experto y publica un libro sobre China, sobre EEUU o sobre lo que sea. Entonces, yo le decía que yo era la primera vez que iba Chile, nunca he escrito sobre política internacional, nunca he escrito sobre movimientos de tierra... Y lo que tú has leído, le dije a Miguel, es fruto del trabajo de un periodista que si se prepara un poco puede escribir de algo con un poco de vergüenza torera y un poco de oficio de tratar de hacerlo atractivo para el lector y tal. Entonces yo le dije, no sé si eso va a dar para un libro, el material que yo tengo podría dar, pero a mí lo que me interesaría es que también quedase en evidencia el origen. Es decir, que alguien que lo leyese de forma inocente, si es que hay algún lector inocente, no pensara he aquí a este hombre que es un experto y hace esto, sino que se viese un poco las costuras del libro. Entonces le dije que el espíritu era un torpe en un terremoto, que al principio no era el título era la manera que él y yo teníamos de hablar del libro. Entonces, lo que yo le decía es que lo que puedo hacer es contar un poco también la peripecia,



que es un poco como de libro de viajes, de cómo se llega a esta situación, contar un poco la trastienda de ese asunto, que es poco ortodoxo, poco periodístico y que no se cuenta nunca en un periódico, pero que a lo mejor el sitio es el libro. Yo le dije, mira voy a hacer los capítulos, te los enseño y si te parecen bien seguimos, pero yo no quiero hacer un libro de experto porque yo no soy un experto, no. Entonces todo el rato íbamos hablando de *Un torpe en un terremoto* y al final a mí me entró, cuando ya estábamos para cerrar y dijimos vale, pues la última versión la entregas el día tal, en enero de ese año o cuando fuera, y yo cuando lo había entregado le dije oye, igual el título es poco serio y se me había ocurrido como la eternidad en dos minutos o una cosa así un poco rimbombante y me dijo, no, en absoluto, el título se queda así y no se mueve. Y esa fue la historia. Había capítulos que estaban hechos del tirón, por ejemplo, esa entrevista con Cecioni, y otras cosas fue prácticamente entero lo escribí desde el principio revisando lo que había publicado en el periódico y el mogollón de notas que tenía y de papeles que me traje y libretas y libretas escritas.

**¿Y tenías claro desde el principio los capítulos o al menos esa forma que has utilizado de titular los capítulos, es decir, le pones un título y luego entre paréntesis le pones el protagonista o, digamos, el objetivo?**

Sí, eso fue en cuanto me di cuenta de que, de hecho, el origen de hacerlo así fue, mi duda fue si empezar con la primera persona o empezar por la crónica. Me pareció mejor empezar por la crónica porque, bueno, era de una familia que está viendo el terremoto y la idea de alternar era esa, como dar el contraste y las dos cosas van evolucionando. Y la manera de titular, una vez que tú ves el título de *Un torpe en un terremoto*, se me ocurrió sintetizarlo un poco en quién era el personaje fundamental de ese capítulo, una ministra en un terremoto, un geólogo en un terremoto, un niño en un terremoto, un no sé qué en un terremoto... Eran variaciones del título. Aunque el libro no se hubiera titulado "Un torpe en un terremoto", esa era la idea. El otro título, el título genérico, era un poco el resumen, por la razón o por la fuerza, ese tipo de cosas, ese era el resumen que tú le pondrías si ese capítulo fuera una crónica entera, pero me interesaba esa parte porque daba un poco también la secuencia de qué es lo que hay dentro. El hecho de que apareciera ahí Darwin ahí, o sea, que había muchas cosas que yo no sabía cuando llegué a Concepción y leí las cosas de Darwin, los diarios y entonces vas viendo. También te pasa, supongo que también te habrá pasado a ti, le pasa a cualquiera, que te rompes una mano y ves escayolados por todas las esquinas, las embarazadas sólo ven embarazadas. Pues en mi caso, veía señales de terremotos y de Chile por todos lados. Por una cosa de Neruda, me puse a leer otra vez los libros de Neruda. Y, entonces, claro yo decía, este rollo telúrico, yo estudié literatura, esta cosa telúrica que nos habían explicado de la poesía de Neruda se entiende porque es telúrica en el sentido más físico, la tierra se mueve, no es un rollo metafórico.

**Y si tuvieras que identificar con un género periodístico tu libro, ¿con cuál lo identificarías? ¿Sería para ti una crónica?**

Sí, yo creo que es una crónica porque básicamente tiene los ingredientes de la crónica, es decir, tiene esa parte de narración en el tiempo. Crónica y *chronos* tienen el mismo origen, entonces está atacado un poco a la actualidad y es un relato de algo que pasa en el tiempo. Lo que pasa es que es un poco como una crónica bastarda, ahí también hago reflexiones en torno a lo que es el periodismo, el libro de estilo de *El País*, que es bastante espartano. Y, entonces, yo creo que precisamente una crónica es esto que dice Villoro del ornitorrinco de la prosa, esa teoría suya del ensayo es una cosa, la poesía es otra, la narrativa es otra y la crónica es algo que admite contar hechos como se contarían en un periódico, pero a la vez reflexionar sobre ellos, cambiar a la primera persona, cosa que un periódico es muy difícil de hacer. Y yo creo que básicamente es una crónica, tiene ese punto de que te haces una idea de lo que está pasando, así que es un relato, no es sólo mi viaje, es lo que pasó allí. Esa es la pretensión, luego estará más o menos logrado, pero, bueno, te retrata ese momento. Hay una crónica de ese mismo terremoto, que no sé si la has leído, que escribió Juan Villoro, precisamente, se llama *8.8 miedo en el espejo*, porque a él le pilló en Santiago, entonces él cuenta muchas cosas que son comunes, porque es el mismo terremoto, los mismos días, pero hecha desde Santiago. Es muy buena, es estupenda, a mí Villoro me

parece uno de los maestros. Y, bueno, te das cuenta de que realmente tú dices, si uno lee una crónica, esa crónica y *Un torpe en un terremoto*, reconocerá cosas. Obviamente la perspectiva es distinta, el punto de vista y la maestría de Villoro no es la que yo tengo, pero, bueno, es como cuando lees dos crónicas de un mismo partido de fútbol, obviamente el estilo cambia, el punto de vista cambia, pero el partido es el mismo. Aquí es un poco eso, yo diría que sí, que es bastarda, pero crónica.

**Es interesante el término que me dices “crónica bastarda”. ¿Y tú identificarías si definiéramos la obra como periodismo narrativo? ¿Crees que sería acertada esa etiqueta?**

Sí, sí, porque yo, de hecho, narrativo. Yo creo que el periodismo puede ser narrativo y me parece muy acertada porque el periodismo puede ser narrativo sin necesidad de ser literario, esto daría para muchas cosas, supongo que tu tesis ya se ocupará. Pero, claro, se puede ser narrativo sin ser literario, la literatura siempre tiene esta sensación de, sobre todo por la idea que tenemos..., a ver, el periodismo también puede ser un género literario, contando con que la literatura es una especie de uso estético de la palabra y la narración, es decir, hay periodistas que alcanzan esa belleza. Pero también tiene un componente, el hecho de la literatura, tiene un componente como que alude, aunque sea inconscientemente, a la ficción, que no tiene por qué tener el periodismo. Puede tener una altura estética si necesidad de entrar a la ficción. Sin embargo, narrativo me parece más acertado porque es más aséptico es más una descripción de una técnica y no tiene la connotación necesariamente de que va a tener una inclinación hacia la ficción, que a mí me parece que interesa menos, que me parece bien como lectura, pero creo que, como el periodismo, digamos, tiene ese contrato con el lector, me parece más acertado hablar de narrativo que de literario.

**Tú comentas precisamente en uno de los capítulos, que es el que más me ha interesado, que lo titulas como un nuevo periodista en un terremoto, cuentas, precisamente, del peligro de utilizar alguna de las técnicas de la literatura en el periodismo. En el capítulo ya estás comentando esos peligros a los que se puede enfrentar el periodismo.**

Sí, claro, es que, por ejemplo, un peligro es, por decirlo así, el flujo de conciencia del protagonista o de los personajes, cuando un periodista se mete en la cabeza de otro y utiliza el condicional y “en ese momento pensó” y tal. Y, claro, si un periodista dice “y en ese momento la ministra de vivienda pensó”, yo quiero creer que la ministra le dijo eso al periodista, sólo que por una técnica narrativa en vez de decir “la ministra me dijo que el día fue a visitar Concepción pensó tal”. Pero sí, el periodista lo que está haciendo es proyectando sobre el protagonista de su crónica lo que cree él que pensó, pues me parece un poco falso. Un novelista puede decir “cuando estaba aterrizando pensó en no sé quién”. Yo creo que debe estar claro si Obama cuando aterrizó en Torrejón, por utilizar un personaje que ha estado hace poco aquí, pensó “qué seco es esto, qué paisaje más seco”, quiero pensar que no es que cualquier persona que mire por la ventana ve que el paisaje de Torrejón de Ardoz es seco, sino que Obama fue y al que está escribiendo eso le dijo “lo primero que pensé al llegar a Torrejón fue que qué seco está esto”. A lo mejor es un ejemplo muy seco, pero eso es lo que quiero decir. No vale meterse en la cabeza de otro y ponerle pensamientos porque eso lo puedes hacer, pero para eso escribes una novela. ¿Qué sucede? Yo es que creo que a veces también da la impresión de que la parte literaria, precisamente de la crónica, está en lo que se dice, utilicemos técnicas narrativas para contar, pero esas técnicas narrativas no tienen por qué incluir la ficción, ni siquiera es una técnica, es un resultado. Entonces, la ficción es un ingrediente, pero se puede ser narrativo siendo absolutamente fidedigno y real, porque para mí, y eso es fundamental, aparte de que haya recursos literarios como las metáforas, las comparaciones, la aliteración, todos estos recursos que son del lenguaje, lo fundamental es casi la selección del material y el orden de los materiales. Eso para mí es lo que marca la diferencia y eso se puede hacer con o sin ficción, no tiene por qué. Y hay novelistas muy malos que escribirían crónicas muy buenas y viceversa. Yo, que he escrito algunas cosas de poesía y tal, siempre la gente me pide una definición, yo colecciono definiciones de poesía, y, entonces, hay una que siempre utilizo, que era de Coleridge, que la usaba Cernuda y tal, y decía ¿qué es poesía? Y él decía “mejores palabras en el mejor orden”. Pues eso podría ser el periódico también, las mejores palabras para contar una historia colocadas en el mejor orden, o sea, el orden

para mí es muy importante, la selección, como crea cierta tensión... Todas estas cosas, sin saltarte a la ficción y sin inventarte nada, están en tu mano, es decir, tú puedes contar esta conversación, llamé a Javier o me llamó tal y no sé cuánto o empezar por el medio y luego contar el final. O sea, eso también forma parte de la técnica narrativa y no necesariamente implica que tú te vayas a inventar que yo estoy en el patio del periódico o en la rotativa o en la cafetería o no sabes dónde estoy. Sin embargo, tú puedes coger todo lo que hablemos y montarlo desde el principio hasta el final, del final al principio, por el medio, como tú quieras, y eso producirá un efecto estético que no necesariamente es decir si yo tengo hoy o no tengo bigote.

**Sí, exactamente. Es que precisamente es una cosa que continuamente, sobre este tema, lo vas reflejando en la obra. En varios momentos de la obra incluso tú te planteas, te estás preguntando a ti mismo si has cruzado esa línea, es decir, temes cruzar esa línea cuando estás hablando de todo lo que te ocurrió. O, al menos, esa es la sensación que me da, es decir, yo entiendo que hay ahí, digamos, una reflexión: ¿si yo te cuento realmente todo lo que me pasó a mí para contar esta historia, estoy de alguna forma incurriendo en un problema ético o deontológico en el periodismo?**

Sí, claro, pero eso quizás tenía otro asunto. No es tanto si me estoy inventando algo, que no me estaba inventando nada, sino si estoy cruzando esa línea. De hecho, hay un momento que digo que la ventaja de los libros es que se pueden dedicar y que los artículos no y que no tiene libro de estilo porque el redactor jefe, digamos, es mucho más flexible. Yo partía casi del capítulo primero del libro de estilo, del segundo, del tercero, los periodistas no son noticia, entonces, claro, yo estaba escribiendo un libro en el que parte de la noticia, minúscula, mínima, era yo mismo, pero era el único libro, como te decía al principio, que yo me sentía capaz de escribir con un poco de vergüenza torera, es decir, no voy a hacer un libro de experto, voy a hacer un libro de alguien que va y cuenta una crónica, pero que además quiere contar pues todas estas debilidades que ha tenido por el camino y no tanto dificultades para hacerse el héroe, porque es bastante poco heroico el tema y muy chusco, sino pues para contar también esa otra parte que a lo mejor no se cuenta tanto en las crónicas de periódico, que es casi el día a día, la vida, la gente, la repetición de las réplicas, los seísmos, un poco todo eso que sería más de un libro de viajes, pues yo lo colocaba ahí. Por eso, también era muy importante para mí separarlo por capítulos, es decir, que uno puede leer los capítulos impares, casi, como en un sentido, aunque luego hay un momento en el que poco a poco se va haciendo como ensayístico, y los capítulos pares en otro. Y ese es un poco el tema. Yo, obviamente, me estaba preguntando todo el rato, tengo esta especie de sentimiento de culpa judeocristiano periodístico de estoy hablando de mí y lo prohíbe mi libro de estilo, que es como el dios prohíbe robar. Entonces acabas haciendo un libro en el que esa especie de diatriba es uno de los motores.

**Es decir, que ya has utilizado esa subjetividad, que hablaras desde el yo.**

Claro, claro, de hecho, no me acuerdo si es exactamente así, pero la primera frase de capítulo dos es “pensé que no, dije que sí”, o algo así, o sea, es la primera persona del singular desde el primer momento. Cuento la historia de la gente esta del terremoto y luego cuento mi vida, que es un poco presuntuoso y que sólo, bueno, yo también ya te digo que incluso hasta el último momento le dije a Miguel Aguilar, le dije oye, tú míralo, y él no, no, me parece interesante y funciona. Pues si funciona pues para adelante, pero tenía que ser así, no podía ser sólo la mitad del libro, porque hubiese quedado un poco... Siendo un poco más espartano, fiel a la deontología, hubiese sido al final como un poco el medio libro de un expertillo, que se quiere hacer pasar por lo que no es.

**¿Tú crees que el que hayas hablado en primera persona le da más credibilidad al libro o más cercanía? Yo lo veo así, es decir, cuando tú hablas desde el yo te sientes cercano a este personaje que te está hablando y te está contando lo que ocurrió, lo que vio, lo que sintió y pensó.**

Sí, yo creo que sí. Es decir, el efecto ese se consigue, la cercanía la tienes. De hecho, el libro yo casi como que lo escribí un poco del tirón, me acuerdo que escribía casi como un capítulo por

día. Entonces, había capítulos que me salían como muy verdes, después de haber hecho un estudio, esquema, me sentaba y ¡pum!, luego corregía y corregía. Y esa cercanía te sale cuando estás un poco al galope y era un poco lo que intentaba transmitir. Y creo que a lo mejor te pones un poco en el pellejo de la otra persona que está contando eso y ahí es importante la primera persona. Pero para mí, también era muy importante que la parte de pura crónica funcionase, es decir, el hecho de intentar reflejar bien cómo se había movido las casa esa noche, qué había en el patio, el columpio ese de los niños, la visita a Talcahuano con todo el lodo por el suelo, la visita a casa de estos padres que viven allí con el tsunami y que me cuentan cómo había sido esa tarde... O sea, esa parte me interesaba a mí mucho que quedase bien reflejada, de hecho, yo, a muchos de los que salen ahí o a casi todos, les mandé un ejemplar y, claro, aparte de que se reían unos de otros, se vieron reflejados, porque ellos me habían contado otras historias, gente que pasaba por esa casa, amigos de amigos, de sitios a los que había ido, y esa parte también me interesaba. Es decir, no me valía sólo la especie esta como de un yanqui en la corte del rey Arturo, un tío que va contando lo que le pasa, me interesaba mucho el que se complementase. Y el efecto ese de cercanía, que es más fácil con la primera persona, también me interesaba conseguirlo con las otras partes, es decir, con esa parte en la que en el fondo también le está contando a la gente cómo fue la subida del agua en Penco, por ejemplo. Pues eso también me interesaba que tuviese como ese efecto de llevar al lector allí y contarle lo que estaba pasando.

**Me ha parecido, sobre todo al releerlo ahora, que comentas en un momento del libro que de no haber muerto Kapuściński hubiera ganado el premio Nobel con toda seguridad. ¿Qué te parece ese premio Nobel de este año con Svetlana Alexiévich, que sea la primera periodista en ganar el premio Nobel de literatura? Es que me ha parecido premonitorio que tú, años antes de eso, ya hubieras comentado que precisamente Kapuściński podía ser un excelente candidato al Nobel.**

Sí, esto creo que lo digo ahí, esto era una cosa que cuando lo decía y lo comentaba mucho también Timothy Garton Ash, a mí me parece que hubiese sido un gran premio Nobel, Alexiévich me parece un gran premio Nobel porque yo creo que sí que tenemos como esa especie de sensación de que para ser escritor uno tiene que ser o poeta, que ya es como una especie de rareza, o, sobre todo, escribir ficción, escribir novela. Incluso un escritor de cuentos tiene que escribir novela para ser un escritor. Y, bueno, esto demuestra que uno puede hacer un gran libro, hacer gran literatura sin necesidad de escribir ficción. Incluso estas cosas de Alexiévich, que ella llama novela oral o novela coral, no hay ni siquiera intervención suya narrativa, son voces de alguien que está contando y de verdad son impresionantes. Es como una especie de primera persona, otra primera persona, otra primera persona, pero obviamente ella está haciendo un trabajo de vaciar todo lo que le ha dicho la familia del bombero de Chernóbil o quien sea, el médico del hospital o quien trabaja en la central... O sea, se supone que ha estado una hora, dos horas, tres días con la persona y obviamente esa persona habla como ella lo cuenta, pero la selección, el montaje y todo el ritmo lo ha puesto ella, aunque se haya quitado de en medio. O sea que, yo creo que el hecho de que haya ganado el Nobel es el reconocimiento de que se puede escribir no ficción, igual que un historiador, hay historiadores que podrían ganar el premio Nobel, no por sus descubrimientos historiográficos, que a lo mejor también, sino por el valor de su estilo, igual que un periodista científico o un científico que escribió unas memorias o así. O sea que yo creo que los suecos en esto, como en muchas otras cosas, han dejado los prejuicios aparte y me parece estupendo.

**¿Y tú crees que a veces, de cara a vender una obra que es periodística, que lleve como título que es periodismo puede provocar el rechazo de la gente? Porque no sé si recuerdas que Truman Capote le llamó a su novela “de no ficción” y siempre intentan darle una palabra que refleje de alguna forma, como si fuera novela. ¿Tú crees que aparezca ahí que es una obra de periodismo hace que el lector sienta rechazo?**

Sí, sin duda. Sí, de hecho, tú ves por ejemplo los libros de Emmanuel Carrère y cualquiera que los haya leído, a ver, algunos libros, no estoy hablando del *Bigote*, *La temporada en la nieve*, estoy hablando de *Limonov*, *El reino*, *El adversario*, de *Una novela rusa*, que ni es novela ni es rusa, de

*Vidas ajenas*, todos estos libros de Carrère cualquiera que los lea sabe que no es una novela. No sólo porque él interviene una y otra vez, esta cosa que hay ahora como de moda, que tampoco es tan nueva, de la auto-ficción, que me dices no, pero esto es una novela, estoy hablando de la muerte de mi hijo, de la no sé qué que pasó, pero es una novela. Entonces tú dices si todo es novela nada lo es. Yo creo que es un poco una pretensión entre editorial de los autores de decir que es una novela. A veces la gente lee unas memorias y dicen en esta novela y tú les dices que es una memoria y te dicen no, ya sé, pero es una novela. Es como cuando tú le preguntas, es un ejemplo bastante parecido a este de la crónica, que alguien te dice he visto esta película que trata de Nixon y tú les dices es un documental y la gente te dice que no, que es una película. Entonces tú dices, pero un documental también es una película, será una película de ficción o película documental. Y te dicen no, no, es una película. Ya parece que la etiqueta película sólo sirve para la ficción. Esto pasa muchas veces, la gente lo dice. Pero, fíjate, yo no sólo diría que hay como una especie de prejuicio hacia todo lo que no es novela, sino que pasa a veces incluso con los libros de cuentos. Yo me acuerdo que lo contaba en una entrevista que hizo Muñoz Molina, yo recuerdo haber ido a la presentación de un libro de Elvira Lindo, su mujer, que es un libro muy bonito y muy sentido, que son cosas que le han pasado a ella y a su hijo y tal en los años ochenta como transfigurado y lo puedes leer como ficción porque está armado como ficción y son como capítulos que empiezan escritos con mucha intensidad y tal. Entonces me acuerdo que el libro lo presentó él y tal en el Ateneo. Yo fui y dijo “cuando Elvira me dio a leer esto, le dije”, que eran una especie de libro de cuentos pero que tenían relación porque había un personaje común, “ni se te ocurra decirle a nadie que esto son cuentos, di que es una novela con el mismo personaje”. El mismo rechazo que se tiene hacia el periodismo, hacia las memorias, la no ficción, se tiene también hacia los cuentos, que es también un género narrativo. Claramente vivimos como una exaltación total de la novela que hace que la gente se busque las vueltas para vender como novela o cuelgan al aire el “me gustaría que se leyera como novela”. Yo, que soy malicioso como periodista, pienso que lo que tú quieres es que se venda como novela. Unos diarios, que a mí el género me encanta, no pero esto es una novela, lo que tú quieras, pero hay una especie de código que se aplica aquí. Cuando los escritores son muy listos y muy graciosos, como Cercas, por ejemplo, se inventan eso del relato real. Es una especie de mezcla de ficción, una especie de crónica. Ese libro suyo sobre el 23F, bueno, una especie de gran resumen en el que la única parte en la que él inventa algo es en esa conversación entre la Armada y Tejero en el Congreso, que nadie sabe lo que pasó. El propio uso de los verbos te indica que esto es una especie de crónica-resumen de muchas lecturas y contada con mucha agilidad. ¿Es narración? Sí. ¿Es novela? No. Ganó el Premio Nacional de Narrativa, pero también había ganado el Premio Nacional de Narrativa el libro de Marco Giralt el año anterior, creo, o el año posterior, no me acuerdo cuál fue antes, sobre su padre. Eso, de hecho, está muy bien, igual que uno puede ganar el Nobel de Literatura siendo una cronista, también puedes ganar el Premio Nacional de Narrativa con una especie de crónica histórica. Si está bien escrito... Lo que se juzga no es si funciona mejor o peor como novela sino la altura literaria, si la tiene, perfecto.

**Sí, es que precisamente todo el tema de la terminología y yo escribiendo mi tesis de las cosas que en este caso concreto y en todos los que estás comentando es de lo más problemático. Y como comentas, Cercas es de los que más les gusta jugar con eso de no decirte ni lo que es real ni lo que no e incluso a la hora de definir, porque yo lo he visto en las entrevistas de *La última hora* y del *Impostor* y él dice una novela, una crónica, un ensayo, yo no sé qué histórico... Es problemático pero el público realmente lo que busca, lo que quiere o le tranquiliza es que sea una novela. Porque cuando no es una novela se intranquiliza en cierta medida.**

**Dejamos nuestra conversación el otro día que estábamos hablando sobre el término de la novela y cómo se aplica esa palabra en muchas publicaciones que no lo son tal. Y a raíz de eso me gustaría preguntarte, porque comentas en un momento dado en el libro que hoy día la literatura y el periodismo están muy obsesionados tanto con la lista de los más**

**vendidos en el caso de la literatura como en el periodismo en el caso de qué noticias tienen más clics. Y tú te preguntabas cuál era el gran periodismo. Si yo te lo pregunto hoy, después de un par de años de la publicación del libro, ¿cuál sería tu respuesta? ¿Cuál sería el gran periodismo?**

El que cuenta cosas que no sabemos, ya sabes esta definición de noticia, noticia es algo que alguien no quiere que se publique, que sería el que sigue funcionando como contrapoder en el fondo, es decir, el origen de la prensa sabemos que está muy relacionado con el origen de la democracia. Y el gran periodismo es el que sigue cumpliendo ese papel y además, ese sería el buen periodismo, el gran periodismo yo creo que sería el que cumple ese papel y además está bien escrito, que es el que perdura. Bueno, el que está bien escrito en el caso de la prensa y el que está bien armado en el caso de la televisión. Eso sería. El buen periodismo es el que sigue cumpliendo su labor del servicio público y el gran periodismo sería el que, después de cumplir ese servicio, además se mantiene en el tiempo.

**¿Y para ti, Javier, es siempre importante, tanto a la hora de escribir esta obra como de tu labor habitual, que esté bien escrito? Eso que comentas.**

Yo creo que eso marca la diferencia, la diferencia entre un periódico y otro es la calidad de la escritura, además también, por supuesto, de las noticias que produce y de todo eso. Pero, digamos que en igualdad de condiciones lo que marca la diferencia es la escritura, la calidad de la escritura, lo bien que está escrito. Hay muchos periodistas que son muy buenos escritores, además sin necesidad de publicar ningún libro, ni publicar ficción, poesía ni nada de eso. En sí mismo llevan el género periodístico a lo más alto, la escritura en sí.

Para mí eso es muy importante porque yo estudié literatura, parte de mi culturilla, digamos, viene de los periódicos, lo que no te enseñaban en la facultad o en el instituto lo iba aprendiendo en los periódicos y notas un poco la diferencia a través de la calidad de un periódico a otro o de un periodista a otro en que escribe bien. Eso para mí es importante.

**¿Y, Javier, tú crees que tu labor como poeta o tus publicaciones de poesía influyen de alguna forma en esta obra o en tu labor habitual como periodista? Es decir, ¿tú ves que te haya ayudado de alguna forma o ha habido alguna influencia de ser poeta para publicar esta obra?**

¿Para publicarla o para escribirla?

**Para ambas cosas.**

Bueno, para publicarla yo creo que no. Ya te digo, yo he publicado varios libros de poemas, como ensayos, incluso, muy diversas, de unos ensayitos sobre Cervantes hasta un ensayo como de teoría estética que tenga que ver con la arquitectura, porque un tiempo también trabajé en una revista de arte. Incluso hice, a raíz de un libro, que se llama *Minimalismo*, terminé siendo comisario de una exposición sobre el arte minimalista en el Reina Sofía en el 2001. Pero para publicar, que es lo más fácil de contestar, no, porque como te conté, un poco el origen del libro son las crónicas que había leído Miguel Aguilar, el editor de Debate, que estaba preparando esa colección y que sabía que yo había publicado poesía, pero le interesaba concretamente eso.

Y para la hora de escribir, bueno, la poesía que yo escribo es muy narrativa, en muchos casos es más bien seca, poco poética, poco literaria. De aquella prosa poética me carga un poco y, sobre todo, lo puedo apreciar en otra gente, pero a mí no me sale sin sentir una pizca de ridículo o de vergüenza o de remordimientos, no sé. Digamos que lo que sí te da la poesía, por una parte, como yo generalmente he trabajado en el área de cultura, aunque ese libro es una rareza, bueno, pues eso te da una especie de cultura literaria, que el hecho de escribir poesía te orienta muchas veces a un género que es muy poco conocido o muy poco divulgado. Yo siempre hago un paralelismo entre la poesía y el periodismo y digo que cuando voy a un sitio y te presentas como periodista y poeta siempre pienso mira, "con el pecado va la penitencia". A veces es como que la poesía tiene mucho prestigio, pero muchos lectores y el periodismo es todo lo contrario, tiene poco prestigio porque todo el mundo se mete con los periódicos y los periodistas, pero tiene muchos

lectores, es justo lo contrario. Entonces, a lo mejor, estar con un pie en cada sitio te completa un poco el sentido de la realidad y hace ver que una cosa que hago, que puede ser muy minoritaria, bien contada puede llegar a la mayoría. En el periódico, como la gente se entera que he publicado unos libros de poemas y tal, pues compañeros míos de la redacción a los que alguien les ha dejado un libro de poemas o se lo han mandado me lo mandan a mí como si tuviera... Y yo digo, oye, no está escrito en latín. A veces la poesía es como el latín, una lengua muerta que ya sólo saben tres o cuatro. Y entonces, bueno, por esa parte no.

Luego está por el otro lado, por la parte del cuidado en el estilo, pero yo creo que no hace falta ser poeta para ser un periodista cuidadoso. Yo lo que trato es que no se note mucho, que no haya una especie de lirismo un poco impostado. Yo confío más, como te decía en otro día, en el efecto literario que puede dar la combinación de las palabras, la elección de las palabras, la visión de las cosas, la mirada sobre las cosas, que el hecho de que una palabra pueda ser poética a priori. Cuando hablo de poesía muchas veces digo, la poesía moderna ha enseñado que puede ser poética, bien usada, la palabra ruido como la palabra melodía. Bueno, pues de eso se trata. El periodismo es muy prosaico y la gracia está en que alguien haga una crónica de un golpe de Estado o de un atentado o de una comparecencia de presidente del gobierno y teniendo toda la información tenga una cierta calidad. Siempre es fácil de hacer, pero yo creo que la poesía sirve de eso. La definición que te decía el otro día era la misma, "las mejores palabras en el mejor orden". Sirve tanto para la poesía como para el periodismo, como para novela o cualquier manifestación que tiene que ver con el lenguaje.

**¿Y con tus estudios como filólogo como terminas trabajando como periodista? ¿Siempre te había atraído?**

Sí, bueno, yo estudié filología, pero siempre había escrito algo que se parecía al periodismo, que era hacer entrevistas literarias en varias revistas de libros, en varias revistas como de creación literaria, también algunas revistas de arte. Digamos que siempre me ha interesado porque yo siempre he sido muy lector de periódicos, entonces siempre me ha interesado esa parte, la escritura del día o la que caduca o aparentemente va a caducar. ¿Cómo terminó? Yo publicaba también algunas cosas en los periódicos, yo soy de Cáceres, un pueblo de Cáceres, pero también publicaba cosas en los periódicos de Cáceres. Luego la gente, como yo no iba a trabajar de periodista en ese periódico, me pedían artículos que podían ser más o menos literarios y que tenían que ver con cuestiones más cercanas a la opinión, aunque nunca era opinión política, más bien opinión sobre cuestiones de literatura, sobre la ciudad... Y luego estudié literatura, tuve una beca para una cosa de literatura latinoamericana que me interesaba mucho y en Cáceres no había ningún departamento de eso y estuve con una beca en Nantes, en Francia, en Francia está muy desarrollado eso. Luego volví a Cáceres y estuve como un año haciendo los cursos de doctorado y me dieron una beca para la academia de Roma, esta que dirigió Valle Inclán en los años 30 y tal. Donde hay, de repente, uno de literatura, yo tenía la beca de literatura, un arquitecto, un músico, dos pintores, cuatro restauradores, un historiador y así. Y luego fui lector de español en Francia mientras tanto, como ninguna de estas cosas me ocupaba demasiado tiempo, siempre iba publicando, por ejemplo, en una revista que se llama *Arquitectura viva*, otra que se llama *Diseño interior*, *Clarín*, que es una revista de Oviedo, seguía como publicando reseñas y así. Y a través de una amiga que me conocía y trabajaba en la redacción del *ABC* de Barcelona me dijo que en el *ABC* cultural necesitaban a alguien que se encargara un poco de coordinar el tema de los libros y que si me interesaría y tal. Y pensé, bueno, como en el fondo es un suplemento, porque yo he estado sobre todo en suplementos, aunque yo he estado también en la sección de cultura, se parece poco al periodismo diario, es más casi una revista semanal sobre libros, tiene otro poso y otro tiempo. Entonces dije que sí me interesaba, el suplemento me gustaba siempre mucho, me cayó muy bien la jefa, yo le caí muy bien a ella, me contrató y de ahí terminé en *El País*. Ese fue un poco el recorrido, también un poco de casualidad porque también había estado dando clases en Barcelona, entonces esta amiga de Barcelona me dijo oye, hace falta alguien allí, si te animas... Y así fue. Ese es un poco el recorrido.

**Bueno, pero es muy interesante.**

Fue una casualidad todo, que tampoco... Colaboraba en la radio, en programas de libros, siempre cosas de libros y de cultura, sabes. Onda Cero en Cáceres y así, pero era cosa más bien de aficionado, pero se dio esa oportunidad y como ya más o menos tenía... Y cuando empecé a trabajar en el *ABC cultural*, que fue en el año 2000, no había pisado jamás una redacción para estar allí, nada más que para entregar un artículo a alguien que me lo había pedido o sea que luego te das cuenta que la redacción es otra cosa.

**Y, Javier, ya que hablamos de esto, ¿a la hora de escribir tu libro has tenido alguna referencia de algún escritor o de algún periodista o de alguna película? ¿Has tenido presente alguna referencia a la hora de escribir la obra?**

No, la verdad que no porque me gustan mucho los libros de crónicas y las crónicas y tal y yo creo que hay escritores muy buenos y también, digamos, que las crónicas y los libros de crónicas tienen algo que puede tener mucho valor literario y puede tener mucha altura literaria y que le dé un valor estético además de informativo. Y, bueno, yo siempre he sido muy lector de Kapuściński y un poco de esta escuela. Quizá un poco más de esta escuela, quizá más esta escuela un poco más centroeuropea que del llamado Nuevo Periodismo. Que yo entiendo que el periodismo, por ejemplo, en América Latina tiene una potencia muy grande, curiosamente en países donde los periódicos no son especialmente buenos, es una paradoja. Son mejores los escritores de crónicas que los periódicos que publican a veces esas crónicas.

**¿Y cuáles son estos autores y estas crónicas que me estás comentando?**

Bueno, pues, por ejemplo, tradicionalmente me interesaba mucho Rodolfo Walsh, el periodista argentino que murió en la dictadura y tal. De los actuales argentinos me interesa mucho Martín Caparrós, de estos autores vivos, me parece un gran periodista y un gran escritor de crónicas. Las propias crónicas de García Márquez son muy buenas, hablan de que la Fundación García Márquez publicó hace poco un tomo que se llamaba *Gabo periodista* y ahí realmente hay crónicas y entrevista muy buenas. Pero tampoco tenía presente esos porque yo creo que a veces la forma te la da el fondo, es decir, no te sirve precisamente un modelo porque, claro, por ejemplo, las crónicas de Angola de Kapuściński, yo iba a contar un terremoto, no una guerra. El viaje por la Unión Soviética, pues tampoco me servían demasiado porque son muy concretas, esto era en muy pocos días y él pasa años haciendo eso. Bueno, lo que sí me servía era esa intención de que eso iba a quedar en un libro y que tenía que tener como un trabajo un poco más elaborado. Pero, digamos, que en lo que puedes estar más de acuerdo o así es cuando alguien tiene una teoría sobre lo que debe ser el periodismo y tal. Sabes que hay gente que empieza, bueno, esto que hablamos, sobre todo el otro día, de la narrativa, el Nuevo Periodismo norteamericano y tal, pues en las armas de la ficción. Entonces ahí hay una división entre la gente que considera que la narrativa que puede entrar, incluso con unas gotas de ficción y yo creo que no, hay otra escuela en torno a eso. A la hora de escribir, digamos que casi me dio, el único hallazgo fue cómo contar en paralelo mi historia y la historia de la gente de allí, una vez que das con una fórmula ya no tienes que buscarla y la fórmula me vino un poco larga, o sea que pensé si esto va a ser un libro, porque me han encargado un libro, el libro sólo puede ser así, pues ya venía, pero digamos que no tenía en mente un modelo. Luego es cierto que, por ejemplo, salió toda esa polémica de Kapuściński en medio de lo del terremoto y tal y luego recuerdo yo que acababa también de, bueno, había leído en tiempo, pues en esto cuando te dije que había hecho unos años de literatura latinoamericana, yo había estudiado a José Martí como poeta y a José Martí como cronista y concretamente él tiene estas crónicas del terremoto de Charleston, que como digo, ahí no fue. Yo me acuerdo que durante mucho tiempo esas crónicas eran como ejemplares y no sé qué, por su altura literaria y Rubén Darío también escribió, bueno estamos hablando de los modernistas. Yo me acuerdo que se estudiaban las crónicas del terremoto de Charleston y los artículos para *La Nación* de Martí como gran literatura, como se pueden estudiar los artículos de Larra o de Azorín, pero, claro, luego te das cuenta que el tío los está escribiendo a cientos de kilómetros de distancia. Obviamente si no los sabes, pero el hecho de saberlo ya te hace bajar un poco el aprecio



que tienes por esas cosas. Y luego el libro aquel este de Chéjov sobre, al que dedico también un poco ahí, de su viaje este a la isla de Sajalin en Siberia, que un poco también porque a mí me interesaba. Y esto, más que en ningún periódico ni en ningún libro que tuviese como en mente, sí que me lo había dado el hecho de que hubiese habido dos terremotos relativamente cerca el de Haití y el de Italia, entonces yo iba con toda esta imagen del infierno, no sé qué y te das cuenta que los desastres siempre se cuentan un poco con un catálogo de palabras muy repetitivo.

**¿Y tú fuiste consciente de ese catálogo de palabras para minimizar en cierta parte o esas palabras casi cliché de ese tipo de evento?**

Bueno, ¿sabes lo que pasa? Cuando se instala la sospecha en tu cerebro, ya es muy difícil sacársela, entonces yo, por ejemplo, recuerdo perfectamente el terremoto de Haití, de estar leyendo las crónicas, un compañero mío, excelente escritor de periódicos, periodista, Pablo Ordaz, y me acuerdo que a él lo mandaron a Haití. También es cierto que los títulos los pone el periodista y luego se los cambia el redactor jefe, nunca sabes de quién es el título. Hubo un momento entre el medio del caos y tal, que hubo un titular enorme a cinco columnas que era “los Marines desembarcan en el infierno”. Yo iba viendo un poco la cantidad de veces que se utiliza el adjetivo dantesco, la palabra infierno o las palabras como muy grandilocuentes. Por otro lado, yo entiendo que son herramientas que uno tiene que usar para describir las cosas y una realidad que te sobrepasa, pero que a veces terminan vaciándose de sentido. Curiosamente también parece un poco como, a veces cuadran tanto las cosas que parecería armado por un novelista. Por ejemplo, un elemento que a mí me sobrecogió al final del libro es la muerte de Adriano Cecioni, el geólogo, que cuando yo me había venido con esa entrevista o capítulo entero el de “Falta un día o menos, un geólogo en un terremoto”, luego estaba haciendo el libro, meses ya después, y de repente una de las personas que había conocido en Concepción me manda un mensaje diciendo ha muerto Adriano Cecioni, que él estaba enfermo cuando yo lo vi, pero yo no lo sabía, él no me dijo nada. Entonces, esa muerte le da como una especie de final triste al libro, porque yo ya estaba cerrando eso cuando me llega esa noticia de este hombre, que se convirtió un poco en un mito de alguien que había dicho hay que tener cuidado porque esto puede pasar. Y luego, por otro lado, otra cosa que pasó es, que esto es nada, una pura casualidad, lo que te decía, que cuando te escayolan un brazo ves escayolados por todos lados. Yo me acordaba que justamente antes de irme, que lo cuento también en el libro, a Chile me habían pedido que hiciese una especie de información para *El País Semanal*, era la primera vez que me pedían algo para *El País Semanal*, aunque yo ya había publicado en todas partes en el periódico, que es como una lectura de las memorias presidenciales de Clinton. Las había leído y tal, entonces me acuerdo dónde me que quedé la noche esa antes de irme al Congreso de la Lengua y tal y luego al darme cuenta de lo del terremoto, me di cuenta de todo lo que hablaba él de Haití ahí, porque yo tampoco relacionaba Clinton con Haití, seguramente si no hubiera sido por el terremoto de Haití no hubiera reparado.

Y otra cosa más, que son cosas que coinciden y que parecen armadas por un novelista para darle coherencia a un libro que no tiene por qué tenerla era que, al lado de mi casa, yo vivo al lado de Madrid, al lado de la Casa Tendida, hacen muchas cosas que tienen que ver con cooperación, con cultura, pero también con periodismo y así. Entonces, hicieron un encuentro sobre cómo se cuentan las catástrofes, sobre cómo se informa sobre los países que no son los del llamado primer mundo. Y entonces empecé a leer todas estas cosas que me llegaba como si fueran escayolados que le mandan noticias a un escayolado. Entonces eso te va haciendo que te preguntes cosas, por ejemplo, esta cosa de la Universidad de Nueva York, que me parece muy crudo, que contaba así “qué motivos tiene un periódico para cubrir una catástrofe”. Y ahí cuento los porcentajes que daban en ese estudio. Pues todo eso salió o cuando estaba en Chile o poco después, entonces estás como más alerta y eso va nutriendo el libro. En el caso de por qué, pues si hay españoles en la zona de la catástrofe pues se va a cubrir más, si la competencia lo cubre, tú también lo cubres, si resulta que hay niños entre las víctimas, pues también. Hay una serie de parámetros que se han estudiado que me parecía interesante contar porque también tenía la sensación de, bueno, este es un libro sobre un terremoto, yo no voy a escribir muchos más libros

sobre terremotos. Entonces me interesa preguntarme también por mi oficio, ya que lo voy a hacer.

**Sí, precisamente esa es una de las cosas que más he visto en la obra, te haces muchas preguntas a ti mismo tanto sobre lo que estás haciendo como del oficio en general. Cuando te preguntas quién se va a acordar de este terremoto dentro de unos meses y ya unos años.**

Claro, pero esas es la base del periodismo. Esa sensación de que un clavo saca a otro clavo y quién se va a acordar del terremoto, porque en el fondo se van a acordar porque fue el terremoto, dicen, de los más largos, pero no produjo tampoco demasiadas víctimas. ¿Por qué a nosotros nos interesa especialmente? Digo a España. Porque pasa en un país latinoamericano, también en este caso mío porque coincide con el Congreso de la Lengua. En el Pacífico, aunque es en la otra orilla, hay catástrofes de este tipo continuamente en la zona asiática, o sea, esa zona del anillo de fuego, que la llaman, está todo el rato produciendo. De hecho, un año antes hubo uno en Sumatra enorme. Pero tiene esa cosa de quién se va a acordar, algo que ha sido tan importante, en la que ha muerto gente, no tanta como en Haití, porque luego te das cuenta de que un terremoto como el de Chile de 8.8, si hubiese sido en Haití, hubiese sido una catástrofe gigantesca, mucho mayor de la que fue, murieron cientos de miles de personas. Todo esto te hace ver que en un país pobre un terremoto así puede ser mucho más devastador. Y luego también yo, una cosa que quería dejar ahí como constancia es quién se va a acordar que ese año también murió Enrique Morente, la gente se acordará de Enrique Morente o que España hizo no sé qué en la selección de fútbol... Entonces recuerdo que iba tomando cosas que habían sido muy importantes o, por ejemplo, quién se va a acordar que se había rescatado unos mineros en Atacama, yo me acuerdo que esto de los mineros, no sé si te acordarás tú, fue un acontecimiento, se retransmitió en directo la salida de los mineros del agujero. Entonces ahora si según a qué gente le pregunta si se acuerdan de los mineros de Chile, muchos te dirán sí treintaitrés, pero con el tiempo eso se irá olvidando también. Y de hecho, yo me acuerdo y creo que lo ponía ahí, que la misma situación de los mineros de Chile pasó en Australia, creo que era, al poco tiempo y era lo mismo, estuvieron el mismo tiempo, pero tuvo muchísima menos repercusión, no digo ya en los países hispanos, en general y era porque una vez que sacas a treinta mineros, otros treinta atrapados ya no son tan noticia. Y eso es terrible por otro lado, piensa que es exactamente lo mismo pero la repetición a la costumbre, entonces eso me interesaba también porque yo no dejo de ver el periodismo como alguien que ha caído en un periódico por casualidad en mi trabajo y ya ha sido el oficio al que más tiempo le he dedicado en mi vida, pero yo creo que es importante que nos preguntemos cómo funciona un periódico, cómo funciona la noticia... Porque hay un momento que dices ya se acabó, ya no interesa, pasamos a otra cosa. Entonces yo me acuerdo de estar allí y decía oye, pero si la gente ha hecho un poco más llevadero el toque de queda, pero sigue habiendo toque de queda. A mí no deja de sorprenderme esta idea de ya no interesa más.

**Y en la obra precisamente comentas, citas varias veces a Susan Sontag, ¿tú tuviste esa sensación de ser un turista informando de un desastre? Al menos te preguntas eso varias veces en la obra, ¿verdad?**

Sí, yo de hecho utilizo esa especie de, que es como coger el sintagma de “periodismo de investigación” y hacer “turismo de investigación”, que es lo contrario, la investigación y el turismo. Es un oxímoron. Entonces, claro, por ejemplo, yo había leído también, porque también me interesa un poco el arte, la presentación del dolor en el arte, había leído muchas cosas de estas. Entonces me acuerdo de haber leído este libro de Sontag *Ante el dolor de los demás*, sobre todo por la fotografía. Me acuerdo que ella escribió incluso un ensayito con las fotografías de Abu Ghraib, de la prisión esta de Irán y los marines. Entonces, esa idea, que a mí me parece casi heroica, de que alguien pueda decidir si la foto de un niño muerto en una playa de Turquía va a la primera o no va a la primera, qué se publica. Eso son cosas que tienen que ver con el periodismo, pero que nos afectan como ciudadanos. Realmente nunca tuve la sensación de ser un turista de investigación, ni siquiera un turista en un terremoto, aunque eso lo uso irónicamente, porque la realidad se vuelve tan apremiante, tan angustiosa y tan peligrosa en algunos momentos, que

realmente no tienes... Un turista en algún momento decide dónde va por la mañana, por la tarde, el relax, ahí no había relax ninguno, entonces nunca tuve esa sensación. Pero, claro, yo sí que tenía la sensación de ser un extraño en las vidas de una gente, también porque acabé viviendo en el jardín de unas personas que me acogieron allí. Pero, a mí el toque de queda no me afectaba desde que me hice el salvoconducto, a ellos sí, entonces yo me movía y ellos no se podían mover. Yo tenía gasolina, ellos no tenían gasolina. Luego, cuando fuimos a ver la casa de una gente, porque estaba enferma, por supuesto yo los llevé en el coche que había alquilado y tal porque yo podía moverme y tal. Yo tengo el colchón del periódico de que si necesito salir de aquí me sacarán. Ellos no, porque están en la misma situación un montón de gente. Entonces, digamos que tienes la sensación, no de ser turista, pero sí de ser de otra clase o que tienes un cierto privilegio, aunque pasas miedo, pasas de todo, pero a mí el jefe de la sección de internacional me dijo oye, vente ya cuando quieras o cuando puedas y ellos no podían salir de allí, tenían que quedarse, esa es la gran diferencia.

**Y, Javier, volviendo a lo que hablábamos antes del periodismo narrativo latinoamericano, ¿de qué manera crees que está influyendo en el periodismo español? ¿Tú crees que es una gran influencia o es solamente una influencia entre periodistas?**

Bueno, sí, yo creo que hay una cierta influencia, ahora, por suerte, yo creo que hay mucha más relación entre los periodistas latinoamericanos y los periodistas españoles. Ellos por un lado tienen más tradición de narrativa corta, de cuentos, desde Borges hasta Cortázar, aquí el cuento siempre ha tenido como menos reputación. Por otro lado, tienen mucha tradición de periodismo de crónica, aquí se está rescatando, de repente aquí teníamos a Chaves Nogales y la gente ha tardado en leerlo y estaba publicado. Para ellos Chaves Nogales también es un referente, pero, digamos que ahora, la editorial esta Pepitas de calabaza, no sé si la conoces, ha hecho una colección de crónicas, Anagrama siempre ha tenido esa colección de crónicas y ha publicado autores latinoamericanos... Por fuerza yo creo que hay una relación mayor, influencia no sé. Yo creo que como el periodismo también está muy atado a un tiempo y a un país y a un lenguaje, el periodismo español, incluso el periodismo español de crónicas, tiene otro tono. Es menos barroco muchas veces, es menos de autor. Por ejemplo, un libro que a mí me gusta mucho de crónicas es la crónica de Arcadi Espada sobre el caso del Raval, que se llama *Raval del amor a los niños*, lo publicó Anagrama. Entonces, claro, eso es tan concreto de Barcelona, de un barrio de Barcelona, de una etapa concreta, que me parece un gran libro, pero no sé si..., supongo que Arcadi Espada ha sido muy lector de Kapuściński, pero Kapuściński ha estado muy frecuentemente en América Latina, aparte de que él tiene libros sobre eso y sobre el fútbol y sobre tal. En la fundación esta de Nuevo Periodismo iberoamericano de García Márquez, él ha sido maestro ahí, ha publicado como libros. Yo la verdad es que no sé, me tendría que poner casi que a ver, a estudiar esa posible influencia. Lo que sí veo es mayor relación, influencia no sé. Yo creo que hay mayor costumbre. Por ejemplo, ahora la Universidad Diego Portales de Chile publica una colección en la que hay ensayos de escritores y crónicas, esos libros llegan a España, la gente los lee. Quizá la mayor influencia es que se empieza a ver como normal la crónica, la crónica ya empieza como a ser un género más normal. También es cierto que el propio Martín Caparrós siempre dice, bueno, nos creemos que hay un boom de la crónica porque los periodistas somos los que contamos las noticias, entonces decimos que como nos interesa a nosotros le interesa a todo el mundo. Luego los libros ni se venden excesivamente bien y tal. Pero, bueno, no deja de haber festivales, encuentros, congresos y así. Yo creo que la gran contribución es la normalización, incluso yo creo que el rescate de alguien como Chaves Nogales tiene que ver con que la gente es capaz de leerse un libro entero de ficción sobre la vida de un torero, sobre la de un cantaor o sobre la guerra en Francia.

**Yo creo que eso es, tal y como lo comentas, muy interesante. Yo conocí a Chaves Nogales, por ejemplo, cuando empecé a investigar sobre mi tesis, a mí en la carrera jamás me hablaron de Chaves Nogales. Si es que tú lo lees y es como si estuvieras leyendo a un cronista actual y escribió la crónica en mitad de la Guerra Civil.**

Sí, claro, bueno, yo no estudié periodismo, pero la sensación que ha habido siempre, en el caso de la literatura también es lo mismo, siempre la enseñanza en España ha sido muy historicista y, supongo que en el caso del periodismo con una tendencia teórica en teorías de la comunicación y por otro lado, como de práctica, práctica, práctica. Entonces hay como un bagaje literario muy importante, no sé, Josep Pla tiene unas crónicas también estupendas. Da la sensación de que estos han pasado ya al campo de la literatura y que no son más del asunto periodístico. El periodismo más popular y que más se ha cultivado aquí en España ha sido el del columnismo y el de opinión, entonces los grandes escritores ya se dedicaban a hacer opiniones y la consagración de un escritor en un periódico no es hacer crónicas, aunque haya escritores que la hacen, como Juan José Millás ahora, sino hacer sobre todo, ni siquiera hacer entrevistas, sino hacer opinión, entonces la opinión es un género completamente distinto, se parece más al ensayo que a la crónica o al periodismo en sí.

**Y curiosamente en Latino América es lo contrario, es decir, lo que tiene más prestigio es la crónica y la columna tiene muy poco prestigio porque es como que escribir tú opinión lo hace cualquiera. Son curiosas esas visiones. Y, Javier, te quería preguntar cómo te definirías a ti mismo como escritor o como periodista en el contexto de esta obra.**

No, como periodista. A mí periodista es una palabra que me gusta mucho porque me parece muy cómoda. La otra, siempre tengo un cierto reparo, entonces digo ya poeta. Me acuerdo que John Berger decía que uno no puede decir de sí mismo ni que es poeta, ni que es santo, ni que es loco. Pues eso me pasa. Hay gente que dice sí, es que nosotros los poetas y tal, y a mí eso no deja de producirme una cierta gracia. Pero periodista, sin embargo, está bien, además, mi carácter es muy como de periodista, siempre lo ha sido, antes de trabajar en un periódico, de ir saltando de una cosa otra, pasando de un asunto a otro, relacionar, ese poco de nerviosismo y de inquietud general me casa bien. Por otro lado, ese libro, el de *Un torpe en un terremoto*, obviamente es de un periodista un poco raro, pero si no tuviera la base periodística no existiría.

**¿A qué te refieres con un periodista un poco raro?**

Bueno, raro, porque es como, digamos, un periodista fuera de sección, un periodista de cultura en la sección de internacional o no sé dónde. Raro en ese sentido. Aparte que yo tengo una formación que no es la de periodista, pero eso da igual, conmigo hay trabajando abogados, médicos, químicos... Eso da igual, precisamente el periodismo no te pide ningún pedegree. Pero, vamos, eso que te decía, que aunque yo hubiera escrito diarios, crónicas, entrevistas, reseñas, críticas, traducciones, lo que fuera, yo, digamos, que como "escritor" nunca había escrito. El tema de la comunicación, del periodismo siempre me ha interesado mucho, por eso, desde que leía el periódico, antes de escribir una sola palabra en un periódico. Pero sin esa experiencia periodística y ese encargo periodístico de ir a Chile y luego de hacer el libro, a mí no se me hubiera ocurrido más allá de mis pequeñas teorías de andar por casa sobre el periodismo, la comunicación y no sé qué. Porque hay gente que lo ha hecho mucho mejor y de primerísima mano y con un estudio serio. Entonces, esta, digamos, fue mi oportunidad de mezclar teoría y práctica, entonces, sin la práctica no existiría la teoría. Yo ahí no hago teoría de las entrevistas, yo sólo he hecho muchas entrevistas, sólo me ciño a preguntarme cosas que tienen que ver con lo que me tocó contar. Es un libro de periodista, pero ya en sí, libro y periodista son cosas que producen cierta tensión, un periodista trabaja sobre todo para un periódico, luego ya escribe lo que sea. Aunque también puede pensar una crónica directamente para un libro, pero es como otro género.

**¿Y tú crees que el libro puede ser un buen formato para publicar periodismo? Porque es algo que nunca se contempla, es como si el libro fuera algo de la novela.**

Sí, bueno, y también luego en el caso del periodismo hay matiz más, esto que tú dices, es que da la impresión de que a veces los libros de periodistas son como acarreo de cosas, recopilación de entrevistas, recopilación de crónicas, recopilación de tal. Sin embargo, en América Latina mismo o en otros países está la tradición esa de hacer un libro de una sentada, un libro que nunca habrá pasado por una revista, o parcialmente sólo, o que nunca habrá pasado por un periódico y eso tiene su valor. ¿Qué sucede? Que eso a veces también tiene, se junta esto, creo que era Albert Camino, que un periodista es un historiador de la actualidad o puede funcionar como historiador de la actualidad que tiene un compromiso con la verdad. Digamos que un libro de periodista tiene un poco de periodismo, poco de literatura, un poco de historia en según qué cosa, un poco de ensayo, un poco de análisis, había una autora que me gusta mucho que es Janet Malcolm. Pues Janet Malcolm tiene muchos libros enteros que son sobre papeles del archivo de Freud, *Leyendo a Chéjov, El periodista y el asesino, Ifigenia en Forest Hills* o un libro que terminó siendo una especie de cosa rara que ya es casi un clásico de la casta de la filosofía del siglo XX, que es *Eichmann en Jerusalén* de Hannah Arendt. Esos son libros que se contemplan para estar escritos muy en largo, entonces, el libro es un formato estupendo. O los libros de Christopher Hitchens, que es otro santo de mi devoción. Él escribe un libro sobre Kissinger y antes publica algunas cosas sobre Kissinger y Kissinger se creía ya contra él o él contra Kissinger o sobre la Madre Teresa. Pero, digamos que su base es de un trabajo de periodista. Él hace un trabajo de periodista con las implicaciones de Kissinger en toda la política latinoamericana, sobre las cuentas de la Madre Teresa y se va a meter en un lío y él sabe también que se va a meter en un lío. Pero no es el que va publicando cosas en el *Washington Post* y termina siendo una recopilación en un libro, no, eso no hace para un libro. El libro es un formato estupendo y de hecho en Internet ahora se puede leer de todo, pero antes si querías leer las crónicas de alguien que no estaban en un libro de alguien, y tú lo sabrás porque para tu tesis habrás tenido, te tenías que ir a una hemeroteca, microfilms y toda esa historia. El libro es un formato estupendo.

**Y, Javier, ¿qué razones crees por las que no hay tanto periodismo narrativo en la prensa española? ¿O qué razones ves para que no se publique este tipo de periodismo o este periodismo así más reposado?**

Bueno, yo creo que tiene que ver por una parte con el lugar. En la prensa española el lugar del periodismo narrativo generalmente eran los suplementos dominicales. Un gran sitio de periodismo narrativo en el mundo es *The New Yorker*, es una revista mensual. Este es el sitio donde la gente puede escribir, Jon Lee Anderson, por ejemplo, un reportaje, una crónica puede irse a Libia, volver y escribir todo eso. En España no hay un *The New Yorker*, en un tiempo hubo revistas, no sé, *Cambio 16, Interview*, que podían tener triunfo.

**Sí, *Jot Down* lo está intentando hacer.**

Sí, *Jot Down* por ejemplo ahora. Sí, en América Latina están todas éstas, *El Malpensante, Etiqueta Negra*, tiene *Gatopardo*. O sea, tienen ese punto de ser sitios en los que se puede leer una crónica por extenso, a veces noticiosa, a veces no, son artículos a lo mejor sobre la vida de un músico o sobre la vida de un bailarín, una especie de repaso y de perfil de alguien que no es sólo una entrevista, es alguien que se tira meses con él y lo cuenta. Entonces, qué sucede, que en España el lugar del periodismo así por extenso son los suplementos dominicales, entonces ahí muchas veces el periodismo está más cerca de la actualidad que, digamos, de la temporalidad de lo más literario o de la crónica, aunque hay crónicas que son muy buenas, en el periódico en el fin de semana, digamos. Pero yo creo que el gran tema es que cuando un periodista destaca como escritor rápidamente lo ponen a hacer opinión o columnas. Entonces, tú tienes gente que ha sido muy buen corresponsal, por ejemplo, Enric González, que publica varios libros sobre las ciudades que fue corresponsal, mientras estaba en España terminó haciendo columnas en televisión, entonces él, que ha sido un grandísimo periodista y había hecho grandes crónicas para *El País Semanal*, de ejecuciones de gente en el corredor de la muerte en EEUU y tal. Digamos, que el toque de consagración es el columnismo. Y alguien que tiene talento literario lo podría aplicar

también a hacer otro tipo de cosas, entrevistas perfiles y tal. Grandes periodistas, te estoy hablando del caso de *El País*, gente que empezó de periodista de pie Vázquez Montalbán, Rosa Montero, Maruja Torres, muchos han terminado escribiendo literatura, pero casi todos terminaban siendo columnistas. Parece también que es más descansado, que tienes mejores condiciones... Por ejemplo, la propia Maruja Torres tiene un libro entero que se llama *Amor a América*, que es un viaje como el tren que recorre América Latina de sur a norte. Yo sí que creo que hay alguno, pero en general, por ejemplo, Vargas Llosa va a Palestina ahora y escribe una crónica sobre su viaje, reportaje y tal y es como un acontecimiento, que alguien como Vargas Llosa.

**Es como si se tirara al barro, ¿no?**

Exactamente. Va a allí y se levanta a las cuatro de la mañana y tal. Entonces, el tema es que su lugar son las páginas nobles, la opinión y tal. Yo creo que puede ser eso, el hecho también, en España lo periódicos yo creo que han sido como agujeros negros para bien para mal. Pasa lo mismo con las revistas literarias, no hay revistas literarias que tengan peso porque los suplementos literarios de los periódicos se han comido ese espacio. Entonces uno piensa, pasada la transición y el papel que tuvo *Interview*, *Cambio 16*, ya lo tienen los periódicos en alguna sección, en la sección de opinión, en la sección del dominical o en la sección del domingo que sale en el papel de periódico o en la crónica, la otra crónica de *El Mundo*, es decir, ese es su espacio.

**Sí, precisamente esto me parece muy interesante porque aquí gira todo lo que trato en mi tesis. Y, Javier, ¿tú tienes algún dato sobre las ventas de tu libro? ¿Sabes cuánto vendió? O al menos, imagino que vendió más en papel.**

Pues no lo sé, porque reconozco que no me he preocupado mucho y luego te pasan de estas como cuentas cada febrero y tal, pero se las puedo preguntar al editor y decir. No sería mucho, ya te lo adelanto yo, pero se lo pregunto al editor y te lo digo. Porque sabes una cosa, lo que me dijo el editor es que curiosamente, ellos han seguido publicando libros de crónicas, pero esta colección en la que se publicó el mío, que salían Talese, etc., decidieron cambiarles el diseño y hacerles un diseño que no diera idea de colección, porque a la gente parece que le interesaba más leer libros como unitarios y no esa especie de colección como de libros periodísticos o de libros de crónicas porque al lector genérico le tira un poco para atrás.

**Qué curioso, como si estuvieran conectados, pero en realidad no hay ninguna conexión.**

Sí, pero digamos que a lo mejor la gente dice un libro de Gay Talese sobre la revolución sexual en EEUU, va, lo voy a leer, o por la revolución sexual o por EEUU o por Talese. Un libro sobre América Latina, crónicas de Alma Guillermo Prieto, vale, me lo leo. Pero el hecho de que ya esté situado en una colección de periodismo, que tiene, no sé si fue el diseño, se lo tengo que preguntar también a Miguel, pero ellos decidieron a los ocho o diez títulos seguir publicando eso, porque les interesaba, pero rompiendo la idea de colección. Por ejemplo, en el caso de Anagrama, tienen esta colección de crónicas y siguen publicando y con mucha regularidad. También las editoriales a veces o los grandes grupos editoriales, no tienen tiempo para ver cómo se asienta una colección. Yo le pregunto y te lo digo.

**Javier, y ¿los lectores qué te han comentado sobre la obra? ¿Cuáles son las opiniones que te han dicho cuando han leído el libro? Imagino que gente te habrá comentado su impresión.**

Pues mira, hay gente a la que le interesaba más, por ejemplo, la historia, la peripecia, gente así a la que no le interesaba especialmente Chile, los terremotos y tal, pero pensaba que la parte que más le interesaba era la peripecia de la gente. A otros, digamos, les interesaba el personaje que soy yo, que soy un poco así pues torpe, que va intentando sobrevivir, llegar, cumplir son su jefe, agobiado y tal. Y la parte como más periodística, obviamente, ha interesado sobre todo a los periodistas, aunque a los que son lectores de periódico también les interesan todas estas cosas de casos en los que alguien se inventa una cosa o esta cosa de Martí o así. Digamos que en general la acogida fue buena, me acuerdo que alguien escribió en un blog como una reseña del libro,

elogiándolo y tal, y ponía que había una cierta relación entre la teoría de la crítica la ficción en ese libro y el periodismo en general con muchas reflexiones que había hecho en sus ensayos sobre el periodismo Arcadi Espada. Y, bueno, sí obviamente en muchas cosas no estoy de acuerdo, en sus teorías de la fotografía y todo eso, pero en otras sí, que parece que es lo que hablamos sobre todo al principio, que narrativa toda la que quieras, pero ficción, no, eso es otro campo. No vale cerrar el círculo de la historia y que cuadre la historia añadiendo cosas que te inventas, no. Eso sería otro género. Entonces, en general, bueno, hubo reseñas y se publicaron cosas en periódicos aquí en Madrid, fuera en blogs y así. Y yo la verdad es que cualquier cosa que salía me parecía interesante verlo. En el caso de Chile, por ejemplo, yo se lo mandé a los protagonistas del libro y todos se sintieron reconocidos, se reían un poco de estas cosas. Porque también, la gente no se da cuenta de que tú te estás fijando en eso. Pero, claro, yo estaba allí con los ojos abiertos apuntando todo lo que se movía y todo lo que decían los niños, lo que decían los mayores. Bueno, en general, incluso periodistas chilenos, en Chile se da todos los años una especie de premio a libros que tratan de Chile, periodísticos y tal y la editorial lo presentó, luego resultó que era para corresponsales de allí, pero había un interés por ese tema y el libro tuvo su acogida. Yo le he dicho ahora pasado el tiempo, a gente que se lo ha comprado, se lo he regalado a gente que conozco por el ámbito más literario y les sorprende porque yo creo que se aguantan por esa parte, más allá de que te interese lo que pasó, uno lo puede seguir leyendo porque tiene intención de que perdure un poco.

**Y, Javier, ¿tú crees que ha afectado positivamente o te ha afectado de alguna forma la publicación de ese libro en tu carrera profesional?**

No sabría decirte, seguramente, digamos que a mí personalmente, el libro no, sino el hecho de ir a Chile y tal supuso un poco de demostración hacia mí mismo de que puedes hacer algo que en principio te supera y que no te presentarías voluntario en la vida. Luego, para mí, lo cuento un poco ahí, el hecho de que lo leyese la gente de la sección de internacional, o sea, mis compañeros de internacional, era importante, no sólo porque ellos me mandaron y salen ahí, sino porque curiosamente los dos jefes que me mandaron eran como dos huesos duros de roer, era de esta gente de los periódicos de toda la vida que no regalan un adjetivo, no te dicen tal. Entonces, yo se lo di así un poco como de tapadillo y luego me dijeron oye, no, está muy bien. Digamos que esa era la prueba. Claro, yo ya había publicado otros libros y luego otro más, entonces la sensación esta de publicar un libro ya la había tenido. Yo he tenido especial ilusión porque, yo ya te digo, yo soy sobre todo periodista y el libro que puede escribir un periodista es esto o una recopilación de columnas, pero yo prefería esto también. Y el hecho de haber estado ha sido una cosa como exótica, que la gente se acuerda en el periódico y le jefe de internacional me lo cuenta de vez en cuando y me dice, descansa un poco y te vas Afganistán, como de broma. Yo sé que sigo siendo un poco un advenedizo, he conocido tantos grandes corresponsales, de guerras de catástrofes, que, vamos, si yo tuviera que enviar a alguien habría una lista mucho más larga que la que podría incluirme a mí. Pero también es una editorial de cierto peso y de influencia y digamos que también te abre un poco a que la gente te vea como cronista. O, no sé si conoces esta antología de Jordi Carrión, ahí hace una especie de gran diccionario de crónicas españolas y de repente aparece ahí ese libro, es decir, el hecho de que esté ahí ya... Por eso que tú dices y estás estudiando, eso tampoco es tan frecuente, ¿no?, como en otros sitios, que la gente publique libros de crónicas. Yo le tengo mucho cariño y me hace muchísima ilusión que exista el libro y que la gente me lo pidiera para Debate y demás porque siempre tienes un amigo que tiene una editorial y te dice oye haz un libro tal, pero un encargo e un grupo grande te da como una sensación de a ver si se me ocurre otra idea de escribir algo parecido. Sin pasar por el terremoto.

**Precisamente eso te iba a decir ahora. ¿Tienes alguna otra idea o algún otro proyecto?**

No, a ver tendría que ser como un acontecimiento. Yo vivo en el barrio de Lavapiés, entonces a veces pienso que sólo contando la historia de la gente que vive en mi calle, pero los comercios, saldría un libro. Porque en la punta está la Casa Tendida, en frente hay un banco, al lado hay una librería de teatro, luego una tienda de muebles que siempre está vacía, en esta parte un todo a

cien, una tienda de unos turcos de kebab, tres fruterías de uno de Bangladesh, una zapatería madrileña de toda la vida. Pero, claro, eso no exactamente un libro de periodista, pero si yo fuese contando la historia de estos saldría algo, luego, por ejemplo, yo soy de un pueblo de Las Hurdes en Cáceres, entonces, sobre Las Hurdes han escrito chorrocientas cosas y tal. Entonces, a veces he pensado, quizás algún día me gustaría escribir un libro que fuese contar un poco lo que sé de este sitio. Pero eso también es una especie de libro de viajes, digamos que este es un libro muy especial y no sé si repetirlo porque es parte de un acontecimiento muy concreto, yo podría empezar a escribir sobre mis vecinos hoy, mañana, pasado o cuando fuera. Y sobre Las Hurdes cuando fuera. Esto sólo pude ser en ese momento y a partir de ahí sale ya lo que sea. Este tipo de libro, así como de crónica, hay alguna editorial que me ha dicho, yo he escrito muchas entrevistas, podrías hacer como una recopilación. Eso es periodismo, pero es otra cosa. Esto es un material que tú tienes en bruto en notas, en grabaciones, en papeles, en fotos en revistas, en libretas y libretas y decides escribirlo.



## 20.19. Pedro Simón

### Entrevista realizada de forma telefónica los días 15 y 18 de julio de 2016

**Pedro, lo primero que me gustaría preguntarte son cuáles son las razones que te llevaron a escribir *Memorias del Alzheimer*, es decir, por qué decidiste escribir ese libro y sobre ese tema tan concreto.**

Bueno, yo tengo un familiar que tiene un problema, tiene una enfermedad mental, y la editorial quería que escribiese un libro y, bueno, al parecer, después de hablar mucho tiempo se nos ocurrió que un tema que a ellos les apetecía hacer y que coincidía con alguna motivación personal mía era ese tema. Y, bueno, de ahí surge un poco este libro, *Memorias del Alzheimer*.

**¿Por qué decidiste más tarde, en *Siniestro total*, juntar todos tus reportajes con *El Mundo* y crear ese libro con todo ese conjunto de reportajes?**

El periodismo funciona muchas veces como un álbum de fotografías, yo creo que la literatura funciona más bien como una película. Yo creo que esta vez merecía la pena, con un argumento que se puede dar de un modo u otro, que es la crisis, mereció la pena tratar de hacer una película, para entendernos. Entonces, eso es el libro, una amplia colección de reportajes sobre la crisis, desde el comienzo de la crisis hasta su época más cruda. Y no había un trabajo parecido y nace un poco con una vocación de perdurar o que esté ahí y desde el punto de vista académico les pueda servir a los chavales cuando vayan a elaborar reportajes, casi un esbozo, también casi con veleidades históricas de lo que es, lo que ha sido España en estos años tan jodidos, como un documento de lo que ha sido la crisis, por eso surge el libro. La gente de Frontera D se puso en contacto conmigo porque le gustaban los reportajes y creían necesario hacer un libro de este tipo y, para mí, que compilen tu trabajo y lo pongan en forma de libro es un “lujazo”.

**Y, más o menos, ¿cuánto tardaste en escribir y crear todo el proceso de *Memorias del Alzheimer*?**

Pues, pudo ser un año, más o menos. Date cuenta que tuve que viajar a distintos sitios para conocer a los familiares de los enfermos y a los cuidadores, y, en algunos casos, a los enfermos, como el propio Pascual Maragal. Estuve hablando con psicólogos, estuve hablando con asociaciones de enfermos y familiares de enfermos, estuve yendo a una residencia... Entonces, hay un trabajo de campo previo que te lleva varios meses. Y, luego, ese trabajo previo, que no deja de ser muy periodístico, se culmina con la peor noticia, te tienes que sentar a escribir. Cuando te tienes que sentar a escribir es cuando empiezan, digamos, las contracciones. Es el momento de ruptura, de desgarrar, de tener miedo, de tener ganas de ver al bebé. Entonces, todos esos sentimientos, todo ese tobogán, todo ese sube y baja, tiene más que ver con la parte de creación. Pero yo creo que más entre la parte de documentación y la parte de creación fue en torno a un año. Podríamos decir que sí, un año.

**¿Tenías clara la estructura que creaste para *Memorias del Alzheimer*, es decir, todas esas grandes estructuras?**

Sí, la verdad es que cuando sales tienes muy claro que tienes que comer ese día y tienes muy claro que vas a cocinar algo. Entonces, tú sales al campo a tratar de cazar y dependiendo de lo que vayas cazando luego decides hacer un plato o decides hacer otro. En este caso, a medida que iba hablando con enfermos, vi que se podía hacer otro relato paralelo entre los cuidadores y por eso aparece un capítulo de cuidadores. Luego me di cuenta de que tenía mucho sentido que el libro también fuese útil, que es mi principal obsesión de ese libro, de ahí que añadiera el capítulo final en el que hay muchos consejos. Digamos que el esquema del libro va saliendo un poco sobre la marcha. Como te decía antes, dependiendo de lo que iba cogiendo. El libro tiene un sentido así, me parece que tapa un poco todas las grietas. Están ahí las historias de los ilustres enfermos,

están ahí los cuidadores también que son conocidos, escritores, toreros, etc., que han tenido algún familiar enfermo. Y luego está esa parte final, que yo creo que es muy interesante, que son esos cincuenta consejos para gente que tiene algún familiar con Alzheimer.

**¿Tenías claro desde el principio el título de la obra?**

No, le estuvimos dando bastantes vueltas, se nos ocurrieron cincuenta cursiladas y creo que la que más encajaba y la que más certera era y más juego de palabras, *Memorias del Alzheimer* yo creo que era muy rotundo y muy redondo. Y tardamos en dar con el título y al final se nos ocurrió ese.

**Pedro, si tuvieras que identificar con un género periodístico *Memorias del Alzheimer*, ¿con cuál lo identificarías?**

Bueno, yo creo que es una sucesión de reportajes, es un poco como *Siniestro total*. Una elaboración de reportajes en la primera parte del libro, reportajes con intención literaria, es esa línea del periodismo literario del que tú hablas yo creo, se desencorseta de lo meramente informativo y trata de tener una intención en lo estético. Y, luego, después de eso, lo que hay son testimonios, que pueden ser periodísticos, son gente hablando sobre la enfermedad. Y al final, es algo que casi tiene más que ver con una guía médica y no con el periodismo, que son los consejos. Yo creo que la parte más periodística es la primera parte, la segunda es más testimonial y la tercera es casi más médica o de ayuda.

**¿*Siniestro total* también, como me dices, lo identificarías como reportaje?**

Sí, *Siniestro total* son una sucesión de reportajes, de hecho, son reportajes enlatados en forma de libro hay como cincuenta reportajes que yo estuve picando piedra en el tema de la crisis. Ahí están series de gente que están muy jodidas por la crisis, historias de los desahucios, historias de las preferentes, historias de pueblos en los que se sorteaban los empleos, historias de la calle con más desahucios de España, el pueblo con más paro de España, una serie que hicimos sobre la crisis. Y luego, hay una serie por la que me dieron el Ortega y Gasset, que es la *España del despilfarro*, que es un recorrido, junto con Alberto Di Loli, que es un fotógrafo del periódico, nos hicimos 8000 kilómetros un poco dando testimonio de esos puntos negros del despilfarro de España. Curiosamente siempre debajo del despilfarro, como un mapa escolar de estos de plástico que se calcaban, lo que hay es el mapa de la corrupción, ahí donde ha habido despilfarro ha habido un patio político que ha alimentado a unos corruptos. El más periodístico de los dos yo creo que es *Siniestro total* porque sí que son reportajes, es una compilación de reportajes que se han publicado en el periódico. Los otros nunca llegaron a publicarse en el periódico, sino que se crean exclusivamente para el libro. *Siniestro total* es un libro de reportajes que en España no es muy habitual. Los libros de reportajes es algo más americano o si quieres más latinoamericano, pero en España no es muy habitual los libros de reportajes. Y yo ya te digo que para mí es una gozada, imagínate, para cualquier periodista, recopilar su trabajo así es una gozada.

**Me comentabas antes que tú identificarías ambas obras como periodismo narrativo o literario.**

Sabes lo que pasa, que a lo mejor puede sonar un poco ampuloso eso, decir eso de uno mismo, porque yo soy un periodista sin más, pero si periodismo narrativo es un periodismo que tiene una intención literaria y que responde a aquella frase que decía García Márquez de que la crónica es un cuento que es verdad y tiene una intención estética y tiene un hilo argumental con pretensiones narrativas, yo creo que, sobre todo, *Siniestro total*, es eso. Eso es lo máximo que yo, es Pedro Simón destilado, lo que me gusta hacer está ahí, lo que mejor sé hacer es eso. Yo creo que eso tiene un sentido en el periodismo hoy día, que es muy acelerado y va por otros lados y está muy pendiente del clic y de la velocidad y de lo picadito. Yo creo que el gesto según la velocidad de zancada larga y con una mirada más alta, más elevada, no en el sentido de que yo sea más listo sino en el sentido de verlo con más distancia. Y yo creo que vamos a acabar volviendo un poco a eso después de toda esta etapa tan audiovisual y tan inmediata toda ella.

**¿Tú crees que hay una tendencia a volver a ese periodismo, digamos, más calmado o más largo?**

Yo quiero pensar que sí, por un lado, y, por otro lado, hay ciertos estudios de gente que se dedica a la comunicación y que hablan de ello. Yo creo que empieza a haber una saturación de “canapé”, lo que queremos es un “plato de cuchara”, entonces, por lo menos a mí, y compruebo que está sucediendo. Una cosa muy curiosa, en la revista *Papel*, que es un dominical del *Mundo* hicieron el otro día un ranking de las diez historias más leídas en nueve meses que lleva la publicación o por ahí. Curiosamente, de las diez primeras historias más leídas todas tenían más de 3000 palabras.

**Eso es mucho más que cualquier reportaje normal.**

Sí yo creo que eso es para celebrar y para pensarlo también. Las más leídas en Google, todas, nueve de cada diez tenían todas más de 3000 palabras. Yo creo que al que le gusta leer va a leer, lo que tenemos que hacer es darle cosas buenas.

**¿Por qué crees que hay tan poco periodismo narrativo en la prensa española?**

Yo creo que la coyuntura no ayuda, el continente, de algún modo, sí que condiciona mucho y ahora mismo estamos en eso que hablábamos, en la barra del Burger King para sacar la hamburguesa corriendo y que se la lleven casa rápidamente. Y hay mucha cola y tenemos que repartir muchas hamburguesas. Ahí está la coyuntura de nuestra cocina ahora mismo. Para ellos es difícil vender algo para que el señor les diga usted va a estar aquí una hora comiendo tranquilamente. Entonces, por un lado, coyuntura y por otro lado yo creo que hay, cómo lo diría, cierto cretinismo, que tiene que ver con que un texto largo es un texto antiguo, tienen que ver con que lo moderno son 140 caracteres, porque lo moderno es un *gif* o es un youtuber. Eso que está muy bien para comunicarse y yo no me meto, a mí no me interesa y yo no me meto, tiene muy poco que ver con el periodismo. El periodismo es otra cosa, para empezar, detrás del periodismo tiene que haber un profesional. Entonces, yo creo que esos dos factores juntos, tanto la coyuntura que te hablo, como esa cierta estupidez colectiva de estar embobados mirando unas luces de neón o unos fuegos artificiales, yo creo que detrás de todo eso hay un periodismo que es el periodismo de siempre. Y a la gente que le gusta leer y le gusta pagar por leer, no, que está dispuesta a pagar por leer, pues eso lo va a demandar. Entonces yo creo que más allá de estos tiempos un poco convulsos, yo quiero pensar que lo otro tiene un espacio.

**Me interesó una cosa que leí cuando preparaba la entrevista, que comentabas haciendo referencia a Enric González, que los periodistas necesitan leer mucho porque les va la vida en ello. ¿Crees que los periodistas leen poco?**

Yo creo que el periodista, el buen periodista, tiene que escuchar más que hablar y tiene que leer más que escribir. Dicho de otro modo, si tú le dedicas dos horas al día a escribir, por lo menos tienes que haber leído tres o cuatro. Yo sé que eso es complicado porque el día tiene las horas que tiene, pero sí que lo creo, porque es lo único que nos va a distinguir de la vulgaridad. Tener cierta vocación de excelencia. Entonces, el periodista tiene, como te decía, que escuchar más que hablar y leer más que escribir, pero el 90% de la profesión está en lo contrario. Estamos en la cháchara y estamos en que se nos oiga. Yo creo, bueno, yo no lo digo, lo dicen las encuestas del INE, el 40% de la población dice que no lee un libro, el 17% de la población dice que lee un libro. Eso significa que, si las encuestas sobre hábitos de lectura son tan fiables como las encuestas sobre intención de voto, es muy probable que en vez del 40 sea el 60% que no ha leído nada y esos 17% que dicen que se han leído el libro tampoco se lo hayan leído. Eso es lo que tiene que ver con la población, lo que tiene que ver con el periodismo... Yo todos los días trato de leerme un periódico, voy cambiando todos los días, pero desgraciadamente yo sé de mucha gente que esto no lo hace y estamos hablando de periodistas.

**Sobre la obra en sí, he visto, por ejemplo, que en *Memorias del Alzheimer* mezclas en la hora de la atribución, es decir, de cuando vas a hacer hablar a las personas que entrevi-**

**tas, diálogos y comillas. ¿Eres consciente de esto? Cuando tú haces la atribución con guiones es la que tiene más fuerza y los comentarios no tan interesantes los pones entre comillas.**

Sí, es un recurso muy periodístico que yo utilizo. Es esto que hablamos, el periodismo narrativo, a veces te sale más cuando estás escribiendo, te sale más el periodista y a veces te sale más el escritor, por así decirlo. Entonces voy mezclando. Cuando yo veo una escena que tiene posibilidades casi cinematográficas, que al final es como decir casi literarias, me sale el guion porque se la quiero pintar al lector como si fuera una escena. Y cuando considero que le actor o los actores están diciendo algo que tiene su importancia, pero no veo una escena, pues ahí sí que utilizo más la comilla. Pero a veces es un poco como una partitura, a veces incluso me gusta visualmente que se vean los guiones, que respire la página. Porque me imagino al lector y creo que hay que pensar también en él y a veces me sale también por eso.

**Y he visto también que a mí me encanta y que creo que dan a tu relato, sobre todo en *Siniestro total* lo haces mucho, que es la repetición. Utilizas una frase, un sujeto, un predicado y lo vas repitiendo tres o cuatro veces.**

Como un martillo, la anáfora es una cosa que utilizo mucho. A lo mejor esto no es muy correcto decirlo, pero yo creo que al lector hay que ponerle las cosas fáciles, hay gente que piensa que no, pero yo creo que al lector hay que ponerle las cosas fáciles. Y cuando empieza a leer hay que agarrarle del pelo como si fuésemos un salvaje del Pleistoceno y tirar de él para dentro de la caverna. Luego hay que despedirlo con un beso o un regalo, que es un buen final, porque el tío ha llegado hasta el final del artículo y se merece que tenga un buen final. Y por eso todos los artificios muchas veces, tiene que ver con eso. A mí me gusta la anáfora, como tú muy bien has dicho y has visto. Uso mucho la hipérbole y la exageración, me gusta mucho el humor, también, me gustan los juegos de palabras. La repetición es un recurso estilístico que sí que utilizo y que sí me gusta, como lector no me gusta tanto, por eso sospecho que, a lo mejor, a la gente le parece un coñazo cuando ve lo mío, pero como escritor sí me gusta. No sé si también porque soy un perezoso, no se me ocurren más ideas y lo que hago es repetir las o porque tengo alguna intención.

**Como *Siniestro total* funciona como historias distintas, yo creo que esa repetición ahí sí funciona muy bien y sobre todo en el contexto en el que lo estás contando, que lo que estás contando es algo muy fuerte o muy duro.**

Bueno, al final estuvo también el invitarle al lector a jugar a algo, estos recursos son una rayuela en la que vas tirando piedras y es el lector el que viene detrás de ti.

**Y sobre ese final que comentas, que es como un beso, yo casi que veo como si haces como una estructura muy parecida a la de un relato, a la de un cuento. Es decir, el inicio es fuerte, presentas al personaje, le pasa esto, lo desarrollas y al final hay otra, esa frase que como tú muy bien defines, es como un beso, pero que también es como una sentencia. ¿Te parece correcta esa analogía?**

No sé si literariamente si tiene valor o no. No sé si es bueno lo que tú me quieres decir, sí sé que lo hago. No sé si es un truco de costurera, que yo hago lo que no tendría que hacer, pero sí que me sale así. El otro día hablando con Martín Caparrós, él me decía que no le gustaban los finales muy elaborados, que no le gustaban los finales como muy de cuento, porque la vida no es así y porque las historias no son así. Yo concibo un reportaje también con una intención estética y que tiene que acabar con una nota musical que cierre esa canción. Pero Martín lo ve de otra manera y, seguramente, matiza más que yo, porque es mucho más listo, mejor periodista y tiene más años, pues entonces él tiene razón, a lo mejor, no lo sé. Hay muchas maneras de hacerlo y se puede hacer de muchas maneras bien, la mía esa y ya con 44 años me va a costar entender de otra forma el periodismo.

**Pedro, he visto que siempre en ambas obras estás muy al margen del propio relato, en ningún momento utilizas casi la primera persona o das tu opinión o en algún momento reflejas, siempre dejas que todos tus personajes hablen. ¿No te sientes cómodo con esa primera persona que utilizan algunos otros periodistas?**

Yo es que creo que cada cosa tiene un registro diferente, por ejemplo, a mí en las entrevistas me gusta tratar de usted al entrevistado, es una manía, aunque sea un chaval de 18 años y aunque sea amigo mío y aunque le vea después y nos tratemos de tú. Es una manía. En los artículos de opinión que escribo los sábados, bueno, antes los sábados y ahora los martes en el periódico, ahí sí me sale el “yo” porque yo no sé de nada ni soy experto en nada, pero sí que creo que el valor de un artículo de opinión es ponerle a la gente delante de un espejo de las cosas cotidianas de la vida. Y ahí sí me sale el “yo” porque yo tengo hijos, mis hijos van a la escuela, porque yo vivo en un barrio, porque yo he estado en una reunión de la comunidad de vecinos, porque yo conozco a un amigo que se murió de cáncer... Y todas esas cosas que yo cuento le pasan a todo el mundo. Y, luego, en el reportaje lo que me sucede es que yo creo que el periodista tiene que aparecer poco, yo creo que un buen reportaje es en el que el periodista no aparece, de tal modo que el lector no vea al periodista, bueno, y si tiene que aparecer el periodista puede aparecer como contrapunto o algo, pero muy suavemente y de forma muy inteligente. Si el reportaje es el periodista contando lo que le pasa, sólo eso, yo creo que mal vamos. Yo creo que eso tiene poco que ver con un buen reportaje, tiene más que ver con una redacción de colegio bien escrita, pero el reportaje es otra cosa, en el reportaje el periodista cuenta lo que hay, no lo que le pasa a él. Pero esto no es ni blanco ni negro, tú puedes ir a los Juegos Olímpicos y tratar de hacer crónicas, bueno, a mí me va a tocar ir a Río de Janeiro, me va a tocar hacer reportajes de temas sociales mientras mis compañeros están cubriendo el rugby o cubriendo el atletismo, yo voy a hacer un reportaje de temas sociales. Yo no quiero ir a contar a Río de Janeiro historias de pobreza y destrucción, alguna habrá que contar, pero unos Juegos Olímpicos también es humor, es multitud y es color. Yo quiero contar historias divertidas. Y ahí sí que la mirada puede ser diferente, ahí el periodista sí que puede aparecer un poco más porque es casi como un safari, entonces tú vas allí, tienes que contar cosas y ahí siempre puedes jugar un poco más con el humor, reírte de ti mismo. Un poco como lo de la *Tesis de Nancy* de Ramón J. Sender entonces, ese ejercicio sí se puede hacer de determinados modos. Pero volviendo a lo que me preguntabas al principio, yo creo que un reportaje es mejor cuanto menos aparezca el periodista.

**¿Tú crees que todos los reportajes que has escrito son reportajes en sí? Es que yo a algunos los veo más como una crónica o incluso un perfil, por ejemplo, de los cinco primeros de *Siniestro total*, ese que llamas *Brotos verdes*, que son cinco historias más positivas.**

Sí, en ese libro cabe de todo. Y eso es un perfil, lo que tú dices, no es una crónica. La crónica tiene más que ver, yo creo, con un suceso narrativo del tío que está en un sitio y yo creo que esa es la crónica. Un tío está en un sitio y cuenta algo. Quizá cuando tú tienes a un individuo delante y sólo cuentas su historia, estás haciendo más un perfil de él, haces un reportaje sobre él, es tan personal que tiene más que ver con lo que tú dices. Yo creo que la crónica requiere que te desplaces a un sitio, vayas, vuelas, hables.

**Sí, sí, si yo estoy de acuerdo contigo sólo que a veces, sobre todo yo, que estoy analizando muchos textos, dudas, porque a veces la crónica y el reportaje se confunden y cuando le he preguntado a otros entrevistados, responden lo mismo que tú, si hay algún aspecto que puede ser un perfil u otra cosa porque en realidad se mezclan. O, incluso cuando tú estás escribiendo supongo que tú sabes lo que estás escribiendo, pero no estás pensando en eso.**

Yo creo que la riqueza del periodismo es que tampoco son matemáticas, que hay mucha capacidad de hibridar géneros y eso es muy interesante. Tiene que ver con la creatividad literaria y tiene que ver con el arte y tiene que ver con el aperturismo ese de voy a tratar de hacer algo que no esté hecho, que es muy complicado en periodismo, siempre en periodismo todo está hecho, lo que cambia es la mirada, sobre todo. ¿Cuántas veces ha contado un reportaje la selectividad

en España? Pero yo estoy convencido de que pones a Gay Talese a que te haga un reportaje sobre la selectividad en España y seguro que te la devora. Entonces yo creo que no es tanto los temas sino como los contamos.

**¿Tuviste muchas dificultades para acceder a todas estas historias, tanto las del Alzheimer como las de la crisis? Muchas de las historias son muy buenas, supongo que eso...**

Yo, más que hablar de *Memorias del Alzheimer*, que tiene que ver con un trabajo de tirar de teléfono, hablar con familiares y pedirle que se te ponga y tratar de convencerle de que aparezca en el libro. En el otro sí hay un trabajo leonino detrás, que tiene que ver con buscar una buena historia. Tú ya sabes, pues lo que es el periodismo. Pues ahí he ido a una red de fuentes a la que tú lanzas y a veces te viene algo de vuelta y a veces no te viene nada de vuelta y ahí ha habido historias tremendas, como la de la mujer esta que se tuvo que empezar a prostituir, que era promotora inmobiliaria y se tuvo que empezar a prostituir para darle de comer a su hijo. O, me estoy acordando ahora, de aquella abuela que fue desahuciada y que tenía una hija que también fue desahuciada en una casa en Madrid y que tenía una nieta que también fue desahuciada en una casa de Madrid. Entonces, no es fácil dar con eso y ahí está el recurso del periodista para tener buenas fuentes, que lo que más vale de un periodista son las buenas fuentes, incluso más que la capacidad que tenga de escribir bien o de contar bien una buena historia, yo creo que lo más importante del periodista es las fuentes que tiene. Es la posibilidad de que un tío te dé una cosa que nadie tiene. Claro, luego si encima lo cuentas bien, ya es la hostia. Pero tener buen género, que te den una carne buena. Luego ya la destreza del cocinero es cocinar bien esa carne. Si tú tienes una carne buena y eres buen cocinero, el plato es exquisito. Luego está el otro mérito, cuando te dan muy mala carne o carne vulgar y tú la cocinas de un modo que a la gente le encanta. También eso tiene su mérito. Y luego está la tercera versión, que es aquel que tiene muy buena información, que tiene una historia cojonuda, y la destroza.

**Lo último que estuvimos hablando fue sobre el tema de las fuentes y a mí me gustaría preguntarte un poco sobre *Memorias del Alzheimer*. Hay un capítulo que me llama la atención, bueno, no sé si es un capítulo. Al inicio del libro, después de qué es el Alzheimer, hay como una especie de carta que empieza no sé quién soy. ¿Qué es lo que es eso exactamente?**

Bueno, pues eso, la pregunta está muy bien, la respuesta... Eso es un delirio, es un desahogo, eso es una especie de monólogo.

**Pero es algo tuyo, ¿no?**

Es algo mío. Soy yo poniéndome en el papel de un enfermo. Es un delirio porque un enfermo no podía escribir, es un contrasentido. Yo creo que la literatura, como es un acordeón, muy voluble y muy laxo, pues vale para todo y jugué a hacer eso, tratar de meterse en la mete de un enfermo y escribir como si él fuera capaz de escribir algo.

**Claro, es que parece que es como que en un momento alguien ha escrito eso, alguien que está iniciándose con la enfermedad. Es que resultaba interesante por los dos aspectos. Y otra cosa que te quería decir, Pedro, he visto que continuamente repites en toda la obra, y me parece muy interesante, varias preguntas: qué color tiene el Alzheimer, qué música tiene le Alzheimer... ¿Cuál era tu objetivo con eso exactamente? Porque las respuestas son muy interesantes.**

Bueno, el objetivo del libro siempre es humanizar la enfermedad. Yo creo que algo transversal a todos es que lo que tocamos, lo que olemos, lo que comemos, entonces de alguna manera tiene que ver con eso, esa intención de explicar con cosas casi infantiles cómo puede sentirse la enfermedad para la gente que la tiene cerca.

**O sea que, digamos, que es una forma de hacer entender mejor qué es la enfermedad.**

Sí, es casi tirando de preguntas un poco infantiles, para que todo el mundo lo entienda. Y jugar también con una cosa muy interesante en la literatura, que es la metáfora, son muy visuales y son muy hermosas y yo creo que ahí, de esas respuestas salen metáforas.

**Sí, en la obra, con esas respuestas hay muchas metáforas. Yo he visto muchas más que en *Siniestro total*, que también las hay, pero aquí digamos que el tema como que se presta más.**

Sí, se presta más.

**¿Qué referencias has tenido para escribir las dos obras?**

Bueno, te puedo hablar de periodistas que yo considero importantes y de escritores que yo considero importantes o que a mí me sugieren y a los cuales yo vuelvo. Para mí un novelista muy importante es Ignacio Aldecoa, dentro de la Generación del 50 yo creo que es el más completo, por su capacidad de hacer ese “aguafuerte” humano, por ese trazo social que tiene Aldecoa, es casi como ver una película neorrealista italiana en blanco y negro de los años 50. Por eso me gusta mucho Aldecoa. Te digo Aldecoa por decirte uno. Extranjeros te diría John Steinbeck, para mí lo que hace Steinbeck, ese aliento social que tiene en toda su obra y esa sencillez con la que escribe, que yo creo que lo más difícil es escribir muy limpio, muy sencillo. Yo te diría esos dos. Y periodistas, para mí el mejor contando historias, Plàcid García-Planas, es un reportero de La Vanguardia, que ha sido enviado a zonas de conflicto y para mí Plàcid tiene todo lo que tiene que tener un buen reportero, que es mucha curiosidad, mucho fondo de armario de lectura y eso se nota cuando escribes y, sobre todo, una mirada diferente. Uno de los reportajes mejores que yo he leído sobre la guerra de Afganistán es el reportaje que hizo Plàcid García-Planas. Llegó a Kabul, una ciudad devastada y en vez de ir a contar lo que cuenta todo el mundo, qué importante es la mirada, él se fue al zoo de Kabul y entonces hizo un reportaje sobre el zoo de Kabul. Y hablar del zoo de Kabul, animales absolutamente famélicos, abandonados, sin agua, sin comida, eso es la guerra. Y esa mirada distinta es a veces mucho mejor que volver a leer un reportaje sobre veinte tíos muertos en el frente. Te dice más de una guerra un zoo a veces que el propio frente y eso es la mirada del periodista.

**Al final de *Siniestro total* haces una cita de Chirbes que tú entrevistaste. ¿Tú percibes alguna influencia de *Siniestro total* con la obra de Chirbes, que también es muy social y retrató en cierta medida el inicio de esa crisis inmobiliaria?**

Bueno, donde sí está Chirbes es en la elaboración de mi última novela, que es *Peligro de derrumbe*. Ahí sí sale Chirbes porque, entre otras cosas, yo cuando escribí *Peligro de derrumbe* le mandé la novela a Rafa, Rafa se la estuvo leyendo, me decía lo que le parecía mal, lo que le parecía bien. Curiosamente lo que él sugería cambiar es lo que a la editorial más le gustaba. Y ahí está mucho él. También por ese aliento ético si quieres. Bueno hay una intencionalidad. En *Siniestro total* no tanto, bueno, porque son reportajes aislados, juntos y colocados en forma de libro. Para mí Chirbes es un referente estético y un referente ético. Es un hombre que no ha estado en el mamoneo de la vida cultural madrileña, que no ha estado en el mamoneo de los premios, que no ha estado en el mamoneo de los medios de comunicación, que no ha estado en el mamoneo del poder político, que no ha estado en el mamoneo de tantas y tantas cosas y sólo se ha dedicado a escribir. Y esto, hoy día, es bastante complicado porque cualquier escritor que se precie y quiera tener carrera sabe que tiene que ir a tomar copas a los diez sitios madrileños o barceloneses de moda y quedar con tal escritor y con tal crítico y pasar la mano por el lomo y frecuentar áticos y fiestas. Y a mí me parece muy bien no participar de eso.

**¿Tú crees que tu novela *Peligro de derrumbe*, es fruto de aquellos flecos que necesitabas contar tras *Siniestro total*?**

Sí, hay como una sensación de que la materia prima del reportaje se queda un poco desaprovechada, que puede ir más allá de los 3700 caracteres y tener vida propia entonces, ahí ya, entramos como en la ficción. Pensar qué habría pasado un poco con aquellos personajes que

conocimos una vez que apago la grabadora y los dejamos allí. Contar lo que pasó antes de que los conociéramos, jugar con eso y jugar con un argumento y con una cosa que yo quería contar que era la crisis en España, una crisis que yo creo que todavía perdura. Bueno, en *Peligro de derrumbe* se aprovecha todo ese material, aunque el material es materia prima sacada de la realidad, la estructura del libro es ficción, al final es una novela.

**Y dices que *Siniestro total* es el andamiaje con el que hiciste *Peligro de derrumbe*. ¿Alguno de estos protagonistas que tú entrevistaste, sabes si ha leído la novela y se ha visto relejado o se ha visto de una forma protagonista o personaje de esa obra?**

Pues, que yo sepa no, yo creo que no. Y si lo ha leído lo desconozco. No he tenido mucha más relación con los personajes del libro, lo he procurado. Antes cuando era más joven cometía la temeridad de mantener el contacto con las personas que vas conociendo mientras trabajas y ya, cuando vas teniendo años, vas cometiendo la prudencia de cortar con esa relación. Porque yo creo que está bien cortarla, sólo somos periodistas, no somos psicólogos, ni terapeutas, ni de una ONG, sino que sólo somos periodistas. Entonces, desde ese punto de vista, ya no tengo tanta relación, no sé lo que ha sido de esa gente, ni sé si les han regalado el libro ni si lo han leído, no lo sé.

**¿De qué forma te describirías, como escritor o como periodista?**

Periodista, escritor parece una palabra demasiado grande, yo creo que soy un periodista y me gusta ser periodista. No quiero ser periodista toda mi vida, quiero llegar un día y estar en mi casa escribiendo novelas. De momento sigo pagando mi peaje periodístico, soy un privilegiado porque hago los reportajes que a mí me apetecen. Ahora me voy a ir a los Juegos Olímpicos de Río a hacer reportajes de temas sociales durante los juegos. Tengo la posibilidad de hacer series de reportajes de contenido social que me gustan, tengo mi columna de opinión, hago entrevistas a personalidades relevantes. Y a mí, toda esa parte del periodismo, que sea tan poliédrico, es lo que me interesa. Dentro de la literatura yo creo que soy mejor lector que escritor.

**¿Crees que todo este periodismo narrativo que se está produciendo ahora en Latinoamérica con todas estas revistas como *Gatopardo*, *Malpensante*, o todos esos escritores como Caparrós o Leila Guerriero, están influyendo de alguna forma al periodismo español?**

Yo creo que están contaminando, en el buen sentido de la palabra, lo nuestro. Están haciendo que los editores de aquí, que miran mucho a América latina y lo miran como mercado, como esa gran manzana a la que le quieren hincar el diente. Ven que allí ese periodismo tiene un sentido y yo creo que a los que estamos en esta orilla nos viene muy bien porque periodismo narrativo significa segunda velocidad, significa tiempo, significa cocción a fuego lento, significa más reflexión, más medios porque los viajes cuestan dinero. Entonces, al final, yo creo que el viejo periodismo es el Nuevo Periodismo y cuando hablamos de la crónica latinoamericana estamos hablando de García Márquez, que es un señor muy mayor que se murió ya hace tiempo. Entonces estamos hablando de lo de siempre, que es muy afortunado y muy oportuno, con esos tiempos de expulsión rápida con el clic en la pantalla, recordar el viejo oficio.

**¿Tienes, Pedro, algún dato sobre la publicación de las obras? ¿Sabes el número de ejemplares vendidos de ambas obras y si hay alguna diferencia entre el formato papel y el e-book?**

Pues si te digo la verdad, no tengo ni idea. Yo solté aquello y me puse a otra cosa. No sé hacer las cosas de otra manera. No sé cuántos ejemplares se han vendido, tampoco me preocupa. He conocido libros grandes y honestos que no han vendido gran cosa y he conocido birrias que han vendido 100 000 ejemplares. Por lo cual, hombre, a todos nos gusta vender y cuanto más mejor, sobre todo porque eso te va a permitir seguir escribiendo. Pero si te digo la verdad, no lo sé y no creo que se haya vendido demasiado. Sí sé que a la gente que la ha leído, puede ser una lógica un poco pedante, gente a la que yo le tengo mucho respeto, Chirbes, que lo leyó, me dijo que le pareció una buena novela, que la había leído del tirón, te hablo de *Peligro de derrumbe*. A Enric



González también le gustó el libro. A la gente que a mí me importa el libro le ha gustado. Y el libro *Siniestro total* yo sé que hay profesores que se lo recomiendan a sus alumnos en las facultades para hablar de periodismo narrativo. Y yo creo que eso es con lo que uno se siente parado con esto, más allá de los ejemplares que se vendan. Y de *Memorias del Alzheimer*, sí me han llegado mensajes de familiares que tienen a sus enfermos agradeciendo mucho el libro, que les ha ayudado mucho. También te digo que son libros duros, si la literatura tiene que ser algo recreativo, en el sentido lúdico del término, pues estos libros no ayudan a ser más feliz. Yo, una vez en una entrevista, dije que el único consejo que daría fue que si una persona lo está pasando mal que no lea el libro. Entonces yo casi lo reiteraría.

**Yo comparto lo mismo que tú dices porque la lectura es dura, pero pese a ello yo veo que al final a mí me queda una visión positiva de los dos libros o esperanzadora.**

Sí, son libros muy oscuros y pretendo poner un punto de luz que tiene que ver con la ingenuidad o con ese motor que nos hace seguir levantándonos a pesar de todo.

**Pedro, ¿tú crees que el libro como formato puede ser un buen soporte para el periodismo?**

Sí, ¿por qué no? Eso es más anglosajón, lo hablamos el otro día, o más latinoamericano que español. En España no es muy habitual, sólo se ha hecho con los grandes clásicos, gente que ya está muerta, Chaves Nogales, etc. Alguna recopilación de Frontera D, creo que fue, o alguna cosa parecida o algún libro de reportajes David Jiménez, pero yo creo que no hay más de diez libros que uno recuerde y eso es una opinión mía. En América si hay decenas y decenas y aparte hay más demanda y ahí yo creo que van un paso por delante.

**¿Tú crees que las dos obras han afectado positivamente en tu carrera profesional?**

Sí, te propones un reto, haces una cosa nueva, lo sufres y lo disfrutas. Porque estos libros los he sufrido, son libros que a mí me ha costado hacer a mí me ha emocionado, me ha desgarrado. He conocido a gente que se estaba muriendo, he conocido a gente que estaba muy mal, con tranquilizantes porque no podía soportar ciertas situaciones. Eso te enriquece, ya no diría tanto en lo profesional, que supongo que también, pero te diría más en lo personal, saber tener conciencia de la situación del otro, es algo que yo tengo muy presente, la empatía y cuando es un libro la inmersión es mayor. En vez de ser una pista de pádel hablamos de un campo de fútbol, el terreno es más grande, entonces ese campo de brasas que pisas es mucho mayor.

## 20.20. Daniel Utrilla

### Entrevista realizada en persona el 13 de noviembre de 2015.

#### **Lo primero que te quiero preguntar es: si yo le pongo la etiqueta a la obra que tú has escrito de periodismo literario, ¿tú te sientes identificada con ella?**

Sí, en rasgos generales sí, aunque yo lo calificaría en concreto mi libro como periodismo con, periodismo por supuesto lo primero, pero con técnicas narrativas literarias, es decir, abuso de la metáfora. Y subrayo lo de técnicas propias o características de la literatura, que normalmente en periodismo no suelen tener cabida. Bien porque, bueno, el género no admite, no absorbe ese tipo de juegos. Yo es que soy un enfermo de los juegos de palabras, entonces, claro, yo el libro pues es verdad que abusa, aun así, tuve que contenerme en algunos casos, aunque no lo parezca. Sí, porque la manga pastelera de las metáforas no tenía fin y con el editor, con Emilio Sánchez, tuvimos unos diálogos súper deliciosos sobre pues eso. Pues a lo mejor, con una metáfora estábamos una mañana. Él me decía que había que quitarla y yo que no. Al final llegamos a un compromiso, pero aun así me dio una libertad absoluta de estilo. Yo tengo que decir que, por ejemplo, a lo mejor me voy un poco del tema, pero *El Mundo*, es un periódico que a mí siempre me ha dado mucha libertad, a mí y a todos los que estuviésemos trabajando allí, una libertad de estilo que no tienen otros medios. Otros medios tienen un libro de estilo más estricto. *El Mundo* también tiene su libro de estilo, pero quiero decir que a mí nunca me pusieron pegas, yo qué sé, yo iba de enviado especial al Cáucaso, no sé qué y luego me contaban una historia o un chiste y yo lo contaba en el primer arranque de la crónica, que yo consideraba que es más efectista y nunca me han dicho “no oye, mejor...”, no. Digamos que *El Mundo* fue una buena escuela de libertad de estilo, pero por supuesto nunca pude desarrollar al punto al que lo he desarrollado en el libro. El libro para mí sería, lo que es citándole una metáfora a Nabokov, Dios me libre, él hablaba, no sé en qué momento hablaba, sí, creo que él decía que la poesía, que la metáfora era un puente de bambú entre la poesía y el teatro, bueno algo así, él utilizaba la palabra puente de bambú. Y para mí este libro sería un puente de bambú entre el periodismo y la literatura.

**Es que, por ejemplo, este término de periodismo literario, hay muchísimo sobre ello, es decir, en Latinoamérica se está utilizando el periodismo narrativo, que viene a decir lo mismo, Truman Capote utilizó eso de novela de no ficción, hay otra gente que habla periodismo en largo formato o reportaje novelado. Es decir, como terminologías hay muchísimas, yo he utilizado periodismo literario por consenso, porque es la que mayormente utilizan y porque se puede entender más cercano lo que es, aunque muchísima gente, incluso periodistas, tú les dices que estás estudiando periodismo literario y se creen que es algo que es mentira.**

Claro, es que ese es el problema, que lleva.

#### **Pero es porque la palabra literatura se asocia con ficción.**

Por supuesto claro y ese es el conflicto que tiene el término, que si lo analizas es un poco paradójico porque es como si se anularan entre sí. Y bueno, hay que explicarlo, yo por eso te lo he especificado, yo es que, aunque por supuesto sé que hay que ponerle las etiquetas cortas, como los titulares, pero para mí lo más exacto sería periodismo, crónica periodística con técnicas literarias, con técnicas narrativas.

#### **En el momento de la escritura tú estás plenamente consciente de que tú estás escribiendo periodismo.**

Sí, sí, de hecho, de que todo lo que cuento es verdad, ahí siempre ha habido mucha polémica con Javier Cercas y todo este rollo. Es decir, yo parto, yo creo que no es necesario advertirlo, pero quiero decir, la clave es que todo lo que yo cuento a mí me ha pasado o lo he pensado o ha ocurrido, entonces ahí yo sí que quiero ser honesto con el lector.

**Yo creo que también, es decir, cuando tú lees tu libro creo que el lector es muy consciente, o al menos yo cuando analizo todas estas obras, que lo que se está contando ahí es verdad, es decir, es una persona que está contando. Es muy distinto lo que hace Javier Cercas, que empieza a jugar con lo que tú crees que puede ser verdad o no.**

Claro, exactamente. Es que yo creo que podríamos incluso darle la vuelta a lo que hace Cercas, en lugar de periodismo literario, él haría, *Soldados de Salamina* para mí sería literatura periodística, si lo quieren llamar, porque es una, lo principal, la primera palabra es lo que marca la definición, entonces si es periodismo es verdad, si no ya nos liamos.

**Claro, ahí está el límite.**

Claro, para mí, lo de Cerca, *Soldados de Salamina*, yo tengo mi propia, yo con Cercas hablé cuando lo conocí en Moscú, estuve una tarde con él y maravillosa, estuvimos hablando mucho de este tema, nunca dice si *Soldados de Salamina* fue, le ocurrió o lo que cuenta y si contra esta persona que nunca dice si es o no es.

**Pero, en realidad no es, yo la he leído y ese republicano no existe.**

No existe, bueno yo mi opinión, me podré equivocar, pero yo conociendo el oficio y conociéndolo un poco a él y tal, yo creo que él, es una opinión completamente, a lo mejor no tiene nada que ver con la realidad, pero yo tengo la sensación de que él quiso hacer un gran reportaje, lo que pasa que podría haberse a lo mejor publicado por entregas en *El País*, donde él busca y encuentra al hombre que no mata a Sánchez Mazas y al no encontrarlo o al quedar ambigua la cosa o al no dar el fruto esperado, decidió hacer una novela con ese material, una novela donde él explica cómo investiga, que es una cosa que se ha hecho muchas veces cuando dicen cuando no se te ocurre ningún libro escribe cómo no puedes escribir un libro. Es una literatura que se ha utilizado muchas veces y que es atractiva también, que es un escritor que no puede escribir el libro y tú estás viendo eso.

**Hay muchas historias sobre eso, el escritor que no puede, el director de cine que no puede hacer...**

Exactamente, pues esto es igual, yo creo que Cercas ahí te cuenta una investigación prevista que, en la que yo me imagino a él haciendo, por su trayectoria, porque a él le interesan mucho esos temas...

**¿Tú has leído los otros dos libros de Cercas que hacen lo mismo *El impostor* y *Anatomía en un instante*?**

*Anatomía en un instante*, sí, pero *Anatomía en un instante* yo creo que es distinto porque él lo explica muy bien, él dice que en un momento dado decidió hacer una cosa histórica, digamos. En un periodismo de investigación, renunciar a la parte literaria. Ahí digamos, para mí ahí, más honesto.

**Y en *El impostor* todavía más, ni siquiera empieza como *Anatomía en un instante*, directamente hace lo que parece que iba a hacer en *Soldados de Salamina* y quiere o no quiere hacer en *Anatomía en un instante*.**

Claro, yo creo que él al final se ha dejado vencer por el periodismo, por la realidad. Yo tengo una cosa muy clara, no sé si me estoy yendo del tema. Hay dos tipos de escritores, no hablo de periodistas, hablo de escritores ahora, está el escritor que no puede desmarcarse de su propia experiencia vital y que, por lo tanto, escribe lo que le pasa, un caso para mí sería Sánchez Dragó, lo cito porque lo conozco y la verdad es que, bueno, tengo cierta amistad con él y he leído muchos libros suyos. Entonces, por ejemplo, *El camino del corazón*, que es un viaje a la India, etc. Él no es capaz y lo reconoce eh, no es que esté yo ahora criticándole, él reconoce que no es capaz de fabular, es decir, que a él le pasa y él lo, por ejemplo, él escribió el libro éste de Roldán, vino a Moscú y estuvo en mi casa un par de días, yo no sabía que, y él estaba, y luego cuenta cosas de cómo mi nevera sólo tenía una manzana y cosas, digo Fernando y la gente qué va a pensar, que

soy aquí un ente extraterrestre que no come. Y luego es verdad que él lo exagera, es decir, Daniel sólo come las hierbas de Yásnaia Poliana, bueno, eso se entiende que es un poco del humor. Pero sí es verdad que parte de la experiencia, describe mi felpudo del Real Madrid, la bandera encima de la cama, o sea, es decir, describe, él no puede sustraerse de la experiencia vital que ha tenido y lo reconoce y lo escribe y luego loazona con humor, pero es esa experiencia la que marca el eje de la escritura. Y luego está lo que para mí es, no es que sea ni superior ni inferior, es para mí es el fabulador por excelencia, que sería Gabriel García Márquez, que es una persona que cuya literatura también parte de una experiencia muy concreta, su abuela le contaba, le hablaba de fantasmas, le decía que estate aquí porque si te mueves van a venir los muertos... Todo eso influyó en su vida y experiencia, cuando vio a un muerto por primera vez... toda la experiencia de él, de su infancia sobretodo, aparece también en *Cien años de soledad*, aparece trasmutada, fabulada. Él le ha, digamos, le ha conferido la categoría de universal, ¿por qué?, porque ha podido fabular, para mí ése es el escritor con mayúsculas, gigante. También hay tres gigantes que son García Márquez, Tolstoi y Nabokov.

**O sea que, para ti, ¿la capacidad de fabular de un escritor, digamos, lo pone por encima de otro tipo de escritores que no son capaces de llegar o que no utilizan ese tipo de recurso?**

No, no es que sean superiores, es para mí cuando yo hablo de literatura, con mayúsculas, para mí la literatura es sinónimo de ficción, entonces si no eres capaz de hacer ficción, no eres un escritor.

**¿Tú no te sientes escritor?**

A ver, es que esto... Escritor es todo el que escribe, es decir, escritor es hasta uno que escribe diarios en su intimidad y nunca los va a publicar, esa es una persona que es un escritor. No me gusta poner etiquetas de ese tipo, cuando hablo de García Márquez y Tolstoi, para mí estoy hablando de los dioses de la literatura, es decir, estoy hablando de personas que han conseguido algo que es muy difícil, que es que su propia experiencia vital se convierta en universal. El propio Cervantes, estoy convencido, aunque se sabe poco de su biografía, pero esos viajes que hace El Quijote por La Mancha, él era recaudador, si no me equivoco, de impuestos, ahí está él. Esa capacidad de reconvertir tu propia, de utilizar tu propia experiencia para dotarla de una categoría que sea superior a la propia, eso es lo que para mí es literatura, yo creo que muy pocos escritores, aunque digan que no, son capaces de fabular en frío, es decir, sin que haya vinculación con tu propia experiencia, muy pocos, hasta Tolkien se basó en su propia experiencia en la Primera Guerra Mundial.

**Yo creo que casi nadie.**

Casi nadie. Entonces, claro, yo lo que pasa es que tengo, yo...

**Ahí estás tú, sólo que...**

Claro, digamos ahí está... primero está la capacidad de hacerlo, la voluntad de hacerlo y luego está, una vez que lo has hecho o no lo has hecho, creo que el lector tiene que saber, por eso te decía que lo de *Soldados de Salamina* no me parece..., me parece un poco ambiguo para el lector...

**Sí, y yo creo que Cercas juega con esa ambigüedad y la promueve esa ambigüedad.**

Yo no, a mí no me gusta eso.

**No, no, lo tuyo, tanto por la editorial, que lo publicita de la forma que lo hace, como por el subtítulo que pones, le pones una crónica.**

Una crónica sentimental donde ya indica que va a haber una visión subjetiva, es decir, yo no estoy, eso también es importante, es decir, a ver cómo te lo diría... yo este libro no lo podía haber escrito así si yo hubiera estado en *El Mundo*.

**¿A qué te refieres el libro “así”?**

Así como está, quiero decir, ¿por qué? Porque yo hago mucha autocrítica de mi profesión, porque yo...

**Pero, ¿porque temías que *El Mundo* pudiera tener represalias o por una cuestión de...?**

No, porque si yo hubiera..., porque si contra, te sientes menos libre, evidentemente, cuando tú trabajas para un medio, tienes unos condicionantes ya, tu visión tiene que encabalgarse con la de ellos, no puedes tú de repente..., entonces yo por ejemplo aquí he dicho cosas que sé que el periódico no piensa sobre Rusia, pero claro yo no podía hacer una declaración de amor a Rusia, que este libro es una declaración de amor a Rusia, estando en un periódico que, como cualquier periódico occidental, tiene una visión negativa de Rusia, es decir, no, de hecho hubiera sido difícil de encajar, entonces yo me sentí muy libre para hacerlo porque, precisamente porque ya no ejercí. Entonces eso me permitió meterme en el..., en lo que yo llamo las técnicas narrativas literarias, excederme un poco en ellas, porque para mí es como..., esto quizá te lo tenga que explicar para que lo entiendas, o sea yo lo que quiero hacer luego es escribir literatura, entonces para mí este libro sería, por eso te lo he dicho, como un puente de bambú. No descarto seguir haciendo libros de estos, que me interesan muchísimo, pero para mí, digamos, mi objetivo a medio-largo plazo sería escribir novela.

**Pero entonces, es decir, ¿el germen de este libro o el germen de tu intención de hacer algo como esto es porque tú querías contar algo más de lo que te había pasado como, por tu experiencia como corresponsal o es algo mucho más profundo que querías contar?**

Yo quería...

**No sé si me entiendes, es decir, ¿si es ese sentimiento que tiene un escritor para contar algo o por el contrario querías contar aquello que *El Mundo* no te había dejado contar? No quiero decir que no te dejara sino por el formato.**

Mira yo te voy a contar una anécdota para que entiendas por qué llegué a esta... Yo al final..., cuando se cumplieron cien años de la muerte de Tolstoi y yo fui al lugar donde él..., la estación donde murió, es un pueblecito donde se bajó ahí con pulmonía, el jefe de la estación lo acogió y ahí tiene una cama y todas sus pertenencias, bueno, no han tocado ni los algodones, lo tienen como si fuera un santo. La relación de Rusia con los escritores, les tienen como mucho más respeto decía Steimer cuando cae la Unión Soviética en el 47, que se quedó flipado por esto, dice “para ustedes los escritores son un poco más que santos, en EEUU los escritores están a la altura entre la foca de circo y el malabarista” o así decía, no recuerdo exactamente... pero quiero decir, en un sentido mucho más lúdico y claro, ahí se revela la reverencia que tienen hacia los escritores. Entonces yo fui a ese pueblecito, llevaba ya como nueve años en el periódico y ya estaba en, mi etapa, digamos, optimista y de esplendor hasta el 2007 y luego ya me empecé a venir abajo porque, por todo...

**Sí, por todo lo que cuentas en el libro.**

Ese cambio yo lo viví en mis carnes y es muy triste, porque te ves de practicar el reporterismo clásico, que es lo bonito, yo cuando entrevisté, ahora vuelvo a Tolstoi, cuando entrevisté en el 2001 al embalsamador de Lenin, fue una de las mayores experiencias profesionales que he tenido. Estar con ese hombre solo, en un laboratorio, contándome cómo él..., y ya llegando un punto en la conversación, en la que ya no solamente hablaba de cómo, de qué líquidos ponía, cómo se llevaron a la momia a Siberia cuando llegaron los nazis. Sino ya empezar a hablar de la eternidad, ¿para usted cree que tenemos alma? ¿Y Lenin tendrá alma? O sea, meternos, que es lo que siempre me gustaba al final, es decir, no solamente que te dé... y ahí, ese es el problema, esto me viene bien para contratar lo que... porque llega un momento que yo me di cuenta que el periodismo no bastaba, es decir, tú, bueno sí, en la crónica o en el reportaje, tú luego metes la pregunta esta del alma y tal, pero..., queda bien como contrapunto, pero lo que quiere el periódico son datos, son hechos, que cuente que fuimos allí, tal. Es así, está bien, pero a mí me interesan las almas de las personas, aunque sea conocer...

### **Sí, con más profundidad.**

Y a eso el periodismo no llega, pero yo conmigo me di cuenta de que tenía un problema cuando estaba en la casa de la estación de Tolstoi y, yo siempre voy con unos papelitos así doblados, unos trípticos, y voy tomando notas, entonces yo en la misma etapa en el periódico yo tenía uno aquí [se señala un bolsillo de la chaqueta], otro aquí y otro aquí [se señala el bolsillo opuesto], entonces aquí tomaba las notas para el reportaje y aquí las notas, digamos, más personales, las metáforas más bestia, digamos, las que nunca tendrían cabida, con bestia me refiero a muy..., con mucha picaresca o muy raras, que a mí siempre me ha gustado eso, juegos de palabras, que eso nunca tiene... Entonces yo me di cuenta que yo me estaba dividiendo, o sea que yo tenía..., que a mí el periodismo no me era suficiente, es decir, porque me inspiraba tanto eso, que yo lo que quería era escribir, llegar a más y eso lo noté mucho, fíjate, eso ya también lo sentí, ya estaba acabando, estaba a punto de irme del periódico y entrevisté a..., tuve la suerte de..., las mejores historias del periodismo siempre han salido por casualidad. Un amigo mío de Ucrania me consigue el contacto del director de Chernóbil, el que fue director cuando explotó la central, estuvo en la cárcel y tal. Estaba el hombre muy mayor y tal y no quería hablar con nadie, fue el veinticinco aniversario de Chernóbil y yo entré en su casa y lo entrevisté, bueno, eso sale en el libro. Y esa sensación de estar con un hombre al que el Estado le puso el San Benito de culpable de la mayor catástrofe nuclear, estar en la cocina con ellos, con su mujer..., estaba porque había ocurrido lo de Fukushima... Sí, había una cosa muy periodística, muy potente que había que hacer, nadie lo va a entrevistar, yo tengo la coña de que lo entrevisto y joder, pues... Pero luego, a mí..., cuando ya apagué la grabadora, empezó otra entrevista, que era la que a mí me interesaba, que era cuando estábamos en la cocina y veíamos una iglesia ahí al fondo y bueno, y ¿ustedes son creyentes? Y él no y ella sí y se ponían entre ellos a hablar de Dios. Fíjate, en una cocina en Kiev, el director de Chernóbil y su mujer hablando de Dios, eso tiene una potencia literaria que el periodismo no es capaz de absorber, el periodismo, digamos, del periódico, no puede absorber. Entonces yo creo que... Y yo en este libro que he hecho no es que, no he llegado al punto de literaturizar eso, todavía no he llegado a ese punto, no he llegado a esa división, pero sí me apetecía, creo que ahí respondo a tu pregunta, a mí me apetecía contar las bambalinas de aquello.

**En el análisis una de las palabras que tú utilizas dice “muestra otra mirada”, yo lo he definido como muestra la otra cara de la realidad, porque da igual el tema que elijas, es decir, de estos autores que estoy leyendo, es decir, tú por ejemplo lees la obra de Mónica Bernabé sobre Afganistán, parece que lo que has leído en la prensa está deformado. Y con lo tuyo pasa igual, es decir, tú lees sobre Rusia y tú dices “pues lo que yo leo de Rusia es...”**

Claro es como leer un poco los entresijos, es como el *making-of*, por decirlo de alguna manera así americana.

### **Y ya cuando lo comparas lo otro queda ya deformado.**

Claro es que lo otro es como salir al teatro y declamar y declamas... o sería como el trovador moderno, el periodista. Cuentas verdades que has visto, has venido de la batalla o de no sé dónde, del Congreso y lo cuentas y la gente te escucha. Lo interesante muchas veces no es la información, sino cómo has llegado a obtener la información, cómo... Hay por ejemplo unas paradojas, por eso yo te decía que yo probablemente lo habría escrito de una forma si trabajara en un periódico que me daba de comer en ese momento. *El País* es muy poco autocrítico, el periódico tiene muchas taras, tiene muchos trucos también, que la gente no los..., y eso ha saltado un poco por los aires con el Internet y con todo esto, que antes, digamos, que como en el monopolio de la información, es decir, lo tenían los jefes en los periódicos, el público no tenía acceso a las agencias, el periódico dosificaba muy bien esto de... Por ejemplo, por ir al caso concreto, el tema que a mí siempre me llamó mucho la atención son periodistas en una zona de conflicto o en una zona donde se esté cociendo algo, un punto caliente, no se entera de nada ahí dentro, no se entera absolutamente de nada, es decir, te enteras de que hay ahí un tío que está sangrando, pero no te enteras de qué está pasando, no te enteras de que acaban de tomar una decisión para dar el

toque de queda, no te enteras de nada. Cuanto más cerca estás menos te enteras, menos perspectiva, entonces, cuento la anécdota de la dimisión de Shevardnadze, porque parecía que se iba a montar una guerra civil y llego yo ahí con el corresponsal de ABC y no nos habíamos enterado que había dimitido, durante el viaje él había dimitido, entonces entrevistamos a la gente enardecida por las calles y nosotros pensamos que la revolución cogía cuerpo, la revolución ya había acabado y nos enteramos hasta que pusimos Internet y lo vimos y hablamos con el periódico y ¡oye! ha dimitido Shevardnadze y no nos habíamos enterado estábamos hablando con la gente y estábamos ahí pero no la habíamos captado la situación. Entonces eso de que el mito de que el periodista es como una especie de espía mal consentido, que va a un sitio y lo sabe todo y no, eso es mentira. Eso, el envés de esa realidad, lo quería mostrar, y yo sé que eso al periódico no le gusta, es decir, es como si tú tienes un puesto de magia y va uno te dice no es que resulta que el cerdo este lo meten por un agujero, no, no le gusta que haya..., es decir, el periodismo... Yo te hablo de eso, tampoco es que haya muchas cosas, hay sí algunas cosas que el periódico como que siempre se cura mucho de que no..., de esto del corresponsal...

**Que mantenga esa especie de imagen un poco... un corresponsal un ser objetivo.**

No, y que nuestro hombre está ahí y lo sabe todo. Y luego que, asociado con esto, por ejemplo, el tema, que hay una cosa que yo lo he criticado, es un libro muy subjetivo el mío. Dentro de la objetividad de que lo que yo cuento sea verdad y eso, es un libro que yo no..., tampoco pretendo vender nada a nadie, yo te cuento mi historia y la copia es una copia, que es muy fiel a lo que yo pienso.

**Sí, luego te preguntaré sobre eso de la subjetividad porque es una de las cosas que yo analizo y que más, es decir, los autores que escriben este tipo de texto son como plenamente conscientes de que su texto es completamente subjetivo.**

Por supuesto, porque a mí me puso la editorial una condición, que el texto fuera todo en primera persona, a mí me pusieron dos condiciones, que fuera en primera persona y que saliera Moscú. Querían hacer un mapa y que saliera Moscú. Las únicas dos condiciones.

**Me voy a saltar a esa pregunta, es decir, ¿la editorial es la que te propone a ti escribir un libro o tú se lo propones a la editorial?**

Entramos en contacto por una amiga común y surgió la posibilidad de escribir un libro. Ahora bien, ellos me proponen escribir un libro sobre mi estudio.

**Pero ¿y tú no tenías nada escrito?**

No, nada. Yo estaba pensando una novela y la aparqué y ahí sigue, aparcada. Y me gustó mucho la propuesta, en un primer momento no la..., a ver, porque para mí este libro es mi “despedida” del periodismo. Entonces, yo cuando me proponen es cosa concreta, porque yo había pensado a lo mejor un tema más..., era muy global, o sea, cuenta tu Moscú, pero me sedujo porque para mí era como decir bueno, vale, es como mi despedida, el canto del cisne y yo estoy muy contento con la edición y cómo lo han editado, del cuidado, lo hicimos como en tres partes, lo único que se nos fue de las manos y ahora estamos contentos. Ahora van a sacar la tercera edición...

**¿Y te pusieron dos condiciones, que fuera en primera persona y que hablara de Moscú?**

Sí, bueno no que hablara de Moscú, por supuesto tenía que salir Moscú, sino que de alguna manera la lectura, que un lector que nunca ha estado en Moscú, leyendo mis historias pudiera viajar por el mapa de Moscú. Porque querían hacer un mapa. Que lo hice yo, vamos, lógicamente, el mapa. Lo que pasa es que yo les hice el esquema, ¿no? Y eso fue quizás lo más complicado, el tener que reordenar toda esa ingente cantidad de recuerdos y de crónicas y reportajes, de tal manera que fueran apareciendo los grandes escenarios de Moscú, ¿no? Y eso era complicado a veces porque, claro, había que buscar... pues a este tío lo entrevisté... o sea, buscar combinar el periodismo, o sea, yo lo que no quería y lo que huimos directamente fue que fuera una especie de guía de viaje. De hecho, la Plaza Roja sale al final porque sí. O sea, lo primero sale la parte

donde estoy con Julio Fuentes, es decir, que va saliendo Moscú, pero no como sería de esperar en una especie de guía. Es una estructura muy caótica, fue complicado, yo ahí utilizo la técnica de la ensaladilla rusa, mezclar muchos ingredientes muy icónicos. Mi atracción por Rusia es estética y yo quería que ahí saliera. Luego si quieres hablamos, es un libro que tiene como tres lecturas, tres visiones. Una periodística, es decir, un periodista ha ido a ver los entresijos de la profesión, cómo ha evolucionado, cómo un periodista trabaja en Rusia... Es una dimensión que se solapa con otras dos. La otra sería Rusia y la evolución de los últimos 15 años, la Rusia de Putin y puse una dimensión, o sea que, si quieres datos, los vas a encontrar también. Y luego está la que para mí es más interesante, sería un poco más "novelesca". Yo quería de alguna manera hacer un homenaje a la literatura rusa, no sé si lo he conseguido, pero bueno, aparece mucho Tolstoi, parece mucho Nabokov, pero no sólo en ese sentido sino la literatura rusa nos gusta ¿por qué? Porque aborda los grandes temas universales que, a todos los seres humanos, tarde o temprano o siempre te inquietan. Que es pues..., las grandes dudas, qué es la muerte, por qué estoy aquí, qué es el amor, es decir, los personajes rusos tienen esa sed, parafraseando a un escritor ruso, tienen una sed gnoseológica, tienen una sed de conocimiento que es la característica que a mí me ha seducido siempre de la literatura rusa, Dostoyevski, Tolstoi, Chejov. Es decir, no es solamente que ocurran cosas, sino que los propios personajes al final están intentando indagar en el misterio, el misterio de la vida, y muchas veces simplemente ves los personajes vivir y al mismo tiempo devanarse los sesos por entender, pues eso, por qué tengo miedo en la guerra, etc. Y eso es para mí el alma rusa, esa combinación de vitalismo brutal, o sea el ruso es un ser muy vital y Tolstoi es el más ruso de todos los rusos que ha habido nunca, es decir, Tolstoi se iba, cazaba osos, fue a la guerra, bailaba en los palacios, perseguía a las gitanas... Y luego tuvo trece hijos y luego se convirtió en una especie de "maestro Jedi" al que le iban a visitar los filósofos japoneses, que se carteó con Gandhi, llegó a un misticismo panteísta que a día de hoy ha inspirado incluso al movimiento ecologista, etc. Es decir, una sola persona con todo eso, eso es ser ruso. Para mí es la esencia del ruso, es una persona vital, muy vital, que vive al extremo la vida, pero también muy introspectiva. A los españoles nos faltaría un poco la segunda parte. Y entonces, yo quería de alguna manera contar en esa clave, cómo un... y un poco... a mí me gustan muchos las novelas de formación, de cómo un niño se hace adulto. Quería un poco utilizar mi experiencia, partiendo de la infancia y yo llegué muy jovencito a Moscú...

### **¿Tú la definirías tu obra como una obra de formación?**

No, no, no, digamos que dentro de esas técnicas literarias que te he dicho que he incluido, una de ellas sería esta, intentar que de alguna manera se perciba una evolución humana.

### **Y se percibe, hay una evolución desde el primer episodio, que llegas allí, hasta...**

Incluso parto de la infancia, del niño, bueno no, de hecho, parto del parto. Aquello fue maravilloso porque además fue al final, que una maravillosa metáfora que coincidió que eso yo no me lo creía, tuve que llamar a Emilio y decir: "necesito diez días más", porque es que estaba nervioso, porque aquello era una metáfora maravillosa. "Y la nave espacial Soyuz 23 cayó a la tierra en los mismos momentos que yo venía al mundo", lo cojas por donde lo cojas es una metáfora brutal. Y eso yo quería que no solamente fuera ..., por eso fue difícil, es como tres dimensiones que había que juntar ahí y decir, por un lado, es una especie de guía de Moscú, otra parte es una historia periodística de cómo funciona un corresponsal. Digamos tiene cuatro porque pude funcionar como "guía de viaje" muy cogida por los pelos porque, bueno, tampoco yo no cuento, no quería dar muchos datos de pues el Kremlin se construyó en tal año, pero sí es verdad que ahí hay cosas de esas. Es una "guía de viaje", es una especie de *making-of* de la corresponsalía, cómo funciona entre bambalinas el oficio, luego es un libro sobre Rusia, sobre la Rusia de Putin y al que le interese, pues va a encontrar ahí todas las entrevistas a personajes más o menos que tienen un peso, que han tenido un peso en estos años. Y luego tiene esa dimensión, de "novela de formación".



### **Incluso de viaje interior.**

Un viaje interior sí.

### **Y exterior.**

Sí claro, es un viaje interior y exterior que una persona, un niño, yo quería darle ahí, eso es quizá donde es más literario, darle una dimensión que trascienda mi propia experiencia. No sé si lo he conseguido, pero yo quería un poco que la gente se pudiera identificar. Por ejemplo, yo escribiendo este libro me he reído y he llorado, he tenido un momento... y ahí me daba cuenta de que estaba siendo..., de que me estaba abriendo, como dice Dragó, de que me estaba "soltando las tripas". Y, por ejemplo, alguna parte que para mí fue muy emotiva y que entronca muy bien con esta novela de formación, es la parte en que yo llego a la oficina de Julio Fuentes y estoy como un mes allí con él. Eso del aprendiz y el maestro fueron unos días muy intensos para mí, porque, además, Julio Fuentes es una persona que tenía muy mal carácter y yo era un pajarillo que acababa de aterrizar allí. Entonces yo quería que de alguna manera eso adquiriera un poco de categoría universal a la rusa, es decir, pues los miedos que puede tener una persona que todavía no es adulta del todo y llega a un sitio así con esa responsabilidad y un maestro. Y luego todas las dificultades que conlleva ese país, el choque cultural. Luego, el ingrediente fundamental de esta "ensaladilla rusa", digamos la "mayonesa" de toda esta "ensaladilla rusa"... Estoy hablando mucho, me estoy saliendo de la pregunta.

### **No, no, todo me interesa.**

Es el humor, es decir, yo quería..., yo de otra manera no sé y creo que esa es dentro de la mirada, para mí es una mirada irónica.

### **El humor también es otra de las características que he detectado en estos textos, y en tu texto es el de los que más, porque es una cosa que está totalmente fuera del periodismo, es decir, periodismo y humor, como que no es eso la sátira. Y no tiene por qué, es decir, hombre, una noticia para informarte de algo, ahí no tiene que haber humor, pero...**

Sí, para mí hay solamente unos tabús, es decir, yo no puedo hacer bromas con muertos y a veces... Por ejemplo, Julio Camba tuvo en..., quiero conseguir ese libro, creo que la tra..., lo tienen por aquí, lo han publicado en Sevilla hace poco, sobre el genocidio armenio. Tengo mucha curiosidad por saber cómo Julio Camba se enfrentó a aquello. Porque Julio Camba, no puedes leer una sola línea de Julio Camba que no tenga sorna, que no tenga doble sentido y humor. Entonces, enfrentarse a eso, que no es un..., niños muertos, un genocidio, ¿no? lo que es eso. Tengo mucha curiosidad por saber cómo él pudo digerir eso y cómo lo envolvió, de qué manera, para no... Es que ahí el humor no es que no sea una cosa, es que no funciona ahí el humor. Eso produce una chispa, es como... la mecha está mojada, no puedes porque el drama supera cualquier... Yo el humor..., las claves son dos, capacidad de reírte de ti mismo, con lo que yo estaba tirando abajo otro de los mitos del periódico, lo que estábamos hablando antes de que yo, de alguna manera, he escrito cosas que el periódico, de alguna manera, pues no le... Una de ellas también es la "heroicidad", que se nos presupone a los enviados especiales y tal. Yo sólo lo quise tirar abajo, lo quise tirar abajo, sé que probablemente sea lo que más ha molestado a alguna de estas personas, pero yo quería hacerlo.

### **¿Has recibido quejas...?**

No, no, no. De hecho, el mundo me hizo una crítica bastante buena, incluso decía "no nos deja tan mal", de una manera muy honesta y muy bien. Es verdad que tardaron mucho en sacarla [se ríe] pero la hicieron al final.

### **Estuvieron digiriendo.**

Estuvieron diciendo "hostias, este hijo de puta nos está aquí..." Pero, por ejemplo, yo en Beslán lo pasé muy mal porque vi mucho dolor, mucha muerte... No mal de..., es verdad que pasé peligro, pero llega un momento en que cuando el peligro, a lo mejor no eres consciente de hasta qué

punto, oyes balas, ves tanques, ves helicópteros, pero no sabes hasta qué punto. Nos metimos en una casa, yo lo pasé mal, pero lo pasé más del dolor que yo ahí..., de la dimensión del dolor que yo vi, vi gente que había perdido toda su familia, ver los muertos, ver... Y entonces, claro, llegas al periódico y te dicen "felicidades por lo de Beslán", con una sonrisa y una palmadita tú ¿felicidades por qué?, si a mí esto me ha envejecido 15 años y a mí esto no..., no es nada por lo que estar orgulloso. Y eso es una de las cosas que critico un poco, que el periodismo se nutre un poco del drama.

**Y los mismos periodistas..., el corresponsal de guerra es el héroe más grande.**

Claro, exactamente, y es algo como que viene ya como..., aquí Julio Camba tiene un artículo que habla de batirse a duelo y él dice que, en aquella época, en los años 20, yo no me bato a duelo, no porque tenga miedo, sino porque no sé hacerlo. Y es muy ingenioso ese artículo y si quieres te leo una línea porque viene un poco a decir, y yo comparto eso, el problema es que los corresponsales de guerra muchos corren riesgos innecesarios porque no se les ha explicado, es otra profesión diferente.

**Yo creo que incluso cuando yo imagino que cuando tú estudiaste periodismo como cuando yo lo he hecho, el corresponsal de guerra es como lo más.**

A mí nunca..., yo no me considero un corresponsal de guerra, pero me he visto obligado en algunas ocasiones a meterme en algún embolado que no me ha gustado. Y entonces, claro, yo lo que te digo, por una parte, el periódico te vende como nuestro hombre está ahí, pero tú estás jodido, tienes miedo, estás viendo mucho drama... y no son situaciones por las que uno pueda sentirse orgulloso, aunque me saques 15 días en portada con la fotito, que eso, lo que yo llamo "azucarillo", te sacan el "azucarillo", o sea, cuanto más te juegas el cuello, la foto, yo creo, va aumentando de tamaño. Dice "lo siento mucho pero no sé batirme a sable y espada, cualquier razón sirve para no batirse excepto la de que uno no se sabe batir. A nadie se le ocurre atribuir al miedo el motivo por el que yo no doy conciertos en la Sociedad Filarmónica, pero si me negara a batirme se diría que el miedo me dominaba, en el terreno la técnica significa muy poco, lo decisivo es el valor y esto es posible, pero yo creo que se tiene tanto más valor cuanto se tiene más técnica. Está demostrado que la técnica de la natación consiste principalmente perder el miedo, nadie nada de primera intención porque el miedo le lleva a hacer una serie de movimientos que con los que irremisiblemente se ahoga. Pues yo cogería a Dartañán, de quien no es público que supiera nadar, lo pondría al borde de un mar profundo y le diría láncese usted, todo es cuestión de no tener miedo y el intrépido mosquetero se iría a hacerles compañía a los pacíficos besugos". Bueno, pues sí, yo comparto mucho eso, yo tuve un maestro de periodista Alfredo Semprún, en *La Razón*, que fue uno de los de *ABC*, los dinosaurios de *ABC* y él nos decía, porque yo estaba en *La Razón* empezando, "vosotros los jóvenes, os tiráis enseguida ahí a los conflictos y tal...", y él había estado en África, en muchos sitios..., nos decía "yo siempre he pensado una cosa..., yo prefiero ser un periodista vivo que un héroe muerto". Nos decía algo que se vende muy mal, que es cuídate de ti mismo, no te arriesgues innecesariamente, o sea, lo importante es que el periodista no tiene que ir ahí a meterse con los soldados en primera línea de batalla. Entonces eso vende muy mal. Yo siempre he sido un poco combativo con esa especie de visión heroica, de que yo me he visto ahí...

**Yo es la primera vez que leo ese tipo de visión, es decir, cuando tú comentas "yo no quiero ser corresponsal de guerra", cuando tenías todas las posibilidades perfectas para hacerlo.**

Hombre yo he tenido que ir a Chechenia, a sitios así pero ya no había una guerra, yo en un conflicto armado no me hubiera metido nunca, de hecho, se lo dije al periódico cuando me cogieron y ahí me jugué que no me cogieran, pero yo tengo muy claro cuáles son mis límites y yo creo que la escritura que sea periodística, que sea crónica, que sea..., necesita un..., yo no puedo escribir si están disparándome alrededor. Quiero decir, o sea, no sé, yo respeto mucho al que lo sepa hacer, pero...

**También el cine influye mucho en eso.**

Claro, claro. Yo no, o sea para mí era Julio Camba el que me..., yo cuando quería..., me quise dedicar al periodismo, a mí me atraía esto, el articulismo literario, que estamos hablando y eso es lo que a mí me atraía. O sea, es decir, que el periodista también no renuncie nunca a dar su visión subjetiva de lo que está ocurriendo. Esto..., hubo un experimento no hace mucho, cuando murió el Papa enviaron a Juan Manuel de Prada a Roma y yo..., fíjate, cuando murió el Papa Juan Pablo II, todas las crónicas y todo, te hablo del año 2006, probablemente todavía no había estallado el tema de las redes sociales y tal, pero yo me metí en el *ABC* a leer las crónicas de Juan Manuel de Prada porque él hablaba de que había pasado por el zoo y que los animales estaban tristes, o sea, unas cosas que tú..., pero yo quería eso, quería la visión de un escritor, ya sé lo que está pasando en San Pedro, pongo el canal 24h y ya está, yo quería la otra cara. Lo que pasa que, en este caso, es un poco distinto porque ya un escritor consagrado que le envían a hacer un trabajo, eso sería ya más..., pero no deja de ser periodismo.

**Sí, es que cuando hablamos de periodismo y literatura es muy difícil separar entre periodistas y escritores porque ¿qué escritor desde el siglo XIX a aquí no ha participado en prensa y no ha escrito periodismo? Todos.**

Claro, exactamente, y el ejemplo más clásico de este binomio, no sé cómo llamarlo, es García Márquez, García Márquez nace del periodismo, él siempre ha planteado que el reportaje es un género literario y, es más, venía a decir que la entrevista era como la llave suiza, la llave maestra, porque la entrevista te permite abordar cualquier género periodístico incluida la literatura. ¿Sabes que él escribió *El amor en los tiempos del cólera* entrevistando a sus padres, por separado? La historia de *El amor en los tiempos del cólera* es la dificultad que tuvieron sus padres para poderse casar. Evidentemente la novela está exagerada, ellos estaban juntos sólo al final cuando eran viejos, pero los amores contrariados de sus padres fue el germen, él quería trasladar eso a la literatura, porque no es sólo lo que te contaban, es capaz..., para mí es el gran fabulador por excelencia, una cosa que no ha sido superada y ni se superará, yo me quedo pegado como una mosca en la miel cuando abro un libro suyo. Y él fue capaz de coger la experiencia que él siempre había oído en casa de sus padres y transmutarla en una obra universal, que a día de hoy yo la metería entre las cinco novelas de amor más importantes del mundo, junto con *Madame Bovary* o *Anna Karenina*. Pero él parte de la experiencia de los padres y él cuenta y luego pues busca si..., lo ha dicho en alguna entrevista, incluso alguna entrevista grabada, que él entrevistó a..., los entrevistó juntos lo primero, pero como se contradecían, los separó y los entrevistó por separado. Y son horas y horas de conversación y de ahí sale la obra.

**¿Con qué término te sentirías más cómodo para definir tu obra: periodismo literario o periodismo narrativo?**

Periodismo estilísticamente literario. Es decir, lo literario solo afecta a la forma (aquello que decía Umbral de la obligación del escritor de "forzar el lenguaje" forma parte mi credo como periodista y como escritor). Yo no calificaría a mi libro de 'periodismo literario' porque ese binomio entraña una cierta contradicción en sí misma (es como decir realismo irreal o helado asado). La literatura es ficción y el periodismo es realidad. En el periodismo no cabe la invención, porque entonces no sería periodismo: sería novela. Creo que el lector tiene derecho a saber lo que lee, y por esa razón no me gusta cuando un libro se presenta bajo un formato ambiguo (como 'Soldados de Salamina', que me parece un libro soberbio pero que, desde mi punto de vista, peca de cierta indefinición a la hora de presentarse como novela o como libro de non fiction). Si una sola de las anécdotas que reúno en el mi libro no fuera real, aunque solo fuera una, el libro no tendría valor, no se tendría en pie. Sería un libro fallido. Si algo se presenta como periodismo, tiene que ser verdad. Esa es mi premisa. El reportaje es un "género literario", como decía Gabriel García Márquez, pero lo es en todo lo que se refiere al estilo, a la forma, a la estructura.

**Y si tienes que definir tu obra como un género, es decir, ¿dentro de qué género la podrías etiquetar, tú dirías que es una crónica?**

Lo pondría en la estantería de madridismo, no, es broma, es broma, en el fondo, como dije una vez, una rapsodia del Real Madrid camuflada con algo de Rusia ahí, la única excusa era hablar del Madrid. Luego si hablamos del Madrid porque no es casual, sino es una cosa que saliera por el hecho..., eso lo debatí mucho con Emilio, yo me di cuenta que el Madrid era un componente muy importante porque estamos hablando de una novela sentimental, o sea muy autobiográfica y mis dos obsesiones, que son Rusia y el Real Madrid, yo quería que, de alguna manera, por caminos separados...

**¿Y qué te decía tu editor sobre eso?**

Le encantaba, sí le encantó...

**A mí, por ejemplo, no me ha molestado, pero yo he visto y leído críticas de gente que le molesta.**

Sí, hay gente que le ha molestado porque yo creo que es evidente que...

**Serán del Barça.**

Sí, exactamente. A mí me escribió un lector que me dijo... Claro, la idea... cualquiera que lo lea entiende..., o sea, tiene que entender que hay algo..., allí hay algo entrañable, es que un poco como una enfermedad, quiero decir...

**Tú juegas un poco con eso...**

Claro, yo juego..., yo llego al extremo de la exageración, pero te repito que es verdad, o sea que cuando yo cuento que en el Cáucaso llegaba y me ponía como loco a buscar un *sports bar* el día que Robinho y tal, eso es verdad. Y me daban palpitaciones porque no encontraba el bar y tal. Para mí era..., y yo quería contar..., o sea, esa pasión quería que estuviera presente porque de alguna manera, iba paralelo con la de Rusia, es decir, mi pasión por Rusia es igual de irracional que la que siento por el Madrid, que es una cosa que viene de la infancia, que viene de los... O sea, yo para mí hablo de Madrid, me pones una foto de Butragueño aquí con Otaysa y se me pone la carne de gallina, eso es por la infancia, porque viene todo de ahí y las primeras *inputs* de Rusia también, *El doctor Zhivago*... Yo quería..., me di cuenta escribiendo el libro, yo estaba en Yásnaia Poliana encerrado, me fui de Moscú para poder escribir y si había partido de Champions, yo me escapaba como un lobo solitario a Tula, como entre sombras, al ver el partido y luego volvía a la guarida.

**¿Y no crees que el Real Madrid también hace de conexión entre, digamos, España, Rusia y tu yo ruso? Porque es un tema que hablabas con tu traductor...**

Sí, es un tema que..., es como..., y aunque el merengue no es muy digestivo, pero yo creo, yo quería un poco que suavizara un poco el engranaje, porque muchas veces hablas de Rusia y, bueno, un a lector a lo mejor, Rusia no le puede resultar atractiva, pero si de repente ve que aquí, oye, pues de repente sale el Madrid, que habla de Juanito, no sé, que a lo mejor le puede..., al fin y al cabo, yo quería no solamente hablar de Rusia como te podría contar una historia. Es un vínculo con España, efectivamente, pero, digamos, por mezclar las dos pasiones, al final... Yo soy forofo de Rusia y eso es lo que yo quería que hiciera un poco, es decir, yo no te quiero vender..., es decir, te doy muchos datos, mucha información, pero en el fondo yo soy un forofo, el flechazo estético que yo sentí por Rusia está ahí y en el Madrid también. A mí el Madrid, por ejemplo, si lo analizo efectivamente el que hay ahora, no me gusta tanto como el que tenía en mi infancia, pero me da igual. No, es una cuestión sentimental que no puedes superarlo. Hay una película, que no me acuerdo ahora mismo, una argentina, que dice "puedes cambiar de profesión, de mujer, de religión y tal, pero no puedes cambiar de equipo de fútbol". Entonces yo quería un poco..., porque al final del libro cuando confieren el mapa ese, que es una locura, esa metáfora donde yo comparo el mapa de Moscú con..., ahí es donde se mezclan las dos, es como el..., todo iba hacia eso, es decir,

eso está pensado, a mí me ocurrió eso escribiendo el libro y ahí es cuando me di cuenta, estás tan loco que ya has visto el mapa de Moscú en el Madrid, en el escudo del Madrid, entonces fue cuando me di cuenta, esa es la clave, ahí tenemos que mezclarlas. Que es algo un poco descabellado, pero eso le gustó mucho.

**Sí porque en realidad conectas las dos cosas, sólo que yo te pregunté a lo mejor hay algunos lectores que te han criticado ese aspecto.**

Claro, porque es que, tú date cuenta que el lector va buscando, el lector, cualquier lector busca.

**Y yo creo que en este tipo de libros y en tu libro a veces se confunden, porque esperan a encontrar al corresponsal serio que te dé una visión crítica, esperas encontrar a alguien que imputaría a Putin y ahora se encuentran otra cosa totalmente distinta.**

Sí, eso es verdad y yo quería, no sé si lo he conseguido, para mí Putin tenía que ser un personaje igual de importante que *El cosmonauta*, que la abuela de 120 años, que el Pope y que la modelo y que el agente del KGB. Es decir, para mí..., no quería que Putin se comiera el libro, que es fácil.

**Sí, pero yo creo que la visión que da es muy acertada porque yo creo que lo valioso de lo que yo estoy analizando, y por eso lo estoy investigando, porque la visión que tenemos de Putin en España y en occidente es muy clara, es clarísima, pero de pronto tú das una visión que ¿cuál de las dos es real? Da igual, pero es una visión totalmente distinta. Tú de pronto no te ves a Putin haciendo todas esas tonterías, como eso que le da el beso en la barriga al niño...**

Yo ya cuando me di cuenta que era, y creo que lo cuento en el libro, le da la..., pongo el telediario y le veo dándole la mano a una foca, pero todo muy serio, dándole la mano a un león marino...

Sí, esa imagen de Putin no llega y él tiene esa "vis cómica", la tiene y es muy serio y tal, pero cuando da una rueda de prensa de 4 horas, te dice unas cosas que se ríe la gente.

**En realidad, es un problema de objetividad subjetividad, porque yo también lo analizo, porque dice algo subjetivo-objetivo, en realidad el periodismo no es nada de eso, simplemente es un enfoque y nosotros tenemos un enfoque y tú de pronto nos muestras otro enfoque. ¿Cuál de los dos es real?**

Sí, claro, bueno, realmente los dos, ninguno. Lo que pasa es que yo aquí tenía un problema, que es que el enfoque de Rusia venía ya dado de décadas, entonces no es fácil combatir eso, no es fácil darle la vuelta y decir "¡eh!, cuidado que los rusos no tienen cuernos", es difícil.

**Y se ríen.**

Claro, y tienen sentido del humor y son gente..., son muy emocionales. La característica de los rusos es un pueblo emocional y eso les hace muy peculiares, muy difíciles a veces de entender porque se mueven por emociones más que por razones y, claro, joder, cuando vives allí te das cuenta de que hay un montón de características de ese pueblo que lo hacen muy peculiar, muy entrañable y que no salen y que no se ven ni se conocen. Ahora hay un poco más de..., hay un poco más porque hay más conexión, bueno pues los rusos aquí en Málaga pues hay mucha gente, etc.

**Sí, pero en realidad, es una sociedad que, es decir, por ejemplo, a alguien le preguntas, cómo es la sociedad de Azerbaiyán y nadie te sabe decir, pero todo el mundo si tiene una creación mental sobre cómo es el pueblo ruso. Es un país que todo el mundo conoce pero que en realidad nadie conoce.**

Eso es lo que yo hablaba ayer en la rueda de prensa, hay dos Rusias, yo parto de esa tesis también en el libro, está la "Rusia mental", que para mí es tan importante como la real, exageraré un poco como Sánchez Dragó, yo siempre digo que si Tolstoi no fuera ruso yo no estaría viviendo en Rusia. Es decir, para mí es como el airbag, es lo que te permite seguir, porque Rusia es un país duro, es un país difícil, no sólo por la temperatura, sino la ciudad es un..., te devora...

**Sí, cuando tú describes la ciudad de Moscú es como una selva.**

Sí, es como una megápolis, casi como Gotham City, es muy hosca para el ciudadano y claro. Si no vas con una carga, es decir, yo me voy agarrando a Gógol a Chejov, luego puedes visitar la casa de Gógol, puedes visitar..., yo en el libro digo la Galería Tretiakov, que es como el Museo Ruso pero a lo bestia con ese cuadro enorme..., pues eso, todos son así en la Galería Tretiakov. Y juega mucho con los iconos de Rusia, la estética de Rusia. Yo cuando decae, cuando me decae mi "rusofilia", me meto ahí, es como el coche cuando está sucio, me meto en la Galería Tretiakov y salgo limpio [se ríe]. Vuelvo a creer. Pero yo lo reconozco, yo no quiero, un pueblo tan emocional no lo podía analizar yo con la razón solamente, juego con sus armas, es decir, yo, a mí me pones un video ahí de los zares, de estos vídeos en blanco y negro que están y a mí me entra la carne de gallina, igual que si pones uno de Butragueño. Son cosas que, bueno, me di cuenta que yo quería..., es un libro autobiográfico, por lo tanto, es una crónica sobre... ¿Sabes un libro que a mí me influyó mucho?

**Esa era mi siguiente pregunta.**

*El mundo* de Juan José Millás. Ese libro me influyó mucho, bueno, me influyó a la hora de adoptar un punto de vista porque es un libro que a mí me gustó mucho. Porque es un libro que acabó siendo como un libro de literatura, pero es su propia experiencia de la infancia. Y a él le proponen hacer un reportaje sobre sí mismo, entonces él lo cuenta, creo que, en la contraportada, es una crónica sobre sí mismo, él empezó y se dio cuenta que se le iba de las manos y acabó convirtiéndolo, añadiéndole parte literaria, acabó convirtiéndolo en una novela. Es una novela sobre sí mismo, hay mucha autobiografía, pero a mí me inspiró mucho..., yo me la había leído ya, cuando me puse a escribirlo lo leí otra vez, y me parecía que era..., que encajaba muy bien con lo que yo quería hacer, con lo que tenía por delante, que es una especie de..., es una crónica sobre sí mismo donde tú tienes que estar... Sí, porque a mí me puso la condición de primera persona y eso acerca mucho al lector.

**¿Te costó eso, la condición de primera persona?**

No, además eso quedó muy claro desde el primer momento, por lo tanto, no hubo ocasión de plantearme otras posibilidades. Y lo cogí enseguida esa línea y ahí es donde tú tienes que jugarla. Yo llega un momento que..., yo cuando conté la borrachera del 99 y que me había meado encima, yo dije, vale, ya está vas a contarlo todo. Porque también se puede ser muy pudoroso y contar menos cosas, pero yo ya cuento eso, el *striptease* tiene que ser total, no vale con que ahora mucho *striptease* y que luego te quedes en calzones. No, vamos a contarlo todo y es verdad que yo ahí cuento más, a lo mejor hay gente a la que le ha sorprendido, he contado cosas pues íntimas o cosas de mi relación sentimental, la muerte de mi madre, etc. Cosas que a lo mejor pues otra persona o yo en otra situación pues me las habría callado. Pero yo quería que fuera, yo creo, que por la relación que tengo con los lectores, que es lo más bonito, cuando el lector te dice, a mí me ha gustado mucho una metáfora, a lo mejor una metáfora que se te ha olvidado a ti ya, te das cuenta que hay ahí, de que has conseguido remover un poco las tripas a alguien con alguna cosa porque se ha producido el milagro, que al fin y al cabo es lo hace que la literatura sea tan bella, y es el milagro de la identificación. Cuando uno se identifica y sientes algo parecido, pues al final todos nos hemos enamorado, todos hemos tal y eso al final, consigues que el lector... Por eso me hace mucha ilusión cuando se acerca a mí un lector y me escribe o me toma un café con él, eso me pasa muchas veces en Moscú, y me dicen eso, me dicen pues cuando tú cuentas que, yo que sé, me acuerdo de una metáfora que era que yo conocí a mi novia Julia o me enamoré de ella o nos conocimos en el lugar donde empezó el incendio de Moscú de 1812, entonces esa confluencia, esas metáforas mágicas que a veces te asaltan cuando estás escribiendo, para mí eso es mágico yo lo de la Soyuz 23 todavía no lo tengo asimilado, es una metáfora para mí redonda, si además me salían la placenta de metal, romper aguas porque cayó en un lago, ahí ya me volví loco. Bueno no sé cuál era la pregunta, pero nos hemos ido por las ramas.

**Bueno, y siguiendo con lo mismo, me dices que Millás es tu referencia para escribir el libro, ¿tienes otras referencias?**

Bueno, no he dicho que mi referencia sea Millás, ese libro en concreto de Millás. O sea, a mí me gusta mucho Millás.

**¿Cuáles son tus referencias literarias como persona y luego para escribir el libro?**

Son dos cosas distintas. Las tengo muy claras la verdad, además, yo soy muy obsesivo para esas cosas, me obsesiono con una cosa, soy de carácter muy obsesivo también. Para mí serían sin lugar a dudas, en castellano Gabriel García Márquez, te puedo dar varias, pero estas son las tres principales, Gabriel García Márquez, Tolstoi y Nabokov, ganan dos a uno los rusos [se ríe]. Esas estarían para mí en la cúspide de la “pirámide alimenticia”, o sea, es los tres, los reyes, los tres reyes de la literatura, no hay más para mí. Cuando yo no sé qué leer, tengo algunas obritas menores de Nabokov o de Tolstoi que no me he leído, yo para mí eso es oro, las tengo ahí y bueno, ante la duda... Yo he leído mucho Pérez-Reverte y leo un poco... Mira, te digo, para mí esos tres son inamovibles, son los reyes, creo que están por encima de los demás, cualquiera de los tres. Nabokov tiene además una cosa que, porque yo he comparado mucho su visión estética de la literatura, para él la literatura era un juego, te hablo de literatura con mayúsculas ahora, luego si quieres hablamos de influencias periodísticas, pero la literatura de Nabokov es una literatura estética, él concebía la literatura como un juego no como un canal para transmitir ideas y eso es algo que a mí siempre me ha inspirado mucho, es decir, por eso no le gustaba Dostoyevski, porque Dostoyevski de alguna manera te transmite sus visiones metafísicas de la vida y muchos escritores, sobre todo lo que es la escritura más comprometida. De hecho, él cuando escribe *Lo-lita* la inspiración le llega por estampas, yo también me siento un poco identificado con eso, yo veo situaciones y sé que eso tiene que estar. Yo me acuerdo que cuando escribía el libro, quedaba con Emilio y le contaba anécdotas de Rusia y me decía “esta tienes que meterla” y son cosas como estampas y Nabokov funciona mucho por imágenes, le gusta mucho ese juego, le gusta mucho el juego de palabras... Y esa visión estética yo la tengo, yo creo que la literatura es un juego, no puedo pretender tampoco..., hombre, es verdad que también el escritor no puede disociarse del tiempo en el que vive, pero de ahí a adoptar una actitud militante. La literatura cuando se politiza o se compromete demasiado se pierde, pierde peso, nada más hay que leer los poemas de Neruda a Stalin. Bueno, esos serían como los tres, luego en la segunda línea, por supuesto, hay muchos escritores que me seducen o que me influyen desde Kafka a Gógol. De los españoles, Miguel Delibes, Ramón Gómez de la Serna, Jardiel Poncela, ¿ves? Me acabo tirando hacia..., para mí son..., hay muchos pero tampoco me quiero... Hemingway, por ejemplo, en cuestión de cuentos no creo..., Hemingway para mí es la antítesis de lo que yo hago, del barroquismo, pero hay que leerlo también, porque te das cuenta que se puede contar lo mismo sin diecisiete metáforas en el párrafo y eso también es algo que yo tengo que luchar contra eso, mi lucha personal, limpiar mi estilo y Hemingway me ayuda mucho, o sea, Hemingway es una lectura recurrente. Te digo esos, así como Proust, Proust para mí fue muy importante. Y luego hay una cosa fetiche que yo tengo con Rafael Sánchez Ferlosio, que fue para mí el libro que me abrió mi amor por la literatura, que fue *Alfanhuí*. Es un libro muy bello y yo lo leí muy pequeño, doce o trece años.

**Es una obra de las típicas que te recomiendan en el colegio.**

Bueno, yo la leí fuera del colegio y tenía trece años o así, y es un libro donde yo me enamoré de las palabras, es un libro que tiene muchos colores, que tiene muchos sonidos, muchos olores, es un libro muy fantástico, el realismo mágico, es un niño que con un gallo veleta va haciendo experimentos, a un árbol por las raíces le ponen botecitos de pintura y le salen a las ramas las hojas de distintos colores. Es un libro que a mí me conmovió y que también lo tengo ahí y *El jarama* también. En castellano para mí sería esas dos obras, que no ha escrito más, a mí me da mucha rabia, pero no ha escrito más. Luego de periodismo para mí es este hombre, Julio Camba, o sea yo lo he leído todo de él, me sugiere, me inspira, me parece que tiene mucho mito escribir hace cien años algo que hoy se sostiene y para eso él hacía todo lo contrario, en lugar de cargarlo de datos, él conseguía extraer de una experiencia, un viaje, conseguía extraer con esas conjeturas

un poco descabelladas que hacía, comparaba el..., por ejemplo, decía que los mega-mandíbulas americanos era el efecto de masticar chicle, por ejemplo, y eso me ha influido a mí. Usando esa metáfora digo que, en Rusia, las piernas de las rusas son el efecto de caminar por las grandes avenidas, eso es Camba, esa visión irónica me la ha transmitido él. A mí como periodista, es Julio Camba, me quedaría con él. Por supuesto he leído muchos y García Márquez también por su parte tiene..., es muy interesante el fenómeno de García Márquez para lo que tú haces porque él tiene obras que son periodísticas, como sabes.

**Sí, *Relato de un naufrago*. Y además las apuestas que hace, es que he hablado muchísimo sobre este tema, es decir, yo en mi tesis recurro muchísimo a él e incluso cuando a esta periodista del *New York Times* le dieron el Pulitzer y en realidad lo que había escrito era mentira y ella escribió un artículo genial defendiendo de, bueno, vale que sea mentira, pero es genial lo que he escrito.**

Sí, esa frontera que hay ahí como muy sinuosa es muy interesante, pero, sí y García Márquez tiene un, yo lo cito varias veces en el libro, tiene un reportaje *De viaje por los países socialistas*. Sí, yo lo cito bastante, da en el clavo, ahí estuvo una semana o dos allí, había un festival internacional de la juventud y él fue invitado con un grupo de música colombiano, se fue, se infiltraron ahí y fue con Apuleyo Mendoza y él sin saber ruso y sin tener, fíjate, porque venía un poco impregnado del marxismo, da en el clavo en tres, cuatro, cinco visiones que tiene de cómo es el ruso, maravillosa, además con mucho humor. Hay una que me acuerdo, que la he escrito en el libro, que dice, hablando de esta sed que tienen los rusos por inventar y ser ellos, por ejemplo, el teléfono lo inventó Marconi inventó el teléfono y luego ellos han sido pioneros en muchas artes y en la ciencia, en el cosmos y tal. Entonces cuenta que dice usted puede en Moscú encontrarse con un joven despelucado, mirada alocada, que le dice, le segura que ha inventado la lavadora o la nevera, no sé qué decía, es verdad, lo que no sabe es que ya la han inventado antes los americanos. Ese tipo de cosas, con mucho humor, yo de hecho, alguna vez juego con eso y lanzo una hipótesis a lo Camba y, bueno, digo que en aquel momento él estaba con *Cien años de soledad* echando humo de la cabeza, en aquel momento era el proyecto la casa, él quería escribir la novela, bajo el título La casa, porque todo sale de la casa y quería que la novela no saliera de la casa, lo cual fue imposible al final. Porque la casa de sus abuelos, al fin y al cabo. Y yo vengo a sostener la hipótesis imposible de demostrar que el absurdo ruso le influyó en el realismo mágico y ese ingrediente se acabó metiendo ahí.

**No te creas que es imposible de demostrar.**

Por supuesto al final el escritor está, se alimenta de todo, y Hemingway cuando está en París escribiendo y ve sentarse a una moza y dice, además no habla con ella, no hablas conmigo, pero tú ya me perteneces y él la mete en un cuento. Es decir, al final uno se alimenta... Tengo la sensación de que a veces me voy mucho de tus...

**No, no, en absoluto. Por eso no te preocupes porque en realidad vamos conectando porque preguntas que todavía no te he hecho tú me las estás respondiendo, por eso está perfecto. Otra cosa que te quiero preguntar, ¿tú conoces todas estas revistas que están saliendo ahora que están publicando este tipo de texto? Como, *Jot Down* imagino que sí, *Gatopardo*, *El Malpensante*, *Anfibia*, en Latinoamérica, no sé si las conoces.**

Las conozco poco, pero me llegan, sí, me llegan.

**Son revistas al estilo de *The New Yorker*, vamos son porque los mismos decían...**

Sí Emilio me ha hablado de ellas, a veces me pasan enlaces y sí lo conozco, pero no en profundidad. Viene a ser el mismo fenómeno un poco que el libro, *Libros del K.O.*, son reductos donde al final el periodismo, la crónica de largo recorrido, que no tiene espacio, que está perdiendo espacio en la red o en los periódicos de papel.



### **Lo ha perdido ya.**

Los suplementos, como cuando un periódico no tiene dinero, lo primero que hace es quitar al suplemento, está renunciando al periodismo, el reportero clásico. Para mí es una definición que me gusta mucho para diferenciarlo de lo que está pasando ahora. El reportero clásico, es decir, ese señor que se va y que nunca había cambiado, desde el XIX la persona del corresponsal, desde final del XIX hasta el 2005, más o menos lo único que difería es cómo enviabas, la tecnología con la que enviabas el texto. En el año 1940 pues sería diferente al 1982, pero la técnica de observación, la técnica de recabar información, recabar datos y luego la exposición, si el reportaje siempre ha dado cabida a las técnicas literarias. Eso es lo que me gusta del reportaje, es un género que admite perfectamente..., siempre que, para mí, no cruce la frontera de la mentira, a partir de ahí todo puede ser, es decir, es más, yo creo que un autor está obligado a hacer, algo que a mí me parece fundamental, lo decía Umbral, Paco Umbral, se me ha olvidado lo que decía, Dios me perdone, Paco que estás en los cielos perdóname. No, Paco Umbral para mí, Julio Camba, bueno más Julio Camba porque es más irónico si cabe, pero Paco Umbral para mí por supuesto, la metáfora de Paco Umbral a mí me ha fascinado siempre. Él decía que el escritor está obligado a, no sé si con estas palabras, pero a mí es una cita que se me quedó, en una entrevista poco antes de morir; el escritor está obligado a forzar el lenguaje. Yo cuando leí eso dije, ya está, llevaba mucho tiempo intentando definir eso y creo que es fundamental decir, esta imagen del periodista un poco anglosajón, que la tenemos también muy asumida de que no hay que..., de que los datos tienen que ser..., de que el estilo tiene que ser conciso, frases cortas que a veces escriben que parece un telegrama.

### **Sí, cuando ves la prensa inglesa...**

Bueno, hay una parte que sí, donde está dando información que sí es muy escueta, pero cuando estás ya metiéndote en el terreno de la crónica, el terreno de la observación, eres tú.

**El género de crónica en los EEUU y en Inglaterra no existe, es decir, para ellos está el reportaje y esa cosa que nosotros tenemos que es la crónica, en su teoría de los géneros periodísticos no existe ni en sus periódicos, todo lo que ellos publican son lo que ellos entienden reportajes, sólo que, si nosotros los analizamos, decimos “esto es más una crónica que un reportaje”. Porque tú ya sabes que hay un momento en el que reportaje y crónica se diluyen, o incluso en Latinoamérica, que hacen muchos reportajes, todos los llaman crónica.**

Sí, el término, soy consciente de eso, yo...

### **Tengo una disyuntiva con eso...**

Sí, es un problema con las etiquetas muchas veces...

### **Yo me veo obligado a etiquetar porque ya que estoy haciendo algo...**

Yo lo vería muy claro, sí, para mí es que la crónica y el reportaje...

### **¿Tú cómo las distinguirías?**

Para mí el reportaje sería más..., para mí el reportaje estaría un poquito por encima en el sentido, sería más para mí un reportaje, o tal y como yo lo he experimentado, es algo que tiene como..., más vinculado con los viajes, por una parte, y con el formato, para mí un reportaje sería por ejemplo un reportaje de magazine, yo eso lo llamaría, pues con fotos, un hecho que te ha obligado a estar varios días seguidos en un sitio o en varios sitios, hacer muchas entrevistas y al final pues exponer a todos los lectores posibles, pues yo que sé, por ejemplo, cuando fui a entrevistar a..., donde aterrizó Gagarin, o sea, allí entré en contacto con gente que lo había visto aquel día, reconstruir aquel día, un viaje en la memoria pero hablando de cómo es la Rusia actual, ese doble juego..., eso para mí es un reportaje. La crónica, como yo la he practicado, no quiere decir que sea así, pero a mí muchas veces me enviaban a Bielorrusia a cubrir la sección de Dushenkov y querían la crónica de política y luego querían algo más de color, entonces pues yo a lo mejor

tenía que meterme un poco en la Bielorrusia social, hablar pues con los jóvenes, un día me fui al koljós donde Dushenkov fue el director y cuento pues un poco lo mal que vivían ahí los campesinos, ahí alcoholizados y tal, eso, para mí, sería una crónica, algo así de apoyo a una información.

**Yo estoy de acuerdo contigo porque para mí el punto casi donde puedo diferenciarlo es en el que la crónica, es cuando tú estás presente en el hecho, lo has vivido, el periodista ha vivido el hecho. Y el reportaje, como lo que haces con Gagarin, tú has estado allí, pero no has estado en el momento que aterriza. Haces una reconstrucción con un montón de fuentes.**

Para mí el reportaje por eso es más ambicioso y más difícil de hacer, te requiere más tiempo.

**¿Y tú crees que un poquito..., da menos juego que la crónica? Digo más juego en este sentido, en el literario, en la libertad.**

Sí, claro que sí, pero porque además tienes más tiempo y al tener más tiempo puedes, yo, por ejemplo, o sea, las metáforas cuando..., a mí el profesor Julio Perlado, por supuesto es una influencia directa, porque fue mi profesor y le tengo mucho cariño y lo quise meter en el libro, me inculcó varias cosas. Una es que no basta sólo con informar, sino que tienes que dar al texto una voluntad de estilo, sobre todo en los arranques y en los finales y eso requiere un tiempo. Primero tienes que regurgitar la historia, esto no te sale así como así, y ese primer fogonazo... Entonces, claro, a mí cuando me pedían cosas en poco tiempo, yo renuncio siquiera a planteármelo y mis discusiones con el periódico siempre venían por ese... Es decir, pensar una buena metáfora, hay algunas que te salen así por casualidad, pero pensar el estilo, moldear el estilo, requiere tiempo, es decir, yo no lo concibo de otra manera, entonces si a mí me quitas el tiempo, es como hazme una paella en diez minutos, no se puede, te saldrá algo ahí, unas gambas, el arroz seco, no puedes, no hay... Es como un guiso hacerlo.

**Yo creo que, que es lo que yo ahora mismo he investigado, para que un periodista pueda hacer este tipo de cosas, este tipo de textos, para mí son tres claves las que necesitas, necesitas tiempo, necesitas dinero y necesitas libertad. Con estas tres cosas sale esto, en el momento en el que empiezas a quitar..., y no quiere decir que esto sea mejor que lo otro o que esto tenga que sustituir al periodismo normal, no, deben de convivir, pero si esto desaparece totalmente, lo que queda es esa realidad deformada.**

Claro porque, al final..., yo ahora si trabajara en el periódico, probablemente, en lugar de ir a entrevistar a Pelageya, que para mí es un personaje. Que yo tengo muchos guiños a García Márquez cuando hablo de los personajes porque Rusia está superpoblada de personajes que parecen literarios y uno de ellos fue Pelageya.

**¿Cuándo tú hablas de personajes, utilizas la palabra con el sentido peyorativo?**

No, la utilizo con el sentido literario, el término.

**Es que, por ejemplo, aquí si tú dices mira qué personaje...**

Sí, yo entiendo que hay ese matiz, pero para mí están por encima de los seres humanos. Personajes literarios, yo entrevisté a una abuela que tenía, qué personaje más entrañable, tenía ciento veinte años, para mí era como entrevistar a Úrsula de *Cien años de soledad*, y me contaba que su primer marido se fue a la guerra con el Japón. Eso el periodismo, para mí el periodismo es la posibilidad de acercarte a esa..., se me ha ido el hilo. ¿Qué me estabas hablando tú antes cuando te he dicho lo de los personajes?

**Estábamos hablando de la crónica y el reportaje.**

Ya, pero inmediatamente antes de hablarte yo de Pelageya te iba a decir algo. Ah, sí, ahora me dirían, si yo encuentro..., yo a esa mujer la descubrí porque un periodista ruso habló de ella, a mí, más que el recorrido, lo que me interesaba es que esa mujer... Fíjate, hablando de miradas, te hablo del año 2003, más o menos, ya murió, o sea, de repente yo tenía la posibilidad de mirar

a los ojos a una señora que retenía en sus retinas una Rusia que sólo existe en los museos de cuadros.

**Es como si formara parte de historia, como cuando entrevistas a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial.**

Sí, pero los veteranos, digamos que, bueno, está más cercano, pero aquí está una persona que cuando era pequeña..., o sea, anterior al cine, anterior a la electricidad, anterior al motor de explosión, y que tiene en su retina momentos que solamente puedes ver en los cuadros del Museo Ruso o de Tretyakov. A mí eso me fascinó, había que irse a Siberia central, hoy, con la crisis del periódico me dirían, no, coge el periódico ruso, con lo que han publicado, hacemos un refrito, compras la foto y lo sacas. Eso se hace también. Y yo lo he hecho también cuando no hay posibilidad de viajar a todas partes. De repente surge una historia, que la ha dado un periódico ruso, y tú la regurgitas y tal. Pero el reportaje en su máxima expresión eso, es ir allí, es, de repente, que tú la asocies con Úrsula, por tus lecturas, por tu mundo. Yo cuando fui a Baikonur, por ejemplo, lo primero que sentí es que eso era el planeta Tatooine, pues soy yo, Daniel Utrilla, el que hago esa asociación. Otro que fue a Baikonur en el año, un periodista americano que fuera a Baikonur en el año 72, que no es posible porque era un lugar prohibido, no podía compararlo con Tatooine porque no se había hecho la *Guerra de las Galaxias* y, a lo mejor, pues dentro de cincuenta años, llega otro periodista y lo compara con una película que todavía no se ha hecho. Entonces, yo creo que el periodista, volviendo un poco a lo de la idea de Umbral, está obligado a forzar el lenguaje, por una parte, pero a forzarlo también con su propia experiencia, porque eres tú, no renunciar a tu yo. Por eso Camba es una máxima expresión, Camba quizá, el yo se come a los hechos incluso. Pues sin llegar a ese extremo, o sea, yo creo que es muy cómoda en el fondo la posición esta de no es que tienes que dar sólo información, no, eso es de pereza. Para mí es más fácil, ¿qué te crees?, ejercer el periodismo diciendo Putin dijo ayer esto, esto y esto y ya está. ¡No hombre! Ve a la rueda de prensa, intenta buscar algún gesto, quédate las cuatro horas, a lo mejor hay una frase que dice al final, que es la que te da la clave para enfocar... Hay que darle un poco este..., claro, cuando veo que el periodismo empieza a renunciar a eso, primero, porque no hay tiempo, porque te prefieren que les hagas un refrito, porque prefieren darlo en la web antes de esperar tres horas a que tú captes la metáfora, ¿entiendes? Es rara, está ahí flotando, la vas a captar. Hay una anécdota que yo cuento, además muy ilustrativa, me gusta explicar con ejemplos estas situaciones, que yo me di cuenta y, de hecho, la persona ya cambiado de..., que yo fui a Praga a un tratado de desarme, que firmaban Obama y entonces el presidente Medvédev, que era presidente de Rusia en ese momento. Y me encontré ahí con Rafael Poch, un periodista de vieja escuela, es un historiador, un amigo mío que hacía mucho tiempo que no lo veía, y me estaban volviendo loco, era el año 2010 y me estaban volviendo loco los twitters, con el Orbyt, también tenía que enviar una crónica para Internet antes de que se firmara el tratado, que ya la tenía como hecha, me estaban volviendo loco. Y yo lo veo al pasar con una hoja, un cuaderno, y le digo "Rafa, ¿no tienes que escribir?", "no luego yo voy al hotel". Y él estaba como entrevistando, haciendo el periodismo que es lo que yo considero que hay que hacer, entonces nos metemos a..., era un tratado, ya se sabía que había una firma, pero bueno, estábamos ahí, eso es lo bonito del periodismo, te han dado la oportunidad de ver al presidente, a los dos presidentes más poderosos del mundo, ahí, a diez metros. Y yo estaba ahí, ya, sentado, con los periodistas, Obama y Medvédev estarían ahí, como el camarero, y de repente, se me había olvidado, error mío, desconectar el móvil. En el momento en el que están ahí, firmando, que van a firmar, que no sé qué, me llaman, entonces, lo que tardé yo en sacarlo y desconectarlo, ocurrió la anécdota, que es que se fueron a firmar y se dieron con el codo, me lo contó Rafa, claro, y a tenor luego de lo que ha pasado, fueron incapaces de trabajar codo con codo, puedes hacer todas las metáforas que quieras, pero ese momento, porque creo que Obama es zurdo, o Medvédev, uno de los dos tenía que ser zurdo para que se dieran con el codo un poco, entonces se rieron. Si vas a Praga, es para ver eso, no más, es decir, lo otro ya lo tienes, lo otro lo haces desde Soria, yo fui a Praga a ver eso y no pude verlo, por el agobio de ellos que querían que enviara y tal.

**¿Y en qué momento cambia eso?**

Yo le pondría fecha incluso, creo que en el 2007.

**Sí, cuando explotan las redes sociales, en 2007 crea Facebook...**

Luego en 2008 ya la crisis le da como otra ostia, son dos ostias que recibe. En una le deja tal y en la otra...

**Internet y la crisis. Hay una cosa que ni siquiera sé cómo nombrar, que es allá él, que me ha encantado.**

El “allaísmo” [se ríe].

**A parte de por lo que significa, sino porque es una especie de..., no sé cómo mencionar.**

Pues entonces tienes que entrevistar a Pumares [se ríen]. Él es el autor, yo solamente recojo su fruto.

**Sí, pero tú lo utilizas como una especie de hilo conductor.**

¿Cómo técnica? Sí, es una técnica literaria.

**Sí, pero quiero saber por qué la utilizas, ¿es una cosa que te surja, que ya tienes planteada?**

No, eso es también lo bonito de escribir, porque te vas emborrachando de la propia escritura y te van surgiendo las ideas a medida, es un libro, además un libro inasumible como para tenerlo en la cabeza antes, es un libro que se va haciendo, tengo unos esquemas, sé lo que tiene que salir, que tiene que salir la Plaza Roja, que tiene que salir Perlado, que tiene que salir Putin, que tiene que salir Kaspárov. Tengo muy claro los iconos a los que no voy a renunciar, pero la forma de combinarlo, el orden, en lo de la infancia, van surgiendo. Cuando yo me pongo a escribir este libro, ni me había ocurrido lo del escudo del Real Madrid ni me había ocurrido lo de...

**Eso es durante el proceso.**

Es durante el proceso, es como que tú vas atrayendo.

**¿La estructura de la obra tú la tenías clara o la vas construyendo?**

Sí, bueno, yo llegué a..., al principio no iba..., la infancia...

**¿Y tú tenías claro que iba a ser por capítulos?**

Sí, había que diferenciarlo por capítulos, yo tenía más o menos claro que iba ser, yo tuve un momento claro que cronológicamente no iba a ser, era muy complicado, lo que sí es verdad, es que hay un intento cronológico al principio, o sea, hay un pequeño..., que es poner la infancia al principio. Eso, al principio, estaba mezclado con todo, la técnica “ensaladilla rusa”, de mezclarlos ahí todos los ingredientes, todo lo que sale en el primer capítulo estaba como diseminado en los demás y con Emilio lo hablamos el tema y nos pareció buena idea porque resulta que esas eran partes muy entrañables, el niño siempre es muy entrañable, cuando uno habla de un niño y, al cabo, del Real Madrid, decidimos, y creo que fue un acierto, poner todo eso al principio. Fue muy curioso, te puedo contar cómo se hizo, estamos hablando que el libro es una especie de *making-of* del periodismo y ahora te voy a contar el *making-of* del *making-of* del periodismo. Hay una cosa muy curiosa, ahora te cuento lo de “allá él”, que fue con..., o sea, el libro empezaba con una frase que le gustaba mucho a Emilio, que está como por la página treinta o cuarenta que es “mi infancia se descompuso a la par que la Unión Soviética”, o algo así. Le gustaba mucho eso y es verdad pues que nos permitía hablar de la Perestroika y un poco presentarla, no se puede hablar de la Rusia de Putin sin hablar de la Perestroika. Pero de repente, cuando ya faltaba un mes más o menos para que le enviara el texto definitivo, yo creo que fue paseando por mi colegio, en Alcorcón, para mí tuvo lo que Rusia, sería la magdalena con el té, pues yo a lo mejor me comía una palmera de chocolate, no recuerdo, el caso es que tuve una regresión de memoria brutal a

un icono de mi infancia, que de alguna manera también reunía mis dos obsesiones, que era Biriukov. Me acordé de repente de lo importante que fue, fue como mi primer ídolo de la infancia, yo lo dibujaba incluso, a mí me gustaba bastante dibujar. Y de repente, me vienen un montón de recuerdos, de cómo veía los partidos con mi abuela, una persona muy especial, yo la llamaba “super abuela”, se reía mucho, veía los partidos del Madrid conmigo. Y de repente, me acuerdo el momento, le dije Emilio también, luego vino lo de la Suyuz después, pero en ese momento le dije “Emilio, necesito un poco más de tiempo porque he encontrado . Y entonces. Le imprimí, o sea, la novela empezaba con trece años, no, me ha traicionado el subconsciente, no es una novela, el libro empezó con trece años, que era cuando yo contaba de una manera consciente pues que yo veía borrachos en los telediarios, en ese momento el *Tetris*, un poco eso, que era el comienzo, da un paso hasta los seis. Entonces la figura de Biriukov de repente para mí abre una posibilidad de volver a meterme en mi mundo interior, de intentar buscar, lo que es el libro al final, es una búsqueda a las raíces de mi obsesión por Rusia, de las definiciones que podemos darle al libro. Y Biriukov muy importante, ahí me di cuenta, se me abrió el mundo emocional que tenía como cerrado, lo tenía en el recuerdo, latente, y de repente explotó y me acordé de todo lo que fue asociado con Biriukov, lo imitábamos en el colegio. Entonces ahí me permitió establecer un paralelismo y me dio un poco la clave de la novela, porque Biriukov era la primera noción de lo ruso que yo recibí y era positiva, muy positiva y encima del Madrid [se ríen]. Con lo cual, lo comparo con Kapuściński, que sería otro también de mis influencias, por supuesto, no hay periodista que no haya... Yo cuando fui a Rusia, llevaba, creo que lo digo, el libro de Kapuściński y la receta de la ensaladilla de mi madre como marca páginas, eso es lo que me llevé la primera vez que fui a Rusia. Y Kapuściński habla de cómo él tuvo el impacto de infancia, de su primer encontronazo con los rusos, fue cuando habían invadido Polonia y de repente, se encuentra con unos marineros que no le dejan ni a su madre ni a él ir a su pueblo, porque habían ido a visitar a su tío. Claro, de repente los rusos son los malos, pero los malos de verdad, no los de la película, los malos que te impiden..., pues claro, eso te marca. De alguna manera, pues yo también humildemente quise contraponerlo con esa experiencia, bueno, pues yo tuve otra. De repente para mí lo ruso era lo bueno y encima se llamaba Chechu, que a mí me sonaba aquello como a ruso también y a un tío majo. Fue el primer deportista de élite que la Unión Soviética dejó, y fue porque es medio español, claro, porque su madre era una niña de la guerra. Si no, no hubiera podido jugar tan pronto porque el Madrid lo ficha en el 83, si no me equivoco, 83 u 84, es muy pronto todavía, no había llegado la Perestroika, acaban de llegar los [inaudible]. Entonces claro, yo lo puse como el culpable de mi “rusofilia”, de alguna manera, porque de repente, no estaba previsto que un ruso llegara al Real Madrid y se convirtiera en el héroe de los niños, seguro que Estados Unidos eso no lo hubiera permitido.

### **No, de ninguna forma.**

Luego sí, cuando cae la Unión Soviética, los jugadores de jockey, y tal. Volviendo al “allá él”, claro, si es una novela de..., yo nunca me tenía que olvidar que, aunque fuera un libro sobre Rusia y donde yo plasmara mi amor por Rusia, un libro donde yo hablo mucho sobre la literatura rusa, la otra pasión que me lleva a Rusia, nunca olvidé que era un libro periodístico, sobre periodismo, para mostrar las bambalinas. Para mí fue muy importante la primera entrevista que hice, es como todo lo primero que uno hace, el primer beso, la primera borrachera y la primera entrevista, para mí se ha cumplido en veinte años, hace poco porque fue, nunca lo olvidaré, 31 de octubre, era Halloween, y yo fui vestido como el General Tapioca, parecía que iba a las selvas de Colombia a entrevistar a las FARC, pero yo iba a entrevistar a Balbín en el centro de Madrid, en un Radio Voz estaba, impulsado por Perlado. Perlado lo que nos hacía era darnos golpes para que saltáramos del nido y a mí me tocó entrevistar a Balbín y me tocó hacer un reportaje sobre los debates literarios en televisión, pues claro, él era el icono, yo por eso siempre que alguien me quiere..., la vida te va marcando evidentemente, claro, yo tenía diecinueve años y que un personaje de ese calibre al que yo había visto de pequeño en la tele, con toda la naturalidad del mundo

me dijera que sí... Por eso yo cuando alguien se acerca y me dice, como tú, o alguien, por supuesto siempre digo que sí porque a mí me han hecho lo mismo.

**Yo también lo entiendo, si son periodistas yo imagino que aceptarán porque todos pasamos por eso.**

Claro, es verdad que los periodistas.

**También es más difícil, no es lo mismo que entrevistar a una persona normal, sino que tú entrevistas a una persona que ha entrevistado mucho, que sabe entrevistar.**

Claro, pero oye, no tienes tampoco por qué saber, estás pidiendo una cosa que no es profesional, es una cosa que tienes que entrevistar porque mi profesor me lo ha pedido. Y fui con mi grabadora nueva, tengo fotos que jamás habrá en el Facebook de ese momento, pero para mí era, yo lo recuerdo, mi amigo, fíjate, era el año 95, me acuerdo que mi vecino, le pedí imprimir un disquete, fui para imprimir las preguntas y resulta que su impresora iba "pisando huevos", poco, lo siguiente. Y yo estaba desesperado, ¿pero esto qué es?! Era de estas que hacían [imita el ruido de la impresora] y luego salían mal y tuvimos que pegarle... Y yo llegué y nunca se me ha olvidado, claro, fue como un impacto. Luego a la larga fue así muy importante esa frase porque tú date cuenta, yo estaba..., yo había asumido ya el rol de periodista, estaba enamorado, yo era en aquella época, había leído ya Pérez-Reverte, no sé si había publicado ya *Territorio Comanche*, pero había leído todo lo que había publicado hasta ese momento, para mí Pérez-Reverte era un referente, o sea, es un referente, pero más que un referente literario, un referente del periodista que está ahí viajando y tal, aunque no como periodista de guerra. A mí me gustó Pérez-Reverte cuando leí *El húsar* y me di cuenta que el tío... Luego escribió *Territorio Comanche*...

**Sí, *El húsar* es primero. *El húsar* es de las primeras obras.**

Entonces, la que más me gusta, por cierto, es *La sombra del águila*.

**La mía, la que más me gusta, *El pintor de batallas*.**

Entonces *Sombra del águila* es muy irónica. El caso es que, tú date cuenta de la situación, el jovencito de diecinueve años que está esa noche estrenándose, desvirgándose como periodista, con toda la ilusión del mundo, entrevistar a un icono de la televisión, no pude tener un mejor estreno, digamos. Me tocó entrevistar a un icono de la televisión, digamos, al hombre que identificamos de alguna manera con la apertura de la libertad de prensa del post franquismo y nos sentábamos en mi casa a verle como alrededor de la hoguera a ver al maestro druida, a ver que nos ofrecía. Yo veía *La clave* de pequeño y no me enteraba de nada. Veía a mis padres y mis hermanos viéndolo y para mí era como un buda feliz, ahí con su barba, un buda triste. Ésos son los recuerdos que están tan marcados. Y yo iba ahí, emocionadísimo, a entrevistar a este hombre, con mi entrevista, con Perlado que nos había dado las pautas para ir ahí a estrenarme. De repente, al otro lado del cristal, ese hombre, se me ha olvidado el nombre, el crítico de cine, se me ha ido el nombre, que hacía críticas de cine, yo lo escuchaba, es un tío que, ahora me no voy a acordar de su nombre, que tenía un programa de radio, tú a lo mejor no te acuerdas, era un programa de radio que... Bueno, este hombre fue el que eligió las películas, le elegía las películas a Balbín en *La clave*, en la clave ponían una película y luego debatían sobre eso y traían a americanos, a lo mejor hablaban un día del comunismo y ponían *La granja* y luego debatían. El que elegía las películas era éste. Y a lo mejor, otro día hablaban de las brujas, llevaban a expertos, a ingleses, y les traducía una voz de una mujer. Era como muy, tuvo unos problemas con Alfonso Guerra, que algunos debates los prohibió y tal. Entonces, este hombre tuvo un programa de radio en Antena 3, que él sabía todo de cine, le llamaba un señor que decía que de pequeño él veía una película en la que aparece una pelota roja botando de unas escaleras y él le decía el nombre, el director y brutal. Se me ha olvidado el nombre y te lo acabo de decir, me siento mal. El "allá él" es de..., te lo acabo de decir y no me acuerdo, me acordaré, bueno. Para mí también era una persona conocida, es decir, que era Balbín y de repente, no me lo esperaba, no sabía que estaba

con él ahí, estaban en la misma radio. Carlos Pumares, pelo blanco, así, parecía Gargamel, pero con pelo, tenía mucho mal genio, a lo mejor le llamaba alguien y decía “a mí me gusta mucho *Rambo 3*” y el tío se ponía a gritar al ayudante “pero ¡cómo me pasas estas llamadas! Se ponía como a insultarle al tío, como que no da el nivel. Y luego me acuerdo que había veces que la gente llamaba y le insultaba, le llamó una vez un tío, eso fue famosísimo, llamó y le dijo “sí Carlos...”, porque a él también le gustaba hablar mucho de restaurantes, de Bilbao, le gustaba mucho... “Vengo a hablarte de un restaurante de Bilbao...”, entonces se lo metió en el bolsillo, y dice, ya cuando estaban ahí hablando, pero bueno, también quería decir que hay una película, esta película que el cabrón de Pumares seguro que..., no sé cómo fue pero de repente comenzó a insultarle, pero todas las palabrotas que puedas imaginar y muy concentradas, como en diez segundos. Y me acuerdo cuando decía ¡corta, corta!, no sé si se llamaba Julio. Se habló mucho de eso, bueno me estoy yendo por las ramas. El caso es que Carlos Pumares es el ser que dice el “allá él”. Entonces date cuenta, estoy ahí y le dice, fue así tal cual, le dice, lo dijo así, porque si lo hubiera dicho de otra manera, él no hubiera respondido así. “Me voy a meter aquí un momento en este estudio, que me quiere hacer una entrevista este chico, que quiere ser periodista”. Lo dijo así, entonces se levanta y dice “allá él” y siguió. Entonces claro, se me quedó ahí como grabado, qué querrá decir este tío. No, bueno, en ese momento yo creo que no le hice caso, que me hizo gracia. Entonces, lo que pasa es que luego te vas dando cuenta, a medida que vas madurando, que vas sufriendo la profesión, que te vas dando golpes en la profesión, te vas dando cuenta que ahí había mucha parte de verdad y quizá de ahí también sale un poco la idea del libro, es decir, la profesión del periodismo está tan embadurnada de romanticismo y de... Mira, se me acaba de ocurrir una metáfora, una asociación *El húsar* empieza con un soldado que le está sacando brillo al sable antes de la batalla, ése era yo cuando llegué a Balbín, un hombre, un chaval que tiene idealizada el combate del periodismo, ya te digo, parecía que iba al Amazonas, con ropas periodísticas pero no encajaban con Madrid, con mi bolso, con mi grabadora, mi bloc de notas nuevo y tal. Yo tenía como idealizada la batalla, luego, como pasa en *El húsar* y como pasa en *Guerra y paz*, el soldado que ha idealizado la guerra y que va a dar la vida por el zar y que se cree que luego lo van a pintar en cuadros en escorzo, con el caballo y que no se da cuenta de que es la putrefacción del humano, la guerra, en vida, es lo peor que hay. Y cuando vuelve ya es otra persona, ya está como tocada. Entonces, de alguna manera, yo, con el paso del periodismo, te vas dando cuenta, se te van cayendo mitos, te va cayendo el día a día, la rutina, los jefes que te cambian el enfoque, el idealismo se te va. Esa frase me servía como hilo conductor porque esos momentos, son como marcadores, de señales, señalizo, mira pues aquí, cuando me dicen que me vaya a Eurovisión y yo no pude quedar con mi novia y ese día jugaba el Madrid, allá él. Son como marcadores en el mapa de la desilusión, por decirlo de una manera estupenda.

**Pero, no te creas que eres el último, hay una cosa muy curiosa, creo que hace tres años unos investigadores de no sé qué facultad, hicieron una investigación sobre los motivos por los que la gente se inicia en periodismo. Son tres: porque ellos creen que está relacionado el mundo de la literatura.**

Yo estaría en ese.

**Porque creen que van a cambiar la realidad, es una profesión en la que puedes interactuar, y porque tienes gran libertad. Y lo más curioso, les preguntaban “¿cuáles son tus periodistas referentes?” Y mencionaban a Pérez-Reverte, pero, es una entrevista de hace dos o tres años, ninguno había conocido a Pérez-Reverte, yo no lo he conocido, yo no recuerdo a Pérez-Reverte de periodista, lo recuerdo de escritor. Tú fíjate las tres... Y decía la investigación el palo que se llevan, no lo decía así, pero la realidad es muy distinta, no hay esa libertad, ese cambio...**

Yo que me enmarco en el primero que has dicho, te vas dando cuenta que el periodismo y la literatura no son ni primas hermanas, quiero decir, porque la observación que te exige la literatura está reñida con la observación... El periodismo es llegar, yo lo comparo un poco con, creo

que uso esa metáfora, el periodismo es, tienes que ser selectivo, tienes que ir a una manifestación, elegir tres “personajes” y que sean ilustrativos de lo que estás viendo y que te permita encontrar una..., enfocar una crónica. Y yo lo comparo con el guardabosque que va pinchando hojas secas, es muy selectivo y muy preciso, si te equivocas no coges las hojas. En cambio, el escritor, para mí sería como un astronauta que está instalado en una cápsula y va viendo, está viendo la realidad, pero está un poco también, has tomado mucha más distancia. Has podido bajar al bosque, has podido tal, pero cuando un escritor se pone a escribir ya está en una actitud más global. El periodista es como ahí metido y coger los elementos... Son una mirada diferente. Es verdad que hay pasos comunicantes, un escritor, yo creo que un escritor que ha sido periodista tiene más herramientas de trabajo. Sí, porque el periodismo, lo que haces es ver, por ejemplo, mi caso, te hablo de mi caso en Rusia, es muy valiosa cualquier otra experiencia periodística, pero yo te hablo de la mía. O sea, por ejemplo, a mí trabajar de periodista me ha permitido ver esa sociedad en todas sus capas sociales, o sea, como una tarta, transversalmente. Entrevistas a Putin, entrevistas a Kaspárov, les ves las cartas al enemigo, están jugando a las cartas y tú le ves las cartas de uno y les ves las de otro. No tomas posición por ninguno, pero les ves las cartas. Entrevistas a gente que ha participado en hechos históricos, hitos históricos, tanto la Segunda Guerra Mundial, como Gagarin, entrevistas a la bailarina de moda, entrevistas al escritor que está ahora tal, al humorista, al no sé qué, al ministro, ves las tragedias, vas a Yásnaia Poliana, va con el tataranieto de Tolstoi, al final, todo eso son experiencias que te permiten... Ves personas malas, ves personas buenas, ves tipos humanos, que, de alguna manera, en tu búsqueda de cómo funciona el alma humana, pues, cuantos más tipos humanos, entrevistar a gente que ha sido presidente, el presidente de Ucrania o una bailarina que ha hecho levantarse a jefes soviéticos, es decir, son personas que no son personas con las que te encuentras todos los días y te permiten ver, tienes un mosaico, un abanico importante de personas que eso enriquece siempre. Luego, también está la experiencia de los viajes, viajar en invierno a tal... Yo, por ejemplo, creo que el problema está que en Rusia, el abanico de personajes, con matiz literario, es tan brutal y son personas, los rusos son muy excéntricos, que muchas veces, como escritor, no tienes que crearlos, están ahí, cojo y lo meto en la novela. Entonces es también un poco frustrante porque es escritor en el fondo lo que quiere también es como crear, yo lo creo, este personaje lo he creado yo. Pero es que resulta que Don Quijote está ahí, míralo, cógelo.

**Tú ahora mismo, en el libro comentas que has dejado la profesión de periodista y tú ahora, si se te puede preguntar, ¿estás centrado en escribir?**

Sí, estoy centrado en escribir, lo que pasa es que, evidentemente, uno tiene que comer.

**¿Cómo te defines a ti mismo? ¿Escritor? ¿Periodista? ¿Ambos?**

Si me permites el juego de palabras, mezclaría las dos palabras y me definiría como 'escritorista'. En mi caso la vocación periodística brotó del amor por la literatura y por el lenguaje. Creo que el amor por el lenguaje y por las palabras debe ser la herramienta clave, la navaja suiza, de todo periodista (hablo, por supuesto, del periodismo escrito). Cuando estaba en la universidad de Ciencias de la Información pensaba con cierta ingenuidad que el periodismo y la literatura eran hermanas carnales, pero resultó que eran primas demasiado lejanas. Son dos miradas diferentes: Si concebimos la vida de los hombres como un mar, la mirada periodística narraría el oleaje, la espuma, los barcos, las gaviotas... mientras que la literaria se sumergiría hasta el fondo en busca de bestias submarinas, de barcos hundidos, de tesoros, de nuestros sueños y terrores más profundos.

Me formé como periodista, soy y seré periodista toda la vida, pero de alguna forma quise poner punto final a mi etapa de corresponsal con este libro, precisamente porque se trata de un libro periodístico con vocación literaria (un puente de bambú entre el periodismo y la literatura): es un reportaje sobre mí mismo con Rusia como telón de fondo, pero se puede leer como una novela de formación: la historia de un joven que cumple su sueño de ser corresponsal y llega a una Rusia muy zarandeada por la transición al capitalismo que acaba de inaugurar presidente: Vladímir Putin. En este sentido, y volviendo al tema de la realidad-ficción, hace poco una lectora argentina me dejó de piedra porque se había leído mi libro creyendo que era ficción y cuando le dije que no, que todo lo que narro fue cierto, ella se quedó de piedra. En este sentido, hay que decir que



Rusia es un país fascinante lleno de 'personajes' y de situaciones excéntricas donde la frontera entre la realidad y la ficción a veces no se distingue. Quizá por eso sigo viviendo en este país, porque me inspira mucho.

**Por ejemplo, Editorial del K.O. cuando te da esos años de plazo, ¿te da un adelanto?**

No, yo tengo un trabajo, yo trabajo de corrector de noticias en Moscú, entonces, corrijo noticias que escriben rusos en español en el canal Russia Today. Entonces, mi trabajo, tiene una cosa maravillosa, esto fue con un amigo que trabajaba en ese canal, él sabía que yo estaba deseando irme del periódico, que no podía más, y de repente, me dice que hay esta posibilidad y yo le digo que no me interesa, pero de repente, me dijo que qué horario tenía, entonces el horario es, trabajamos una semana sí y una no, la semana sí, trabajamos doce horas al día, nos machacamos, pero además emiten mucho a Latinoamérica y bueno, a veces hay que trabajar de noche, bueno, es un..., te machacas mucho, pero luego tienes una semana libre. Entonces, es decir, yo trabajo dos semanas al mes, yo estoy ahora aquí hablando contigo gracias a que tengo la semana libre. De repente dije “¿dónde hay que firmar?”. Claro, yo estaba en una situación en la que..., trabajar de corresponsal es..., cedes el usufructo de tu vida al periódico, disponen de ella, da igual, yo no he ido a bodas de amigos, de mis mejores amigos, te interrumpen, ahora tienes que ir allí, tienes que volver, vas a un país, tienes que volver a otro, no puedes cosas elementales como tomarte un café... Como una novia que tuve, tenía una hija que lloraba porque cuando íbamos a ir al teatro y de camino me llamaban, tenía que volver..., es frustrante para la gente que está a tu alrededor. De repente, yo me di cuenta, primero, que no podía..., de que era incompatible con la vida, yo no estaba dispuesto a darle todo..., o sea, yo le di toda mi vida a la profesión los primeros años, pero en ese momento yo me di cuenta que no quería darle todo a la profesión y entonces tomé una decisión, que yo me quería ir. Entonces trabajo, me vino dios a ver.

**¿Sabes cuántos ejemplares has vendido de tu libro?**

Sinceramente, no tengo la cifra. En mayo la editorial imprimió una tercera edición, y eso es una buena señal, porque eso significa que el libro sigue vivo en las librerías tres años después de su publicación.

**¿Piensas que el libro como formato puede ser un buen soporte para publicar periodismo?**

Totalmente. Creo que el formato libro puede ser una gran reserva natural del reporterismo y del periodismo de viajes. En medio de la vorágine de lo multimedia, los periodistas hemos perdido nuestra propia mirada. Y el periodista es básicamente mirada. Larra es mirada. Umbral era mirada. Esa subjetividad al servicio del estilo y de la amenidad es lo que conforma una firma. Mi maestro, José Julio Perlado (que en los años 60 fue corresponsal del diario 'Madrid' en Roma y de 'ABC' en París) nos recomendaba a los alumnos que, inmediatamente después de hacer una entrevista, apuntáramos los olores, los sonidos, los gestos, porque esos detalles se olvidan y también hay que transmitirlos al lector. Eso ya no se hace. Vamos muy deprisa. Nunca se ha escrito tanto periodismo como ahora (debido al boom de los medios digitales), pero nunca se ha escrito peor. Por eso, no me parece exagerado decir que editoriales como Libros del K.O. están salvando el periodismo escrito de las garras de lo virtual, donde la inmediatez importa más que la calidad de la escritura.

Creo que el reporterismo no morirá nunca, pero para llevarlo a cabo hace falta tiempo, dinero (viajar es caro), paciencia en la observación y amor por la escritura. Hoy en los medios no abundan nada de esto: la rápida gestión de información es hoy una virtud máspreciada que la buena escritura. El periodista cada vez pierde más el contacto con la realidad que pretende transmitir. Lo que más abunda hoy es la prisa. Y con prisa no hay prosa que valga. Una editorial como Libros del K.O. le da al periodista lo que más echa en falta hoy en día: tiempo para observar y para escribir.

**¿Crees que la publicación del libro te ha beneficiado en tu carrera profesional?**

No concibo la escritura como una profesión, sino como algo que, sencillamente, brota. Hace un año vi una frase de Tolstói escrita en una pared de San Petersburgo que decía: "Si puedes no escribir, no escribas". En ese sentido, no sé si me ha beneficiado o no el libro, pero no podía no escribirlo. Además, me parece un buen broche de oro a mi carrera como corresponsal (en el libro también quise trasladar la incómoda sensación, vivida en primera persona, de la muerte de la profesión de corresponsal a medida que la revolución digital cogía cuerpo). Yo tuve la suerte de vivir los últimos años de la edad de oro del periodismo (cuando había tiempo y dinero y un corresponsal sentía que era los ojos del periódico), pero ahora no me veo volviendo a trabajar en una corresponsalía de un diario. Eso sí, no descarto escribir algo más de 'periodismo estilísticamente literario' en formato libro si doy con un tema que me interese. A día de hoy sigo recibiendo correos de lectores que se han leído el libro y me dicen que les ha gustado, que se han leído y me animan a que escriba más: esa es la principal motivación para seguir escribiendo.

**La última pregunta, ¿sabes decirme sobre la relación entre el e-book, el libro electrónico, y el libro en papel? Es decir, ¿desde la editorial te han comentado?**

La editorial me ha comentado que se vende más en papel.

**Claro, se vende más en papel que el e-book. Y, ¿tú has notado...?, tú como autor, ¿cómo te enfrentas a eso de que haya dos formatos de libro?**

Bueno, es verdad que todavía estamos en un punto intermedio donde el formato de papel sigue, estamos como en una fase de transición. El formato de papel sigue siendo el que manda y a mí la editorial me ha dicho el porcentaje, no recuerdo ahora, pero a lo mejor un 8% de ventas por electrónico, del libro, del Libro del K.O. Los libros, el mío y de la colección.

**Pues esa es una de las cosas que a mí me interesan porque además analizo el libro como uso poco periodístico, pero como ahora se ve dividido en dos.**

Yo te digo una cosa, si no a mí me hubieran ofrecido escribirlo sólo en electrónico, yo no hubiera tenido la sensación de que he escrito un libro. Es más, yo creo que no lo hubiera escrito, si me dices, mira esto lo vamos a sacar en formato electrónico.

**Es que la experiencia es distinta, un soporte distinto, la experiencia es distinta.**

Yo es que lo electrónico..., en el fondo está todo, pero no está nada. Es decir, no existe. *El Mundo* por ejemplo ahora mismo, por algún a razón, decide borrar todas mis cónicas y yo no existo en Internet. Por ejemplo, me meto en un litigio con ellos, por lo que sea, Daniel Utrilla desaparece, como Stalin con Trotski, dan ahí unos códigos en los archivos y no existo, entonces todo mi trabajo de once años, bueno, existirían las hemerotecas. Y yo escribí mucho sólo para digital y los blogs y todo esto, que está por ahí flotando en el "ciber-cosmos". Entonces yo necesito tocar, me acabo de comprar el libro de Mendoza, el último, y quiero tocarlo, quiero subrayarlo, pero bueno, yo que he nacido en este mundo de entreguerras. No sé si te he acabado de contar lo del canal. Quiero decir, era el tiempo, o sea, yo me di cuenta que necesitaba tiempo para vivir y para escribir. Para mí son casi ya dos sinónimos, la vida y la escritura se superponen, sobretodo en Rusia. Entonces, claro, es un trabajo demoledor pero fantástico, porque me da semanas libres, es decir, me da la libertad. Yo el libro lo escribí ya en se régimen, es decir, yo estuve una año y medio con él, realmente estuve nueve meses escribiéndolo, porque las semanas de trabajo no tienes tiempo para nada, aunque estés pensando, tomas notas... Escribir, escribir el libro, lo escribí en nueve meses y lo escribí gracias a que tenía tiempo. Es que Hemingway decía que el peor enemigo de la literatura era el teléfono y lo decía en los años 50, ¡tócate los huevos! ¡Imagínate!, en los años 50, en aquella época con irte de la habitación ya bastaba, pues él lo decía. Bueno, en Paris en una fiesta, tiene un momento Hemingway, que está escribiendo en el café, el escribía en libretas, y se mete un amigo y le interrumpe y le empieza hijo de puta, se empieza a meter con él, él la interrupción... La interrupción es el enemigo de la literatura y el periódico es la interrupción por definición, estás con unos amigos y te llaman, mira que crónica, ya me cambiaba la cara. Al final ya pasaban de mí, ya no me invitaban [se ríe]. Por eso digo que para escribir o hacer un trabajo

que tenga tienes que dedicarle horas y continuas. Yo, por ejemplo, lo único que escribía cuando estaba en el periódico eran cuentos, porque era un formato, que a lo mejor cogías un avión a Siberia y lo escribía en el avión. Yo cuento en el libro, y no lo tengo aquí a mano, que yo cuando tenía que ir a un viaje, lo que más me gustaba es meterme en el tren, yo me metía de cabeza en los trenes, porque en ese momento era como cuando en el escondite inglés, eso que tocabas el árbol y no te podían ya, tocabas el árbol. En el tren ahora no se podría porque con el iPad y todo esto... Yo recuerdo que era meterme en el tren y como "estoy salvado". Oye crónica, no es que estoy en el tren. Yo es que cogía muchos trenes porque iba a Bielorrusia, iba a Ucrania, en ese momento el tren es..., como decía Álvaro Cunqueiro, la literatura rusa está atravesada por un pitido de tren en la noche, una frase maravillosa. Y yo, para mí, viajar en los trenes de noche por Rusia, me ha inspirado siempre, yo ahí leía, tomaba notas, escribía cuentos y tal. Elecciones en Kazajstán, "no te oigo bien, cuando llegue te llamaré". Tengo cuartada, ahora no porque te hablo de unos teléfonos del 2006, tenía un teléfono que no tenía Internet, ahora sí podría. Me acuerdo que llegabas allí, llegabas a redacción y te dicen "te hemos comprado este teléfono porque es el último modelo", bueno, hoy sería una cucaracha del Pleistoceno, pero en ese momento era como... Llega un momento que te alegras, dices "¡uy! ¡Qué bien!", pero luego hijos de puta, lo que queréis es tenerme controlado hasta debajo de las piedras, cabrones. Bueno, si tienes alguna duda me lo escribes por el Facebook. ¿Te he respondido?

## 20.21. Samanta Villar

### Entrevista realizada de forma telefónica el día 6 de julio de 2016

#### ¿Por qué decidiste escribir el libro?

A ver, a mí me apetecía, eso fue una propuesta de un amigo y la verdad, también siempre me ha gustado escribir y me apetecía meterme a escribir algo. Y un amigo mío me dijo “¿por qué no lo haces del mundo de la prostitución?”, un amigo que además está relacionado con editoriales y eso, venga que es fácil de colocar. Bueno, yo esta idea inicial, yo al final tardé cinco años en hacer el libro porque no sabía yo que con el trabajo de edición y demás me iba a costar tela marinera, pero al final la cosa derivó en otro libro distinto a lo que habíamos planteado en un principio. A medida que fui investigando me di cuenta de unas realidades que no tenían nada que ver con el punto de partida y entonces acabé haciendo otra cosa, libros, pero de contenido diferente.

#### ¿Y cómo lo habías planteado al inicio?

Claro, es que partimos de prejuicios, luego me di cuenta. Porque la idea era, bueno, igual que haces tus *21 días*, vamos a hacer una especie de acompañamiento de las prostitutas, vivirlo con ellas, desde dentro y tal. Lo mismo en formato libro. Bueno, entonces partíamos de la idea de hacerlo por categorías económicas porque era el primer conocimiento que teníamos. No debe ser lo mismo la prostituta callejera que la *escort* de lujo. Vale, como son mundos diferentes haremos historias distintas y luego, a medida que fuimos investigando, fue cuando descubrimos que, bueno, que había historias de amor, que había historias con discapacitados, cosas que ni nos habíamos planteado en un principio porque las desconocíamos.

#### Y me has dicho que tardaste cinco años en realizar el libro.

¿Sabes lo que pasó? Que lo hice en las vacaciones de cinco años, ese fue el tema, que me di cuenta que requería sentarte y tener disciplina y yo era la primera vez que me ponía a hacerlo en serio y, bueno, al final el libro queda en 150 páginas o así, pero había muchísimas más escritas antes. Luego fuimos quitando paja y con la edición de Libros de K.O. decidimos también hacerlo un poco ligero. Pero me di cuenta de que eso de viajar 300 días al año y luego sentarte a escribir un libro no es muy compatible.

#### Samanta, y si te tuviera que preguntar bajo qué género definirías tu obra, ¿cómo la definirías?

Hombre, yo creo que es periodismo narrativo. Sí, en América latina a veces le llaman crónica, hay una indefinición ahí en las etiquetas. Pero a mí periodismo narrativo me parece muy gráfico, me parece que son las palabras que lo definen, o sea, es un trabajo periodístico, porque todo esto es la realidad, pero está narrado con las herramientas de la ficción, no es un lenguaje periodístico a palo seco, sino todo lo contrario. Se trata generar clima, de ritmos, de encontrar ritmos y esos son elementos de la narrativa de ficción, esas no son cosas importantes en el periodismo a secas y, sin embargo, en la ficción sí. Me gusta esa definición de periodismo narrativo porque yo asocio narración, a lo mejor no es correcto del todo, porque yo asocio narración a ficción.

**Sí, bueno, porque como tú decías, hay una indefinición enorme a esto se le ha llamado periodismo literario, se le ha llamado Nuevo Periodismo, hay una terminología gigantesca. Pero es verdad que en Latinoamérica la que más se usa es periodismo narrativo, pero toda terminología tiene sus contras, al fin y al cabo, todo periodismo es una narración, pero es darle importancia a esa parte que tú señalas, que, vamos, me parece interesantísimo que tú consideres tu obra como periodismo narrativo. ¿Y tú has sido consciente de que estabas escribiendo en este formato en este género desde el principio?**

Sí, yo lo quería hacer así porque yo he leído mucho periodismo narrativo latinoamericano y me encanta.

**Pues esa era precisamente una de las preguntas que te iba a hacer y ya aprovecho. ¿Qué autores o qué obras te han inspirado para escribir esta obra?**

Fíjate, yo además he leído a muchas mujeres latinoamericanas de periodismo narrativo que me interesan mucho, Josefina Licitra, Gabriela Wiener, Leila Guerriero... Luego también Villoro es brutal en sus crónicas, hay muchísima gente. Ahora mismo hay en Latinoamérica un boom del periodismo narrativo súper interesante. Luego seguí leyendo mucho a Hernán Casciari y *Orsai*, ¿te acuerdas de esa revista que sacó? A mí me encantó, para mí es una revista de culto, o sea, a mí no me toques el *Orsai* porque para mí es muy importante. Yo ahí descubrí todo un mundo, me encantó y dije “yo también quiero hacer algo así, tenemos esta idea, pues vamos a hacerlo en este género con mi estilo”.

**¿Y te has sentido más cómoda escribiendo que haciendo tu otro trabajo en televisión?**

Mira, es muy diferente porque televisión es un trabajo de equipo y la escritura es individual, entonces tiene sus pros y sus contras todo. A mí me gusta mucho el trabajo individual porque me siento muy dueña de lo que yo escribo. Claro, en lo otro siempre hay una negociación, cada uno hace las cosas a su manera, te puede gustar más o menos, pero es un equipo y te tienes que ir adaptando, en esto eres muy autónomo. ¿La contra cuál es? Que como no te pongas tú, eso no sale, por eso tardé cinco años. Y además, como que te aísla un poco, en el sentido de que no tienes una perspectiva, no sabes si lo que estás haciendo es bueno o no, en cambio en equipo siempre hay alguien que te dice oye esto o lo otro. Vamos, que todo tiene sus pros y sus contras, pero a mí me ha gustado mucho lo de escribir. ¿Y lo que más me ha gustado sabes qué es? El tiempo que te permite tener, a diferencia de la televisión, que siempre es urgencia y presión, a contrarreloj. Y escribiendo, sobre todo es que hay un momento que tú dices “uy, esto no lo tengo contrastado, voy a contrastarlo” “uy, ahora se me ha abierto otro camino, voy a investigar esto”. Eso es una delicia, eso es maravilloso, para mi punto de vista eso es, vamos, un tesoro.

**Y a la hora de escribir la obra, Samanta, ¿cómo te has sentido con la subjetividad que muestras en la obra? Es decir, hablas todo el rato en primera persona, yo sé que estás acostumbrada a hacerlo en la televisión, ¿pero cómo te has sentido al hacerlo en la obra, al hablar de tus emociones, lo que piensas, lo que sientes, lo que opinas cuando te van contando las distintas historias?**

Pues eso lo modulamos mucho porque en Libros del K.O. quisieron variar, porque como yo venía de *21 días*, pensamos, bueno, seguimos el estilo, lo escribo todo desde el yo. Y cuando llegamos a Libros de K.O. me dijeron que sería más interesante que yo apareciera en los momentos que aportas algo, pero no como pauta. No hacer todo el tiempo una cosa pasada por tu camisa, aunque haya sido una realidad, como nos pasa a cualquiera, como a cualquier periodista o a cualquier escritor, que por lo menos lo escribamos con un paso de distancia. Y a mí me gustó también la idea, porque era romper también así con mi imagen de televisión y me parecía muy interesante y lo hicimos así, excepto la historia de la trata, que ahí me sugirieron que lo hiciera más en primerísima persona, fíjate lo curioso que es, porque es una primera persona que todo el mundo sabe que soy yo, o sea, yo me meto en la piel de ella y hago esa narración.

**Eso lo llamamos estilo indirecto libre, claro, tú entrevistas a esa persona, pero no lo transcribes como una entrevista usual en prensa, sino que utilizas el yo a través de ella para contar esa narración muchísimo más cercana. Es que esa es una historia que rápidamente te llega, porque te está hablando desde ese yo.**

Claro, y en una historia tan dramática, pues la verdad es que suma, sabes.

Mira, y una cosa que a mí también me gusta hacer mucho, a mí como lectora me da mucha rabia que me lo den todo ya masticado, las conclusiones ya escritas, todo. A mí eso me molesta. Hay un placer en que te den los hechos y que tú elijas tu propia aventura por así decirlo, bueno, de decir estos son los hechos, mi conclusión es esta o yo le doy más importancia a esto que a lo otro. He intentado también hacer eso en el libro, es decir, yo te planteo la vida cotidiana de las prostitutas y te planteo escenas en positivo y escenas en negativo, tú ya elegirás cuál es para ti la más

importante y tu conclusión final, tu imagen final de aquello. No habría soportado una moralina en cuanto a la prostitución sí o no, es horrible que me lo hagan a mí, así que no se lo hago yo al lector.

**A mí precisamente una de las cosas que me ha sorprendido de tu obra es la naturalidad con la que presentas los hechos, es decir, este tema, que tenemos tanto prejuicios y a la vez sabemos tanto y tan poco, tú lo presentas, no sé si casi llamarlo anodino, sino totalmente natural.**

Es que así lo viví yo. Tú te metes en un prostíbulo y te sorprende la naturalidad con la que todo ocurre, efectivamente. Y eso yo sí que intento, lo que más esfuerzo creo que me costó a mí, es transmitir las sensaciones que yo he tenido y explicar qué sensaciones son. Eso es el reto, generar esa sensación que a mí me ha dado esa realidad en el lector, pero sin decirle “todo era muy natural”. No, a mí eso no me gusta. Pero si yo ahora te digo “una corre y se pone el chándal, la otra se quita el chándal y se pone los tacones, la otra bosteza, se mira al espejo y dice ay, hoy no estoy con las ojeras”. Ya te está trasladando esa naturalidad sin decirte que todo era muy natural. Por ejemplo, me acuerdo que había una frase en el piso de las prostitutas, en el apartamento hay una frase que me gustaba a mí mucho porque es que era así. Que cuando todas se vuelven a poner cómodas cuando ya ha pasado el cliente y ya elegido una chica y se vuelven a poner el chándal y pantuflas y tal, aquello parece el *backstage* de un desfile de ropa interior. No parece la imagen sórdida que tú tienes de la prostitución, el vicio, la oscuridad, lo que es, es el *backstage*, con el punto ese de *glamour* pero *casual*, de un desfile de ropa interior. Entonces, encontrar esas descripciones y esas frases que dices esto es lo que yo sentí, a ver si consigo que el lector sienta lo mismo, pero sin decirle lo que tiene que sentir. Entonces también es guay que el lector sienta lo que le dé la gana. Yo lo veo en muchas escenas diferentes. Lo que yo creo que pasa en mi libro es que es muy visual porque...

**Yo eso lo he visto por los diálogos, es una obra llena de diálogos.**

A mí es que me gustan mucho, más que los diálogos son momentos en sí concretos de, lo que en televisión se llaman totales, frases buenas que te dicen, que yo digo esto es buenísimo, estoy hay que ponerlo tal cual. Cuando dice la prostituta especializada en discapacitados, “si no hubiera miseria habría menos prostitutas, si no hubiera estigma habría muchas más”. Por dios, eso no se puede decir mejor. Y eso en televisión es oro y entonces yo eso lo sigo valorando así y me gusta ponerlo así en el libro, es como ese leguaje directo de la tele, es que es así, esas frases son de ellas. Entonces a mí me gusta ponerlas así.

**¿Y la utilización de diálogos ha sido una elección tuya o ha sido una recomendación de la editorial? Es decir, que utilizaras la atribución como un diálogo o como una novela y no utilizaras la típica atribución de prensa con sus comillas y fulanito dijo. ¿Es una decisión tuya?**

Sí, ni siquiera lo había decidido, ha sido más intuición mía por esta cosa que te digo de querer trasladar al lector cómo yo lo he vivido, pues utilizo ese recurso. Las frases que a mí me han impactado, los diálogos que a mí me parecen increíbles, como por ejemplo en el apartamento, cuando sale la tía encandilada de doce horas con el cliente en la habitación, yo flipé. Porque, claro, yo pensaba “¿cómo saldrá?, ¿saldrá escaldada?” y sale la tía enamorada y diciendo “¡ay que mono!”. Porque, claro, hay clientes que les gustan ¡joder! Y, entonces, ¿cómo vas a explicar eso? Pues pones el diálogo, porque con el diálogo ya flipas, que es lo que a mí me hizo flipar. Entonces yo hago todo el rato eso, lo que a mí me impacta lo traslado y lo que tengo que narrar, además, tampoco puedes abusar todo el rato de eso, hay que mantener un equilibrio, bueno, pues de vez en cuando o la mayor parte del tiempo, tienes que ir describiendo las cosas tal cual yo las he ido viviendo, con esas sensaciones, vamos, que la mayoría es eso, es naturalidad. Y hay una cosa interesante y es que me di cuenta de que lo realmente transgresor era ser natural.

**Sí, es que yo creo que es lo más potente de la obra, la naturalidad con la que muestras todo. Tenemos una imagen en la cabeza asociada a la prostitución muy muy negativa y de pronto choca que sea tan natural, tan normal.**

Y que tiene sus ventajas ¡joder! Eso es lo que yo intento hacerle ver a todo el mundo y con ese libro lo explico. Es que es así, es que es increíble porque en ese mundo, efectivamente tú dices “tenemos tanta información” y el problema es que tenemos tanta información parcial, que tenemos una visión sesgadísima, asombroso. Yo es que me quedé parada, yo que soy periodista, yo que estoy todo el rato con tantas historias y que no me había enterado que este mundo es así, imagínate el lector o el espectador medio, no tienen ni idea. Efectivamente, por eso hay tantas mujeres que se dedican a la prostitución voluntariamente, porque tiene sus ventajas a pesar de todo, la pasta.

**Exactamente, eso es un aspecto que reflejas mucho en la obra, el dinero, que hablas de datos concretos de cuánto ganan y cuando ves las cifras, ¡dios!**

Claro, y ahí dices “¡Hostia! A lo mejor sí que merece la pena”. Claro, es lo que dice Yolanda, una cosa que me gustaba dejar a criterio del espectador, llegar a la conclusión de si lo quieren dejar de verdad o no. Porque a mí siempre me generaban esa duda ellas. Y la duda que yo tenía finalmente era si decían que lo querían dejar por el estigma y en realidad no lo querían dejar. Me acuerdo con Yolanda, que yo lo traslado así, que ella dice: “Ay, yo lo quiero dejar” Y le pregunto: “¿Y por qué no lo dejas?” Y me contesta: “Hombre, porque de camarera ganaba 30 euros al día y aquí gano 30 euros en media hora”. Entonces el lector puede decir: “¡Coño! Entonces no lo quieres dejar” La gente no deja el trabajo porque gana bien. Y esa ambigüedad, que yo quería en muchos momentos dejar ahí, de esto se vive así y nunca sabremos en realidad por qué esta chica dice que lo quiere dejar, cuando es obvio que no lo quiere dejar. Porque si lo quiere dejar lo deja, punto. Te vas de camarera a ganar treinta euros al día.

**Pero, sí, es como tú dices, ella tiene una contradicción como la tenemos todos, ella piensa que por su educación o por miles de cosas tendría que dejarlo, pero el dinero es el dinero, con esas cantidades.**

Pero es que luego le vuelvo a preguntar: “¿Pero qué es? ¿Por los clientes?” “No, los clientes son majos”. Sabes, eso es lo que me gusta de ese diálogo con ella, si no es por los clientes, que te tratan bien, si no es por esto, si no fuera por lo otro, y tú dices que no lo dejas porque ganas pasta, entonces ¿qué es lo que te hace querer dejarlo? ¿Qué pasa? ¿Por qué lo quieres dejar? Entonces para mí la respuesta ahí es siempre el estigma. Lo que pasa que ellas muchas veces ni siquiera son conscientes de esto, que también era otra dificultad. Yo no puedo poner que Yolanda me dice que lo que no le gusta es el estigma porque ella misma ni siquiera lo sabe, pero yo deduzco de lo que ella me va contando que es eso. Pero tampoco lo quiero poner en el libro porque no quiero inducir al lector a que opine lo que yo opino. Entonces yo le doy los hechos tal cual me llegaron a mí, pero juego a dejarlos así de ambiguos para que a él le pase lo que me pasó a mí, tienes que decidir qué le pasa a Yolanda. Súper chulo, hacer esas cosas es que son muy divertidas.

**¿Te has divertido escribiendo la obra?**

Claro, muchísimo. Porque, claro, lo primero fue que yo descubrí un mundo, que sólo eso, el aprendizaje sólo ya es emocionante. Lo segundo, que te permite investigar con textos, te pones a leer, entonces aprendes otra vez una barbaridad. Yo me he leído manuales desde transcripciones de entrevistas de los años 60 en el barrio chino en Barcelona, me leído desde eso hasta poesía de prostitutas, hasta cómics. Yo me he leído de todo, yo me sé el mundo de la prostitución de pe a pa, pregúntame lo que quieras. Bueno, que soy la madrina de la asociación de prostitutas de Barcelona, no te digo más, yo sigo en contacto con ellas y, vamos, son amigas mías. Yo, llega un momento que mi vida se ha abierto a ese mundo, claro, al investigar, yo siempre digo que más que periodista tienes que ser persona. Y más en un mundo así, que están muy estigmatizadas, necesitan a alguien que dé la cara por ellas, decir que esto no está tan mal, ya

está bien de pobrecitas prostitutas o qué viciosa prostituta. Aquí también hay una señora que es prostituta y sin más.

**¿Y al inicio, Samanta, ¿tuviste algún problema a la hora de encontrar las fuentes a las personas?**

Sí, hombre, claro, por supuesto. El nivel de gente que nos respondió que aceptaba, incluso con anonimato, porque yo guardo el anonimato de todas en el libro, fue del nivel de un 1%. Nos dedicamos a llamar a centenares de prostitutas, centenares, habremos llamado a quinientas, una por una, no, no, no, hasta que llegaba una que decía “sí, yo siempre he pensado que mi vida daba para un libro”. Pero lo del estigma es una barbaridad, piensa que la mayoría de ellas lleva una doble vida, entonces nadie se atreve a contarte nada, quién sabe si tú me vas a guardar realmente el anonimato. No se fían en absoluto, así que, claro, fue complicadísimo. Pero luego ya, cuando conoces a una, puedes empezar a tirar del hilo de las amigas, es una red de confianza. Cuando ven que con una has trabajado bien pues te dicen ven que ahora te cuento yo lo mío. Y cada vez es más fácil.

**¿Y tú crees que tu condición de mujer te ha facilitado poder contactar o que se abra estas mujeres a ti que si hubieras sido un periodista hombre?**

Fíjate, que yo creo que no. Porque ellas están muy acostumbradas a tratar con los hombres, creo que a un hombre le podría haber sido más fácil y te voy decir más, ellas no pierden nunca la visión comercial, entonces en un momento dado le pueden sacar un servicio. Tal cual te lo digo, a ver, no todas, pero no me extrañaría en absoluto. Entonces yo creo que se sentirían súper cómodas hablando con los hombres, es que se dedican a eso. Es que en la prostitución lo que más hacen es hablar, claro. ¿Tú te crees que un tío aguanta una hora de polvo? No, una hora de servicio.

**En la ficción de las pelis porno, en la realidad no.**

Claro que no, ni un cuarto de hora que es la media, aguanta menos porque va caliente. Entonces, si pagan un servicio de una hora están diez minutos de coito y cincuenta hablando. Es que mi mujer, es que el trabajo, es que es así. Entonces yo creo que ellas se habrían sentido súper cómodas con un hombre. De hecho, yo tenía muchas dificultades para entrar en un club, porque a las mujeres no nos dejan entrar en un club, porque quién sabe si te vas a encontrar a tu marido en el club.

**Pero, ¿directamente le prohíben a una mujer entrar en un club?**

Claro, las mujeres no pueden entrar en un club de carretera, de estos que se ven, estos no le dejan entrar a las mujeres, pero es que ni al parking, porque como veas las matrículas de los coches. Claro, las mujeres no pueden entrar, entonces era otra dificultad añadida. Nos encontramos un club que sí que nos dejó entrar, entonces ya ahí empezaba la historia. Esto es un mundo súper opaco, por eso también hay una imagen muy cerrada. Pero muy opaco porque están en los prostíbulos y en los clubs de relax los maridos de España. Claro, que eso es otra cosa, con el cliente, con la historia de amor de estos dos, ¿el cliente es un depravado, un vicioso, que da rienda suelta a sus fantasías más inconfesables? ¡Qué va! El cliente es un mindundi, tu hermano, tu cuñado, el verdulero, el conductor del autobús, esos son los clientes. El arquitecto agobiado, el estudiante que no sé qué... Gente súper normal. Que también lo ponía ahí. Que había una frase que me acuerdo que decía: “por ninguno de sus rasgos podría decir nada de estos tíos, nada más que son gente normal”. Un tipo que llevaba unos vaqueros, una camisa a cuadros y ya está. ¿Qué es este tío? Pues es un tío de los que me cruzo en el metro todos los días, ya está. No fuman puros ni son gordos sebosos como en las películas.

**Es que el cine nos ha influido muchísimo. Y ahí está esa naturalidad, que cuando describes a las personas e incluso cuando describes a las prostitutas, son mujeres normales ya corrientes.**



Lo más trasgresor era reflejar esa naturalidad y normalidad porque es lo más desconocido del mundo, que es un mundo normal.

**Tras la experiencia escribiendo esta obra, ¿tienes pensado o estarías dispuesta a escribir otra ahora? Sobre este tema o cualquier otro tema. ¿Te quedan ganas para escribir en esta línea?**

Sí, la verdad es que sí, sí me gustaría.

**Pero ahora no tienes nada en mente.**

Estoy pensando en escribir algo sobre la maternidad, ahora que he sido madre. Estoy pensando que sí. De hecho, tengo una amiga con la que estoy hablando de que hay otro aspecto de la maternidad muy desconocido, que es el postparto. Todo el mundo te habla del embarazo, es otro tabú la maternidad, está súper idealizada, tiene que ser maravilloso y es mentira. Es una puta mierda, es un sacrificio [se ríe]. Esto es un asco, ¿que luego sale un niño maravilloso?, sí, ¿pero el proceso es un asco?, también. Pues ya está, vamos a decirlo de verdad, que nos pongan a parir, porque este ya sí que es el ultimísimo tabú el heteropatriarcado. Tú no puedes decir que ser madre es lo peor que te ha pasado en la vida, porque entonces eres una mujer desnaturalizada, no mereces los hijos que te ha regalado dios... Entonces yo digo, ¿sí?, pues vamos a por eso, que es lo que a mí me gusta. Que me habéis engañado toda la vida, pues ahora os jodéis porque voy a hacer un libro diciendo que todo esto es un engaño.

**Sin duda es muy interesante porque puede haber momentos con niños que preferirías decir, quédatelos porque yo ya no los quiero.**

Hombre, desde el principio, cuenta tú tres meses de nauseas. ¡Tres meses de nauseas! Es que yo se lo decía a mis amigos, los hombres, yo estuve tres meses con un dolor de cabeza de morirme, unas nauseas desde que me levantaba hasta que me acostaba y yo les decía: "tío, es que se parece mucho a la resaca gorda". Un resacón de esos de me cago en dios, se parece muchísimo. Ahora imagínate estar de resacón todos los días durante tres meses y de repente empatizaban. Lo que pasa es eso, a ver si alguien empieza a decirlo de una vez, esto es una resaca de tres meses, te quieres morir. ¿Y lo del postparto? No te lo ha contado nadie. Nace tu hijo y ya te has enamorado, ¡venga hombre! Nace tu hijo y se pone a llorar y tú no tienes ni idea, sin dormir, en un estado lisérgico, yo el primer mes, parecía que había salido de un *after* todo el tiempo. ¿Se me mueve la mandíbula o algo? Porque eso es ya lo único que me falta. Luego mejora todo, vale, ahora todo es mucho mejor que antes, pero ese momento no lo ha contado nadie. ¿Por qué no lo contamos? Pues cuando detecto yo esos huecos es cuando digo que hay que divulgar esto.

**¿Y por qué crees que hay tan poco de este periodismo narrativo en general?**

¡¿Qué hay poco?! Pero si hay ahora un boom, Libros del K.O. no son los que publican eso.

**Es que depende de cómo se mire. Parece que hay un boom ahora pero realmente no llega a trascender de ahí, de Libros del K.O., las revistas que conocemos, *Jot Down*, *Gato pardo*, pero al periodismo convencional no llega saltar este tipo de periodismo.**

Bueno, estaba Millás que ha hecho sus cosas en prensa, luego Maruja Torres ha hecho mucho también.

**Ese tipo de autores ha trascendido, pero más en el ámbito de la columna, pero cuando hablamos de crónica y reportaje.**

Es que en general falta espacio para la narración larga en los medios de comunicación, que yo creo que en la prensa les pasa un poco como en la tele, que siempre están a contrarreloj, con las prisas y estamos en las mismas, que no te dan tiempo ni dinero, porque encima ahora está mal pagadísimo, para investigar, para narrar, para tomarte tu tiempo, se necesita madurar la narración. Yo, efectivamente, creo que en los medios de comunicación, en los medios masivos, va a ser difícil encontrarlo, porque es un producto caro, porque mientras más tiempo más caro.

**La gente, pese a la extensión, lo lee, esa dinámica de que la gente ya no lee o no lee textos largos.**

Lo que pasa, sí que es verdad, fíjate, tengo amigos también en el mundo de la literatura y no te creas que les apetece tanto leer sobre no ficción. Les interesa muchísimo ficción y la metaliteratura les flipa, pero la no ficción, no sé por qué tienen ahí una resistencia, igual la gente no tiene todavía claro que hay producto muy interesante, muy interesante en la no ficción. Parece que la no ficción tiene que ser ensayo. Yo creo que quizás ahí haya una barrera mental.

**Totalmente, eso es uno de los temas que estoy investigando porque hay mucha gente que ha leído *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez o *A sangre fría* de Truman Capote como novela. Y luego cuando se investiga descubro que no son novelas en absoluto. Y se venden como novelas y las puedes encontrar en cualquier librería y biblioteca sin ningún problema y no son novelas en absoluto.**

Oye, ahora me estoy leyendo a Emmanuel Carrère y ese tío es un récord de ventas en Francia y este hace notición, los tres últimos libros que ha hecho es de notición. Es muy novela, está muy bien escrito, yo estoy flipando con lo que estoy leyendo, del tsunami, yo es que ahora con los niños no lo puedo leer, estoy demasiado sensible. Y no sé, a lo mejor es que ahí hay una corriente, a lo mejor es que en Francia este tío es una eminencia.

**¿Y tú crees que el libro puede ser un buen formato para publicar periodismo?**

Sí, lo que creo es que si le ponemos la etiqueta de periodismo irá en detrimento de las ventas. Te lo digo así de sinceramente. Creo que para el público en general, si tú le llamas periodismo narrativo ya no le va a atrapar. En cambio, si le dices ficción documentada, o llamarlo de otra manera pero que sea ficción, novela real.

**Sí, o como Truman Capote, novela de no ficción.**

Sí, novela de no ficción. Y esto, quien lo está diciendo también así es Javier Cerca.

**Ese es que se mueve siempre en la ambigüedad, dice siempre que es novela de no ficción, que es un ensayo, que es una obra política...**

Para mí, y creo que lo llama novela de no ficción porque se ha inventado algunas cosas.

**Yo creo que esa es la maniobra de marketing, pero si yo lo analizo como investigador, yo creo que son reportajes o crónicas, es decir, que para mí es periodismo narrativo lo que hace Cerca, lo que pasa que, claro, cada autor entiende su obra de forma distinta. Y él siempre juega con esa ambigüedad, como cuando en *Soldados de Salamina* en ningún momento cuenta que ese personaje. Para mí *Soldados de Salamina* eso ha sido ya mezcla, allí ya hay ficción. Pero las dos últimas, que habla de Suárez y del tío este que se hizo pasar por un superviviente del holocausto en *El impostor*, para mí, ya no es ficción. Pero, claro, habría que sobre contrastarlo y hacer ahí un trabajo. Pero en la obra de *Soldados de Salamina*, sí que es ficción, pero es se ha cuidado de no decir qué es y qué no es, ha dejado ahí la ambigüedad y la gente siempre se anda haciendo esa misma pregunta.**

Yo creo que la etiqueta de novela de no ficción, vende más que la de periodismo narrativo.

**Aunque tú lo consideres periodismo narrativo.**

Sí, porque yo creo que la gente al decir periodismo narrativo va a decir que qué peñazo. Tú dices periodismo y lo asocias a los periódicos y la mayoría de la gente cuando compra un libro quiere otra cosa diferente a un periódico. Entonces, quizás esa etiqueta no es comercial. A lo mejor es la más fidedigna, pero a la hora de vender igual tendríamos que ser algo más pícaros. Decir que es una novela de no ficción y la gente "sí, sí, es una novela estupenda". O basado en hechos reales, como las pelis.

**Sí, es que lo de basado en hechos reales le encanta, no hay peli que no tenga esa etiqueta.** Si al final cualquier ficción se basa en hechos reales, excepto los marcianos.

**Y, Samanta, ¿tú tienes algún dato sobre las ventas de la obra? ¿Sabes cómo se han vendido o si se han vendido más en papel o en e-book?**

Se vendió más en papel que en libro electrónico y ha sido una venta discreta, mil y pico ejemplares que se vendieron, no fue la bomba. Y, fíjate, yo creo que tiene que ver mucho con el tema, o simplemente que no gustó, pero creo que le tema en sí es difícil. Lo que veníamos hablando hasta ahora mismo con la etiqueta periodismo, la etiqueta prostitución, la gente tiene una imagen muy clara en la cabeza de lo que es la prostitución, aunque sea falsa. Entonces, yo creo que el tema en sí ya echa para atrás a mucha gente porque no saben lo que hay.

**Que tiende a ser una imagen oscura, violenta, es decir, toda esa imagen que generalmente se puede asociar.**

Tienes la sensación de que ya te la sabes esa historia, que ya te la han contado muchas veces y cuando dices que esta es diferente, vencer esa barrera es difícil.

**Y de tu experiencia con los lectores, ¿la gente que ha leído tu obra qué opiniones te ha dado, qué te han comentado?**

Buenísimo, eso me encantó, porque yo acostumbrada a televisión, todos los palos que te meten, la gente es súper crítica con la televisión. Lo del libro es que ha sido unánime, yo no he leído una sola crítica mala al libro. Yo no estaba preparada para eso tampoco, porque decía verás tú qué opinan porque el K.O. es una editorial bastante de cultos, muy minoritarios, pero les tenemos mucho valor. Hacen una selección muy buena de títulos, la gente que escribe está muy bien y decía yo, ahora verás tú, cuando publique yo dirán que ahora ya se han vendido, algo comercial, titití tatatá. Y no, al contrario. Es verdad que también ahí hubo dificultades porque al lector habitual de Libros del K.O. le metes a Samanta Villar, la de la tele, y como que también le echaba para atrás.

**¿Tú crees que ha podido pensar eso?**

Bueno, con la editorial estuvimos hablando y parecía que podía haber ocurrido, como que esas líneas incoherentes... Una cosa es lo que yo hago en televisión y el libro tiene otro tono, claro, otra manera de expresarte, es otra cosa.

**Que la gente te puede como encasillar, Samanta Villar hace esto en la tele.**

Y no es así, no tiene nada que ver, pero aun así, de la gente que se lo leyó y demás, buenísima crítica. Fue muy gratificante porque tienes tu corazoncito y que todo el mundo diga que oye que maravilla. Pero quiero repetir a ver si me sale otra maravilla.

**Y compañeros de la profesión, otros periodistas que lo hayan leído, ¿qué te han comentado?**

Igual, básicamente han sido periodistas los que han leído el libro, porque, claro, lo del periodismo narrativo al final creo que lo vamos leyendo periodistas. Entonces básicamente eran periodistas los que lo habían leído, a todo el mundo que he leído críticas del libro, súper bien.

**Y si tuvieras que recomendar una serie de autores de periodistas narrativos, ¿cuáles recomendarías?**

Mira, Josefina Licitra tiene un retrato de José Mujica, ahora el expresidente de Uruguay, publicado en *Orsai*, ¿tú lo leíste ese?

**Ese no lo he leído.**

Pues es una obra maestra Antonio, bueno, yo descubrí ahí a Pepe Mujica, antes de Salvados y toda la pesca. Es que esa chica tiene un arte, a mí me chifla, hay mujer en este ámbito y está muy bien también.

**Sí, efectivamente es así, porque hace diez, quince, veinte años, todos los periodistas que trabajaban en este ámbito, excepto Maruja Torres o periodistas así, todo ha sido un mundo masculino y ahora no, es decir, la misma muestra que yo tengo de los autores que yo estoy analizando, yo estoy analizando a Mónica Bernabé, a Olga Rodríguez, es decir, la proporción de mujeres es mucho mayor. Y en todos los aspectos, en mi tesis como en periodismo narrativo en general.**

Pues, fíjate, yo de Olga Rodríguez no he leído nada de periodismo narrativo y de Bernabé tampoco. ¿Bernabé es la de Afganistán, no?

**Sí, efectivamente. Pero Bernabé tiene una obra muy buena sobre Afganistán y Olga Rodríguez tiene tres obras, una sobre Bagdad, otra sobre Iraq y otra sobre la revuelta árabe.**  
¿Y es periodismo narrativo?

**Sí, porque lo hacen en formato libro, es lo mismo que tú has hecho, sólo que en otros ámbitos totalmente distintos, con otros enfoques distintos.**

Yo es que de Iraq he leído de Jon Sistiaga y no me gustó nada, muy flojo desde mi punto de vista. Y Ángel Espinosa, lo leí y eso estaba mejor.

**Sí, ese también lo he leído y yo es que estoy analizando a gente más joven y hacen un trabajo interesante. Pero hay gente que, digamos, publica esa obra y no se considera periodismo narrativo porque simplemente es una cosa que le ha apetecido hacer y lo ha publicado, aunque luego nosotros desde la calle digamos que es periodismo narrativo y otros, como tú, que eran conscientes de que querían hacer eso, tenían muy claro el objetivo al que iban. Y la última pregunta que te quería preguntar, en una entrevista he leído que te planteaste prostituirte para escribir la obra, sin embargo, eso no lo he visto claro en la obra en ningún momento.**

No, porque eso también es una manera de provocar, no, en el sentido de lo coherente. Pero el trabajo inmersivo que yo llevaba haciendo en televisión y también el libro siendo periodismo inmersivo, sólo que no acabo haciendo servicio con ningún cliente pero, fuera de eso, estoy comiendo con ellas, estoy con ellas viviendo en su espacio.

#### **Periodismo de inmersión total.**

La manera de provocar, pero al final el cuerpo te echa para atrás, pero ¿por qué te echa para atrás? Eso había que analizarlo también. ¿Por qué si tú acabas de retratar a mujeres normales, clientes normales, que tampoco lo pasan tan mal en un servicio, donde se gana buen dinero, el ambiente no está mal, si todo esto es positivo, qué es lo que te está echando a ti hacia atrás para hacer ese servicio? Al final es el estigma, es decir, yo también tengo muy interiorizado que eso es malo.

**Sí, es que es lo que nos enseñan, lo que continuamente nos enseñan, nos dice la sociedad y continuamente vemos reflejado.**

Y antes de nada ya dices que no, te pasa la idea por la cabeza y no. ¿Por qué no? ¿Tú qué sabes si te lo vas a pasar bien? Te viene Brat Pitt de cliente y flipas. Yo he visto clientes monísimos, yo decía “joder, este tío está bueno, ¿para qué viene aquí? ¿Para pagar?”

**Eso es una cosa que a mí también me sorprende cuando lo comentaste. Y otra cosa que te iba a comentar. En el libro he visto que se incluyen una serie de imágenes de Carla Berrocal, ¿fue decisión tuya incluir esas imágenes o de la editorial?**

Se lo pedí yo a la editorial porque a mí me gustan mucho los libros ilustrados, de hecho, yo me compro libros electrónicos y en papel sólo los ilustrados, porque me encantan. Y hago ahí mi colección de libros ilustrados y ahora también es que hay otro boom de libros ilustrados muy bien editados, con ilustradores muy potentes, también es un poco la filosofía de *Orsai*, ¿te acuerdas? Pues a mí me encantaba eso. Entonces yo les dije que podríamos meter alguna ilustración y, bueno, están porque no están mal, están bien.

**Sí, y además en muchas obras de periodismo narrativo es muy habitual que o haya ilustraciones o haya fotografías, pero ilustraciones no tan frecuentes, pero al menos yo me he encontrado algunas de ellas, Alberto Arce en *Novato en nota roja* tiene ilustraciones del mismo estilo que tú incluyes aquí.**

Sí, me hacía ilusión, pero vamos, que no tiene un significativo especial, me parece a mí.

**Sí, pero es interesante la razón por la que lo incluiste.**