

**TRABAJO FIN DE GRADO**  
**GRADO EN PERIODISMO**



**CAMINOS ENTRECruzADOS**

**Un reportaje sobre la simbiosis periodístico-literaria.**

**Trabajo realizado por Marina Jiménez Rodríguez.**

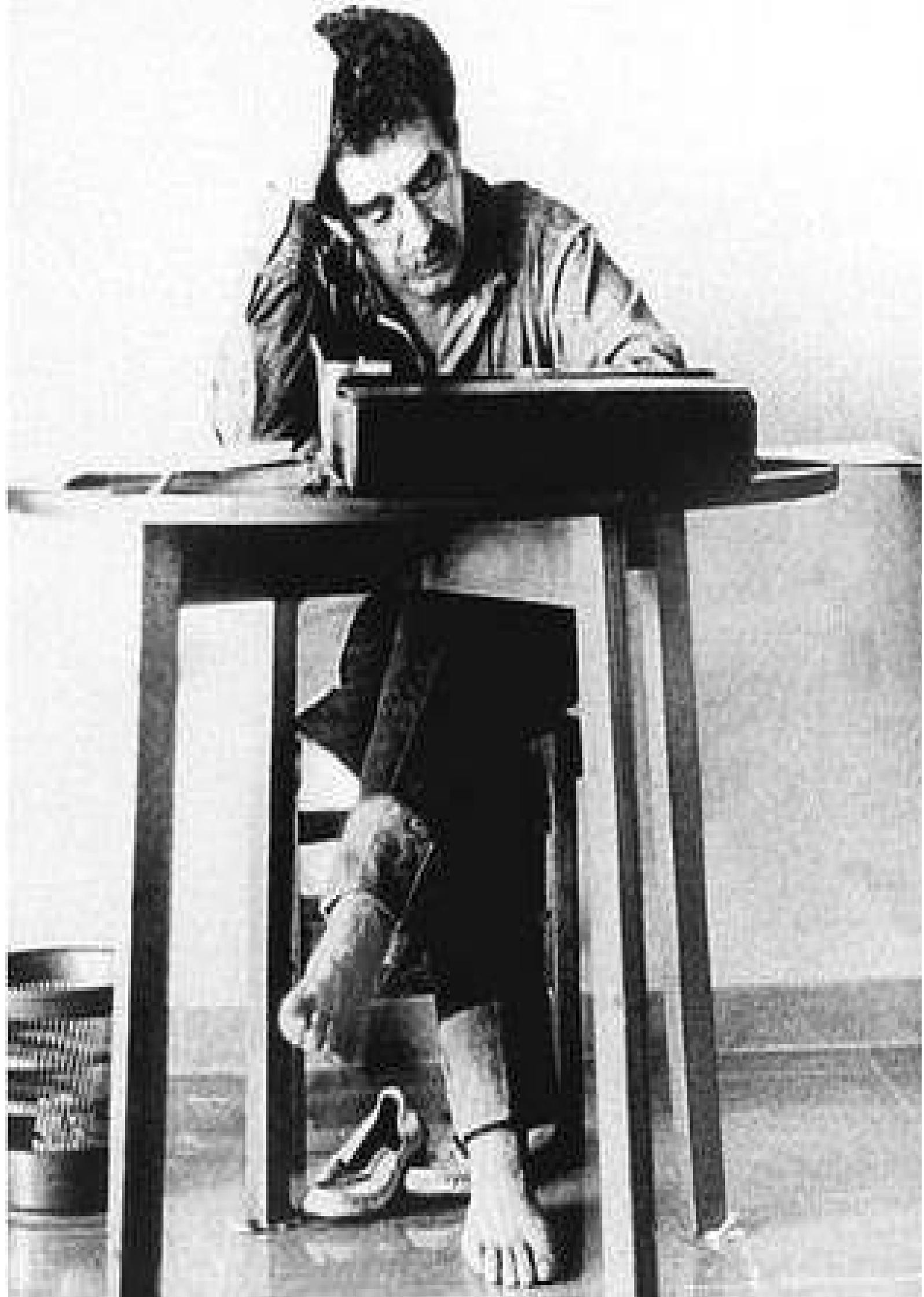
**Tutorizado por Antonio López Hidalgo.**

**Mayo de 2015.**

POR *MARINA*  
*JIMÉNEZ RODRÍGUEZ*

# *Camino* *s* *entrecruzados*

**La historia del periodismo y la literatura es una historia de amistad a lo largo de los siglos, de préstamo de técnicas y recursos hasta ver difuminadas en ocasiones sus fronteras. Las novelas más recientes que encontramos en las librerías nos hablan de una última vuelta de tuerca de estas relaciones, de una mayor inmersión del *yo* del autor. La autoconfesión, el desnudo y la sinceridad se convierten así en tácticas inevitables de veracidad.**

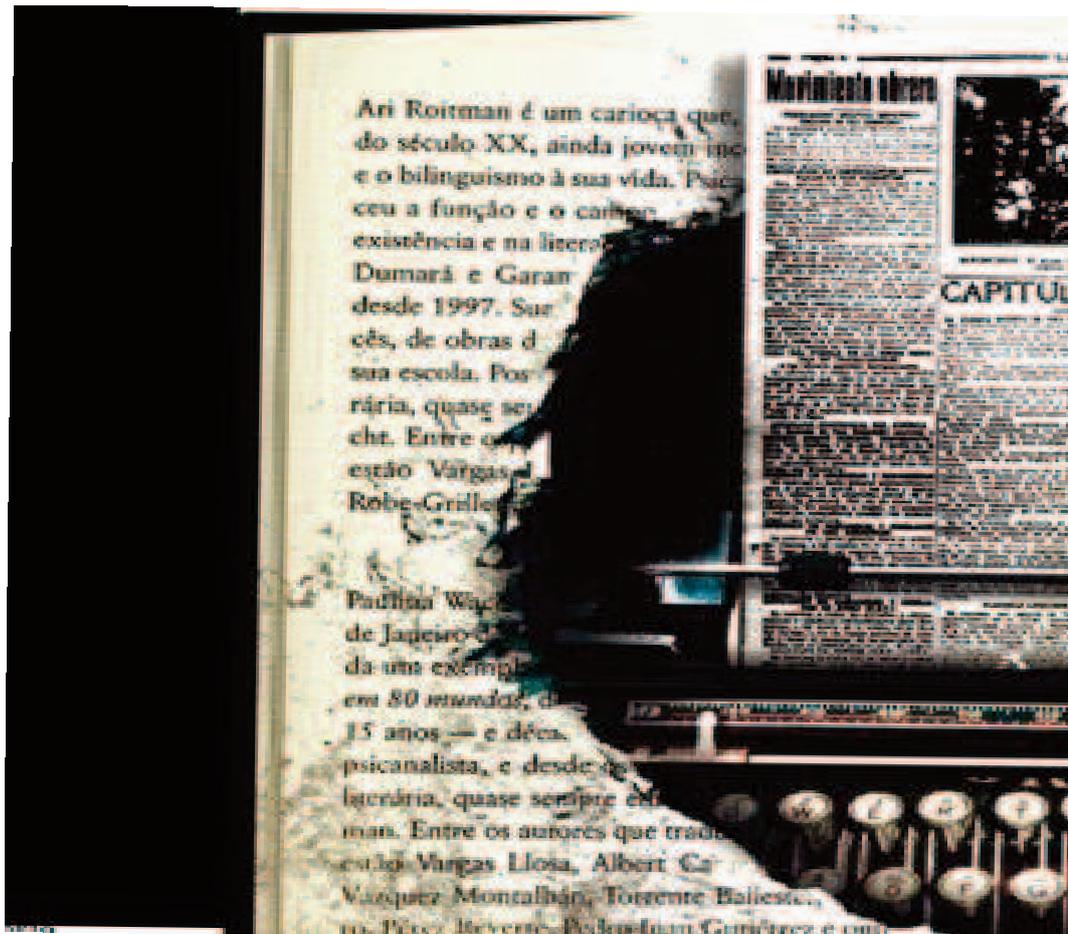


Ha llegado. Ella, que nunca se había ido. Ella, que siempre se las había apañado para sobrevivir, por más novedades y obstáculos que el tiempo y la historia le plantaran en el camino. Ya decía Borges que toda novedad no es sino olvido. La novela siempre ha querido sonar a verdad, mezclarse con la vida para parecerse a ella, pero en los últimos tiempos ha afinado un poco más sus cuerdas y la música que sale es ya mucho más clara, más limpia, con un mayor timbre de verdad. Las novelas más recientes que surgen en el panorama literario son una última zancada de esas relaciones tan promiscuas que siempre han mantenido la literatura y el periodismo, el periodismo y la literatura. Biografías noveladas como *Limonov*, de Emmanuel Carrère, o novelas como *Como la sombra que se va*, de Antonio Muñoz Molina, entre muchas otras, cuentan una verdad que no sólo se nos entrega desnuda, sino que, apasionada, desgarrada y desatada de pudores arranca también las vestiduras de los propios autores, que intercalan en su relato sus propias experiencias, su propia vida.

La historia de la novela es un relato de superación camaleónica. De lucha, de adaptación, de cambiarse de atuendo según la ocasión en un puro instinto de supervivencia. Berna González, editora de Babelia, lo explicaba así el pasado diciembre en un reportaje en ese mismo medio: “la historia de la novela es la historia de cómo el género va apropiándose de todo lo

que encuentra a su alrededor – la poesía la historia, el ensayo y el periodismo- y al hacerlo se va transformando”. Sin embargo, la búsqueda de verosimilitud ha sido un pilar constante desde los inicios de la literatura. Este desprecio de la ficción podemos rastrearlo incluso en Platón, que abogaba por la expulsión de los poetas de su ciudad

nada de obras cuyas fronteras con el periodismo están difuminadas. La novela como un gran banquete con entrada libre. Como apuntaba Javier Cercas en Babelia el pasado diciembre, “Cervantes nos dio un género en el que cabe todo. Esa fue su genialidad”. Frente a esta tendencia flexible se sitúa el grupo de novelas del siglo XIX que, según el



ideal, al considerarlos “falsificados de la realidad”. O en Cervantes, que no llamaba novela al Quijote, sino historia, en un intento de subrayar su correlato con la realidad verídica. Como señala Antonio Muñoz Molina, “la literatura siempre ha estado jugando con los límites”. Y en los límites ha encontrado su camino.

Precisamente con la tradición cervantina enlaza esta flamante hor-

autor, son eficaces para contar historias, pero han monopolizado durante dos siglos el género asfixiándole con un espacio de maniobra hartamente limitado. La novela realista de los siglos anteriores buscaba la verosimilitud con la realidad. Ahora se ha dado un paso más: lo que prima es la veracidad.

José Carlos Mainer, catedrático de la Universidad de Zaragoza y crítico literario, explica así el leit-

motiv de la novela a lo largo de los últimos siglos: “si en el siglo XIX la novela (Balzac, Zola, Galdós) trató de medirse con el afán totalizador de la ciencia y en el XX (Kafka, Proust, Joyce, Woolf, Camus) su espejo fue la filosofía, en lo que va del XXI parece medirse con la información”. Y no le falta razón. Uno lee *Como la som-*

striptease, contonease sus curvas y se nos entregara voluntariosa.

El camino de las relaciones entre periodismo y literatura cuenta ya con un largo recorrido. Juan Carlos Gil, doctor en Periodismo y profesor en el Máster de Escritura Creativa de la Universidad de Sevilla, explica así la simbiosis de ambos géneros: “las relaciones entre la li-

sigan siendo mucho más tiempo.”

En este camino de promiscuidad a lo largo de los siglos –tan trabajado por Albert Chillón- hay una parada que volvió del revés las trayectorias de periodismo y literatura tal como se le habían conocido antes. Un revulsivo capaz de regenerar géneros, de centrifugar estilos y técnicas dando como resultado una revolución literaria y periodística sin precedentes: el Nuevo Periodismo.

“El Nuevo Periodismo se refiere a la producción escrita de una nueva clase de periodistas, que incluye a gente como Tom Wolfe y Norman Mailer, los cuales rompieron con la práctica del periodismo tradicional para ejercer la libertad de un nuevo estilo de narración periodística y comentario subjetivo, cándido y creativo”, explicaba el periodista Arcadi Espada en unas declaraciones de 2011. Una auténtica vuelta de tuerca al trabajo periodístico al uso mezclado con ciertas influencias de la prensa underground. Truman Capote, que denominó a sus obras “non fiction novel”, estaba convencido de que el perio-



*bra que se va* y le parece estar disfrutando de una crónica, de un reportaje en profundidad. La cantidad de datos, el uso de fuentes y el trabajo de investigación que subyacen a la trama son de tal calibre que uno por unos instantes olvida las horas que empleó Muñoz Molina, sentado tras su portátil Apple, dando forma a esos hechos y a esa verdad. Como si fuera la propia verdad la que, en un sugerente

teratura y el periodismo han sido siempre promiscuas, más que nada porque algunos géneros del periodismo provienen previamente de la literatura y por tanto siempre ha habido contactos. Hasta principios del siglo XX no se profesionaliza el periodismo. Por tanto siempre ha habido un trasvase de personas y de géneros. En ese sentido, las relaciones entre uno y otra siempre han sido muy promiscuas y ojalá que lo

periodismo podría representar una opción válida como forma literaria: “algo que tuviera la credibilidad de los hechos, la inmediatez del cine, la hondura y libertad de la prosa y la precisión de la poesía”. Estos eran para él los ingredientes de una novela periodística.

Como expresaba Tom Wolfe en *El Nuevo Periodismo*, “parecía primordial estar allí cuando tenían lugar escenas dramáticas, para cap-

tar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consistía en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre tenían en las novelas o los relatos breves: esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes”.

El Nuevo Periodismo, que se granjeó un éxito enorme en los años sesenta y setenta del siglo XX, empleaba un estilo caracterizado en esencia por la presencia del periodista en los hechos. Los reportajes estaban enriquecidos, así, por su propio testimonio: era éste su valor añadido. En el caso de EEUU, la corriente entró huracanada con lo que se comenzó a llamar la literatura periodística, en respuesta a un periodismo tradicional que no era capaz de explicar al mundo lo que ocurría. Esta nueva tendencia trataba de suplir el “vacío de credibilidad” del Gobierno a la hora de informar a la ciudadanía, lo que sumado al ambiente bélico y de protestas por la guerra de Vietnam y los numerosos disturbios raciales, constituían el perfecto caldo de cultivo para que una nueva forma de periodismo más rompedora, más respondona y contestataria saltara a la palestra. Y vaya si consiguió saltar. Tanto, que hoy día seguimos caminando sobre la estela que estos periodistas rebeldes abrieron, no sin esfuerzo. Sin embargo, aunque este boom de la no ficción se dejó ver con mayor contundencia en EEUU, no es un fenómeno privativo norteamericano, sino que se produjo paralelamente en otros lugares como América Latina. No hay más que observar el estilo irrefutablemente periodístico de obras como *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, totalmente en la línea de la simbiosis periodístico-literaria.

David Foster Wallace, autor de diversas obras enmarcadas dentro de la corriente del Nuevo Perio-

dismo, entre las que destacan *La broma infinita*, trabajó profusamente la maquinaria del lenguaje para entresacar las contradicciones de la realidad, convencido de que el lenguaje albergaba los mecanismos necesarios para llegar a la verdad. Para él, la clave de la literatura era “la emoción”, que la escritura “estuviera viva”: “desde los griegos, la buena literatura te hace sentir un nudo en la boca del estómago. Lo demás no sirve para nada”.

Albert Chillón, escritor, ensayista y profesor, autor de diversos estudios sobre literatura y periodismo, explicaba así la evolución del Nuevo Periodismo: “el género arrancó con silencio en América Latina, chilló con fuerza en los años sesenta con Tom Wolfe como su autoproclamado abanderado, tuvo un relativo confinamiento en suplementos culturales y literarios y desde los ochenta para acá, consagrados como Talese y Ryszard Kapuscinski o herederos suyos como Jon Lee Anderson han ido manteniendo la llama”. Y la llama continúa encendida. Chillón subraya, además, el protagonismo del lector a la hora de ficcionar. “el lector del último cuarto de siglo XX no necesita la obviedad ficcionadora de Flaubert o Dovtojevski y puede aportarla por su cuenta a partir de la propuesta de *A sangre fría* de Capote”.

“Un grupo de profesores del departamento de Literatura llegaron con nuevas técnicas literarias para contar hechos que estaban pasando y esto produjo un gran socavón en la concepción clásica del periodismo”, afirma Juan Carlos Gil. La labor periodística previa a la explosión del Nuevo Periodismo no consistía en “hacer calle”, sino en recibir una información e imprimirla una cierta forma retórica de apariencia objetiva, que fuera capaz de dar la impresión al lector

## EL NUEVO PERIODISMO NO NACIÓ SÓLO EN EEUU, AUNQUE ALLÍ PRENDIERAN CON MÁS INTENSIDAD LA LLAMA Y EL ÉXITO

### PÁGINA SI- GUIENTE

Retrato de Mariano  
José de Larra  
realizado por José  
Gutiérrez de la Vega  
(s. XIX)



de que aquello que se le contaba era lo único que ocurría, que constituía el “relato unidireccional de la realidad”. Si el Nuevo Periodismo se caracterizó por algo, fue por la incursión del periodista dentro de los bajos fondos de la sociedad, la investigación en estado puro, el periodismo en las propias carnes, y todo ello salpimentado con nuevos enfoques, personajes, escenas y objetos que pertrechaban de cohesión y coherencia al relato. Una revolución que inevitablemente dejó al periodismo anterior en estado de shock.

Pero el Nuevo Periodismo no sólo nació en EEUU, aunque allí prendieran con más intensidad la llama y el éxito. Ni el boom de periodismo narrativo tiene a esta corriente como único referente. No se produjo un fenómeno de colonización, sino que, por el contrario, lo que ocurrió fue que se desplegaron en distintos lugares diversas manifestaciones de un mismo fenómeno. Lo que explica realmente la emergencia de un Nuevo Perio-

dismo, en cualquiera de los lugares, es esa transformación que se produce en la relación lector-escritor, un lector que cada vez está más cualificado y cuyo papel es cada vez más importante. “En el tránsito a la sociedad de comunicación de masas, plenamente instalada con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, un periodismo literario va fraguando como propuesta de poética, desde Dreiser a la novela de indagación de Sciascia, pasando por la postficción de Hemingway o la no ficción de Truman Capote”, señala Chillón. La emergencia y el posterior éxito del Nuevo Periodismo norteamericano coinciden temporalmente con una crisis de la novela realista del siglo XIX, sobre todo debido a la aparición de las vanguardias literarias encabezadas por *Ulises*, como señalan Antonio López y M<sup>a</sup> Ángeles Fernández Barrero en *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*.

No obstante, estos nuevos periodistas zarandearon tanto el género que recibieron en numerosas oca-

siones la crítica de que lo que hacían no era realmente periodismo. Que estaban mintiendo. Como señala Juan Carlos Gil, “no es que estuvieran mintiendo, lo que estaban era contando historias que habían visto con sus propios ojos, que habían investigado, y como provenían del mundo de la literatura, introdujeron lo que habían estudiado, una gran cantidad de técnicas literarias, para explicar aquellas cosas que habían ocurrido”. Este nuevo método de trabajo contrasta tanto con ese periodismo pasivo, cómodo, relajado, que se realizaba antes que aquella revolución sólo podía venir contestada por el rechazo. “No estaban inventando nada, sino acercándose a la realidad con nuevas herramientas”, concluye Gil.

Sin embargo, aunque la huella dejada por los nuevos periodistas, que revolucionaron su contexto fue a todas luces indeleble, son numerosos los estudiosos que han minimizado su influencia en el periodismo narrativo posterior. Para Bernal y Chillón, los grandes antecedentes

## CON LA DEMOCRACIA, EL PERIODISMO DESPERTÓ DE LA INSULSA RETÓRICA BOMBÁSTICA EN QUE LANGUIDECÍA

PÁGINA SI-  
GUIENTE

Fotografía de Manuel  
Chaves Nogales.  
Fuente: Archivo Pilar  
Chaves.

del periodismo literario hay que buscarlos en Daniel Defoe, John Reed, Ernest Hemingway y George Orwell. El Nuevo Periodismo empleaba técnicas como la narración por escenas, tratando de evitar la narración histórica pero, como señalaba Wolfe, este procedimiento “entronca directamente con uno de los procedimientos expresivos más empleados por los escritores a lo largo de la historia de la literatura”. Otro recurso ampliamente usado por el Nuevo Periodismo es la transcripción completa de los diálogos de los personajes, una técnica que, como señalaban Bernal y Chillón, existía en España desde principios del siglo XX.

Periodistas como George Orwell o John Hersey llevaban trabajando mucho tiempo antes del boom de esta nueva tendencia, y ya habían descubierto el potencial de las técnicas narrativas aplicadas al periodismo “mucho antes de que Wolfe anunciara el Nuevo Periodismo”, señalan Antonio López y M<sup>a</sup> Ángeles Fernández Barrero,

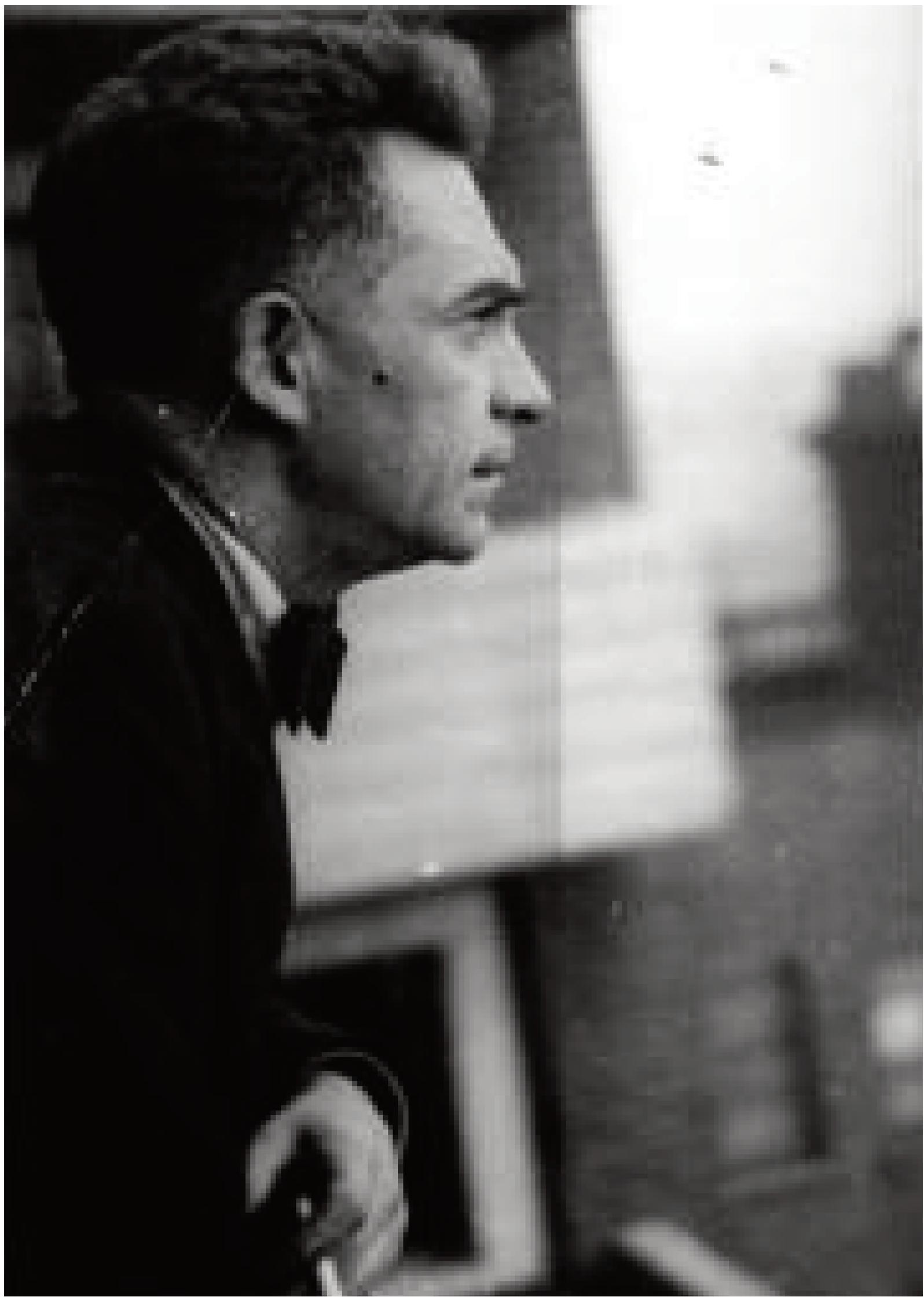
En España el primero que jugó con los límites entre periodismo y literatura fue Larra. Bajo su gran corolario “en literatura no se pueden buscar sino verdades”, el escritor y periodista madrileño consideraba que ésta funcionaba como “termómetro del estado histórico” de la sociedad. Por tanto, creía que el arte estaba obligado a reflejar el contexto social. Tan es así que consideraba que el fracaso de los ilustrados españoles venía explicado por el hecho de que “querían progresar en literatura cuando la sociedad –y aún el idioma mismo- estaban atrasados”. Criticaba además el atraso cultural y literario que adolecía al país, debido a la persistencia de las formas socio-económicas: “muchos años hemos pasado sin saber si tendríamos una literatura por fin nuestra o si seguiríamos siendo una posdata

rezagada de la clásica literatura francesa del siglo pasado”.

Sin embargo, autores como Mario Vargas Llosa subrayan la creatividad del periodismo español a lo largo de los siglos, exceptuando el lapso de tiempo que copó la dictadura. Así se expresaba el autor peruano al respecto en el prólogo de *Cartas a Mujeres*, de Martín Prieto: “Con la democracia, el periodismo, que había vivido entontecido y castrado por la censura durante el régimen franquista, despertó de la insulsa retórica bombástica en que languidecía y volvió a ser en España un arte mayor. Esos géneros efímeros y transitivos por antonomasia que son el artículo, la columna de opinión, el comentario de actualidad, el gran reportaje y hasta la viñeta y la cuchufleta se cargaron de ideas y de inventiva, de suculencia y de gracejo hasta convertirse, acaso, en lo más representativo del cambio político experimentado por el país, símbolo mismo de lo que significa la transición de una sociedad cerrada a otra libre”.

El tiempo le serviría a Vargas Llosa para subrayar más esta percepción, llegando a afirmar que el periodismo español era el más creativo de todos cuantos se hacían en Europa. “A diario devoro (a veces sólo hojeo, claro) incontables periódicos y revistas en varias lenguas: el periodismo que se produce en España me parece el más creativo, pugnaz y libre de todos los de Europa”.

Aunque el auge del periodismo narrativo dejó parte de su estela también en España, lo cierto es que la no-ficción no ha experimentado aquí demasiada resonancia. Aquí contamos, no obstante, con casos ineludibles como el del sevillano Manuel Chaves Nogales, uno de los principales antecedentes del Nuevo Periodismo en España, cuya obra y testimonio fue sacado de las terribles garras del olvido por la es-





critora Isabel Cintas. El periodista escribió muchos textos no-ficción, como *La vuelta a Europa en avión*. *Un pequeño burgués en la Rusia roja*, o la biografía del torero Juan Belmonte. A Chaves Nogales le gustaba estar ahí, mancharse de fango y contarlo después: así entendía él la profesión periodística. Son varios los periodistas y estudiosos que encuentran en la obra del sevillano antecedentes nítidos del Nuevo Periodismo. Ana Cañil explica: “Cuando se buscan los precedentes de lo que tres décadas después se denominará ‘nuevo periodismo’ (Capote, Mailer, Wolfe..), pocos se acuerdan del español Chaves Nogales, lo que manifiesta ignorancia y muestra el estatus periférico de nuestro país y su historia: ninguno de esos valores le sirvió para evitar el ostracismo y el olvido al que estuvieron sometidas su figura y su obra durante más de medio siglo”. “Si aquella época hubiera visto en la retórica un acicate como la nuestra, habrían dicho de él que era uno de los fundadores del ‘nuevo periodismo’, sostiene el

el escritor Andrés Trapiello.

Antonio Muñoz Molina cree que ha sido una tendencia especialmente infravalorada aquí. Que si obras como las de Azorín se hubieran escrito en Alemania, ahora serían consideradas obras maestras. “En España tuvimos la tradición en los años treinta, y se perdió, como tantas cosas. *Juan Belmonte* de Manuel Chaves Nogales, escrita en esos años, es una novela de no ficción”. Destacan casos como los del periodista y escritor Jesús Cacho, autor de diversos libros sobre los ambientes económicos españoles en las décadas de los ochenta y noventa, como *El negocio de la libertad*, que cuenta con un estilo repleto de diálogos reconstruidos, tacos y expresiones coloquiales como si las hubiera vivido en primera fila, surcando las aguas entre la literatura y el periodismo, navegando en esa duda de si lo que se cuenta es verdad o son arrebatos de imaginación.

Mientras que en EEUU existen numerosas novelas que abordan con plena desenvoltura y valentía

las consecuencias de la tragedia del 11 de septiembre, o sobre guerras o escándalos de codicia financiera, en España apenas encontramos novelas que retraten hechos acaecidos. “A nosotros la realidad cruda, la realidad inmediata, nos da escrúpulo. Si se escribe aquí los entendidos habituales lo descartarán como costumbrista y aprovecharán para hacer alguna referencia despectiva a Galdós, como si la atención a lo real no fuera compatible con la furia de la imaginación; como si Galdós no hubiera explorado las normas y los límites del arte de la novela siguiendo el ejemplo de los grandes maestros europeos”, explicaba Antonio Muñoz Molina.

Mariano José de Larra definió con mucho acierto la literatura por la que abogaba, una literatura que jugara con las normas de ficción y realidad, como si fueran distintas manifestaciones de una misma cosa. Dos caras de una misma moneda. “No queremos esa literatura reducida a las galas del decir, sino una literatura hija de la experiencia,



pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades a quienes interesa saberlas”. Aunque siempre se haya intentado caminar por la senda de la verdad en literatura, lo que ocurre para Albert Chillón es que ahora hay una serie de periodistas “que tienen la sensibilidad y el talento para abrir en canal las entrañas ficcionales de aquello que llamamos realidad”.

El último de los antecedentes del reciente repunte de novelas de no ficción hay que buscarlo en Sudamérica, en unos escritores-periodistas a los que no les gusta que les llamen escritores, y que reivindican que ese periodismo del yo, de profunda inmersión, no es más que periodismo. Sin apellidos ni diminutivos. Son autores como Leila Guerriero, Martín Caparrós o Sergio González, que saltan a la palestra desde los periódicos y desembocan en las estanterías. Como explica Cecilia González, “tienen una mirada personal y una narración literaria, algo que es esencial

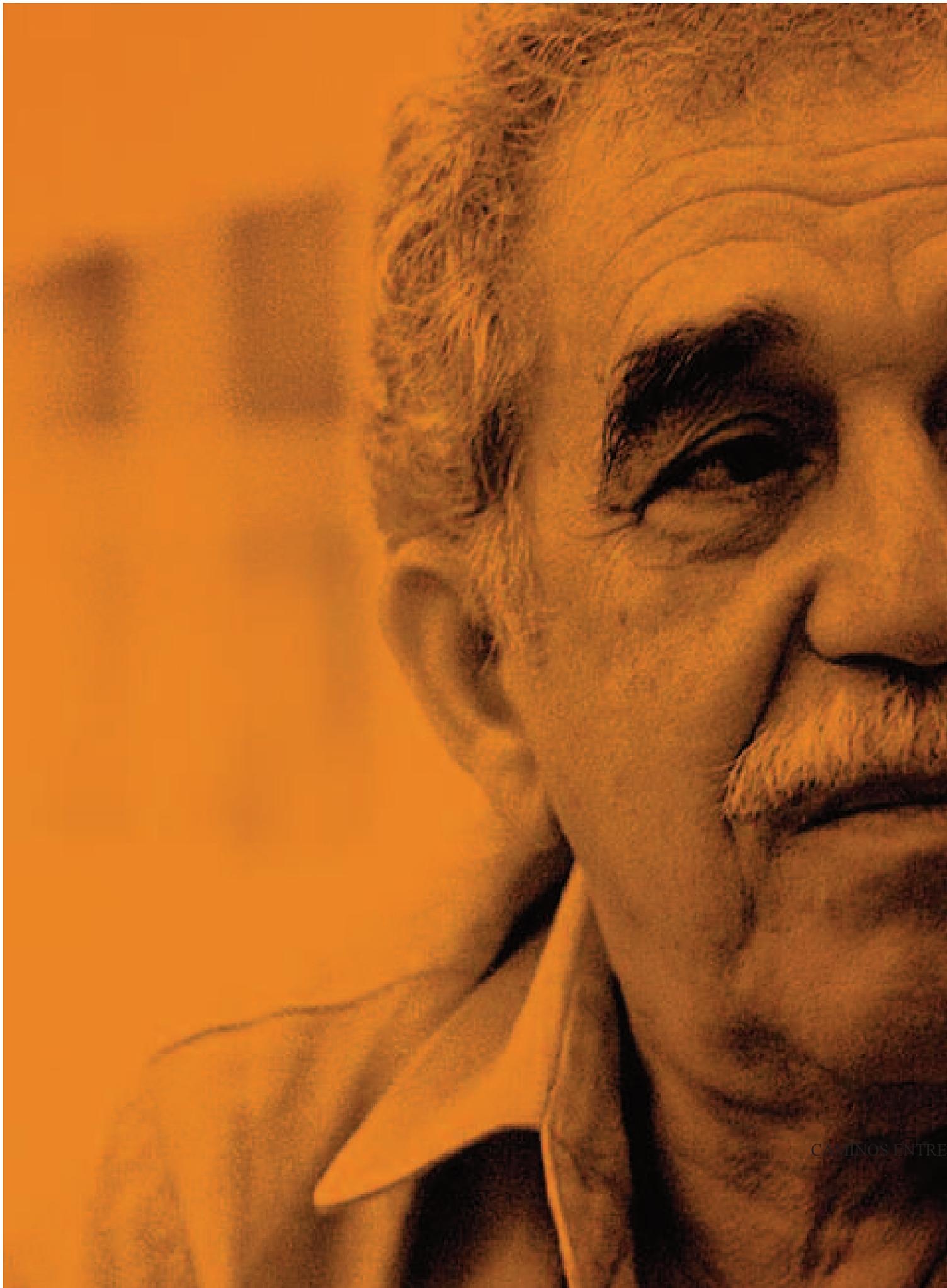
en el buen periodismo pero que periódicos y revistas, llenos de fronteras y de normas impuestas, terminan por constreñir y les impiden publicar”.

Mario Vargas Llosa se expresa así sobre este escalón de las relaciones entre periodismo y literatura que ocupa la crónica sudamericana: “en los casos de Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese o Tom Wolfe, lo literario llegaba a dominar de tal modo sus trabajos supuestamente periodísticos que estos pasaban a ser más ficción que descripción de hechos reales, que la preeminencia de la forma en lo que escribían llegó a desnaturalizar lo que había en ellos de informativo sobre lo que era creación. No es el caso de Leila Guerriero. Sus perfiles y crónicas utilizan técnicas que son las de los mejores novelistas, pero su método de estructurar los textos, utilizando distintos puntos de vista y jugando con el tiempo, así como dando al lenguaje una importancia no llegan jamás a prevalecer sobre la voluntad informativa, están siempre al servicio de ésta,

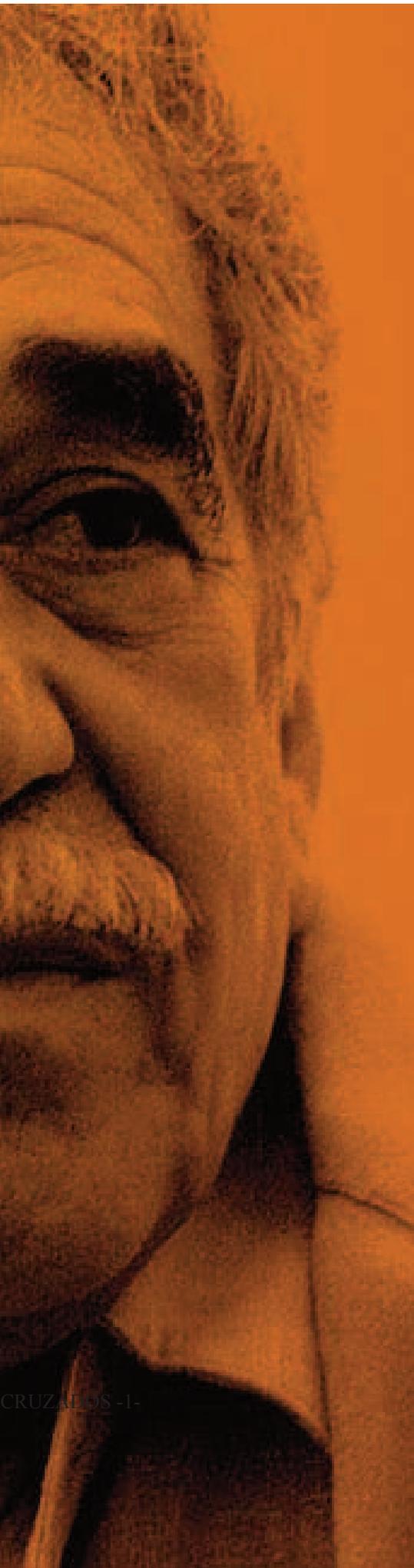
**“MÁS QUE REESCRIBIR, LO QUE HE INTENTADO HA SIDO COMPRENDER, SEÑALA ANTONIO MUÑOZ MOLINA.**

**PÁGINA ANTERIOR**  
Fotografía de los cadáveres de los fusilados en Casas Viejas en enero de 1993. Hemeroteca de la Vanguardia.

**EN ESTA PÁGINA**  
La escritora Carmen Vargas posa leyendo su libro.



CAMINOS ENTRE



**“LA VERDAD NO HA  
DE SER UN  
OBSTÁCULO PARA LA  
FICCIÓN”,  
EXPLICABA  
PÀMIES**

EN ESTA PÁGINA  
Retrato de Gabriel  
García Márquez. Pro-  
piedad de Unidad Edi-  
torial. 2014.

sin permitir que la forma deje de ser funcional y termine por trascender aquella subordinación a la realidad objetiva, que es el dominio exclusivo y excluyente del periodismo”. Aquí está en realidad el germen de la literatura periodística, o del periodismo literario, cuya última vuelta de tuerca encontramos en los últimos tiempos.

Antonio Muñoz Molina ha decidido apuntarse por vía doble a esta tendencia de novelas que reposan sobre el lecho de la verdad. Además de relatar la huida del asesino de Martin Luther King y su estancia en Portugal mientras conseguía un visado para su huida, apoyándose en multitud de fuentes informativas y en datos contrastados, en las líneas de *Como la sombra que se va* hay algo más que todo eso: el escritor lleva a cabo un desnudo de su pasado, de sus fracasos, de sus errores más humanos, como si tratara de reconciliarse con su yo de unas décadas atrás. Este el rasgo novedoso que incorporan las últimas novelas de no ficción, un escalón más en la confesión de la verdad: la propia verdad de uno mismo. Muñoz Molina no vacila en contar con pelos y señales sus noches de embriaguez, sus sentimientos hacia su familia, sus egoísmos, las veces en las que estuvo, y sobre todo, las que no. “*Como la sombra que se va* es un contrapunto a las otras historias: me sirve para señalar que los libros no se escriben en el vacío, sino en el interior de las vidas de personas que sufren, se enamoran, se alegran o entristecen como las demás”. Autoficción y, sobre todo, autoconfesión, aterrizan así en las novelas actuales como técnica de inequívoca credibilidad. Son diversos los nombres con los que ha sido bautizada esta conjunción de géneros: periodismo de libro, narrativa periodística, crónica de largo formato o literatura de no ficción, aunque periodismo narra-



tivo se ha impuesto sobre los demás. Muñoz Molina junto a Javier Cercas con *El Impostor*, que narra la historia del falso superviviente de los campos nazis, Enric Marco, son los abanderados de la temporada literaria, aunque también se enmarcan en esta línea literaria otras obras como *El balcón de invierno*, de Luis Landero, *La isla del padre* de Fernando Marías, *Limonov* del francés Emmanuel Carrère o *Pronto seremos felices* de Ignacio Vidal-Folch. Como señalaba Berna González para Babelia, “es una verdad probada que la realidad es la materia prima más sustanciosa de la ficción”. Y las últimas novelas han sido fantásticos lazarillos a la hora de guiar a la realidad desde los periódicos hasta las librerías.

Otro de los rasgos de esta última evolución es la conversión del narrador-testigo en un narrador-personaje, que al mismo tiempo es un objeto de autoanálisis y cuya evolución se confunde con la de historia que se quiere contar. Esta sustitución de la verosimilitud por la veracidad hace que las fronteras entre periodismo y literatura queden hoy más difusas que nunca.

Esta nueva hornada literaria se caracteriza porque, narrando una historia real y documentada, se toma la libertad de hablar desde la conciencia de los personajes, con un importante uso del estilo indirecto libre. Son libros que muestran una gran empatía con el protagonista, incluso una cierta relación de cariño hacia ellos. En el caso de Antonio Muñoz Molina en *Como la sombra que se va*, lo que se va realizando es un paralelismo constante entre las vidas de uno y otro, narrando sus experiencias en capítulos alternados en los que la identificación es constante. No faltan elementos como la autocritica de los autores a ellos mismos, los reproches a lo que hicieron y no de-

bieron hacer, o a lo que, debiendo hacerlo, olvidaron.

La metaliteratura es también un fuerte pilar de estas novelas periódicas que encontramos hoy día en las estanterías de las librerías. Es usual que en la propia novela se describan los pasos seguidos para la elaboración de las mismas, que se hable de la literatura y de los literatos. La documentación que subyace y que se muestra en estas historias es tal que incluso en ocasiones se indica la fuente de la que el escritor, ese escritor que disfruta jugando a ser periodista, ha obtenido la información. No hay que olvidar que Muñoz Molina pudo reconstruir la vida de James Earl Ray a partir de los periódicos y los archivos policiales del caso. El desnudo que se lleva a cabo incluye no sólo contar todo lo que se sabe —y todo lo que se siente—, sino también hacer explícito cuándo no se sabe algo, mostrando las dudas, dejando partes de la historia en el aire. Todos estos elementos permiten incrementar la confianza del lector en el autor, que ahora está atado por un mayor compromiso que nunca.

“Mi intención era trazar el itinerario de mi aprendizaje como escritor, oscilando entre dos aproximaciones a la creación novelesca. Una de ellas, más literaria, pegada a los géneros y a las referencias culturales, y la otra más abierta a lo azaroso y lo real”. Y es que Como la sombra que se va da la impresión al lector de ser un making-of de otra novela anterior, *El invierno en Lisboa*. Esta ciudad es precisamente la clave de la novela en su conjunto: es el punto donde se unen Muñoz Molina y James Earl Ray, es el lugar del mapa donde las trayectorias de ambos, procedentes de tiempos y continentes diferentes, confluyen y se retroalimentan. La metaliteratura que adoba así la última novela del jienense es sencillamente abruma-

**“AL CABO DE  
TREINTA AÑOS  
DESCUBRÍ QUE LA  
MEJOR FÓRMULA  
LITERARIA ES LA  
VERDAD”,  
EXPLICABA GABRIEL  
GARCÍA MÁRQUEZ.**

EN LA PÁGINA  
ANTERIOR  
Antonio Muñoz  
Molina. Fotografía  
de  
Miguel Ángel  
León.

dora. Narrarse a sí mismo varias décadas después ha provocado en Muñoz Molina una sensación de “lejanía”: “de pronto me pasaban cosas inauditas: me publican un artículo, me hacían un contrato para una novela. Más que rescribir, lo que he intentado ha sido comprender”

Dijo Samuel Beckett: “no existe nada más, seamos lúcidos por una vez, que lo que me pasa a mí”. Las nuevas obras mezclan la novela realista previa con diversas técnicas periodísticas: observación, indagación e interpretación al más puro estilo reporteril. Sustituyendo las citas de declaraciones por el uso de diálogos, la nueva novela de no ficción es capaz de responder a las preguntas que el lector de periódico se hace frente a una escueta y simple noticia.

Un recurso muy empleado es la invención de conversaciones que pudieron ser, la descripción de estados de ánimo, o de pensamientos y valoraciones que nada tienen que ver con hechos contrastados y ciertos. “La crónica, el reportaje, a veces en formato de libro, son formas narrativas fundamentales, y yo me he inspirado en ellas para *Como la sombra que se va*”, señala Antonio Muñoz Molina, quien con unas pinceladas de sinceridad mayúscula ha sido capaz de mirar a la cara a los lectores y a sí mismo, espetando: este soy yo.

Carmen Vargas, autora de *Sin billete de vuelta*, narra la historia de su abuelo, Francisco Vargas, realizando un retrato de la atmósfera española y andaluza durante la II República, la Guerra Civil y la posterior y extensa dictadura, a raíz de los sucesos de Casas Viejas de 1933 y la lucha por la paz y la libertad posterior llevada a cabo por su abuelo y el resto de la familia. La escritora natural de Coría del Río tiene muy claro por qué escogió la ficción como el mejor enfo-

que desde el que afrontar su historia: “los que creemos en la verdad estamos hartos de tanta ficción. Estas historias hay que darlas a conocer con todas sus consecuencias, que no tienen porqué ser malas como nos lo quieren vender, sino todo lo contrario. La historia de mi abuelo desgraciadamente es una más entre tantas y se merecía desnudarla ante los ojos de todos sus lectores para poder contribuir a echarle un pulso al olvido.

Fernando Marías, ganador del Premio Biblioteca Breve 2015, también se ha aupado al carro de contar la historia de su familia desde el yo. Narra la historia de su padre desde los anteojos de la no ficción: “lo que quiero contar no es la muerte de un padre sino la muerte de mi padre. Quiero expresar lo que yo sentí cuando él murió. Se trata de preservar su memoria. No morimos el día que morimos. Morimos cuando muere la última persona que nos conoció y nos recuerda. Haciendo este libro he querido alargar un poco la existencia de mi padre, que quien no lo conoció lo pueda conocer”.

La inclusión del yo en las novelas es un aspecto revestido de polémica, un rasgo a todas luces tradicionalmente desdeñado. Incluso se tiende a considerar las novelas demasiado autobiográficas como una consecuencia de una inmadurez literaria, una práctica atribuida con frecuencia a autores noveles. Afortunadamente escritores consagrados están comenzando a dar la vuelta a los prejuicios.

El escritor Sergi Pàmies, autor de famosos cuentos y prestigioso columnista de la Vanguardia, ha comenzado a incorporar episodios reales de su vida en sus últimas obras. En una entrevista que le realizó la revista cultural Jotdown en abril de 2014, explicaba cómo llegó un momento en que comenzó a antojársele antinatural el esconder su

biografía bajo un disfraz de ficción. “A medida que tienes más oficio pierdes prejuicios, y el hecho de combatir tus propias decisiones inamovibles es estimulante. En el ejercicio de la literatura más íntima es muy importante el componente de la libertad. La verdad no ha de ser un obstáculo para la ficción”, explicaba Pàmies.

Sin embargo, aunque lo que estos autores narran sean hechos reales, reconocen que hay parte de ficción en ellos. Un vicio inevitable y quizá, como sostienen, necesario. Carmen Vargas matiza: “yo las llamo licencias literarias, pues desgraciadamente en estas historias no está todo descubierto, se nos ponen tantas trabas que a veces se nos quedan partes descolgadas y es ahí donde hace falta hilvanar bastante bien para que no se caigan”. Aunque todos los cauces que permitan al lector abrir la puerta a la conciencia puedan ser válidos y efectivos, Carmen Vargas apunta a la comodidad del formato novela: “en el momento que la novela te atrapa comienzas a sumergirte en su historia y te dejas llevar”.

Fernando Marías explica así el leitmotiv de su obra: “esta novela parte de dos decisiones: contar la verdad y ser impúdico. Creo que los novelistas tenemos que ser necesariamente impúdicos. Olvidarnos de la vergüenza y de lo políticamente correcto”. Esta aspiración coincide plenamente con el estilo desinhibido de Antonio Muñoz Molina en *Como la sombra que se va*, cuando relata con plena soltura sus noches de fiesta y sus episodios personales más íntimos. “La literatura buena proviene de la verdad y hay mucha literatura buena que proviene de la verdad. Hay muchas otras obras que provienen más de la auto-imitación, de la impostura, y eso no nos viene nada bien”. La verdad no sólo como aderezo permitido, sino

**“TENEMOS MENOS  
LIBERTADES  
LITERARIAS, PERO A  
CAMBIO TENEMOS  
MÁS CAUDAL DE  
INFORMACIÓN Y  
VERDAD CIENTÍFICA”**



EN ESTA PÁGINA  
El actor Pedro  
Casablanc interpre-  
tando a Luis Bárcenas  
en la obra teatral  
“Ruz-Bárcenas”  
(2015).  
Fotografía de  
Teatre Lliure.

como un pilar indispensable.

Son diversos los autores que han tratado de explicar la imposibilidad de desinfectar la realidad de las huellas del yo. El escritor y periodista Ignacio Vidal-Folch lo explicaba así: “la realidad es una proyección del deseo y necesitamos la fantasía para completar la historia. Mi punto de vista con mis herramientas hace una realidad y si la contara otro desde su punto de vista resultaría otra”. Resulta muy significativa a este respecto la teoría de la casa de Henry James: “la casa de la narrativa no tiene una ventana sino un millón; más bien, un número de ventanas posibles que no alcanzamos a contar. Ella y sus vecinos miran el mismo espectáculo, pero una ve más donde otra ve menos, una ve negro donde otra ve blanco, una vez grande donde otra ve pequeño, una ve burdo donde otra ve fino. Y así una y otra vez”. A raíz de la muerte de la metafísica iniciada por Nietzsche, se asume que la verdad es algo inasible, imposible de concretar. Esta teoría de James es una rendición ante la evidencia de la subjetivización de la realidad.

Son muchos los motivos que a lo largo de la historia han llevado al escritor a reflejar la realidad en sus libros. Capote explicaba que los escritos más interesantes que había creado en su época de juventud habían consistido en una serie de observaciones cotidianas, una suerte de transcripciones de conversaciones que llegaban a sus oídos: “un estilo de ver y oír” que marcaría por siempre su estilo literario. “En el origen del acto de escribir está el gusto de mirar y aprender y la convicción de que las cosas y los seres merecen existir. El escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas”, señala Antonio Muñoz Molina.

Enrique Vila-Matas expresa de

este modo en *Extraña forma de vida* su desdén por la ficción: “me sentía muy satisfecho de haber prescindido siempre, ya desde el primer momento en mi obra narrativa, de todas esas ficciones que los novelistas imaginan sentados en sus escritorios. Lo mío era la calle. Me gustaba inventar, pero para eso ya tenía los artículos de prensa que me encargaban. Con las novelas la cosa iba por otro lado. Me gustaba fijarme en lo real. Dejar lo literario para interesarme por la vida, por ejemplo, de una cajera de supermercado”. Se trata del terreno común del que hablaba Tom Wolfe, ese punto intermedio en el que coinciden autor y lector. En los últimos tiempos es habitual encontrar esa localización en las noticias de la prensa.

Las novelas de no ficción son capaces de llevar la vida al papel. De mirar a la cara a los lectores. La ficción, cuando es abordada desde la sinceridad es capaz de engrandecer y potenciar el sentido de la propia vida. El escritor francés André Gide teorizó sobre la relevancia de la sinceridad en la escritura: “se me ocurre, provisionalmente: que jamás la palabra preceda a la idea. O bien: que la palabra sea siempre necesitada por ella; debe ser irresistible, insuprimible, y lo mismo para la frase, y para la obra entera. Y para la vida entera del artista, es necesario que su vocación sea irresistible; que no pueda no escribir”.

El escritor, ensayista, pintor y físico argentino Ernesto Sabato desgranó en *El escritor y sus fantasmas* la que para él era una de las grandes paradojas de relación entre realidad y ficción: “es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!”. Y es que como expre-



saba Antonio Muñoz Molina, “uno piensa que los libros son autobiográficos cuando cuentan cosas que han pasado. Pero, a veces, son más autobiográficos todavía cuando inventas cosas que no te han pasado”. No hay más que ver cómo el protagonista de su novela, el asesino no confeso de Martin Luther King, solía inventar su ocupación de marinerero. En esa mentira había mucho de verdad: mucho de su aspiración, de su propia identificación real con el embuste. Como si al mentir contraria, de alguna manera, su verdad.

Gabriel García Márquez consiguió crear una novela que mezclara a la perfección ambos géneros, sin fisuras, perfectamente engarzadas como si periodismo y literatura fueran notas de una misma melodía. El colombiano estaba orgulloso de su trabajo, de ese reportaje sobre un asesinato ocurrido treinta años antes, en 1951, incluyéndose como narrador a sí mismo. Él mismo contaba cómo había comenzado a pensar en el caso en formato

reportaje, y sólo varios años después comenzó a vislumbrarlo desde la óptica de la literatura. Pero aún así no era capaz de aparcarse la contrariedad que causaba a su madre “la sola idea de ver a tanta gente amiga, e inclusive a algunos parientes, metidos en un libro escrito por un hijo suyo. Un ejemplo más de que la flamante tendencia actual se alimenta de las fuentes del pasado. “Al cabo de treinta años descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad”.

Hay muchos que han achacado este repunte de la novela de no ficción a la progresiva agonía de la novela –“cosa que se dice casi desde que está viva”, apostilla Javier Cercas-. Es interesante a este respecto el artículo de El País *33 veces en las que se ha anunciado la muerte de la novela en el último siglo*, en el que se explica cómo a la novela se le ha intentado asesinar “con dagas doradas, ballestas de

roble, saetas oxidadas, revólveres Colt 45, balas de plata y patas de cordero congeladas”. Innovaciones tecnológicas y mediáticas como la prensa de masas, la televisión, el cine, Internet o los smartphones han hecho tambalear en innumerables ocasiones la supervivencia de la novela, pero ella, valiente, atrevida, testaruda, es “como el muerto vivo de la canción de Peret, que siempre reaparece dando palmas”.

Robert Clark Young, en *La muerte de la muerte de la novela*, compara la novela con el Sueño Americano: al igual que él, “la muerte de la novela debe ser anunciada por cada nueva generación”. En 1902 Julio Verne vaticinaba sin acierto: “las novelas serán suplantadas por los diarios... Los escritores de prensa han aprendido a colorear los acontecimientos cotidianos tan bien que su lectura entregará a la posteridad una imagen más veraz y vívida que la de la novela histórica o descriptiva”. O Fran Kermode en New York Re-



view of Books, que en 1965 sentenciaba que “el destino de la novela, considerada como género, es estar muriéndose permanentemente”.

Robert Coover, en *The New York Times*, también vaticinaba el fin de la novela: “de hecho, la proliferación de libros y otros medios de comunicación impresos, prevalentes en esta era deforestadora y gastadora de papel, debería ser un síntoma de su febril estado moribundo, la última boqueada inútil de una forma antaño vital antes de que muera para siempre, muerta como Dios”. La historia también se equivoca. Sin embargo, muchos otros autores y estudiosos de la literatura arrojan sus anclas en la orilla opuesta. La editora de Babelia Berna González sentenciaba el pasado diciembre en este suplemento: “la novela no sólo no ha muerto, sino que se renueva y revive con una fortaleza inusitada”. Hay quienes piensan, además, que el rebrote de no ficción se expande hacia otros campos no tan literarios. Pilar

Reyes, directora de Alfaguara, señala que la mezcla de ficción y no ficción se puede localizar también en muchas de las series televisivas más reputadas. “*Los Soprano, Mad Men o The Wire*, tienen cargas de realidad inmensas”.

La novela solía gozar de autoridad, ya que se le adjudicaba el rol de representar la realidad. Mediante una organización que imbuía coherencia al caos de las existencias humanas, los lectores podían observar el funcionamiento del mundo. Explicar la vida era una tarea que, durante siglos, era privativa de las religiones. Para Mario Vargas Llosa, la pérdida de confianza en la novela vino con la postmodernidad, ya que las tendencias experimentales “pusieron en evidencia lo limitado de los límites y lo convencional de las convenciones. La novela pierde autoridad porque se convierte en un juego”. De ahí que haya quienes consideren esta postmodernidad como una de las causas de la emergencia de

**“EL PERIODISMO ES UNA RAMA DE LA LITERATURA. HAY BUEN Y MAL PERIODISMO, COMO HAY BUENAS Y MALAS NOVELAS”.**

EN LA PÁGINA ANTERIOR

Fernando Marías. Fotografía de su página oficial.

EN ESTA PÁGINA  
Antonio Muñoz Molina. Fotografía de Miguel Ángel León.

---

**DECÍA ÓSCAR WILDE  
QUE LA  
DIFERENCIA ERA QUE  
EL  
PERIODISMO ERA ILE-  
GIBLE Y LA  
LITERATURA NO ERA  
LEÍDA.**

---

la no ficción. Y a la novela testimonio, relato real o relato metafictional como géneros de la postmodernidad. Pero para Antonio Muñoz Molina este movimiento no tiene nada que ver con la tendencia literaria de la no ficción, “esto es muy antiguo, de antes de que se inventara esa palabra tan prestigiosa, postmodernidad, que es tan útil para hacer tesis doctorales”.

Fernando Marías comparte opinión con Berna González: “no creo que la novela esté muerta. Creo que lleva evolucionando continuamente desde siempre. Esta evolución está ahí y garantiza ese movimiento”. Para el escritor bilbaíno, no obstante, hay temas literarios abordados en todas las épocas, como son la muerte y la memoria. “Llega un momento en la vida de un escritor se tiene que encontrar con esto. Yo imaginaba que iba a acabar escribiendo este libro y un día me encontré escribiéndolo. Es algo que está en el camino y uno acaba encontrando”. Javier Cercas explica así la muerte de la novela entonando un mea culpa: “si la novela está muerta –cosa que se dice casi desde que está viva-, la culpa es nuestra por no aprovechar todas las posibilidades que abrió Cervantes, que nos dio un género en el que cabe todo. Esa fue su genialidad”

Decía Eduardo Mendoza que la decadencia de la novela podría deberse a que “el sustrato último de la novela es la épica y nuestra época no produce situaciones épicas”. Años después, en 2006, el escritor barcelonés reconoció que había mudado de opinión en cuanto a la muerte de la novela, para venir a aclarar que quien había muerto era el lector. Mario Vargas Llosa se atrevió a vaticinar en 1999 el futuro de la novela: “si hay espacio propio para la literatura es el mundo del futuro, se definirá, no por su proximidad y parecido, sino por su diferencia y distancia, con el espacio

privativo de la imagen. Está hecho esencialmente de palabras y de fantasía, y se ofrecerá al lector como un desafío y una propuesta de colaboración intelectual para soñando aquél junto al autor, construir una ficción que, a la vez que redime a ambos temporalmente de las pequeñeces y miserias de la existencia real, les sirva de brújula para guiarse con más seguridad a través de las complejidad y tumultos de la vida”. Quince años después, parece que no han marchado por ahí los derrotos literarios.

Aunque a lo largo de la historia de la literatura y en especial en el último siglo se ha venido discutiendo la posible desaparición de la novela, hay autores para quien esta polémica carece de sentido. Antonio Muñoz Molina rehúsa alimentar debates como el suscitado por la muerte novelística. “Esas generalizaciones -la muerte de la novela, la salud que atraviesa, etc- no significan gran cosa. Son demasiado abstractas. Hay buenas novelas, malas novelas, novelas más tradicionales, novelas más aventuradas. Luego el tiempo va haciendo una limpieza”. Según el escritor jienense es absurdo tratar de diagnosticar la esperanza de vida del género. “Si hay una cosa que está comprobada que no saben hacer los seres humanos es predecir el futuro”.

Las razones que subyacen a este repunte de la no ficción se pueden vislumbrar desde diversos enfoques: tecnológicos, políticos, culturales, periodísticos, literarios, etc. Albert Chillón las resume así: “la dramática función totalizadora de la política moderna y los hechos económicos, la velocidad y la autoridad gráfica con que se introducen en nuestro cerebro gracias a unos medios de reproducción instantánea, el desolador periodismo. Con su anhelo de excitar y de mantener nuestro interés, la novela compete hoy con los medios informativos en



---

#### EN ESTA PÁGINA

Fotografía policial de James Earl Ray, el asesino de Martin Luther King (1955)

esta presentación dramática de lo más auténtico, lo más fácil de digerir para nuestra sensibilidad, cada vez más aturdida e inerte”

Es evidente que los numerosos avances tecnológicos han provocado transformaciones en la novela, facilitando su acercamiento hacia la realidad. Aunque siempre se han escrito novelas fundamentadas en la realidad, lo que marca la diferencia es, según Berna González, la mayor cantidad de información a la que se puede acceder hoy en día: “tenemos más información y la capacidad para fantasear está más controlada. Tenemos menos libertades literarias, pero a cambio tenemos más caudal de información y verdad científica”. Como re-

sume Albert Chillón, “la erosión que la red está causando en el periodismo escrito en su vertiente de información pura es un factor clave”. Estamos invadidos por una información que nos llega sin control. Las redes sociales han facilitado que con un simple click cualquiera pueda dar una noticia, con frecuencia sin contrastar, sin garantías periodísticas de veracidad, pero invadiendo nuestras pantallas en una lluvia incesable de titulares.

Hay quien apunta también al desgaste de la política como causante de la emergencia de la no ficción. La desafección ciudadana generalizada y la desconfianza hacia la clase política quizá explica una suerte de huida de la ficción hacia el refugio seguro de la verdad. El escritor Carlos Pardo explica así este fenómeno: “en las sociedades abiertas como las actuales, en las que las herramientas de ficción se las han llevado las campañas políticas, los falsificadores de nuestro tiempo, lo que le queda a la novela es plantearse qué es verdad y no verdad, cómo se construye la verdad y cómo la ficción sirve para dar sentido a la realidad”. Una vez más, la verdad se nos presenta como una medicina necesaria para estos tiempos que corren.

Y es que como señala Berna González, ahora hay más información que nunca. Un exceso de información que no pocos han acertado en llamar infoxicación. “Lo cierto es que ahora estamos bombardeados por más información que nunca. Los periódicos y la televisión han superado a la novela, hay una crónica novelística detrás del sumario de Bárcenas o del ingreso de la Pantoja en la cárcel, y al consumidor de noticias le gusta, lo devora, y piensa, ¿para qué voy a leer una novela si los periódicos ya me divierten?”. La realidad es tan increíble que la compañía Teatro Lliure



en coproducción con Teatro del Barrio estrenaron recientemente *Ruz/Bárceñas*, una transcripción literal del juez al ex tesorero del Partido Popular convertida en una obra teatral. Y lo que es peor, no faltaron risas.

Para Juan Carlos Gil, la emergencia de la no ficción en las últimas novelas se debe “al tópico de que la realidad siempre supera a la ficción, a que la actualidad nos está ofreciendo relatos que bien pudieran haberse escrito desde la literatura”. Las noticias nos cuentan acontecimientos tan increíbles y las consecuencias, en cambio, tan banales, que parece que tamaño surrealismo sólo puede venir orquestado por una fantasía literaria. “Si fuéramos una sociedad mucho más crítica, mucho más preocupada por las exigencias éticas de nuestros responsables, posiblemente no parecería imaginado lo que está ocurriendo”.

La literatura también se ve imbuída por las transformaciones que se producen en el campo cultural. Con la muerte de la metafísica tras Nietzsche, se admite la imposibilidad de definir y abarcar la realidad. Aterrizan entonces teorías como la de la casa, de Henry James, en las que se rinden a la evidencia de la inexistencia de la verdad objetiva, y que se concede que, al menos, la vida sea como una casa, en la que cada uno ve la realidad desde su propia ventana, con una luz y visión subjetivas. Además, la cultura de la imprenta, basada en el papel del discurso y en la autoridad de la palabra, va quedando paulatinamente obsoleta, al tiempo que otras formas de comunicación van saltando a la palestra.

El conocimiento ya no viene dado tanto por la textualidad, como por la posibilidad de identificarnos en un entorno que va fluctuando, que nunca es el mismo, donde hay cau-

dales de profusa información. Este cambio cultural afecta tanto a periodismo como a literatura, puesto que ambos tienen a la palabra como baluarte.

El historiador del arte húngaro Arnold Hauser explicaba así la ascensión de las formas de documentalismo que se produjo en el siglo XX: “esta tendencia a los hechos, a lo auténtico, -al “documento”- pone de manifiesto no sólo el intensificado apetito de realidad que caracteriza a la época presente, sino también la repugnancia a aceptar las finalidades artísticas del siglo pasado”. Albert Chillón cuenta además en su obra cumbre sobre periodismo y literatura cómo la secularización del arte, la pérdida del aura de sacralidad que durante siglos había sido su sombra, ha difuminado los límites de la ficción y la no ficción, apoyándose así en el poeta y ensayista alemán Enzensberger, quien explicaba que “los

**“LA ACTUALIDAD NOS  
ESTÁ OFRECIENDO  
RELATOS QUE  
PUDIERAN HABERSE  
ESCRITO DESDE LA  
LITERATURA”**

EN LA PÁGINA  
ANTERIOR  
Fotografía de Limo-  
nov. Extráida de ABC.

medios han eliminado una de las categorías fundamentales de la estética tradicional: la de ficción”, provocando la paralización de la oposición entre ficción y no ficción, una relación en la que ya no tiene sentido hablar en términos de rivalidad, sino de confluencia.

Esta confluencia viene explicada, como explica el profesor y escritor Alejandro Gándara, por el exceso de información que asola al mundo actualmente. La información solía ser un auténtico bien, un tesoro para los intercambios económicos e intelectuales, pero con la atroz inundación informativa, lo que se pone verdaderamente en valor son los criterios para seleccionarla: “estos criterios sólo pueden proceder de un pensamiento crítico y creativo, capaz de enunciar principios generales cuya virtud no es señalar una pretendida verdad, sino hacer que nos comuniquemos con un mundo hambriento de cambios en el que predomina el ruido”.

Con unas redes sociales en las que cualquier usuario puede dar información a veces exenta de contraste, con unos medios digitales capaces de dar exclusivas con sólo apretar un botón, el caos reinante se escapa de las manos y la creatividad es la única que puede poner orden en el desastre.

Pero quizá la razón que explique esta emergencia de verdad es más humana, más social, más relacionada con la propia necesidad del ser humano de sentirse pleno y de vivir una vida con sentido. Necesitamos relatos para entender la vida. Necesitamos a la ficción y a la no ficción. Como señalaba Antonio Muñoz Molina hace unos años para *El País*, “necesitamos mirar de cerca la realidad y necesitamos escapar temporalmente de ella, y encontrar en las ficciones donde satisfacemos esa huida claves simbólicas que nos ayuden a entender lo que vemos al abrir los ojos, al

apartarlos del libro”.

La propia evolución de la literatura también ha jugado un rol importante en la desaparición de las fronteras entre ella y el periodismo en los últimos tiempos. Como explica Steiner, el realismo literario del siglo XIX llevó hasta la extenuación “la ambición de absorber toda nueva calidad y lugar de experiencia”. A partir de James Joyce, los focos literarios se reducen considerablemente y entra en escena la cautela a la hora de abordar la realidad, lo que desemboca en una crisis de la ficción. Las pocas novelas que llegaron después de Joyce aturden por la reducción del foco: tratan de abordar la realidad con cautela. De esta situación concluye, se deriva una crisis de la novela de ficción y una consiguiente emergencia del documentalismo en las novelas.

Pero tal vez la causa esté también en el gusto de la novela por explorar su propio cuerpo. Esto está en la propia esencia de la novela, en su carácter intrínseco de confluencia de todos los géneros y estilos que la hacen indefinible, inexplicable. Desde el *Quijote* hasta la actualidad, la novela siempre ha sido el perfecto caldo de cultivo para su propia experimentación, para su propia búsqueda de límites. No es de extrañar que, por esta misma curiosidad pueril del género, a veces meta los dedos en el periodismo, provocando una confusión de oficios y esquemas de valores.

Jürgen Habermas ya hablaba del fin de las fronteras entre periodismo y literatura y lo situaba ya en los periódicos, suplementos dominicales y magazines europeos y norteamericanos del siglo XIX. Desde la *penny press* y los *Sunday papers* de 1830 y 1840 hasta el periodismo amarillo de Pulitzer y Hearst, la prensa fue desarrollando diversas técnicas para secuestrar el interés de las masas, mediante téc-



nicas gráficas y géneros atractivos. Estos periódicos se toparon así con el filón de las historias de interés humano, convirtiéndose así en la literatura de las masas. Con el fin de despertar su atención, se apropiaron de muchas convenciones literarias, lo que vienen a explicar la total fusión que experimentan hoy día.

Para Antonio Muñoz Molina, no tiene sentido hablar de las causas de la invasión de la realidad en el mundo de la ficción, porque directamente “nunca han estado separadas”. Para el escritor jienense, el fenómeno no es en absoluto reciente: “en la segunda parte del

Quijote salen como personajes los miembros de la banda de Roque Guinart, que era un bandolero muy activo en Cataluña mientras se escribía la novela”. Lo decía también Borges, toda novedad no es sino olvido. No estamos ante el surgimiento de un nuevo fenómeno, sino contemplando la última vuelta de tuerca de una relación que desde tiempos inmemoriales ha sido promiscua. Estamos mirando al pasado con herramientas de futuro.

Periodismo y literatura llevan siglos caminando de la mano hacia una meta en común: contarnos la vida con palabras. Durante cientos de años han compartido recursos,

EN ESTA PÁGINA  
Mario Vargas Llosa  
y Gabriel García  
Márquez..



estilos, técnicas de trabajo e incluso formatos, lo que hace aterrizar un interrogante con letras mayúsculas: ¿dónde empieza una y acaba la otra? ¿Dónde situar la línea roja en esa relación de profunda amistad que comparten ambos géneros? Para Antonio Muñoz Molina no es necesario establecer esa diferenciación: “el periodismo es una rama de la literatura, no algo al margen o paralelo a ella. Hay buen periodismo y mal periodismo, como hay buenas y malas novelas”.

El punto de partida de esta discusión es el desbaratamiento del ya manido axioma de la objetividad periodística. El escritor, sea de lite-

ratura o de prensa, no puede extraer de su escritura su condición de persona. Así como un objeto no puede ser subjetivo, no puede ni debe exigirse objetividad a un sujeto, que no deja de ser persona -con su ideología, con sus creencias, con sus parámetros de interpretación de la realidad- cuando se sienta delante del teclado a tratar de contar la realidad a sus lectores. Es un error, una rémora de mito, creer que el lenguaje periodístico puede comportarse como una fórmula neutra y objetiva para transmitir información. No puede dejarse de lado la carga emocional, política y social con que una persona, cuando se co-

munica, elige un término y deja de elegir otro.

Para Habermas, lo que se produce entre periodismo y literatura es una retroalimentación: noticias, crónicas y reportajes se nutren de recursos de la literatura, y a su vez, ésta introduce giros documentalistas en sus novelas.

Periodismo y literatura son, pues, entes inseparables. Como señalaba Javier Cercas para *El País* en el año 2011, “la ciencia no es una mera acumulación de datos, sino una interpretación de ellos; del mismo modo, el periodismo no es una mera acumulación de hechos sino una interpretación de los hechos. Y

toda interpretación exige imaginación”. La decisión de informar de unos acontecimientos en lugar de otros, la distribución en la maquetación de las páginas, pasando por la forma de redacción o por las fuentes consultadas y citadas son diversas manifestaciones de una subjetividad irrevocable e ineludiblemente subyacente. Lo dijo Steiner: “el lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la ficción”

“Por encima de los libros de estilo, de los redactores-jefe y de las facultades, la más leve noticia redactada por el más triste de los redactores es un fragmento de la literatura cotidiana”, señalaba el periodista y ensayista Eduardo Haro. Durante años ha pervivido la leyenda de que el periodismo debía ser objetivo, reflejar la realidad tal como ha ocurrido, desde un punto de vista central e imparcial. Había que tratar de evitar que se intuyera en la lectura la opinión del periodista. Como si eso fuera posible. Haro subrayaba la importancia de trabajar la subjetividad con rigor: “quizá fuera interesante enseñar a los jóvenes lo importante que es la escritura, la limpieza del punto de vista, la manera de contar: mejor que amaestrarles en el mito de la objetividad. Son sujetos, son individuos: que lo aprovechen. Que lo trabajen”

No obstante, aunque ambos géneros hayan atravesado las barreras de los siglos entrelazados en una promiscua simbiosis, hay ciertas barreras que separan a periodismo y literatura, que marcan, de alguna manera dónde acaba uno y empieza la otra.

Con la profusión acelerada de historias reales noveladas, las distancias entre crónicas y relatos se acortan. Pero siguen ahí. Los dos grandes abanderados de esta última temporada de novelización de la realidad establecen así los límites.

Para Antonio Muñoz Molina, “lo que hace a algo novela es la construcción. La frontera es, por tanto, la libertad. Una sola gota es ya ficción”. Javier Cercas, por su parte, sitúa la línea roja en la ambición formal. Para él la distinción entre periodismo y literatura se encuentra en las preguntas que se hacen y las respuestas que se dan. “La novela es una pregunta cuya respuesta sólo la tiene el lector”.

Lo que se produce entre los dos géneros es una relación de préstamo mutuo. La novela pone a disposición de la crónica los instrumentos, la posibilidad de formular de forma atractiva la realidad, de hacerla sugerente, adictiva, llevando al narrador de la ficción al periodismo. Y el periodismo también participa de este intercambio de vestidos.

Así, encontramos en el panorama actual novelas como *Limonov*, de Emmanuel Carrère, que cuenta con todo lujo de detalles, un tono descarnado y sin vergüenza ninguna, las aventuras del que mereció ser llamado héroe, con un basamento documental y periodístico nada desdeñable. El escritor francés no duda en introducirse en el relato, narrando las experiencias del ruso desde su punto de vista real. No es un narrador que finge parecerse a Carrère, sino que es un Carrère que conoció al protagonista y que se presenta en estado puro, tan desnudo como frente a un espejo. Los tacos, las groserías, los relatos de intimidad sexual narrados con la menor discreción posible, se entrelazan con una potente y vigorosa base documental y periodística. Es un nítido ejemplo del último repunte literario.

Decía Óscar Wilde que la diferencia entre periodismo y literatura era que el periodismo era ilegible y la literatura no era leída. En el camino del periodismo hacia la interpretación del mundo, se beneficia de

## LA NOVELA Y EL PERIODISMO LLEVAN SIGLOS COMPARTIENDO TÉCNICAS Y RECURSOS



EN ESTA PÁGINA  
Fotografía de Leila  
Guerriero. Extraída  
de la web de  
Alfaguara.

todos aquellos recursos que le permiten comprender, acercarse y convertir a la realidad en una visión más clara, nítida y directa para sus lectores y su audiencia en general, a los que no debe olvidarse que se debe. Como señala Juan Carlos Gil, “la lengua es el instrumento que utiliza el periodismo, por tanto esos recursos no son privativos de la literatura y pueden ser compartidos con el periodismo, siempre y cuando el periodismo sepa que tiene que contar hechos que han pasado”.

El periodismo invade el territorio de la literatura en la medida en que cuenta cosas que están pasando, pero lo hace tomando prestados recursos y herramientas tradicionales del mundo literario. Lo que está ocurriendo ahora es que ha dado un paso más en la retórica de la objetividad, que empleaba sólo la función representativa del lenguaje, y se contonea junto a la función poética y expresiva. Quizá eso explique que sea capaz de resistir indemne el paso del tiempo. Juan Carlos Gil explica así la evolución de los periódicos a las librerías: “lo que ocurre es que un acontecimiento ha sido investigado desde otros enfoques y otras perspectivas y pasa a la literatura. Luego será el paso del tiempo y los lectores los que decidirán si eso merece la pena ser recordado, porque ni todo lo literario es bueno, ni todo lo periodístico es malo”.

Partiendo de la base de que el periodismo debe acercarse a los lectores los hechos que están pasando en la realidad, y la literatura puede inventar acontecimientos, Juan Carlos Gil cree que lo que se produce es una retroalimentación: “hay muy buenas obras literarias que usan técnicas del periodismo, especialmente en cuanto a la organización: de forma lineal, mediante la cohesión que existe entre los distintos pasajes de la novela, entre los dis-

tintos recursos típicos del periodismo, el uso de fuentes; y creo que también el periodismo se nutre de los relatos contados desde un yo personal que los ha vivido y que los quiere hacer ver a través de un narrador testigo”.

Carmen Vargas, autora de *Sin billete de vuelta*, reconoce las conexiones entre periodismo y literatura presentes en su obra. “Hay por supuesto una ardua investigación detrás, nada más y nada menos que diez años. Por su temática también es periodismo, pero he intentado acercarla siempre aún más, con su vocabulario y sus diálogos, a todos los lectores, incluso a los que no lo son habitualmente”. De ahí que todas y cada una de las conversaciones estén transcritas en el más fiel andaluz hablado.

El autor de *Como la sombra que se va* coloca la línea roja entre periodismo y literatura en aspectos como la organización de los materiales narrativos o el punto de vista. “Hablo desde el interior de la conciencia de alguien que no soy yo. En un reportaje yo no podría contar lo que pasa por la imaginación de Luther King”. Pequeñas licencias que permite la novela y que ayudan al lector a comprender y a amenizar una densa realidad reportajeada.

Son diversas las puertas que abre la novelización de la realidad, frente a la estrechez de un reportaje o crónicas periodísticas. La novela tiene la posibilidad de explicar la realidad y superar el ruido informativo, los millones de noticias disponibles con un solo clic, las miles de exclusivas colocadas en las redes sociales por infinidad de personas que no siguen las técnicas y rutinas periodísticas para su elaboración. La novela periodística, de alguna manera, para el histérico reloj y se sienta a descansar, a disfrutar la realidad. Como una tarde de domingo en una semana histérica.

Javier Reverte, periodista y nove-

lista, explicaba que cuando sus crónicas para prensa referentes a la guerra de Bosnia se quedaban cortas y no lograba dar veracidad a lo que estaba presenciando, recurría a la novela: “La novela era el mecanismo, poner junto a la realidad mucha imaginación que explicase lo que ocurrió. La ficción me eligió para explicar mejor la verdad”. Y es que a veces aspectos como la objetividad o la neutralidad se quedan cortos para explicar la vida, y hay que llamar a la literatura para que acuda al rescate de la realidad. Máxime cuando la realidad que figura en los medios está condicionada en la inmensa mayoría de las ocasiones por intereses espurios: favores ideológicos, políticos o económicos y con los dueños de las grandes empresas sentados en los consejos de administración de los medios. Para el escritor y guionista Peter Handke, el discurso de economía expresiva practicado por los medios de comunicación es peligroso, “porque sin el contexto, sin el impacto de la experiencia, el periodista se dejará llevar por el cauce marcado, fruto de lo que Chomsky llama ignorancia intencional”.

Para Arcadi Espada “el periodismo es un sistema de atenuación de la realidad”. El periodista apuesta por la búsqueda de una escritura que “no sea narcótica, esterilizadora”. Explica que eso es a lo que aspiraron los nuevos periodistas. “Lástima que para ellos incurrieran en la ficción. Incurrieran digo, deliberadamente”. Espada es un conocido enemigo acérrimo de la mezcla de periodismo y literatura.

Famosas se hicieron aquellas columnas de 2011 en las que se desencadenaba una diatriba periodística entre Javier Cercas y Espada, en torno al uso de la ficción en el periodismo. Espada escribió una columna en *El País* en la que hacía referencia a una opera-



ción policial en un prostíbulo, un hecho verídico, pero sugiriendo de manera falsa la implicación de Javier Cercas. Ya había criticado anteriormente a Cercas por haber introducido elementos de ficción en *Soldados de Salamina*. Con esta broma pretendía responder a otras columnas previas en la que Cercas había defendido que en ocasiones el periódico pudiera albergar artículos en los que “no todo lo que se cuenta responde a la verdad de los hechos”. La polémica estaba servida.

Para Carmen Vargas, la novela presenta ventajas frente al formato periodístico: “por ejemplo, esas licencias literarias que permiten hilar los picos sueltos. También la posibilidad de jugar un poco con los personajes, en el sentido de que puedes inventar un personaje que atienda a esas lagunas”. La ficción se presenta, pues, en contra de la visión de Arcadi Espada, como un elemento necesario para el perio-

dismo. Como una herramienta capaz de deshacer los correaes de los intereses, las manipulaciones y la dinámica caótica de infoxicación.

Como señalaba Albert Chillón, “la redacción periodística ortodoxa me iba mostrando su auténtico rostro: el de un dispositivo retórico altamente funcional capaz de facilitar la productividad del azacorado trabajo periodístico diario, aunque irremediablemente incapaz de dar cuenta y razón de los acontecimientos sociales considerados en su imprescindible integridad”.

La confluencia de periodismo y literatura suscita, como casi todas las confluencias, un abanico de cuestiones en torno a la ética. El problema que entraña esta forma de hacer periodismo, y aquí es donde se centra fundamentalmente la crítica que realiza Espada, es que es el periodista el que transforma la realidad con sus manos. Como dijo Jerry Rubin en *¡Hazlo!*: “Cada re-

portero es un dramaturgo que crea teatro a partir de la vida”. Los destructores que, como Arcadi Espada, consideran que una sola gota de ficción convierte en ficción el texto y esta mancha es, por tanto, inadmisibles, creen que la realidad debe ser contada desde una especie de ojo de halcón que hable sin trastocar ni una milésima los hechos o el modo de contarlos, están en contra de la fusión periodismo y literatura, de la novelización de la realidad que en los últimos tiempos ha sufrido un rebrote. Ortega y Gasset en *El Espectador* llegaba a afirmar que “un arte que se ufana por ser tomado como realidad se anula a sí mismo”.

El escritor Fernando Marías, autor de *La isla del padre*, defiende el empleo de la ficción. “Si me inventé algo fue para redundar en la idea de mi padre como personaje heroico. Mientras se trata de hacer algo hermoso y luminoso qué importa que haya un porcentaje de fic-

ción.” Y es que la ficción no tiene por qué ser un aderezo que anule a la verdad que se narra, sino una herramienta más para completar los huecos que pueden quedar en el relato.

El escritor austriaco Erich Hackl asegura que su fórmula creativa es “acercarse al tema desde la óptica del escritor para buscar mis personajes y mis historias. Trato de llenar mis historias con hechos, personajes y diálogos reales. Hago novelas basándome en las técnicas del reportaje literario y cuando, por necesidad estética o falta de información sólo hay literatura en algunos fragmentos de mis escritos, procuro dejar claro que sólo es un punto de vista personal sobre algo que pudo haber pasado”. El empleo de la ficción en el periodismo no es malo en sí mismo, siempre que el toque de imaginación aportado responda a la búsqueda de una mayor comprensión o resultado estético, no al fraude del engaño por el engaño. Hay que ser honestos, eso es lo que en verdad importa”.

La novela tiene la ventaja de que puede utilizar recursos periodísticos para contar hechos que han sucedido, pero no tiene la obligación, mientras que el periodismo cuenta con la posibilidad de usar las técnicas de la literatura, pero además tiene la obligación de contar exclusivamente aquellas cosas que han sucedido. Su margen de maniobra es, por tanto, más estrecho. El periodismo no puede convertir en ficción hechos que han pasado, ni inventar lo que no ha pasado, a lo que se suma la responsabilidad de contar la verdad empleando para este fin las diferentes técnicas periodísticas: enfoques, líneas editoriales, sin olvidar en ningún momento que en el momento en que comienza a elaborar la información ha prometido ofrecer la verdad a sus lectores.

El periodista, escritor y profesor

Ramón Tijeras, de la Universidad Rey Juan Carlos, apunta a algunas advertencias sobre la aplicación real de las técnicas que inauguró el Nuevo Periodismo. “Hay que tener cuidado a la hora de recomendar el resultado final, con todas sus licencias literarias, como modelo periodístico al uso entre los estudiantes de periodismo. Al menos esos estudiantes deberían tener claras las líneas rojas que separan la ficción de la realidad y conocer la diferencia que existe entre informar y novelar, aunque sea a partir de una investigación previa como la que lleva a cabo Capote”.

Aquí se presenta un punto intermedio entre el rechazo absoluto a la ficción en el periodismo y entre el todo vale en la simbiosis periodismo-literatura. “También deberíamos exigir opiniones, más o menos creativas, basadas en experiencias tangibles y comprobables, no en fantasías ignorantes de la realidad como muchas de las que se ven en la prensa, la radio y la televisión”, concluye Tijeras.

El periodista norteamericano John Lee Anderson señala cuál es para él la línea roja en la relación ética de periodismo y literatura: “cuando trato de escribir mis crónicas trato de hacerlas apegado a los hechos, a los recuerdos y a los momentos que he vivido personalmente con el tema. Mi regla de oro es no llenar con ficción lo que no he podido comprobar. Como cronista puedo utilizar las herramientas de la literatura para contar mejor la historia, pero nunca tengo permiso para inventar los hechos”. Para Anderson la frontera está en el fin. Hacer uso de la literatura para embellecer el relato, para hacerlo más cercano y ameno, pero nunca para rellenar los huecos de lo que no se ha podido investigar.

La frontera está en el respeto a los hechos. La literatura es libre de basar sus hechos en acontecimien-

## **LAS NOVELAS PERIODÍSTICAS TIENEN UN MAYOR COMPROMISO CON LA VERDAD**

EN LA PÁGINA  
ANTERIOR  
Fotografía de una  
librería.  
Extraída de Eldia-  
rio.es.

---

**CHAVES  
NOGALES FUE UN  
OLVIDADO  
ANTECEDENTE DEL  
NUEVO  
PERIODISMO**

---

EN ESTA PÁGINA  
Chaves Nogales re-  
cogiendo testimo-  
nios. Extraída del  
sitio web de Isabel  
Cintas.



tos reales y documentados, y que dicho reportaje devenga en una novela, pero no tiene el precepto ético de respetar fielmente los hechos, como sí lo tiene el periodismo. Para Juan Carlos Gil, la frontera está en el uso de la ficción: “la literatura puede contar una historia que ha ocurrido pero para darle mayor viveza, cercanía, puede inventar un personaje, buscar como estrategia un narrador que lo conoce todo aunque no sea el modo más práctico de contar un diálogo. Aunque el periodismo pueda usar varios enfoques y perspectivas, siempre tiene que haber detrás un referente, mientras que en la literatura puede estar adornado o adobado con otros personajes que le dan potencia a la historia”

Para Carmen Vargas el compromiso con los lectores de las novelas periodísticas no es comparable al de aquellas obras de ficción. “Una novela que tiene que situarse en un tiempo y una época, sobre todo en los temas de historia, no puede irse por los cerros de Úbeda, por respeto a los lectores y aún más por respeto a los que vivieron aquellos acontecimientos”. Pero el peligro está ahí. Uno coloca los dedos sobre el teclado y a veces parece que la historia se escribe sola, y

aparece la tentación de dejar fluir la imaginación. “A veces la realidad supera a la ficción y ahí entra fácilmente la imaginación. Es en este momento donde debemos mantenernos firmes en nuestro propósito, pero no es difícil que a veces puedan colársenos retazos de esa fantasía”.

Con más o menos trazas de ficción, esta flamante hornada de novelas periodísticas está innegablemente sustentada en la verdad. Una verdad que traspasa fronteras y arranca las vestiduras de los propios autores, que vuelcan en sus páginas sus experiencias, sus miedos, los reproches a uno mismo con los que baña el paso del tiempo. Decía Maruja Torres que uno escribe para dotar de sentido a lo que no lo tuvo, y para inventar lo que a la vida se le olvidó. O como dice Muñoz Molina, para tratar de entender. Estas últimas obras son un paso más en el camino del periodismo y la literatura, con la particularidad de que el autor se introduce en la historia y se confiesa, sin pudor, sin tapujos, en libertad. Lo que estos autores hacen parte de muy antiguo, es mirar al pasado con herramientas de futuro. Ya lo decía Borges: toda novedad no es sino olvido.