

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

GRADO EN PERIODISMO

Trabajo Fin de Grado

Convocatoria: Junio 2020



El periodismo de creación como respuesta a la posmodernidad: el caso de Jacinto Antón

MARTINA ANDRÉS GALINDO

Vº Bº Tutora del Trabajo

Pilar Bellido Navarro

Sevilla, junio 2020

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
1.1. Objeto de estudio y objetivos.....	2
1.2. Interés profesional y motivación.....	4
1.3. Metodología.....	5
2. PERIODISMO DE CREACIÓN.....	8
2.1. ¿Periodismo de creación, literario, narrativo o Nuevo Periodismo? Una aclaración terminológica.....	8
2.2. Breve repaso histórico de las relaciones entre periodismo y literatura.....	13
2.3. Características del periodismo de creación.....	19
2.3.1. Retórica de la objetividad vs. retórica de la subjetividad.....	19
2.3.2. Textos facticios y ficticios. La figura del narus.....	23
2.3.3. Universalidad, cotidianeidad y dignidad humana.....	25
2.3.4. Narrador.....	27
2.4. Nuevo Periodismo estadounidense.....	29
2.5. El nuevo Nuevo Periodismo.....	33
3. JACINTO ANTÓN.....	34
3.1. Sobre el autor.....	34
3.2. El periodismo de creación de Jacinto Antón. Análisis de su obra.....	35
3.2.1. El 'yo narrativo' de Antón: un aventurero incontenible.....	35
3.2.2. Rompiendo moldes: la retórica de la subjetividad en Jacinto Antón....	42
4. CONCLUSIONES.....	49
5. BIBLIOGRAFÍA.....	51

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y objetivos

A lo largo de este trabajo hay un tema predominante en torno al cual giran todos los planteamientos e ideas que se proponen: el periodismo de creación. Esta disciplina, a la que algunos autores se refieren como "periodismo narrativo" o "periodismo literario" es la que más se acerca -sin dejar de ser periodismo- a la literatura, debido a la similitud de técnicas y procedimientos que se emplean a la hora de traducir en palabras nuestra realidad. La combinación de dichos procedimientos es la que da lugar a lo que entendemos como retórica de la subjetividad.

El periodismo tradicional lleva años escudándose en el ya tan desgastado y manido mito de la objetividad, haciendo gala del uso de un lenguaje periodístico neutro que consigue dar la impresión de ser imparcial a la hora de narrar un hecho. Aún así, en esta era posmoderna en la que vivimos, algunos autores (que se mencionarán a lo largo del trabajo), ya defienden la imposibilidad de plasmar la realidad de una forma objetiva y neutra. Los periodistas no son robots.

Técnicas como la clásica pirámide invertida, el uso de las 5W, el narrador testigo, el lenguaje conciso y directo o el evitar usar adjetivos valorativos a toda costa, son las que configuran este mito de la objetividad y, con ello, su retórica. Se pretendía y se pretende ocultar así la condición innata de sujeto del periodista, es decir, la condición de alguien que sirve de puente entre el hecho y su posterior narración. El periodista es un nexo entre la realidad y su relato, es un ser que percibe lo que le rodea a través de su propia idiosincrasia, además de tener al obligación de someter su propio criterio a la línea editorial, siempre ideológica, del periódico para el que escriba.

Teniendo en cuenta esto y el carácter logomítico de lenguaje (cuestión que ampliaremos en los próximos epígrafes), deducimos que cualquier forma que el periodista elija para traducir la realidad, por muy preciso que sea su lenguaje, será siempre subjetiva. Esto no implica que haya intención de no ser fiel a los hechos, ya que el periodista ha de serlo siempre, pero hace que el mito de la objetividad caiga por su propio peso y se descubra como lo que es: algo inalcanzable.

El periodismo de creación reivindica la subjetividad inherente a cualquier acto de transmisión de la realidad por medio del lenguaje, reivindica la presencia del autor en el texto sin que este se presente como una entidad poseedora de la verdad absoluta. Se avisa al lector de que lo que se va a contar es la visión subjetiva de un hecho concreto que tiene una persona en particular.

Es menester tener en cuenta que el periodista no es un ser independiente que está únicamente mediatizado por su subjetividad, sino que además depende de la línea editorial del medio para el que trabaja. Al menos el periodismo de creación hace explícita la condición subjetiva del periodista.

Desde la retórica de la objetividad el periodismo tradicional ha ocultado esta condición, escondiéndose bajo procedimientos como los ya antes mencionados, pero no significa que esta haya desaparecido. Se ha ofrecido a los lectores la falsa ilusión de que aquello que leían era la verdad, cuando esta no existe de forma absoluta. La objetividad es una construcción heredada del periodismo anglosajón que nos ha hecho pensar que es posible ser imparcial, cuando todas las cosas que escribimos o decimos no son más que metáforas de la realidad.

Con el auge del Nuevo Periodismo en los años 60, corriente que se incluye dentro del periodismo de creación, esta forma de hacer periodismo ganó gran popularidad. Autores como Truman Capote o Tom Wolfe son estudiados en las facultades de Periodismo y sus obras se han convertido en modelos a seguir en lo que ha calidad periodística se refiere. En sus textos encontramos descripciones minuciosas, detalles del ambiente y de los personajes, el uso del narrador en primera persona u omnisciente, construcciones de escenas o registro de diálogos en su totalidad, procedimientos que configuran la retórica de la subjetividad y que se han asociado tradicionalmente con la literatura y, por tanto, con la ficción o la mentira.

Como se explicará en epígrafes posteriores, la dicotomía antagónica ficción y no-ficción es falaz y conduce a malentendidos, tales como pensar que hay un lenguaje periodístico neutro o que la objetividad pura y dura es alcanzable para los seres humanos. Sin embargo, el periodismo de creación y la ficción no van de la mano porque aunque este se acerque a la literatura y a sus procedimientos, no abandona en ningún momento su esencia periodística.

Por ello, el principal objetivo de este trabajo es, dejando claro que periodismo de creación y literatura son dos sistemas de comunicación diferentes, buscar las similitudes entre ambos, ver cuáles son las características que configuran la retórica de la subjetividad y, por tanto, al periodismo de creación. Para lograrlo, el trabajo consta de dos partes: un marco teórico y el análisis de los textos de un periodista de creación de nuestros tiempos: Jacinto Antón.

El marco teórico tiene como objetivo hacer, en primer lugar, una aclaración terminológica, ya que son varias las denominaciones que se emplean para referirse a esta relación que el periodismo y la literatura mantienen: periodismo de creación, periodismo literario, periodismo narrativo o Nuevo Periodismo. La intención de este epígrafe es aclarar cuál es más adecuada y por qué.

En segundo lugar, se trata de ofrecer un breve repaso histórico de las relaciones que ambas disciplinas han mantenido a lo largo de la historia llegando hasta la actualidad y entendiendo que el periodismo de creación es una respuesta a la posmodernidad, ya que en lugar de simular que ofrece una verdad absoluta, apuesta por las verdades subjetivas.

En el tercer punto de este marco teórico ahondamos en los conceptos ya mencionados de la retórica de la objetividad y de la subjetividad, tratando de reivindicar esta última como valor añadido del periodismo de creación. Hablamos del carácter

logomítico del lenguaje usando para ello los planteamientos del estudioso Albert Chillón. A continuación, se tratan de ofrecer otras características que definen al periodismo de creación y que son parte de la retórica de la subjetividad.

Por último, el marco teórico se cierra profundizando en una de las corrientes más representativas de este tipo de periodismo: el Nuevo Periodismo y también su heredero, el denominado por Robert S. Boynton como nuevo Nuevo Periodismo, corriente a la que pertenece Jacinto Antón, periodista cuya obra se analiza tras exponer el marco teórico para ilustrar las características del periodismo de creación.

Antón es jefe de Cultura en *El País*, sección en la que ha estado desde sus comienzos. Hemos considerado oportuno elegir a este periodista para realizar el análisis ya que continúa escribiendo a día de hoy y representa un foco activo del periodismo de creación en la prensa actual. Además, publica textos desde hace casi 30 años en un medio veterano y consolidado como lo es *El País*, el periódico más leído de España.

Se han seleccionado 50 textos (de un total de 80) publicados por Antón entre el año 2017 hasta la actualidad en este periódico. Es decir, se ha analizado la escritura de Antón a partir de los textos publicados en sus tres últimos años en activo, incluyendo algunos de los más recientes publicados en marzo o abril de 2020. Sus escritos aparecen en Cultura pero también en otras secciones como Internacional, Gente, Televisión, Obituarios y Cataluña, lo que refleja la diversidad de intereses de este periodista y su capacidad para adaptarse a cualquier formato sin perder la esencia que lo caracteriza. Los textos de Antón también aparecen en suplementos como la Revista V, ICON, *Babelia* o *El País Semanal*. Con respecto a los géneros, el más abundante es la crónica o la columna, pero Antón también escribe reseñas literarias, textos informativos, obituarios, reportajes históricos y entrevistas, lo que refleja su carácter de periodista creativo, ya que en ninguno de ellos abandona su particular estilo y personalidad.

El objetivo del análisis de los textos de este periodista es ilustrar las características del periodismo de creación y ponerlas en valor. Tanto el análisis como la totalidad del trabajo, pretenden hacer ver que literatura y periodismo llevan mucho tiempo relacionándose entre ellos y que en nuestra época predominan el hambre de realidad y el rechazo de las verdades absolutas. Por lo tanto, la intención es poner de manifiesto que el uso de la retórica de la subjetividad en un texto periodístico no lo hace ser menos fiable o verídico, sino que le aporta una gran riqueza y un mayor acercamiento a la realidad.

1.2. Interés profesional y motivación

La idea de este trabajo aparece por primera vez hace un año, tras transmitirle a la profesora Pilar Bellido mi interés en que fuera ella la tutora del mismo. Mis inquietudes con respecto a los procedimientos literarios y la literatura en general vienen de lejos, pero estas se acrecentaron tras tener la oportunidad de asistir a las clases de la asignatura Letras Contemporáneas que la profesora Pilar Bellido impartía e imparte en el grado de Periodismo. Como parte de la evaluación de dicha asignatura, tuve que

escribir un relato lírico que, junto con las clases de la asignatura y la dedicación de su profesora, me hicieron apostar por la idea de realizar un Trabajo de Fin de Grado creativo desde el enfoque del periodismo de creación.

En un principio, la idea era desarrollar un reportaje de creación sobre la soledad en las personas mayores junto con su correspondiente memoria. Debido a la situación causada por la pandemia de CoVid-19 tuve que descartar esta idea: no me era posible realizar las entrevistas que me gustaría haber hecho para el reportaje. Tenía que cambiar el tema de mi trabajo y desde el principio tenía claro que quería que este girarse en torno a una de las ramas del periodismo que más admiro: el Nuevo Periodismo y, por tanto, el periodismo de creación.

Considero que esta disciplina dota al periodista de una mayor libertad estilística y creativa y que, a pesar de no utilizar los procedimientos tradicionales del periodismo, es más sincera y fiel a la hora de aproximarse a la realidad. También lo es con el lector.

Pienso que este tipo de periodismo es más humilde, puesto que abandona la premisa de estar en pos de una verdad absoluta para admitir que esta no existe y que el periodista, como ser humano, lo que puede ofrecer es su visión del mundo. Todos lo hacen al fin y al cabo, todos ofrecen verdades subjetivas porque presentan la realidad desde su propio enfoque, por muy fieles a los hechos que sean.

Soy consciente de que la situación actual del periodismo no permite que todos los textos estén llenos de matices, descripciones detalladas o diálogos, no permite al periodista estar constantemente innovando con el lenguaje y tratando de transgredir el método tradicional. Tampoco lo pretendo. Pero sí me interesa reivindicar el valor de este tipo de periodismo y analizar cuáles son sus características. Quizás así pueda acercarme a ellas en un futuro.

En el trasfondo de este trabajo está el afán de su autora de ser capaz, en un futuro próximo, de encontrar su propio estilo, de encontrar una forma diferente de aproximarse a la realidad que le rodea y huir de algunas de las técnicas tradicionales que tan tediosas resultan a veces.

Por ello, se ha considerado oportuno analizar el trabajo de Jacinto Antón, ya que este periodista, a pesar de estar coartado por los límites de espacio, tiempo y recursos que la redacción periodística trae consigo, presenta una forma de hacer periodismo innovadora que, pretendiéndolo él o no, rompe con los moldes establecidos. Su meta principal es buscar lo extraordinario en lo cotidiano, trascender la banalidad. Este objetivo, en última instancia, es también el mío.

1.3. Metodología

Como ya se ha indicado, este trabajo pretendía ser, en un principio, un reportaje de creación con su correspondiente memoria justificativa. Debido a la situación excepcional que el mundo ha experimentado en los últimos meses, consideramos que lo más adecuado sería realizar un trabajo teórico sin abandonar el campo de estudio inicial.

Para ello, se eligió a un periodista de creación cuya obra fuese pertinente analizar y, tras esto, comenzó la labor de buscar bibliografía.

En un primer lugar, se ha leído la bibliografía recomendada por la profesora Pilar Bellido. Tras decidir que debido a las circunstancias ya mencionadas era mejor realizar un trabajo teórico y de análisis, se ha recurrido a diversas bases de datos académicas, como son Google Scholar, Fama, JSTOR y Dialnet, para buscar artículos académicos, libros y demás monografías (tanto en español como en inglés) necesarios para el desarrollo de este trabajo. Tras su lectura y análisis se procedió a la elaboración del índice y, tras ello, comenzó la labor de redacción del marco teórico.

En el marco teórico se ha tratado de dejar clara la diferencia entre retórica de la subjetividad y retórica de la objetividad y cuál es el papel de ambas en lo que al periodismo de creación respecta. Haciendo uso de la bibliografía, se ha tratado de extraer una serie de rasgos o características típicos del periodismo de creación que después son los que han guiado el análisis.

Para realizar el análisis, en primer lugar se ha hecho selección de 80 textos publicados por el periodista de creación Jacinto Antón en el periódico *El País* desde el año 2017 hasta la actualidad. De esos 80 textos, 50 han sido seleccionados por considerarse los más representativos de su estilo y los que mejor se adaptan a nuestro objeto de estudio. Por ello, se ha hecho una miscelánea en la que encontramos columnas de opinión, entrevistas, crónicas, reseñas literarias, reportajes históricos y textos informativos. Tras su lectura y posterior análisis, se han extraído una serie de características comunes que son las que nos han dado la clave para alcanzar nuestro objetivo: encontrar en los escritos de Jacinto Antón los rasgos que definen el periodismo de creación, así como analizar la personalidad del autor dentro del texto, los temas predominantes y su estilo.

Para ello, se ha dividido el análisis en dos epígrafes, uno que se dedica a analizar la personalidad del 'yo narrativo' de Antón y otro que pretende extraer de sus textos los procedimientos de la retórica de la subjetividad (representativa del periodismo de creación). En ambos casos se ofrecen una serie de características que posteriormente se ilustran con fragmentos de sus textos en los que podemos encontrar reflejadas dichas características. Para terminar, se ofrecen una serie de conclusiones a modo de síntesis y una lista bibliográfica con todas las referencias que han sido citadas en este trabajo.

El método empleado en el análisis ha sido siempre deductivo, ya que se ha partido de una idea general (la teoría sobre el periodismo de creación expuesta en el marco teórico), para llegar a lo particular: encontrar en Jacinto Antón los rasgos que le hacen ser un periodista de creación. Estas características han sido buscadas de forma premeditada ya que en el camino, se han quedado atrás algunos textos que, pese a presentar algunas de ellas, no ilustraban de forma tan clara como los escritos seleccionados los rasgos del periodismo de creación.

Hay que tener en cuenta que estamos analizando publicaciones que encontramos dentro de un periódico, por lo que están condicionadas por el espacio, el tiempo del que dispone el periodista, la línea editorial del medio y, en última instancia, por la estructura del periódico que a su vez condiciona la de los propios textos que están en su interior.

Antón no tiene la oportunidad de desplegar sus habilidades estilísticas en todos, por lo que se han elegido para este análisis los más representativos con el objetivo de dejar claro que, a pesar del creciente auge del periodismo de creación y de la riqueza que aporta esta disciplina a los textos que en ella se incluyen, este sigue siendo una disciplina marginal.

2. PERIODISMO DE CREACIÓN

2.1 ¿Periodismo de creación, literario, narrativo o Nuevo Periodismo?

El 28 de septiembre de 1980, la periodista de *The Washington Post*, Janet Cooke, publicó un reportaje titulado "Jimmy's World" (1980). En él se contaba la historia de un niño de ocho años adicto a la heroína que vivía en un barrio marginal de Washington. Cooke describe con todo lujo de detalles el mundo de vicio, dinero y destrucción en el que Jimmy estaba inmerso; incluso el momento en el que Ron, novio de la madre de Jimmy, inyecta esta droga en "la piel, suave como la de un bebé, de sus delgados brazos marrones." Por supuesto, los servicios sociales y la policía se volvieron locos por encontrar a la criatura, pero Jimmy no apareció por ningún lado.

Tras ganar el Pulitzer, la autora del reportaje fue sometida a un interrogatorio por Benjamin Bradlee, el editor del periódico en aquel momento. La presión y la culpa la hicieron confesar: Jimmy no era real, pero su mundo sí. No existía un solo Jimmy (García Márquez, 1981), sino que había muchos, repartidos por los barrios más pobres del país. Su reportaje era ficción, sí, pero una ficción inspirada en la realidad.

Gabriel García Márquez (1981) escribe en el artículo "¿Quién cree a Janet Cooke?" publicado en *El País* el 29 de abril de 1981: "Debemos empezar por preguntarnos cuál es la verdad esencial en su relato. Para un novelista lo primordial no es saber si el pequeño Jimmy existe o no, sino establecer si su naturaleza de fábula corresponde a una realidad humana y social, dentro de la cual podía haber existido (...) El pequeño Jimmy no solo existe una vez, sino muchas veces, aunque no sea el mismo que inventó Janet Cooke". La historia no era real, sí lo era el mundo que en ella se plasmaba. «No habría sido justo que le dieran el Premio Pulitzer de periodismo, pero en cambio sería una injusticia mayor que no le dieran el de literatura», declaraba el periodista y escritor colombiano.

Al abordar el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura, es menester recalcar que ambos son dos sistemas de comunicación diferentes entre los que encontramos divergencias y parecidos. Una de estas diferencias, quizá la principal, la señala el lingüista Eugenio Coseriu (1990: 191) en "Información y literatura". Para este autor «el discurso literario no informa, sino que hace»:

"La literatura no informa sobre Gregor Samsa o sobre don Quijote; no relata qué le pasó a Gregor Samsa una mañana que despertó y comprobó que durante la noche se había transformado en cucaracha; ni cuenta lo que le pasó a don Quijote con los molinos de viento, etc.; sino que hace que Gregor Samsa se despierte y se transforme en cucaracha – porque Gregor Samsa ni siquiera existe antes, y si lo hubiese hecho no sería como Gregor Samsa, porque está hecho aquí y ahora; lo que ocurre es lo que le hace Kafka. Del mismo modo que se hace que don Quijote se enfrente con los molinos de viento. Es decir, se inventa la realidad misma y el discurso coincide con esa creación de la realidad".

En su libro *Periodismo informativo de creación*, Sebastià Bernal y Albert Chillón (1985) realizan diversas entrevistas a autores como Manuel Vicent, Rosa Montero,

Francisco Umbral o Maruja Torres, todos ellos reconocidos por su trayectoria tanto literaria como periodística. Esta última, al preguntarle por las semejanzas y divergencias entre periodismo y literatura contesta lo siguiente:

"Es que el periodismo es un género literario, cuyas características son la inmediatez y la destrucción- porque el periódico desaparece de un día para otro- ¿Quién se acuerda de lo que se escribió sobre Guatemala hace tres meses, o sobre Beirut el año pasado? Siempre me acuerdo de algo que me dijo no sé quién: que con tu artículo se envuelven bocadillos. Vas a la plaza y pides medio kilo de boquerones; cogen el periódico por la página de cultura o por la que sea, y, cras-cras, envuelven los boquerones" (1985: 182).

Por su parte, Francisco Umbral considera que «en cuanto se ensaya un lenguaje nuevo, una forma nueva de comunicación verbal, se está haciendo inevitablemente literatura» (1985: 201). Por tanto, según Umbral, la cualidad de innovar con el lenguaje es uno de los propósitos de la literatura. Como veremos más adelante, este afán de innovación lingüística típico de la literatura es una de las características del periodismo de creación, narrativo o literario que intentamos definir en este trabajo.

Para Bernal y Chillón (1985: 47-48) hay diversos aspectos que condicionan la labor de creación del periodista y que la hacen diferente a la del literato. La primera es el hecho de que el profesional de la información lleva a cabo su trabajo "creativo" diario en el contexto de una estructura industrial sometida a rígidas normas de jerarquía y organización. En segundo lugar, y como ya señalaba Maruja Torres, a diferencia de la creación literaria, el periodismo se caracteriza por su inmediatez y por su naturaleza efímera y fungible. Y, en tercer lugar, los textos periodísticos están sometidos a condicionamientos espaciales, tienen límites. Por tanto, aunque haya creación en los textos periodísticos, esta estará condicionada por la macroestructura en la que el periodismo se encuentra inmerso y por la estructura del propio periódico.

En su tesis, Cuartero Naranjo (2017: 64-66) explica la visión que tenían Joaquín Francisco Pacheco y Eugenio Sellés (periodistas españoles de los años 1845 y 1895 respectivamente) sobre la relación entre la literatura y el periodismo. Pacheco denominaba al periodismo como «esa otra especie de literatura», pero le añadía adjetivos como «militante» y «febril», como si se tratase de algo de lo que no se pueden sustraer ni el propio periodista, ni los propios ciudadanos; lo define como ese "accidente" necesario para la sociedad. Por otro lado, Sellés, 50 años más tarde, aborda esta cuestión tras su ingreso en la Real Academia Española. Explica que dentro del periodismo pueden encontrarse todos los géneros de la literatura como la oratoria, la poesía, la historia o la novela. Pero, su motivo principal para defender al periodismo como género literario es su poder de sugestión, su capacidad para influir en las opiniones de una gran cantidad de lectores, el poder de convencer.

En esta misma línea, Cortés Montalvo y García Pérez explican en "Relaciones entre periodismo y literatura: fusión sin confusión", cómo ambos, periodismo y literatura, comparten el hecho de ser disciplinas humanísticas en continua evolución y que nos descubren los límites entre nuevas formas de expresión utilizando la misma materia

prima: el lenguaje. «Una buena crónica y un texto literario tienen muchas cosas en común, entre otras, convencer desde las primeras líneas» (2012: 41).

En *Literatura y periodismo: la prensa como espacio creativo*, María Cruz Seoane (2002: 11-12) escribe un capítulo en el que explica que ambos, periodistas y literatos, escriben y se espera de ellos que lo hagan bien: «Aunque el reportero y el novelista nos cuenten acontecimientos, nos describan ambientes y nos retraten personajes, esperamos del primero que no sean inventados». El periodista puede emplear las mismas técnicas creativas que un novelista, pero siempre se esperará que sea fiel a los hechos.

Como se puede apreciar, muchas son las características que unen y separan a estas disciplinas. Es por ello que, cuando se habla de literatura y periodismo, es difícil dar con un término que englobe en su totalidad este campo de estudio. Encontramos que hay cuatro términos que se emplean a la hora de hablar de la relación que existe entre ambos sistemas de comunicación: periodismo de creación, periodismo literario, periodismo narrativo y Nuevo Periodismo. Es pertinente aclarar cuál es el más adecuado y por qué.

Encontramos autores, como Bernal y Albert Chillón (1985: 7) que prefieren hablar de "periodismo literario" o "periodismo de creación":

"Se entiende, por tanto, el periodismo de creación como un espectro ectoplásmico y opaco de cuya presencia somos conscientes, pero cuya realidad y características radicales solo intuimos aproximativamente. Ello explica la paradoja de que un sujeto más o menos avanzado en el conocimiento de la profesión periodística pueda catalogar un determinado texto informativo como "de creación" después de un vistazo superficial a su aspecto visual y a su estilo y estructura narrativa, pero que sea a la vez incapaz de formular con mínima exactitud sus rasgos definitorios, las características de diverso orden que lo diferencian sustantivamente de los productos informativos tradicionales".

Al hablar de este tipo de periodismo, es imprescindible la obra de Chillón, ya que el autor catalán lleva más de 30 años investigando y analizando este campo de estudio. Al ser como el mismo indica un "espectro ectoplásmico y opaco" y, por tanto, un campo difícil de definir, encontramos que desde 1985 (publicación de su primer libro) hasta ahora, su reflexiones respecto al tema han evolucionado de manera notable.

En una obra posterior, Chillón (2015) precisa que "buena parte del periodismo es narrativo, aunque no lo sea el entero espectro de sus posibilidades, sean descriptivas, expositivas, argumentativas o conversacionales; solo merece el apelativo de «literario» aquel distinguido por su entronque por la plural tradición que integra el arte de la palabra, y por su denuedo innovador y creativo". Chillón no emplea en esta obra más reciente el término "periodismo de creación" pero sí que hace alusión al componente creativo como rasgo definitorio del mismo.

Con respecto al término "periodismo literario", Cuartero Naranjo (2017: 113) explica que hay dos problemas principales en su uso. Para empezar, en España, esta denominación lleva al lector a pensar 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"».

En segundo lugar, en nuestro país este término siempre se ha asociado a la columna y al 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» (2017: 114). Como podemos ver, Cuartero Naranjo emplea el término "periodismo narrativo" en lugar de "periodismo literario".

La periodista argentina Leila Guerriero (2010: en línea) en el seminario "Narrativa y periodismo" que tuvo lugar en Santander y que la *Revista Anfibia* recoge en un artículo, también habla de "periodismo narrativo", un periodismo que, bajo su punto de vista, «se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar», y recalca:

"La forma en que la gente da órdenes, consulta un precio, llena un carro de supermercado, atiende el teléfono, elige su ropa, hace su trabajo y dispone las cosas en su casa dice, de la gente, mucho más de lo que la gente está dispuesta a decir de sí".

Aquí reside para esta autora la esencia del periodismo narrativo (como ella lo denomina), en «la diferencia entre contar una historia y hacer un inventario».

Autores como Puerta (2011) también emplean esta designación. Bajo su punto de vista «el periodismo narrativo tiene el compromiso con la información, pero, además, con el componente estético» y se diferencia del periodismo convencional en que se dedica, de alguna forma, a «encontrar elementos poéticos en la realidad, en lo cotidiano, en las tragedias y vivencias de los personajes comunes».

Angulo Egea y Rodríguez Rodríguez (2010: 27), ahondan en el término periodismo literario (que hemos descartado en este trabajo) y explican que hay autores que consideran que este término y el de "periodismo narrativo" son sinónimos:

"El *Periodismo literario* es Literatura en potencia, es un esfuerzo por crear textos periodísticos con las condiciones que faciliten su conversión en Literatura. En ese sentido, el periodismo literario, más allá de las cuestiones de estilo, está formado por un conjunto de géneros en los que comparecen una cierta intemporalidad y una neta dimensión humana. Se trata, en su mayoría, de textos de un periodismo narrativo; por eso, para algunos *Periodismo literario* y periodismo narrativo son sinónimos".

A partir de esta reflexión, es pertinente aclarar de nuevo algo a lo que ya hacíamos alusión al comienzo del epígrafe: literatura y periodismo son sistemas de comunicación diferentes, el periodismo de creación, narrativo o literario no intenta convertirse en literatura, sino que adopta algunas de sus formas y recursos, sin dejar de ser nunca periodismo.

Otro de los errores terminológicos más frecuentes, es el de referirse al periodismo de creación o literario como "Nuevo Periodismo". En el artículo "El concepto de Nuevo

Periodismo y su encaje en las prácticas periodísticas narrativas en España, Cuartero Naranjo (2017: 54) explica que «el Nuevo Periodismo es una tendencia dentro del paraguas del periodismo narrativo que (...) está ubicado dentro de una época, los años 60 y 70, dentro de un país, Estados Unidos, y agrupando a una serie de autores y obras determinadas».

Vemos aquí que el Nuevo Periodismo no es un género como tal, sino una tendencia periodístico-literaria que se desarrolló en un lugar y momento determinados debido a una serie de acontecimientos que más adelante se abordarán en este trabajo. Por lo tanto, el Nuevo Periodismo es una rama más del árbol del periodismo de creación.

Descartado el término "periodismo literario" (por las confusiones a las que puede llevar) y el de "Nuevo Periodismo" (por tratarse solo de una porción en este amplio campo teórico), consideramos que los términos más adecuados para hablar de la relación que periodismo y literatura mantienen son "periodismo de creación" o "periodismo narrativo". En este trabajo empleamos la designación "periodismo de creación" ya que creemos que encarna de una forma más completa la esencia de este campo de estudio: su carácter innovador y creativo.

Hay voces disonantes en lo que respecta a esta vertiente del periodismo. Las encontramos desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Véase el caso de Henry W. Boynton (1904: 4-5), que considera que el periodismo tiene cierto contacto con la literatura, pero que su relación termina ahí. "La verdadera función del periodismo es observar y registrar, no crear o interpretar (...) [El periodismo] no puede abarcar los principios de verdad universal y belleza tal y como lo hace el arte."

Otra voz disonante es la de González de la Aleja, (1985, citado en Agustín Rivera, 2011, p. 64), que opina que los códigos de la narración ficticia y periodística "jamás han de entrelazarse". Desde su punto de vista, Capote no es imparcial en su libro *A Sangre Fría*, sino que manipula la realidad a su antojo para encaminarse a la perfección literaria. Como ya aclararemos, es un error identificar la literatura únicamente con la ficción o, incluso, hablar de ficción y no-ficción.

Es cierto que ficción y factualidad no pueden mezclarse en el periodismo pero eso no es lo que hace Capote, ya que la historia de los Clutter fue publicada primero en varios reportajes por entrega en el periódico *The New Yorker* y no dejó de ser fiel a los hechos en ningún momento. Adoptar procedimientos típicos de la literatura en el periodismo no significa que este deje de ser tal cosa o que abandone su compromiso con los hechos.

Arcadi Espada también desprecia la unión o combinación del periodismo y la literatura. Tal y como indica Seoane (2002: 9), este periodista milita decididamente entre los que defienden que el periodismo no debe ser literatura y repudia los géneros híbridos o "hermafroditas". Espada declaró en una entrevista concedida a *Diario Sur* (2010: en línea) que «una de las principales infecciones del periodismo es la literatura», dejando claro que «el intercambio no es en absoluto enriquecedor, es uno de los

problemas fundamentales que tiene el periodismo y desde hace bastante tiempo» y que para la literatura tampoco es el periodismo una referencia, ya que para este último lo importante son los hechos.

Otra de las voces disonantes es la de Ramón Tijeras (2011: en línea) que en "Periodismo y literatura: la delgada línea roja que separa la verdad del poder", explica que el problema del periodismo literario «reside en que la realidad se transforma en una novela de ficción en manos del periodista» ya que este inventa diálogos que pudieron ser y en realidad no se produjeron, o describe paisajes y estados de ánimos con matices subjetivos que en el intento de dar una sensación de verosimilitud ambiental, distorsionan la información real que está a disposición del periodista. Para este autor, cuando periodismo y literatura se entremezclan, el periodista deja atrás la máxima de informar y «comienza a dramatizar».

En este trabajo, entendemos que el periodismo de creación no es simple y llanamente ficción o una forma de dramatizar. Haciendo alusión a la idea que plantea Leila Guerriero (2010: en línea): "el periodismo narrativo toma el riesgo de la duda, pinta sus matices, dice no hay malo sin bueno, dice no hay bueno sin malo. Sí, porque el periodismo narrativo no es la vida, pero es un recorte de la vida".

El periodismo de creación no se esconde detrás de la retórica de la objetividad -tan defendida hasta la saciedad en el periodismo- para lanzar verdades que presenta como absolutas. En su lugar, se emplea la retórica de la subjetividad y, junto con ella, un innegable componente creativo, un anhelo de innovación. Aquí encontramos las claves que van a definirlo.

2.2 Breve repaso histórico de las relaciones entre periodismo y literatura

Las relaciones entre periodismo y literatura se dan mucho antes del desarrollo del Nuevo Periodismo estadounidense: ambas disciplinas llevan más de 100 años enriqueciéndose mutuamente, conviviendo en los periódicos. Hay que tener en cuenta que no es hasta el siglo XIX cuando podemos empezar a hablar de periodismo como tal y, por tanto, es solo a partir de aquí donde estarán los orígenes del periodismo de creación. Pero, ¿qué ocurría antes del nacimiento de lo que hoy consideramos periodismo? ¿Había alguna relación entre la literatura y las publicaciones escritas que iban surgiendo?

Está claro que la aparición de la imprenta de Gutenberg en el siglo XV constituye un punto de inflexión tanto para el "periodismo" como para la literatura. Aparece el mensaje impreso, que coexistirá con el noticierismo manuscrito, que se daba desde la Edad Media, hasta el siglo XVIII (Ruiz Acosta, 2018: 29) y también se comienzan a imprimir los primeros libros.

En el siglo XVI aparecen las primeras publicaciones periódicas, las relaciones de sucesos y las gacetas, cuyos contenidos eran controlados por la monarquía y la iglesia. En lo que respecta a la cultura, España era un país muy pobre. No será hasta el siglo

XVII cuando, a pesar de que «desde el punto de vista político, económico y social la nación atravesó una de las etapas de mayor declive de su historia», España alcance, en lo que concierne al ámbito cultural, artístico e informativo, uno de los momentos de mayor esplendor" (2018: 35). En este siglo comienza la alfabetización y se incrementa el afán por saber y conocer.

En este contexto se produjo el auge de las gacetas como herramientas para fortalecer a la monarquía y favorecer al rey, idea importada desde Francia de la mano de los cardenales Richelieu y Mazarino como parte de su "postura ofensiva" para favorecer a Luis XIII y Luis XIV respectivamente. Se contrataban a escritores que vanagloriasen al poder, que hablasen de sus bondades (2018:39). Este modelo también se implantó en España. Como podemos ver, al ser escribir un privilegio que muy pocos tenían, eran los literatos, los escritores, los encargados de rellenar las páginas de estas publicaciones, muchas veces comprados por el poder.

El periodismo en el mundo anglosajón llevaba la delantera por aquel entonces, ya que, como indica Robledo-Dioses (2017:4) fue Inglaterra la primera nación en lanzar una publicación de periodicidad diaria: «*The Daily Courant*, periódico que nació el 11 de marzo de 1702, de la mano de su creadora Elisabeth Mallet». Además, fue un escritor inglés, Daniel Defoe, el que escribió en 1722 una de las primeras obras que puede considerarse un claro antecedente del periodismo de creación: *Diario del año de la peste*. En palabras de Chillón (2015): "todo el libro revela el esfuerzo del escritor para 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 adquiriesen relieve, volumen y densidad".

En España, fue en 1737 cuando se empezó a percibir un claro despegue del periodismo (Ruiz Acosta, 2018:50) "en parte, como resultado de la estabilidad lograda en esos años; pero, sobre todo, por la nueva actitud de la monarquía hacia la información". Será aquí cuando comenzará el auge de modalidades periodísticas como la crítica literaria. Además, a partir de 1760 aparecen publicaciones que, como indica Ruiz Acosta (2018:53) estarán "centradas en la reivindicación de las letras hispánicas", destacando *Cajón de Sastre*, de Francisco Mariano Nipho.

En nuestro país no hay relaciones directas entre el periodismo y la literatura como sí podía ocurrir en Inglaterra con figuras como la de Defoe. Encontramos, de nuevo, que eran los literatos los que en muchos casos rellenaban las páginas de las publicaciones impresas por ser los únicos que gozaban de la capacidad de hacerlo. Las relaciones entre el "periodismo" y la literatura a lo largo del siglo XVIII en España las encontramos tanto en el propio contenido de estas publicaciones impresas (como la de Nipho) como en aquellos que lo producían (literatos).

A principios del siglo XIX, la literatura se introduce de una forma más evidente dentro del periódico, no solo a partir de la crítica literaria o de literatos que rellenan páginas cumpliendo la función actual del periodista. En el año 1837 aparece el folletín o

la novela de folletín (escrita por literatos), a la que hacen alusión Angulo Egea y Rodríguez Rodríguez (2010: 22):

"La tradición nos dice que los periódicos, efectivamente, han sido y siguen siendo cauces para las obras literarias. Desde el llamado folletón -que el DRAE define como un «escrito, insertado a veces en la parte inferior de las panas de los periódicos, que trata de materias ajenas a la actualidad; como ensayos, novelas por entregas, emocionantes y poco verosímiles»- hasta el cuento breve, que precisamente tuvo su origen en las páginas de los periódicos y sigue apareciendo en la actualidad".

Su origen tuvo lugar en Francia, en el periódico *La Presse*, de la mano de Balzac y Eugène Sue, o Alexandre Dumas en el *Siècle*. Como indica Albert Chillón (1999: 91), la novela de folletín se dirigía a un gran público que se iba incorporando poco a poco a la cultura escrita, por lo que en los comienzos hablaban de raptos, adulterios, sucesos truculentos o aventuras inverosímiles que buscaban la morbosidad, la lágrima fácil y el melodrama. Aún así, significó una democratización sin precedentes de la literatura.

Es en este siglo cuando el periodismo comienza a especializarse y aparecen los primeros periodistas al uso. Estévez Molinero (1998: 254) explica en "Relaciones entre literatura y periodismo: implicaciones históricas" cómo, desde los comienzos de lo que hoy en día consideramos periodismo, el periodista era casi en exclusiva un literato, y pone el ejemplo del que fuera el escritor y periodista español más relevante del siglo XIX, Mariano José de Larra, que siendo «antes que nada y casi en exclusiva, periodista; sólo tangencial y secundariamente es poeta, novelista y dramaturgo de categoría». Con la especialización del periodismo, esto cambia.

En Larra vemos reflejado un gran antecedente del periodismo de creación. Encontramos artículos en los que el periodismo -sin dejar de serlo- adopta rasgos literarios que lo enriquecen tanto por lo novedoso como por la calidad de lo escrito. Un ejemplo de ello puede ser el artículo "Vuelva usted mañana" en el que Larra critica -con ese punto satírico que lo caracteriza- la administración pública a través de un relato con una estructura y un lenguaje que perfectamente podrían ser los de un cuento. En palabras de Fändrich (2002: 10), los artículos de Larra "son fruto de la observación directa, de la formulación de leyes y modelos para explicar la realidad, así como de la voluntad reformista y modernizadora de la sociedad ". Larra fue uno de los primeros periodistas al uso y de los más relevantes de su siglo que puso de manifiesto una tendencia que comenzaba a estar en auge en Europa: el articulismo.

A mediados del siglo XIX, se asoman por primera vez de forma más o menos definida los géneros periodísticos, por lo que las publicaciones impresas comienzan a necesitar profesionales que se dediquen únicamente al periodismo. Aparece entonces la figura del periodista y los literatos o escritores dejan de ser imprescindibles para llenar las páginas de los periódicos. Se les arrincona y la tendencia cambia: empiezan a aparecer periodistas que sienten la necesidad de escribir literatura.

María Cruz Seoane (1997: 2), especialista en la historia del periodismo en nuestro país, señala que 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 literaria (...)"

Para esta autora, la edad dorada del "periodismo literario" se comprende entre los años 1898 y 1936 debido a dos razones fundamentales que llevan a los escritores al periódico: la económica (un libro tardaba mucho en escribirse y venderse, por lo que no daba ingresos suficientes) y el deseo de tener éxito y darse a conocer, de influir en la sociedad (1997: 18).

En palabras de Rodríguez Rodríguez (2016: 89) es a finales del siglo XIX y a comienzos del XX cuando "los hombres de prensa se miran a sí mismos y empiezan la tarea de esbozar los primeros tratados de periodismo en España, en los que se configuran las señas de identidad del oficio informativo", ya que "buscaban diferenciarlo de otro tipo de actividades culturales que, como la literatura, compartían la palabra como herramienta de trabajo, así como los periódicos y las revistas como medios de difusión." En estos primeros tratados es cuando se empieza a separar el grano de la paja y a hablar de la figura del "redactor" y la del "repórter" (2016: 95).

En este momento (principios del siglo XX) encontramos una gran cantidad de autores como Rubén Darío, Unamuno o Azorín que compaginan su labor literaria con el periodismo. En palabras de Seoane (1997: 20): "El periodismo español de estos años, deficiente en el aspecto informativo, está a extraordinaria altura en el intelectual y literario, porque se nutre en gran medida de las plumas de escritores e intelectuales en una época excepcional de la cultura española." Vemos que en esta época el periodismo estaba comenzando a definirse.

Durante la primera mitad de este siglo, la simbiosis entre periodismo y literatura era evidente. Encontramos escritores que se dedican a colaborar en distintos periódicos y revistas de literatura publicando sus ensayos, como el ya mencionado Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Blasco Ibáñez o Chaves Nogales. Manuel Vicent (2016) habla de ellos en su libro *Los últimos mohicanos* como «los últimos que usaron el papel para pensar», aquellos que dieron todo en los periódicos y más tarde publicaron su contenido en libros. De nuevo, literatos que rellenan páginas de periódicos y los enriquecen. Aún así, en la segunda mitad del siglo XX el periodismo se presenta cada vez más definido y con una tendencia a separar a los escritores de sus páginas o, como se ha dicho anteriormente, a arrinconarlos.

El periodismo español hereda del anglosajón la máxima de la objetividad, la necesidad de que un texto sea imparcial y se limite a contar los hechos sin entrar en valoraciones de los mismos. Todo ello empleando un lenguaje claro y conciso, sin adjetivos valorativos, sin que el autor aparezca en el texto, sin opiniones. La objetividad se convierte entonces en una pieza clave que acabará rigiendo la estructura mediática y en la que los medios se escudan para hacer ver (o mejor dicho creer) que cuentan la verdad.

Como reacción ante esta situación, en los años 60, aparece en Estados Unidos la corriente del Nuevo Periodismo, una serie de periodistas que innovan con el lenguaje, que abandonan el mito de la objetividad para reivindicar la subjetividad del autor dentro del texto. Aún así, tal y como indican Bernal y Chillón (1985: 22), en España ya había una tendencia hacia las técnicas del Nuevo Periodismo antes de que este apareciese:

"Los primeros escauceos creativos en el periodismo escrito español son detectables con anterioridad a la arribada del aluvión de títulos nuevoperiodísticos- Vázquez Montalbán, Márquez Reviriego, Francisco Umbral, Manuel Vicent, Rosa Montero, "Cándido" o Maruja Torres, por citar algunos nombres ilustres a vuelamáquina, ya alegraban las páginas de la aburrida prensa escrita desde hacía años (...)"

Tanto en nuestro país como en Latinoamérica (de la mano de autores como Gabriel García Márquez), el periodismo de creación ya había empezado a emerger. Por ello, el Nuevo Periodismo es una rama importante del árbol del periodismo de creación, pero no su semilla. La diferencia es que en este contexto en el que surge el Nuevo Periodismo encontramos, como indica Chillón (1999: 107), un "hambre de realidad" y una nueva "sensibilidad realista" que llegan hasta nuestros días:

"Tal como hemos ido diciendo, la novela realista de ficción, la prosa literaria testimonial, la narrativa científica y la escritura periodística son facetas distintas pero conexas de un mismo fenómeno cultural y comunicativo de gran alcance: la nueva *sensibilidad realista* característica de la época moderna, puesta de manifiesto en la necesidad de elaborar y recibir productos culturales capaces de captar y expresar las palpitaciones de los nuevos tiempos".

También habla este autor de un "relativismo posmoderno" que «ha fomentado el relajamiento normativo y la querencia irónica, irreverente y desacralizadora, y por consiguiente la hibridación de géneros y estilos; la deliberada o involuntaria aleación de ficción y ficción» (Chillón, 2015).

Tras la caída del Muro de Berlín, se pone de manifiesto el final de las grandes utopías de la izquierda, el final de una alternativa al sistema económico existente. La Posmodernidad se presenta como una evidencia del fracaso de la Modernidad y está marcada por un sentimiento de impotencia y decepción. Esto lleva a la degradación de conceptos como el de libertad, progreso, revolución o justicia social, conceptos en los que ya nadie confía. Nuestro presente es caótico, la sociedad deja de creer en ideologías y se vuelve más individualista. En palabras de Lluís Duch y Albert Chillón:

"La modernidad capitalista, (...) se distinguía porque todo lo que había sido o parecido firme se desvanecía en el aire; proceso de sublimación que se precipitó una centuria después, cuando la prosperidad subsiguiente a la hecatombe mundial trajo consigo — junto con otros factores— un nuevo espíritu del tiempo. De la moral puritana se pasó al *ethos* individualista y hedonista; del auge de los ídolos a su solo aparente crepúsculo; de la sucesión de estilos puros a su promiscuidad; de las utopías que buscaban la consumación del futuro al culto a la consumición del ahora; y de la reverencia a la Verdad una y mayúscula, en fin, a la coexistencia de verdades relativas, minúsculas y plurales" ("La agonía de la posmodernidad", *El País*, 25 de febrero de 2012).

Ha sido este contexto de la posmodernidad el que ha dado lugar a la posficción, «esta vasta corriente distinguida por la hibridación estética, de géneros y estilos, y también por la ambigüedad epistémica, ya que tienden a desdibujarse las nítidas fronteras entre lo ficticio y lo facticio" (Chillón, 2015).

Este autor puntualiza que entre las razones que explican el fenómeno de la posficción reciente, una de las más destacables es «la irradiación del género novelístico en la escena cultural actual», ya que la novela es un género camaleónico que tiene una gran «aptitud para captar y expresar artísticamente la diversidad social del lenguaje» y se adapta con gran facilidad a las nuevas situaciones culturales. "La novela es, junto con el poema, la forma de prosa artística dotada para aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia humana" (2015).

La novela realista tiene una profunda «ambición cognoscitiva», en palabras de Chillón (2015). Fue este género -sin olvidar otros como el dietario, el relato de viajes, el ensayo o la biografía- el que «contribuyó a la conformación del periodismo literario» y «brindó la aportación más importante» (Chillón, 1999: 108). La sombra de la novela está presente en grandes áreas de la comunicación y del arte, por lo que, inevitablemente, el periodismo contemporáneo se encuentra bajo el paraguas de influencia de este género.

Esta influencia del género novelístico junto con la tendencia posmoderna presente desde las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días, pueden explicar el auge de tendencias como el Nuevo Periodismo o el periodismo de creación. Chillón recuerda que «la novela realista fue, sin duda, el fenómeno literario más importante del siglo XIX» pero que, al fin y al cabo, el realismo es una actitud estética y cognoscitiva tan antigua como la propia literatura» (2015). El realismo ha estado presente durante toda la historia de la literatura, entonces, ¿por qué surge ahora este «hambre de realidad»?

Vivimos tiempos tumultuosos, plagados de incertidumbre y desconfianza, en los que encontramos una tendencia cada vez mayor a huir de verdades absolutas; nuestro mundo es complejo, nuestra realidad inabarcable. Esta concepción de la existencia como algo ambiguo y relativo, ha influido e influye tanto en la literatura como en el periodismo y ha provocado este "hambre de realidad" a la que se refiere Chillón.

Como explica Antonio López Hidalgo (2012:18), aparece un nuevo contexto histórico en el que la sociedad demanda nuevas formas de expresión. Durante la Transición democrática nos encontramos con periodistas y escritores que «lo primero que aprendieron es a olvidar los libros de estilo de los diarios, las normas de los manuales de redacción periodística» y que «experimentaban con la libertad hasta el límite», rompiendo con las normas establecidas.

Romper con lo establecido y experimentar son, quizá, las características más relevantes del periodismo de creación; un periodismo que aspira a innovar con el lenguaje, a romper con las estructuras tradicionales y que huye de concepciones simplistas que reducen la realidad a meros binomios. Un periodismo que abandona el

mito de la objetividad heredado del periodismo anglosajón y que tanto daño ha hecho a la profesión.

El auge del periodismo de creación es una respuesta a la posmodernidad: se reivindica la retórica de la subjetividad, la primera persona dentro de la narración, un individuo que desde su propia visión del mundo narra un hecho dejando claro que no hay una verdad única y absoluta; lo que hay son verdades individuales y subjetivas.

2.3 Características del periodismo de creación

2.3.1. Retórica de la objetividad vs. retórica de la subjetividad

Como ya se indicó al comienzo del trabajo, periodismo y literatura son dos sistemas de comunicación diferentes; el periodismo de creación adopta ciertos rasgos literarios, pero no por ello deja de ser periodismo. ¿Qué es lo que tienen en común entonces estos dos sistemas de comunicación? Que ambos emplean el lenguaje para transmitir lo que quieren decir, sea parte de la realidad (periodismo) o de la imaginación (literatura).

Tradicionalmente, se ha concebido el lenguaje como una herramienta que permite expresar el pensamiento, que es capaz de transmitir la realidad tal y cómo es. Pero, como indica Chillón (1999: 23), se está produciendo en nuestros tiempos una toma de conciencia lingüística, en la que se "ha caído en la cuenta de algo esencial: que no hay pensamiento sin lenguaje, sino pensamiento *en* el lenguaje; y que, a fin de cuentas, la *experiencia es siempre pensada y sentida lingüísticamente.*"

Lo que recibimos de la realidad son sensaciones, impresiones constantes que traducimos por medio de las palabras. Conocemos nuestro mundo cuando «lo designamos con palabras y lo construimos sintácticamente en enunciados» (1999: 25), porque la realidad es lo que tenemos fuera y lo que hacemos los seres humanos es empalabrarla, traducirla, crear una metáfora de la misma por medio del lenguaje.

Esto da lugar a que haya muchas subjetividades individuales (o verdades individuales), tantas como personas, ya que cada uno traduce de forma diferente sus propias sensaciones. Aún así, nos hemos empeñado en creer que existe una realidad objetiva que podemos conocer y que las verdades absolutas existen. Hay una creencia común que piensa que "ahí fuera existe una Realidad dada, objetiva e inamovible y *aquí dentro* unos sujetos capaces de reproducirla mediante el pensamiento y de comunicarla mediante el lenguaje" (1999: 26).

Desde este trabajo, consideramos que creer que existe una realidad objetiva que se puede captar y contar a través de las palabras es un error. En realidad, lo que se produce entre los individuos es una especie de consenso: lo que llamamos realidad objetiva es un lugar común, «un acuerdo intersubjetivo resultante del pacto entre las realidades subjetivas particulares» (1999: 26). Las subjetividades individuales se pliegan en pos de lo que todos consideramos y percibimos como "objetividad" pero que, en realidad, es solo una mera construcción.

Como puntualiza Chillón, no existe una realidad ni una verdad absoluta, pero sí múltiples realidades particulares que se ponen en común para obtener «ese género de acuerdo que denominamos verdades» (1999: 28). Nuestra mente organiza el mundo por medio de palabras y las palabras tienen una carga innegablemente subjetiva.

Desde este punto de vista, la comunicación se concibe como un acto en el que se ponen en común las experiencias particulares mediante enunciados con el fin de establecer acuerdos intersubjetivos, de llegar a un consenso para definir nuestra realidad (1999: 29). La realidad no es más que una convención cultural y la cultura es ese *humus*, un sedimento común que todos usamos de forma consciente e inconsciente, que condiciona nuestra visión del mundo y el significado que le damos a las palabras (1999: 29). Por tanto, no se puede separar la realidad objetiva de los medios de comunicación, como si al ser entes separados, los medios de comunicación pudiesen desde fuera observarla y reproducirla tal y como es.

Cada individuo, según sus experiencias y cultura puede otorgar un significado diferente a las palabras que configuran nuestro sistema de comunicación. Cada persona "aplica a los signos que recibe sus propias expectativas, hábitos y creencias, amén de una retahíla de condicionantes derivados del *cotexto*, del *contexto* y de la *circunstancia* en que se produce el acto de comunicación" (1999: 30-31).

Por ello, es imprescindible tener en cuenta que la palabra humana es a la vez *logos* y *mythos*, "aúna concepto abstracto e *imagen* sensorial, razón y representación, denotación precisa y connotación sensible, referencia analítica y alusión sintética, *efectividad* y *afectividad*" (1999: 34). El lenguaje ha de concebirse como retórico, como una metáfora de la realidad ya que "la palabra es siempre tensión entre el *concepto unívoco* (*logos*) y la *imagen equívoca* (*mythos*), expresa siempre de modo figurado: imperfecto, incompleto, alusivo, borroso" (1999: 34). Siendo esto así, ¿cómo va el periodismo a ser objetivo si su vehículo de transmisión son las palabras?

El periodismo español ha establecido a partir del modelo anglosajón que la objetividad es la máxima deseable cuando se escribe un texto periodístico. Asumiendo el carácter logomítico del lenguaje y, por tanto, que existen infinitas verdades subjetivas, entendemos que la objetividad es también una retórica. Los textos periodísticos no son objetivos, sino que se les intenta dar esa apariencia. Hay un consenso que entiende que si un texto tiene determinados rasgos se puede considerar que es objetivo.

Entre esas características encontramos la clásica pirámide invertida, las 5W (o los 5 *topoi* fundamentales: qué, quién, cuándo, dónde y cómo), la pluralidad de fuentes, un narrador testigo e imparcial y un lenguaje que busca ser eficaz, claro, directo y conciso, que no se anda con rodeos. Cuando un texto presenta estas características, legitimadas por el uso, sus lectores entienden que ese texto es objetivo y caen en el engaño de este mito que lleva años perpetuándose en el periodismo. La objetividad en el periodismo no existe pero todavía es demandada y exigida por el público. Hay que tener en cuenta los planteamientos de Chillón (1999: 28-29) que resumen bien lo que tratamos de explicar:

"No existe *una* sola realidad objetiva externa a los individuos, sino múltiples realidades subjetivas, innúmeras experiencias. Y estas realidades subjetivas múltiples e inevitables *adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás* en la medida en que son verbalizadas: *engastadas* en palabras y *vertebradas* en enunciados lingüísticos. Los límites del mundo de cada cual son definidos primordialmente por los límites del lenguaje con el que, *en el que* cada cual aprehende, vive el mundo, *su mundo*".

Bajo la etiqueta "estilo periodístico", empleada para referirse a un modo de expresión oral y escrito característico de todas las modalidades del periodismo, es donde encontramos los procedimientos de la retórica de la objetividad que se han sedimentado con el uso, en los libros de estilo y en la práctica de los propios periodistas. Estos procedimientos se han incluido dentro de un "lenguaje práctico o estándar" que permite conocer la realidad tal y como es. Pero, esto no es más que una falacia. Así lo indica Chillón (1999: 47):

"(...) al consagrar el apelativo «estilo periodístico» para designar un supuesto modo expresivo oral y escrito característico de todas las modalidades del periodismo realmente existente, el sentido común profesional -sedimentado en los llamados libros de estilo y en las prácticas de los comunicadores- le ha asignado las aptitudes cognitivas y los rasgos expresivos que supuestamente caracterizan el *lenguaje práctico o estándar*. A saber: una forma de dicción meramente referencial, denotativa e instrumental, exenta de «desviación estética o artística» -de nuevo, la pregunta pertinente es: ¿respecto de qué?-, capaz de «reproducir la realidad» y, pues, como herramienta estilística idónea para hacer ejecutiva la sacrosanta doctrina de la objetividad. Una doctrina enraizada, como hemos visto, en el hegemónico mito del objetivismo, con su falaz distinción tajante entre sujeto que aprehende y el objeto («la realidad») aprehensible".

Y es que en realidad, no existe un lenguaje o un estilo periodístico que sea transparente y que se pueda concebir como una instrumento neutro apto para captar la realidad, sino que existen «muy diferentes *estilos de la comunicación periodística*» que «tienden a *construir su propia realidad representada*" (1999:49).

El periodismo de creación, en cambio, se aleja de esta falacia y adopta una retórica diferente: la de la subjetividad; una retórica similar a la de la literatura o, mejor dicho, que tradicionalmente se ha identificado como propia de la literatura. Esto no implica que haya intención por parte del periodista de no ser fiel a los hechos, no implica que haya intención de engañar. En palabras de Leila Guerriero (2010: en línea):

"Hay, de todos modos, aquella mentira de la objetividad. El periodismo –literario o no– es lo opuesto a la objetividad. Es una mirada, una visión del mundo, una subjetividad honesta: “Fui, vi, y voy a contar lo que honestamente creo que vi.” Dirán que en ese “creo” está la trampa. Y no. Porque un periodista evaluará los decibeles de dolor, riqueza y maldad del prójimo según su filosofía y su gastritis, y hasta es posible que un periodista de Londres y otro de la provincia argentina de Formosa tengan nociones opuestas acerca de cuándo una persona es pelada, una tarde es triste o una ciudad es fea, pero lo que no deberían tener son alucinaciones: escuchar lo que la gente no dice, ver niños hambrientos allí donde no los hay, imaginar que son atacados por un comando en plena selva cuando están flotando con un *bloody mary* en la piscina del hotel".

Bernal y Chillón (1985:12) indican cómo los mitos de «la objetividad, neutralidad, imparcialidad y apoliticismo» intentan ofrecer «una imagen del mundo estática,

ahistórica, unívoca» que monopoliza la verdad y lleva al «dominio sobre las mentalidades». La visión de la realidad que tenemos está condicionada por nuestra idiosincrasia, por nuestras experiencias vitales, cultura y creencias. El emisor (en este caso el periodista) «en el acto de selección, registro, elaboración y transmisión, discrimina, ordena, manipula e interpreta la realidad que pretende comunicar a su auditorio» (1985:13). Y así es como el discurso de los medios de comunicación configura la visión que tenemos del mundo.

Con el periodismo de creación se recupera esta subjetividad perdida, el autor vuelve a aparecer en el texto. "(...) los textos informativos de creación avisan al lector de que han sido confeccionados y escritos por una subjetividad -el periodista- que renuncia a ofrecer certidumbres absolutas, objetivas e irrefutables. (...) devuelven a los lectores la certeza de estar siendo informados por una persona reconocible, dotada de un estilo personal y susceptible a equivocarse" (1985: 96). La subjetividad es inherente a todo acto de transmisión de la realidad y el periodismo de creación la reivindica. Kramer (2008:6) habla del valor que tiene la personalidad del escritor, su "voz":

"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. Es la voz de una persona desnuda, sin protección burocrática, que habla por sí misma. Alguien que ha iluminado la experiencia con sus reflexiones propias, pero que no ha dejado de lado sus particularidades, su sarcasmo, sus dudas, y que no borra sus realidades emotivas de tristeza, alegría, emoción, furia, amor. El poder del género está en la fuerza de esa voz".

El periodista de creación busca innovar, dejar atrás la retórica de la objetividad y abrazar la de la subjetividad. Un ejemplo que ilustra este anhelo de innovación es el caso de Tom Wolfe. El periodista estadounidense, que fue el que patentó la etiqueta de "Nuevo Periodismo", se caracteriza por usar en sus textos una gran cantidad de signos de puntuación, cursivas y onomatopeyas. A Wolfe le parecía que «la mente reaccionaba *jante todo!*... en puntos, guiones, y signos de exclamación» (Wolfe, 1976: 36).

En palabras de Albert Chillón (1999: 284-285): "Wolfe no duda en repetir letras, utilizar enfáticamente interrogaciones y exclamaciones, prodigar los puntos suspensivos, usar y hasta abusar de onomatopeyas, pleonasmos, anacolutos, cursivas, mayúsculas, negritas...; o incluso inventar por acumulación signos de puntuación inexistentes, como «: : : : : : : : : :». El estilo de Wolfe es pirotécnico, chispeante, efectista (...)"

Wolfe (1976: 50-52) hablaba de cuatro procedimientos claves dentro de un texto periodístico-narrativo: la construcción escena-por-escena: contar la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica; registrar el diálogo en su totalidad para captar al lector y situar al personaje; el punto de vista en "tercera persona": presentar cada escena al lector a través de un personaje concreto; y

ahondar en los gestos cotidianos, hábitos, costumbres, modos de comportamiento de las personas que nos dirán cuál es su *status de vida*, es decir, «su posición en el mundo, o la que creen ocupar o la que confían en alcanzar».

Estos procedimientos, típicos del Nuevo Periodismo, también podríamos extrapolarlos a la corriente de la que este bebe: el periodismo de creación. Son innovadores -en lo que al lenguaje periodístico respecta- y, mediante su uso, el periodista puede explorar las profundidades de la historia y de sus personajes y los límites de su capacidad lingüística. Son procedimientos que forman parte de la retórica de la subjetividad, que acercan el sistema de comunicación periodístico al literario, sin dejar el periodismo de ser tal cosa.

El periodismo de creación ha sido, además, una herramienta para narrar e ilustrar cambios sociales relevantes en un lugar y momento concretos. El Nuevo Periodismo es un claro ejemplo de ello. En esta sociedad postmoderna en la que imperan la incertidumbre y la desconfianza, encontramos que esta forma de hacer periodismo lejos de ser un enemigo al que rehuir, se convierte de nuevo en un aliado al que tener en cuenta para contar historias y acercarnos a los demás. Es interesante, para terminar este punto, la reflexión de Cortés Montalvo y García Pérez (2012:43):

"Ante todo, se busca traspasar los límites convencionales del periodismo. Mostrar en la prensa la vida íntima o emocional de los protagonistas, algo que hasta entonces sólo se ha encontrado en las novelas o en los cuentos. Un tipo de periodismo que se puede leer igual que una novela; o donde un artículo se puede transformar en cuento, o un reportaje tener una dimensión estética, cerca de la novela. Técnicamente se puede recurrir a los artificios literarios, que los hay y muy variados, pero, sobre todo, se busca un periodismo que se involucre más, que sea más emotivo y más personal. Es ver el periodismo con otra actitud".

2.3.2. Textos facticios y textos ficticios. La figura del narus

Truman Capote definió *A Sangre Fría* como una novela de "no-ficción", dejando claro que lo que se narraba en sus páginas era algo que había ocurrido, una historia real. Capote, uno de los máximos exponentes del Nuevo Periodismo, rompió con la tendencia general del momento; rompió con la retórica de la objetividad haciendo explícita la presencia del autor dentro del texto. Abrazó una nueva retórica de la que ya hemos hablado: la de la subjetividad.

El riesgo de esta retórica se encuentra en su similitud con los procedimientos típicos de la literatura: el lector tiende a identificar estos recursos (construcción escena por escena, registro de diálogos, profundización en la psicología de los personajes, descripción minuciosa de detalles...) con el discurso literario, con la ficción y, por lo tanto, con la mentira. Pero, ¿acaso tiene sentido hablar de ficción y no-ficción?

A partir de las reflexiones de Chillón y asumiendo el carácter logomítico del lenguaje, entendemos que cualquier acto de dicción es siempre ficción, y que no tiene

sentido perpetuar esta clásica diferenciación de "ficción" y "no-ficción". En palabras del autor (1999: 36-37):

"(...) al hablar, al decir, los sujetos inevitablemente *ideamos*, a saber, *imaginamos* la «realidad» que vivimos, observamos, evocamos o anticipamos; que toda *dicción* humana es, siempre y en alguna medida y manera variables, también *ficción*; que no es que uno de los modos posibles de la dicción sea la ficción -junto a la llamada «no ficción» y sus géneros, pongamos por caso-, sino que dicción y ficción son constitutivamente una y la misma cosa; y que en todo caso, la tarea reflexiva y analítica para el estudioso consiste en discernir cuáles son los *grados* y las *modalidades* en que esa ficción constitutiva de toda dicción se da en los intercambios comunicativos".

El término "no ficción" se considera poco adecuado; en su lugar, es mejor emplear la palabra "ficción". Chillón propone dejar atrás esta diferenciación errónea y poco precisa y que se hable de "textos facticios" y "textos ficticios".

Los textos o enunciados facticios son aquellos que elaboran y proponen «representaciones verídicas de la misma vida social» que son las que darían lugar a la escritura periodística (1999: 107). Estas enunciaciones tienen una "vocación verdicente, en los que la dosis de ficción estaría reducida al mínimo es decir, sería aquella *implícita* y *no intencional*, inherente a la condición lingüística de tales enunciados" (1999: 38). Lo que existe es, como lo denomina Chillón, un «pacto de veridicción» entre los interlocutores, que se comprometen a «entablar un intercambio fehaciente".

Este autor clasifica los textos ficticios en dos tipos: de tenor documental, caracterizados por su veracidad y su alta verificabilidad; y los de tenor testimonial, caracterizados por su veracidad y su escasa verificabilidad (1999:38).

Por otro lado, los textos ficticios son aquellos que elaboran y proponen «a los diversos públicos representaciones de la vida social de la época, en su diversidad y complejidad». Son los que dan lugar a la novela, al relato breve realista o al drama realista cinematográfico y teatral (1999: 107). Son enunciados de «vocación fabuladora» en los que «la dosis de ficción sería explícita e intencional», estando presente en diferentes grados, más allá de la ficción que es inherente a su condición lingüística (1999: 39).

Para Chillón hay tres tipos de textos ficticios: de tenor realista (buscan una verdad esencial mediante la verosimilitud referencial y la mimesis de un mundo reconocible y posible para el lector), de tenor fabulador (buscan una verdad esencial apelando a la imaginación, la fantasía, el sueño, o el ensueño) y, por último, de tenor falaz (buscan la mentira, el engaño o la tergiversación, se aprovechan de la credulidad de los lectores) (1999: 39-40).

En "Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno", Chillón puntualiza que el Periodismo, lo facticio, habla de lo que 'es' y la Literatura, lo ficticio, de lo que 'podría ser', aunque al fin y al cabo ambos tienen un mismo referente que es nuestra realidad (Chillón, 2006).

Por ello, propone utilizar el término "facción" -en lugar de la expresión "no ficción"- dándole un nuevo sentido: hechura. "La facción se caracteriza por refigurar así mismo "lo real" a impulsos de una imaginación disciplinada tanto por la razón como por el compromiso ético de referirlo tal cual es, del modo más fehaciente posible" (2006: 21).

Mientras que facción «significa producción y complejión, al mismo tiempo», la ficción realista o fantástica es una «modalidad de la dicción libre de compromisos probatorios». El texto facticio siempre va a estar limitado por su obligación de ser honesto y veraz. Aún así, «tanto la ficción como la facción recrean lo posible y lo existente, y sus variadas conjugaciones- gracias a la labor configuradora que la imaginación permite» (Chillón, 2015).

Por último, es pertinente hacer mención en este punto a la figura del narus a la que Chillón (2006: 21) define así:

"Dar cuenta, darse cuenta de "lo real" es —propriadamente hablando— dar cuento, darse cuento 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 opción alguna de reproducirlo con objetividad y muy capaz no obstante, en cambio, de lograr que el discurso con que en cada caso les imprime facción o hechura dé a su vez a luz una objetivación palpable".

El periodista es este "narus", alguien que a través de su subjetividad ofrece la realidad de la forma más fehaciente posible. Es el "narus" el que otorga al periodismo de creación una de sus más valiosas características: la reivindicación de la subjetividad y del autor dentro del propio texto periodístico. Tradicionalmente, hemos visto cómo el narus ha ocultado su condición subjetiva gracias a la retórica de la objetividad, pero el periodismo de creación permite que el periodista declare su condición subjetiva sin ocultarla. Así, se relaciona de otra manera con sus lectores, no les dice que va a ofrecerles una verdad absoluta, sino su verdad individual, su forma de percibir el mundo que le rodea. ¿No es acaso esta subjetividad una forma más adecuada de ser fiel a la realidad y a los lectores?

2.3.3 Universalidad, cotidianidad y dignidad humana

Coseriu (1990) estima que para que un texto periodístico sea considerado de creación o literario este ha de adentrarse "en las constantes de la dignidad humana". Como explica Norman Sims (1984:4) en *The Literary Journalists*: "Los periodistas literarios se introducen en sus historias en mayor o menor grado y confiesan las flaquezas y emociones humanas. A través de sus ojos, vemos a personas ordinarias en contextos cruciales".

Bernal y Chillón (1985: 100) exponen que los textos informativos de creación aúnan subjetividad y creatividad y por ello, casi siempre, se encuentran relegados «a las secciones y unidades periféricas del diario, lejos, por así decirlo del centro "serio", "objetivo" y "ponderado" donde se ofrece la información considerada fundamental».

Estos textos suelen aparecer en la sección de Cultura, Espectáculos, Sociedad y Contraportada.

Leila Guerriero (2010: en línea) habla del periodismo narrativo como un «oficio modesto, hecho por seres lo suficiente humildes como para saber que nunca podrán entender el mundo, lo suficientemente tozudos como para insistir en sus intentos, y lo suficientemente soberbios como para creer que esos intentos les interesarán a todos». Para la periodista argentina, la principal regla del periodismo narrativo es que «se trata de periodismo», que detrás de ellos no hay un brote de inspiración ni ninguna acción divina, sino un gran trabajo de campo o de reporteo: «todo lo que hay que hacer es permanecer primero para desaparecer después». ¿Por qué entonces relegar estos textos a la "periferia del diario"?

Para que un texto de creación sea considerado también periodístico, ha de estar publicado en un diario (además de establecer ese "pacto de veridicción" al que nos referíamos con anterioridad): "En rigor, los 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" (Bernal y Chillón, 1985:106).

El periodismo de creación, al adoptar la retórica de la subjetividad, muestra rasgos típicos de la literatura: se recogen diálogos, hay descripciones minuciosas, se cuida el estilo y se desarrolla un sentido más humano, profundo y psicológico, tratando de construir la emoción que el hecho puede provocar. Los textos periodísticos de creación «tenden a MOSTRAR antes que simplemente a DECIR» (Bernal y Chillón, 1985: 93).

El periodista creativo busca otras formas de expresar la realidad haciendo uso de los detalles y encuentra en lo cotidiano una fuente de inspiración prácticamente constante. Tal y como dice Kramer en "Las reglas quebrantables para el periodista literario": "lo común no necesariamente quiere decir monotonía. La vida de casi todo el mundo descubierta a fondo, y desde una perspectiva que busca entenderla, resulta interesante" (2008: 5).

Este uso y descripción de los detalles es un rasgo característico del periodismo de creación, y una forma de profundizar en las historias, en las vidas de la gente; también de llegar a ella. En palabras de Gonzalo Saavedra (2012: 69):

"La verdad es que el uso del detalle constituye una de las «estrategias» más eficientes en la información. No es que se trate sólo de un lujo, en el sentido de exceso, sino de - muchas veces- una pieza fundamental de un relato periodístico que busque apartarse de las fórmulas estandarizadas y que a la vez procure entregar una información más completa. (...) La clave estaría, entonces y aunque suene a un obviedad lindante con la ramplonería, en utilizar un detalle que puede evocar una imagen y que contribuya a la construcción de la escena".

Eloy Martínez (2002:116) ilustra de alguna forma esta declaración en "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI":

"Cuando leemos que hubo cien mil víctimas en un maremoto de Bangladesh, el dato nos asombra pero no nos conmueve. Si leyéramos, en cambio, la tragedia de una mujer que ha quedado sola en el mundo después del maremoto y siguiéramos paso a paso la historia de sus pérdidas, sabríamos todo lo que hay que saber sobre ese maremoto y todo lo que hay que saber sobre el azar y sobre las desgracias involuntarias y repentinas".

Por tanto, otra de las claves del periodismo de creación está en su capacidad para conmover, en su habilidad de ir más allá de la cifra y buscar la historia humana que hay detrás. Siguiendo las reflexiones de Eloy Martínez, el nuevo desafío de nuestro tiempo es saber cómo hacer relatos memorables «en los que el destino de un solo hombre o de unos pocos hombres permita reflejar el destino de muchos o de todos" (2002: 123).

2.3.4. Narrador

Con respecto al narrador, encontramos diferentes estrategias. En *A sangre fría* (2007), obra cumbre del Nuevo Periodismo, Truman Capote emplea el narrador omnisciente. También lo hace Gay Talese en *Honrarás a tu padre* (2011) o John Hersey en *Hiroshima* (2016). Otros periodistas creativos o nuevo periodistas, han optado por emplear el narrador testigo o el narrador que se presenta como protagonista de los hechos, como es el caso de Norman Mailer en *Los ejércitos de la noche* (1995). También lo hace así Jacinto Antón, periodista cuya obra analizaremos más adelante, que emplea en muchas de sus crónicas el narrador en primera persona.

El narrador omnisciente ha recibido muchas críticas al considerarse que es imposible que el periodista conozca todo lo que ha ocurrido, que haya estado presente en todos los momentos de la historia narrada o que pueda introducirse en la mente de los personajes y saber lo que piensan. Wolfe defiende que a través de un extenso trabajo de investigación y entrevistas es posible saber qué piensan o sienten los protagonistas de un suceso y plasmarlo en un texto que no rompa con los criterios de veracidad: "¿Cómo puede un periodista, que escribe no-ficción, penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona? La respuesta se reveló maravillosamente simple: entrevistarle sobre sus pensamientos y emociones junto todo lo demás" (1976:51).

Chillón (1999:271) denomina a la omnisciencia empleada por Wolfe "omnisciencia editorial". Este autor habla de la «eficaz técnica conjetural» de Wolfe «por medio de la cual *infería* la psicología de los personajes a partir de sus palabras y comportamiento»; pero, aún así, indica que aunque la mayor parte de la información obtenida por el reportero sea verídica, este «solo dispone de lo que los personajes *dicen* que piensan y sienten, no de sus pensamientos y sentimientos genuinos».

El periodismo informativo convencional utiliza lo que se conoce como el narrador testigo, alguien que simplemente cuenta lo que percibe con sus propios sentidos, que cuenta lo que ve: un testigo de los hechos, como su propio nombre indica. En palabras de Chillón, el periodismo tradicional "a menudo presenta relatos de hechos e interpretaciones *como* si periodista y periódico dispusiesen de una verdad indiscutible y

conclusiva" (1999:271) y se apela así a la objetividad, a esta construcción ilusoria que no es más que una retórica, un conjunto de técnicas que dan una impresión de imparcialidad. El periodista y el periódico se presentan como narradores omniscientes, poseedores de la verdad. Para Chillón, el único que «puede utilizar esa convención narrativa de manera legítima y fehaciente» es el periodista narrativo, el periodista de creación.

Con respecto al "narrador testigo", Chillón explica que, cuando se emplea, «el periodista debe poner de manifiesto su inevitable subjetividad y el hecho de que está sometido a normas, creencias y rutinas profesionales que condicionan decisivamente su trabajo informativo» (1999:275). Como ya se ha visto, cuando se construye un texto a partir de la retórica de la objetividad, este narrador testigo se disfraza de un "narrador omnisciente" que todo lo sabe, que oculta su condición subjetiva o su condición de narus.

El narrador testigo es el que ha presenciado o vivido los hechos y los cuenta en primera persona, poniendo de manifiesto su subjetividad. "Confiere al reportaje una vivacidad imposible de conseguir por otros medios, y a la vez crea sensación de autenticidad, una capacidad de convicción directa e irrefutable" (1999:276). El periodista ha estado ahí y lo demuestra por medio de descripciones de personas, ambientes, paisajes y diálogos.

Por este motivo, el periodismo convencional con su habitual retórica de la objetividad presume de presentar sus textos mediante el narrador testigo pero, en realidad, al ocultar este su condición subjetiva, no se hace tal cosa: el narrador testigo del que habla Chillón es despreciado por el periodismo tradicional. En cambio, periodistas de creación como Jacinto Antón lo rescatan en sus textos al hacer explícita su subjetividad.

Hay otra forma de utilizar el narrador testigo a la que nos hemos referido anteriormente al explicar los cuatro procedimientos clave de Wolfe: el punto de vista en tercera persona. "En este caso, el narrador-testigo ya no es el propio periodista (...) sino uno o varios personajes implicados en la historia" (1999: 281). Así se consigue dar «al lector la sensación de estar metido en la piel de un personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando» (Wolfe, 1976:51).

Con este tipo de narrador el relato gana riqueza y perspectiva. Hay que tener en cuenta la reflexión que Albert Chillón hace al respecto: "Tal uso de la técnica del narrador-testigo era ya por entero novelístico, puesto que implicaba que el periodista debía delegar la voz relatora en los personajes. (...) este "punto de vista en tercera persona" es «una violación neta de los límites cognoscitivos inherentes a la escritura periodística y documental» (1999: 281-282).

Aunque, al fin y al cabo, como explica este autor: "no era sólo el cultivo del *punto de vista en tercera persona* lo que caracterizaba a los nuevos periodistas, como aseveraba

Wolfe, sino una libertad hasta entonces inédita para utilizar *cualquier* punto de vista apto para dirigir el curso de la narración" (1999: 269). Esta reflexión es clave para entender el periodismo de creación, ya que este no está constreñido por las restricciones de la retórica de la objetividad, sino que goza de libertad para emplear diversos puntos de vista y reivindicar la subjetividad del autor.

Para Kramer (2008: 6) el narrador del periodismo de creación (sea del tipo que sea) "tiene carácter, es una persona íntegra, con la cual es posible intimar, y que puede ser franca, irónica, sarcástica, o mostrar desconcierto, juzgar e, incluso, reírse de sí misma."

2.4. Nuevo Periodismo estadounidense

Como ya se ha mencionado anteriormente, el Nuevo Periodismo es una corriente que se incluye dentro del periodismo de creación. Nace durante la década de los sesenta en Estados Unidos, pero no es hasta 1972 cuando se empieza a conocer como tal gracias a Tom Wolfe. En palabras del profesor Agustín Rivera: "la primera vez que Wolfe escribió sobre el término Nuevo Periodismo fue en un artículo publicado por *New York* el 14 de febrero de 1972 que lleva como título "The Birth of The New Journalist" (Rivera, 2011: 67). Este nombre se consolidará en 1973 con la publicación del libro *El Nuevo Periodismo*, también de Wolfe y ya citado en este trabajo.

Es relevante tener en cuenta que, en lo que respecta a la técnica, los nuevos periodistas no inventaron nada. El periodismo de creación ya se daba en lugares como España (con autores como Francisco Umbral, Maruja Torres o Rosa Montero) o Latinoamérica (con autores como Gabriel García Márquez). Lo que hacen los nuevos periodistas de Estados Unidos ya lo habían hecho los grandes articulistas de nuestro país; la diferencia es que estas técnicas nuevo periodísticas se extrapolan ahora a la crónica, a la entrevista y al reportaje.

Para Wolfe, como para otros nuevos periodistas, el trabajo periodístico no era más que algo temporal, algo en lo que invertir su tiempo, pulir sus dotes de escritor y ganar dinero antes de escribir lo que él mismo denomina como "LA NOVELA", esa obra cumbre insuperable que sobrevive al paso del tiempo sin que su influencia desaparezca. "Hasta llegar a ese objetivo, primero había que conseguir un empleo en un periódico; pagar el alquiler; conocer "el mundo" y acumular "experiencia" (Wolfe, 2011: 67).

Y es que, dentro de la sociedad de la época, la posición del periodista se consideraba inferior a la del novelista, un empleo transitorio y menor. En palabras del propio Wolfe (1976: 15): "resulta difícil explicar lo que significaba para el Sueño Americano la idea de escribir una novela en los años cuarenta, los cincuenta, hasta principios de los sesenta. La Novela no era una simple forma literaria. Era un fenómeno psicológico. Era una fiebre cerebral."

A esta fiebre novelística, se le sumaron también una serie de sucesos que fueron el caldo de cultivo del Nuevo Periodismo. Nos encontramos en los años 60, con Estados Unidos a las puertas de Vietnam, una efervescente Nueva Izquierda y un incipiente

movimiento *hippie*. Se empezaron a cuestionar los valores tradicionales y la sociedad comenzó a cambiar. "Los Nuevos Periodistas—Paraperiodistas—tenían todos los años sesenta locos de Norteamérica, obscenos, tumultuosos, mau-mau, empapados en droga, rezumantes de concupiscencia, para ellos solos" (1976: 49).

Como explican Bernal y Chillón (1985: 27-28): "Lejos de ser concebido como fenómeno aislado y autónomo, el Nuevo Periodismo debe ser inscrito directamente en esta tesitura histórica, producto, pero también sujeto activo, de las transformaciones que en ella tuvieron lugar (...) Existe, como se ve, una estrecha relación entre los acontecimientos más significativos acaecidos en Estados Unidos durante la década de los sesenta y los temas tratados por estos nuevos periodistas (...)"

Por otro lado, estos autores recuerdan que la denominación Nuevo Periodismo no se refiere solo «a los rasgos formales y estructurales de los nuevos textos, sino también a la índole de los medios en los que son publicados e incluso los tipos de soporte o canal que los vehiculan». Como indica Michael Johnson (1975, citado en Bernal y Chillón, 1985, p.23), podemos encontrar tres subcategorías de productos nuevoperiodísticos: "1) la prensa underground y las publicaciones estrechamente afines a ella; 2) libros o ensayos escritos en estilo periodístico por periodistas (...); 3) los cambios en los medios de comunicación oficiales que involucran nuevas y marcadamente distintas maneras de relatar y comentar los sucesos que les interesan".

Por ello, es importante tener en cuenta el apogeo que sufría la sociedad norteamericana del momento. Este contexto fue el que determinó los temas que periodistas como Gay Talese, Tom Wolfe, Truman Capote o Norman Mailer trataron en sus obras. Gay Talese con *Honrarás a tu padre* (2011), donde cuenta la historia de la familia Bonanno; Norman Mailer y *Los ejércitos de la noche* (1995), donde se narra la marcha en el Pentágono en contra de la guerra de Vietnam; Capote y *A Sangre Fría* (2007) con la historia del asesinato de los Clutter... Todos ellos son ejemplos que ilustran los cauces que siguió el Nuevo Periodismo, marcados por la obsesión de escribir esa "novela" que los colmara de prestigio.

Anteriormente, ya se han mencionado las 4 técnicas más destacadas (según Wolfe) de esta tendencia: la construcción escena-por-escena, registro de los diálogos en su totalidad, el punto de vista en tercera persona y reflejar los detalles que marcan el *status de vida* de las personas. Lo cierto es que "los productos nuevoperiodísticos se caracterizan por la sorprendente, abigarrada y aparentemente indiscriminada utilización de múltiples recursos expresivos tomados de aquí y de allá: de la novela realista y naturalista del siglo diecinueve, del periodismo convencional, del arte dramático, del cuento y del relato corto" (Bernal y Chillón, 1985: 38). En estos procedimientos vemos claramente reflejado el intento de abrazar la retórica de la subjetividad y dejar de lado el periodismo tradicional.

Bernal y Chillón (1985: 30) consideran que la técnica de construcción escena-por-escena no es una invención del Wolfe ni del Nuevo Periodismo, sino que «entronca con

uno de los procedimientos expresivos más empleados por los escritores a lo largo de la historia de la literatura». Para Aristóteles había dos modos de mimesis poética: uno narrativo y otro dramático: "En el primer caso, el poeta narra en su propio nombre o narra asumiendo personalidades diversas; en el segundo, los actores representan directamente la acción, "como si fuesen ellos mismos los personajes vivos y operantes."

Siguiendo los planteamientos de estos dos autores, la técnica de la construcción escena-por-escena «se inscribe pues, de lleno en el procedimiento de expresión dramática», aunque encontramos que esta se alterna dentro del relato nuevoperiodístico con la exposición narrativa: «el autor explica lo que ocurre fuera de la escena» (1985:31).

Además de esta característica, el Nuevo Periodismo tiene otras, a las que ya nos hemos referido, que son propias también del periodismo de creación y de la retórica de la subjetividad: aspira a innovar con el lenguaje usando una gran variedad de recursos expresivos y gráficos, deja clara la presencia del autor en el texto, goza de libertad a la hora de elegir un tipo de narrador u otro y, de alguna forma, trata de indagar en las verdades universales y en las profundidades del alma humana a través de historias concretas. En palabras de Agustín Rivera (2011: 71):

"En sus grandes reportajes los nuevos periodistas no se limitaban a elaborar retratos breves de los personajes, sino que se decidían por textos ambiciosos que hicieran la foto fija de un tiempo, de una época convulsa sin perder nunca la perspectiva de su trabajo como escritores que en ese momento ejercían el periodismo".

Aunque fue Wolfe el que puso nombre a esta tendencia, se considera que la obra más representativa es *A sangre Fría*, de Truman Capote, a la que ya nos hemos referido con anterioridad. En ella se cuenta la historia de los Clutter, una familia asesinada por dos hombres en su casa de Holcomb (Kansas) en 1959. Agustín Rivera habla de esta obra como «el modelo que cientos de periodistas han seguido para escribir su gran novela» y recalca sobre todo el análisis psicológico que hace Capote de uno de los asesinos, Perry Smith. En este párrafo extraído de la novela puede apreciarse esta indagación psicológica en el personaje:

"En el curso de su reciente vagabundo en soledad y desasosiego, Perry había vuelto una y otra vez sobre este juicio crítico, había decidido que era injusto. *Sí* le importaban las cosas, pero, ¿a quién le había importado alguna vez *él*? ¿A su padre? Sí, hasta cierto punto. A una o dos chicas; pero eso era «una larga historia». A nadie más que a Willie-Jay. Nadie salvo Willie-Jay había reconocido nunca su valía. Su potencial. Nadie había apreciado jamás que no era sólo un mestizo patiocorto y musculoso en exceso; nadie le había visto -pese a sus peroratas moralistas- como se veía él mismo: «excepcional», «raro», «artista»" (2007: 67).

Durante toda la obra, parece que Capote quisiese infundir en el lector un sentimiento de compasión o acaso de lástima en el lector hacia Perry Smith. No ocurre lo mismo con Dick, el otro asesino. Aún así, se hace una indagación profunda en las mentes, vidas y sentimientos de ambos. También se hace lo mismo con la familia Clutter: se muestran sus inquietudes, rutinas, manías y pensamientos. Encontramos detalles tan minuciosos

como los sonidos que Herb Clutter, el padre de la familia, escuchaba al despertarse por las mañanas o la manía de Nancy, la hija, de morderse las uñas cuando estaba nerviosa. Están presentes rasgos que ya se han mencionado antes como propios del periodismo de creación y su retórica: profundización en la condición humana, atención a los detalles y búsqueda de lo extraordinario dentro de lo cotidiano.

A sangre fría, como ya se ha indicado, no fue siempre una novela. Capote comenzó a publicar su trabajo en diferentes entregas (tras seis años de profunda investigación, viajes y entrevistas acompañado de la escritora Harper Lee) en el periódico *The New Yorker*. Más tarde, se publicó en forma de novela (con muchas modificaciones), configurando lo que su autor consideró un nuevo género: la novela de no-ficción. "Gente de todas clases leía *A sangre fría*, gente cuyo gusto era de todos los niveles. Todos se quedaban absortos con el libro. El propio Capote no lo llamó periodismo; muy al contrario; afirmó que había inventado un nuevo género literario, la novela de no-ficción" (Wolfe, 1976: 43).

Como ya hemos recalado en varias ocasiones, literatura y periodismo son dos sistemas de comunicación diferentes, por lo que el Nuevo Periodismo no puede ser un "nuevo género literario". Es una nueva forma de hacer periodismo, de dejar atrás la retórica de la objetividad y de hacer frente a la posmodernidad, pero no es literatura.

A pesar de que esta obra ha sido y es ejemplo y fuente de inspiración para muchos periodistas, encontramos voces, como la del ya mencionado Arcadi Espada, que no aprueban que el periodismo se aleje de la retórica de la objetividad y critican la *non-fiction novel* de Capote:

"Capote & friends pretendían que se podía hacer un reportaje con las técnicas de la novela; es decir, describir hechos con las técnicas de la ficción. Naturalmente es empresa imposible, porque herramientas como el narrador omnisciente (para señalar la más elemental) sólo pueden dar cuenta de las mentiras" (citado en Rivera, 2011: 63).

Tijeras también rechaza los procedimientos del Nuevo Periodismo y la retórica de la subjetividad. Su crítica reside en que «la realidad se transforma en una novela de ficción en manos del periodista» y se opone a la «novelización de la realidad, que autores como Truman Capote pusieron de moda con gran éxito, para desgracia del periodismo» (2011: en línea).

Por otro lado, la periodista española Lola Galán (1985: 148) señala que «en realidad el periodismo (...) debería ser un poco más sobrio, un poco más púdico». Aún así, no por ello piensa que esta sobriedad sea incompatible con una expresión rica y creativa.

Desde este trabajo, entendemos que los procedimientos que aporta el Nuevo Periodismo tienen un gran valor para la disciplina periodística, ya que entroncan con muchas de las máximas que el buen periodismo lleva por bandera. El periodista polaco Kapuscinski (2002) habla de lo importante que es estar ahí, el contacto con los otros, la empatía y, en resumen, saber tratar y comprender a la gente, ya que "los otros" son nuestra principal fuente de conocimiento como periodistas. ¿Y qué mejor forma hay

para conocer a "los otros" que fijarse en sus detalles, en sus vivencias del día a día, en su forma de ver el mundo?

Tom Wolfe señalaba la importancia que tenía el «estar allí cuando tenían lugar escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente» (1976: 35). Capote se llevó cinco años trabajando en *A sangre fría*, haciendo entrevistas y recopilando detalles de cualquiera que estuviese relacionado con el suceso narrado. García Márquez empleó 20 sesiones de más de seis horas cada una para entrevistar a Alejandro Velasco, el protagonista de *Relato de un naufrago* (1986). El propio Kapuscinski, considerado también un nuevo periodista europeo, se presenta en las facultades de periodismo como el ideal, el modelo al que todo buen periodista debe aspirar. En definitiva, vemos que el Nuevo Periodismo y, por tanto, el periodismo de creación, se acercan de forma innegable a eso que se considera "periodismo de calidad". Y sin hacer uso de la retórica de la objetividad.

En su momento, el Nuevo Periodismo hizo que la concepción tradicional del periodismo se tambalease al usar procedimientos típicos de la literatura. Aún así, como indica Chillón (1999: 287), esta nueva corriente ni arrebató a la novela su primacía entre los géneros literarios ni, como temían sus detractores, cambió el paradigma periodístico vigente.

2.5. El nuevo Nuevo Periodismo

El contexto histórico en el que aparece el Nuevo Periodismo ha desaparecido pero esta disciplina se ha seguido cultivando hasta el punto de que en 2005, el periodista estadounidense Robert S. Boynton le pone una nueva etiqueta: el nuevo Nuevo Periodismo. En su libro con el mismo título, recoge una serie de entrevistas a los que considera los nuevo nuevo periodistas estadounidenses del momento.

Estos nuevo nuevos periodistas heredan de los originales la libertad para emplear las técnicas que consideren oportunas a la hora de escribir sus textos. En palabras de Rivera (2011: 87):

"La principal característica de esta tendencia es que todos son unos grandes reporteros y todos se acogen a los hombros de los nuevos periodistas originales, les deben esa libertad que tienen para usar técnicas de la ficción, del cine, de todo a la hora de escribir, sin la ansiedad o la preocupación de estar haciendo algo heterodoxo".

Además, trabajan en «el absoluto respeto por los hechos» y heredan también «la capacidad de elegir los temas, de no imitar a otros compañeros», ya que este tipo de periodismo les ofrece la posibilidad de hacer lo que quieren «con una absoluta libertad formal que imprime carácter a sus textos creativos» (Rivera, 2011: 87).

Estos nuevo nuevos periodistas desarrollan una amplia variedad temática, «ningún asunto le es ajeno». Y, por supuesto, sus historias gozan de rigurosidad, astucia psicológica y conciencia política (Rivera, 2011: 88). ¿No son estas también características que definen al "periodismo de calidad"?

No solo en Estados Unidos encontramos a estos nuevo nuevos periodistas. En España también contamos con diversos nombres, como es el caso de David Jiménez, ex-director de *El Mundo* y ex-corresponsal para este mismo periódico en Asia; Gabi Martínez, autor de *Sólo para gigantes*; o Jacinto Antón, cuya obra más reciente ha sido objeto de estudio de este trabajo y plasmamos a continuación.

3. JACINTO ANTÓN

3.1. Sobre el autor

El periodista catalán Jacinto Antón lleva más de treinta años entregado en cuerpo y alma a su profesión. Tras una llegada casual a la redacción de *El País* en verano para una sustitución, este trabajo temporal se convirtió en su vida. "En cuanto me aburra, me voy", pensaba Antón (2019) por aquel entonces. Más de tres décadas después puede presumir de no haberse aburrido nunca. Así lo reflejan también sus obras y sus textos publicados en *El País* durante tantos años: Antón es un apasionado del periodismo y de la vida. ¿Acaso no son lo mismo?

Oriundo de Barcelona, donde nació en el año 1957, Antón tiene detrás unos orígenes que son los que, de alguna forma, van a configurar los temas de sus textos, su imaginario particular. Hijo de madre venezolana y padre español, recibió influencias de ambos lados de su familia. Por un lado, su abuelo materno, diplomático y viajero, siempre volviendo de algún sitio y, además, catedrático de griego y de latín; por el otro, su abuelo paterno, militar de carrera y piloto de aviones. "Desde pequeño oía en casa historias épicas sobre él y la familia de mi padre, que habían sido militares de carrera", declara Antón (2019) en una entrevista para Zenda Libros. "Tener un abuelo que fue aviador y que tuvo una muerte trágica, porque lo mataron de un tiro cuando mi padre era muy pequeño, creó una figura legendaria." El mundo de las letras clásicas, la guerra y la aventura siempre estuvieron presentes en su casa.

Estudió Periodismo por considerarla "una carrera global en la que estudiabas filosofía, historia, derecho, comunicación..." (Antón, 2019). También estudió teatro en el Instituto de Teatro de Barcelona y trabajó un tiempo en el teatro Lliure como ayudante de dirección de Lluís Pasqual, por lo que no es de extrañar que la sección en la que acostumbramos encontrar textos de este autor sea Cultura. Lleva en ella toda su carrera, ocupando el mismo puesto: jefe de Cultura. "No puedes hablar de un literato con mal estilo (...) es muy importante la estética cuando te aproximas al arte y la literatura" (Antón, 2019).

Antón es autor de dos libros: *Pilotos, caimanes y otras aventuras extraordinarias* (2009) y *Héroes, aventureros y cobardes* (2013), ambos recopilaciones de textos publicados por este periodista en *El País*. Fue en 2009, año en el que vio la luz su primer libro, cuando recibió el Premio Nacional de Periodismo Cultural otorgado por el Ministerio de Cultura. Agustín Rivera, lo encuadra en su tesis doctoral dentro de los Nuevos Nuevo Periodistas españoles: "Cronista de lo anecdótico y de lo extravagante, arqueólogo emocional de los viajeros clásicos, Antón confiesa que practica una rama

"del Nuevo Periodismo que constituyen los viejos pilotos húngaros..." (Rivera, 2011). Rivera considera esta primera obra, *Pilotos, caimanes y otras aventuras extraordinarias*, como «una obra capital en el periodismo creativo español del siglo XXI».

Antón vivió de primera mano el golpe de estado de 23-F, cuando le enviaron al Congreso de los Diputados mientras hacía la mili en El Pardo. Confiesa haber vivido este momento de una «manera especial», debido a su interés por comprender el fenómeno de la guerra. "Desde los 7 u 8 años escuchaba esos relatos de los tanques T-34 chafando a la gente. Esto te lleva a interesarte por la guerra", declara el periodista haciendo alusión a las historias que, además de su abuelo, le contaba su tío abuelo sobre la Segunda Guerra Mundial: "Nos explicaba que había estado en posiciones intermedias durante los ataques rusos y que participó en golpes de mano contra ellos cuerpo a cuerpo, con cuchillo y pala. ¡Esto configura un imaginario!" (Antón, 2019).

Como explica Emili Junyent (2009: 398), Jacinto Antón no es un periodista corriente y encontramos entre sus textos «crónicas, artículos, entrevistas que buscan trascender la banalidad, la vulgaridad, la trivialidad, el aburrimiento que nos amenaza continuamente, descubrir en la cotidianidad el brillo dorado de esas grandes experiencias que configuran los relatos de aventuras».

Estas y otras características de los textos de Antón son las que nos llevan a definir su forma de hacer periodismo como periodismo de creación y a incluirlo dentro de los "nuevo Nuevo Periodistas españoles" (Rivera, 2011: 96) del momento. Vamos a ahondar en su estilo, su lenguaje y su forma de narrar y ver el mundo llena de detalles y matices que no queremos que se nos escapen.

3.2. El periodismo de creación de Jacinto Antón. Análisis de su obra

3.2.1 El yo narrativo de Antón: un aventurero incontenible

Tal y como se ha mencionado, Antón proviene de una familia cuya influencia le ha hecho interesarse por los misterios de la guerra y la aventura. Sumándole a esto su formación teatral y sus años de trabajo con Lluís Pasqual, no es de extrañar que se encuentre tan cómodo en la sección de Cultura, donde puede satisfacer sus inquietudes tanto personales como creativas. Aún así, no es solo en este lugar del periódico donde encontramos al autor. Debido a su diversidad de intereses, Antón firma en otras secciones como Internacional, Gente u Obituarios. Publica columnas tanto en la sección de Cultura (*El correo del zar*) como en ICON (revista masculina de *El País*). Es frecuente la presencia de sus textos en la edición de Cataluña de este periódico y en suplementos como la Revista V (revista de verano), *Babelia*, o *El País Semanal*, donde encontramos sus escritos más creativos, esos que se desprenden de las cadenas del "lenguaje periodístico" y de la retórica de la objetividad.

Antón narra los más variopintos hechos que acontecen a su alrededor, también aquellos en los que se convierte en protagonista: desde excursiones en busca de algún

animal extraño, paseos por el Delta del Llobregat o el avistamiento de algún ave, hasta cualquier suceso de su vida cotidiana; ya sea una visita a un museo, una mañana de elecciones generales o un paseo por la feria de Reyes de Gran Vía. No importa cuán ordinario sea el suceso, Antón hace de él una aventura y lo envuelve en una atractiva atmósfera de misterios y descubrimientos. Para Junyent, es ahí donde reside el éxito de la prosa del periodista, en «saber ver y explicar la épica escondida en los asuntos cotidianos, convirtiéndola en experiencia compartida, demostrando qué "cosas fantásticas nos pasan a todos"» (2019: 398).

Para analizar el 'yo narrativo' de Antón nos vamos a centrar en los temas que más le interesan. Es cierto que la variedad es amplia, pero hay una especie de denominador común en la mayoría de sus escritos: tanto la búsqueda de la aventura y lo épico en los sucesos cotidianos, como su interés por los libros, el cine, la historia, la guerra (y todo lo relacionado con ella), los descubrimientos arqueológicos, los viajes y los animales salvajes. Todas estas temáticas las podemos encontrar, ya sea juntas o por separado, en sus textos. El propio Antón da cuenta de ello:

"Hay gente que opina que escribo sobre cosas muy raras. Soy consciente de que se arquea más de una ceja cuando hablo de momias, maniobras de Rommel o mapaches. Pero para mí son temas absolutamente cotidianos (...) El mundo es un lugar maravilloso y lleno de sorpresas, como confirmará cualquiera que tenga gatos o serpientes. Es sólo cuestión de fijarse. Hay quien cree que a mí me pasan cosas extraordinarias" (2009: 11).

En la mayoría de sus textos, nos encontramos con un personaje que tiene unos rasgos bastante definidos: el 'yo narrativo' que Antón proyecta es un ser solitario, viajero, curioso y que se entusiasma ante cualquier descubrimiento. Parece que intente extrapolar la personalidad del aventurero más clásico a la suya propia; ese aventurero que ante nada se amedrenta, imaginativo, seguro de sí mismo, al que todo le fascina debido a su infinita curiosidad y que queda deslumbrado ante la belleza femenina. Todos estos rasgos están reflejados en mayor o menor medida en sus escritos ya que Antón no oculta su condición de narus. En lugar de esconder dicha condición, el periodista catalán abraza la retórica de la subjetividad mediante la personalidad de su 'yo narrativo' haciendo explícita su presencia en el texto.

Encontramos en sus escritos un sentido existencial que refleja su «dificultad de estar en el mundo, de afrontar sus responsabilidades y peligros». Como él mismo indica, el miedo y su opuesto, el valor, son temas omnipresentes en su obra, al igual que el esfuerzo constante por «descubrir en la cotidianeidad el brillo dorado de esas grandes experiencias que configuran los relatos de aventuras». El autor declara que no imagina vivir en un mundo en el que «no se pueda dar esa alquimia» (2009:13). Y es que, una de las mayores aspiraciones de Antón es trascender la banalidad buscando lo extraordinario en lo cotidiano.

En muchos de sus textos consigue crear una historia llena de matices y curiosidades a partir de sus propias vivencias cotidianas. Redactados habitualmente en forma de crónica que encontramos en la sección de Cataluña de *El País*, todos ellos presentan en

mayor o menos medida los rasgos anteriormente mencionados del 'yo narrativo' de este periodista.

En el texto titulado "La vida tras la muralla" vemos cómo, confinado en su casa, desarrolla un relato a partir de un hecho tan simple como la observación de un mapa colgado en la pared de su salón. A través de este mapa se imagina que continúa una ruta, iniciada tiempo atrás, por el Muro de Adriano. Explica como coloca unas piedras que se trajo de allí en la mesa de su salón y se imagina que es un soldado romano "oteando estremecido desde los confines de la civilización los misterios que se abren más allá" (03/04/2020). Construye todo un relato a partir de la observación, los recuerdos y la imaginación.

Este texto refleja con claridad varios de los rasgos característicos del 'yo narrativo' de Jacinto Antón. En primer lugar, su búsqueda constante de aventura, en cualquier cosa que hace, convirtiendo los sucesos cotidianos en desafíos o experiencias reveladoras. En segundo lugar y vinculado con el primero, su imaginación desmedida a la que da rienda suelta en la mayoría de sus textos. Ya sea en el salón de su casa u observando un cuadro en un museo ante el cual se queda "estupefacto, conmocionado, trémulo" (10/06/2017), el periodista catalán se compara constantemente con momentos o personajes históricos, estableciendo paralelismos entre sus vivencias y las suyas y muestra gran entusiasmo ante los sucesos que ocurren a su alrededor.

En "La vida tras la muralla" se imagina que es un soldado romano; en otros, que forma parte del universo fantástico de la serie Juego de Tronos, como ocurre en "Residente en Invernalía". El 'yo narrativo' de Antón parece rozar la locura en este texto, ya que su imaginación desmedida hace que se vea a sí mismo como parte de este universo ficticio. Se considera "el vigilante del Muro" al que le quieren arrebatar "el mandoble de Garra" (26/11/2017), pero en realidad está en una exposición viendo una espada mientras que tras de sí hay una larga cola de niños esperando para poder cogerla.

Antón tiene esa tendencia a mezclar su imaginario y su mundo literario con el universo ficticio o histórico del libro que está leyendo, la exposición que está visitando o el personaje al que está entrevistando. Consigue que ambos mundos se unan para ser uno solo. Hay una fusión de la que el periodista es víctima, tanto que a veces, como se ve reflejado en el texto que acabamos de mencionar, parece delirar en sus ansias de aventura.

Este rasgo se ve también reflejado en una serie de escritos que publicó en el año 2019 en la revista de verano (Revista V) de *El País*. Encontramos un total de 4 textos que giran en torno a la mundialmente conocida obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. Son constantes los paralelismos que Antón establece entre su yo narrativo y el universo literario de la novela.

En el primer texto, "Un naufragio en Formentera", el periodista se encuentra de vacaciones a esta isla y se compara constantemente con Robinson Crusoe, que también se encontraba en una. Trata de buscar la aventura e incluso, en algunos casos, de

provocarla. Se alternan sus reflexiones sobre el libro con las descripciones de los paisajes de Formentera y de sus vivencias veraniegas, como si fuese una especie de Robinson Crusoe moderno, solitario pero en una isla llena de gente.

En el mirador que describe como su lugar favorito de la isla, se siente como "Robinson oteando velas" (25/08/2019) y establece un paralelismo entre unos chicos adolescentes y resacosos que se aproximan hacia él y los caníbales con los que se encuentra Crusoe que iban a su isla "a merendar". Mezcla su propio universo con el mundo literario de la obra de Defoe.

En el segundo de los textos, "Caníbales y recetas de tortuga en Formentera", Antón continúa haciendo estos paralelismos entre su propia experiencia (sus vacaciones en la isla) y la de Robinson Crusoe, mientras describe su viaje en barco. A través de una minuciosa recreación del ambiente, "con insidioso mar de fondo, en cubierta intranquilo" (25/08/2019), describe al lector el ambiente que le rodea creando una atmósfera de aventura al hablar de "camioneros tatuados" y de la posibilidad de tener que "pelear por un sitio en los botes salvavidas".

No es simplemente que se establezcan estas comparaciones, sino que da la impresión de que el autor las busca, las provoca, intentando hacer de su propia vida una aventura digna de ser contada. Esta es la imagen que pretende proyectar.

A pesar de sus abstracciones imaginativas, el periodista no se olvida de hacer su trabajo, puesto que intercalada entre sus ensoñaciones y aventuras encontramos la información que el lector espera. En la tercera entrega de los textos sobre Crusoe, "Cabra, sexo y una huella en la arena", los paralelismos continúan pero, entre ellos, emerge una especie de reseña que Antón va haciendo del libro al mostrar sus impresiones sobre el mismo. Transmite al lector que, tras una lectura de madurez de *Robinson Crusoe*, se da cuenta de que el protagonista es un tipo autoritario del que no soporta su "conversión y su retórica religiosa puritana, sus jeremiadas, su obsesión laboral" (26/08/2019). Antón admira a los valientes pero también a los cobardes, ya que es consciente de que todo héroe tiene algo de villano y viceversa.

En el cuarto texto, "En la playa con Sandokán", Antón abandona la isla, de vuelta de sus vacaciones. De nuevo, vuelve a convertir aquí un suceso cotidiano (un paseo en barco) en algo que parece estar inmerso en una atmósfera de aventuras y expectación. Se envuelve a sí mismo en ese aire de ensoñación que lo caracteriza recordando islas y barcos "con el cabello revuelto de aire y sal" (27/08/2019).

En otras de sus crónicas titulada "Aventura en la desembocadura", el periodista es enviado al Delta del Llobregat para "escribir algo sobre el ambiente". Antón sumerge al lector en un intrépido relato en el que aparecen aves, animales acuáticos y él mismo, presentado como un explorador que no se rinde hasta conseguir su meta: ver la desembocadura del río. El demonio de la exploración se apodera de él y se compara en el desarrollo de su hazaña con Núñez de Balboa o los "guerreros waziri" (08/10/2018).

La aventura, los descubrimientos, los animales salvajes y las referencias literarias, cinematográficas o históricas (en este caso las dos últimas), se mezclan para ofrecer un texto refrescante e interesante que surge a partir de un suceso cotidiano: una excursión al río de su tierra natal.

Las menciones y la presencia de animales en sus textos son algo habitual en el 'yo narrativo' de Antón, otro rasgo más que sumar a su personalidad de aventurero. Habla de tortugas, garcillas, patos y todo tipo de aves. En ocasiones podemos ver cómo el periodista elabora un texto cuyo relato gira en torno a algún animal en concreto, convirtiéndose, en ocasiones, incluso en el protagonista del mismo. Lo podemos ver en crónicas como "El dragón no es una mascota" (18/07/2018), "El escorpión que me perdonó la vida" (06/09/2019) o "Un dragón en las manos", donde la protagonista es una criatura que parece "un pequeño dragón" con un flanco "salpicado de plata" (22/07/2017) de la que Antón, perdido en su entusiasmo, no se quiere separar.

A partir de un suceso cotidiano, como encontrarse un escorpión en casa o una excursión al boque, Antón desarrolla un relato cargado de intriga y aires de ingenio y perspicacia. Su 'yo narrativo' tiene alma de aventurero y lo deja claro en prácticamente todos los sucesos que narra, aunque estos tengan lugar en el sofá de su casa.

Los paralelismos que Antón establece entre sus textos y otros universos literarios, al igual que su imaginación desmedida y su búsqueda de aventura, también los vemos reflejados en sus entrevistas. Ya sea a un actor como Patrick Stewart, a la catedrática y escritora Victoria Cirlot o al escritor Bill Bryson.

En la primera, "Patrick Stewart: Conocí a mi padre como un hombre débil y alcohólico. Luego descubrí su otra cara" (23/01/2020), vemos cómo Antón hace constantemente alusiones al mundo de ficción de *Star Trek* como si su 'yo narrativo' estuviese inmerso en él. No es raro que Antón haga esto en sus entrevistas. Siempre conoce bien al personaje y su mundo, tanto el cinematográfico o literario como el real.

Este rasgo también lo podemos ver en la entrevista a la catedrática y escritora Victoria Cirlot, publicada en *El País Semanal*, "Victoria Cirlot: Nadie quería conquistar el grial, eso es cosa de Spielberg".

Desde la primera oración, Antón (que esta vez utiliza el narrador en tercera persona a diferencia de la entrevista a Patrick Stewart) ya hace paralelismos con el mundo literario de Victoria Cirlot. Habla de "el periodista" en tercera persona y se ve a sí mismo como un "caballero al servicio de Galahot", un miembro de la mesa redonda. Describe el ambiente que se encuentra en la casa de la anfitriona, "donde la mirada del visitante, tras conseguir apenas despegarse del rostro de la anfitriona, en el que brillan engastados unos iris de un hechizador azul turquesa, se clava en la espada de hierro que pende en la pared" (17/07/2018) y a la vez ofrece datos sobre su vida y su carrera profesional.

Lo mismo ocurre con la entrevista a Bill Bryson, autor de *Breve historia de casi todo* (06/03/2020), publicada en el suplemento *Babelia*. Describe, al igual que en las dos

entrevistas anteriores, la atmósfera que le rodea cuando llega al lugar de la entrevista y sus impresiones. Mezcla el universo del libro de Bryson con el de la propia entrevista que está redactando.

De nuevo, queda reflejada la tendencia de buscar lo extraordinario en los sucesos más cotidianos (como llegar a la casa de alguien para hacerle una entrevista) y la imaginación desmedida de este 'yo narrativo' que Antón proyecta en sus textos. En sus entrevistas se intercalan estas pinceladas de imaginación y aventura con la propia información que como periodista tiene que ofrecer al lector.

Estos rasgos también están presentes en la columna que a día de hoy sigue escribiendo el periodista para la sección de Cultura: *El correo del zar*. Desde el año 2017 hasta la actualidad (periodo analizado), ha escrito con asiduidad en esta columna, en otra titulada *Porque yo lo digo* de la sección de Gente, y en una última perteneciente a ICON, la revista masculina de *El País*. Aunque las tres tienen sus particularidades, encontramos el imaginario de Antón y la personalidad de su 'yo narrativo' presente en todas ellas.

En los ocho textos analizados que pertenecen a la columna *El correo del zar*, encontramos que en todas están presentes los temas que más interesan a este 'yo narrativo': los animales salvajes, la historia, los viajes y a la aventura, la literatura, la guerra, los pilotos o los descubrimientos arqueológicos, como es el caso de "La momia parlanchina" (28/01/2020) donde habla de Tutankamón o Cleopatra o "En la tumbona de Titanic" donde cuenta su experiencia en una exposición sobre el trasatlántico y se hace un "selfie fetichista" (14/08/2018) en la cubierta del mismo.

Al igual que ocurre con sus crónicas, también podemos encontrar columnas de Antón en la sección de Cataluña. En "Viaje con nosotros a ningún lugar" (21/07/2018), el periodista critica el mal servicio que ofrecen en ocasiones las líneas aéreas: la actitud de los azafatos/as, el retraso de los aviones... Encontramos de nuevo los rasgos de su 'yo narrativo' de los que hablábamos con anterioridad: referencias a los viajes, la historia y lo bélico o militar cuando habla del rey Baltasar de Babilonia o de la mili.

Antón no suele hacer ninguna crítica con respecto a ningún tema social y este es de los pocos textos en los que encontramos una actitud algo más seria y crítica con algún aspecto de la realidad. Aún así, su imaginario y la personalidad de su 'yo narrativo' pueden apreciarse a lo largo de la columna.

Algo parecido ocurre en su columna *Porque lo digo yo*; aunque se traten temas menos densos -al encontrarse en la sección Gente del periódico- el 'yo narrativo' de Antón sigue su tendencia habitual: descripciones en las que encontramos paralelismos entre su mundo y el universo de la exposición que visita y una clara presencia de su imaginario.

En "T. Rex y el asteroide 155" encontramos al Antón aventurero del que venimos hablando, que se sumerge con ganas en las profundidades de, en este caso, la exposición

que está visitando. Además, encontramos que al comienzo de este texto, "cuando desperté el tiranosaurio no solo seguía ahí, sino que daba más miedo" (29/10/2017), hace alusión al famoso microcuento de Augusto Monterroso: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí", echando mano, aunque sea de forma breve y sutil, de esta referencia literaria para empezar su texto.

También podemos ver la presencia de estos temas en su columna de la revista masculina ICON. En textos como "Vestido de mujer descubres el efecto provocador que ejerces en el sexo contrario" (07/02/2019) o "¿A quién se le ocurriría invadir Egipto en pleno verano vestido con lana?" (18/09/2019), el periodista catalán habla de valkirias, la División Azul, El Cairo o Napoleón. En esta columna nos encontramos a un Antón más divertido y desenfadado que emplea un lenguaje más irónico y coloquial pero sin dejar de mostrarse entusiasta y curioso.

Estas temáticas también están presentes en los textos de carácter más informativo. En las escasas veces que los escritos de Antón aparecen en Internacional, estos versan sobre uno de los temas que más le interesan al autor: la guerra. Los textos analizados pertenecientes a esta sección giran en torno al holocausto judío y a la Segunda Guerra Mundial. En "Un selfie en la cámara de gas" y en "Los últimos supervivientes de Auschwitz claman porque su memoria no caiga en el olvido", Antón muestra su sensibilidad ante las "vivencias terribles" de aquellos que fueron víctimas del holocausto, ante su "coraje asombroso" (28/01/2020), y se indigna ante esos que sin pudor alguno se hacen fotografías "posando dentro de la pequeña cámara de gas de Auschwitz I" donde "fueron asesinados prisioneros soviéticos y judíos de Silesia antes de entrar en funcionamiento el complejo de Auschwitz II-Birkenau" (26/01/2020).

Como ya se ha indicado, Antón no suele mostrar opiniones o tendencias políticas en sus escritos. Sus textos se fundamentan en valores como el entusiasmo, mirar el mundo con otros ojos, prestar atención al detalle y, sobre todo, en la curiosidad. Aún así, en los tres textos analizados de la sección Internacional, vemos que muestra una especial sensibilidad cuando habla de la Segunda Guerra Mundial y de sus víctimas. En el que ha sido citado en primer lugar, a través del testimonio de las víctimas, el periodista recuerda la importancia de no olvidar su sufrimiento, a pesar de lo lejano que pueda quedar; en el segundo, critica con dureza a aquellos que se atreven a hacerse fotos en las cámaras de gas. Por otra parte, como ya se había indicado, aparece de forma clara y explícita la temática bélica que tanto atrae a Antón.

Yendo a rasgos más concretos, se puede apreciar que el 'yo narrativo' de este periodista es desvergonzado a la vez que reservado, ya que, aunque ofrece muchos detalles de sus aventuras, no hace lo mismo con su vida personal. Por ello, en la mayoría de textos ofrece la impresión de ser un ser solitario, otro rasgo característico que hace honor a su perfil de aventurero.

En todos los textos mencionados para ilustrar la personalidad del 'yo narrativo' de Antón, encontramos otra característica que es común a todos ellos: el uso de la retórica de la subjetividad. Hay constantes descripciones de paisajes y atmósferas, se recrea con

los detalles, construye escenas, juega con el narrador, recoge diálogos e ignora procedimientos típicos de la retórica de la objetividad como la pirámide invertida o el uso del narrador omnisciente para camuflar la presencia del periodista en el texto y así darle esa apariencia de "imparcial". Antón no sigue las "normas establecidas", arriesga y busca su propia forma de plasmar aquello que ve.

La retórica de la subjetividad reivindica la presencia del autor en el texto y Antón reivindica su presencia en sus escritos mediante los rasgos del 'yo narrativo' que en este epígrafe se reflejan.

El hecho de que podamos analizar la personalidad de Antón, del 'yo' en sus textos, refleja por sí solo que este periodista no se esconde detrás de la retórica de la objetividad. Que haya un 'yo narrativo' claro y con unas características definidas nos da a entender que la presencia del autor es explícita en el texto, que este no oculta a su audiencia su condición de narus, ya que hay un imaginario y una personalidad que están presentes en todos los textos que el lector es capaz de percibir y con los que incluso puede llegar a conectar.

3.2.2. Rompiendo moldes: la retórica de la subjetividad en Jacinto Antón

La retórica de la subjetividad ha sido y es identificada con frecuencia con los procedimientos típicos de la literatura; de ahí que otro de los nombres que se le da al periodismo de creación sea "periodismo literario". Sea como sea, la denominación "periodismo" no desaparece y es que, a pesar de que existan estas semejanzas retóricas, no nos podemos olvidar de que tanto lo que hacía Capote como lo que hace Antón no deja de ser tal cosa.

Dentro de los textos de Antón encontramos con frecuencia esta serie de procedimientos de los que hablamos, técnicas que ya proponía Wolfe y a las que nos hemos referido con anterioridad en este trabajo. Mediante la extracción de dichas características se pretende demostrar el carácter de nuevo periodista de Antón e ilustrar las características de la retórica de la subjetividad.

Sea cual sea la sección en la que aparecen, encontramos en los textos del periodista una serie de rasgos identificadores que son comunes a todos ellos. En primer lugar, podemos apreciar una voz que hace sutilmente gala de su masculinidad, un ser que se presenta como un lobo solitario, curioso y observador pero que a la vez es sensible ya que se entusiasma ante los pequeños detalles y la belleza del mundo que le rodea. En segundo lugar, Antón no abandona su objetivo periodístico, ya que su meta no deja de ser informar, aunque lo hace a través de un estilo muy peculiar que busca lo trascendental, ir más allá del hecho cotidiano pero sin presentar una actitud pedagógica o poseedora de una verdad que los demás no tienen. En tercer lugar, hay que destacar de este periodista su atención al detalle, ya sean sonidos, gestos, elementos de decoración del lugar en el que se encuentra, la iluminación, las impresiones que le causan las personas de su alrededor o sus propios pensamientos o emociones.

Antón describe lo que le rodea y, en muchos casos, las palabras que emplea consiguen crear en la mente del lector escenas de lo que el propio periodista ha presenciado. Lo hace en sus columnas, pero también en sus crónicas, reportajes, reseñas literarias, entrevistas o incluso en algunas de las noticias de la sección Internacional, aunque de una forma más sutil:

"A las 8.30, mientras la niebla se disolvía lentamente como si alguien alzara la punta de un sudario y el sol pugnaba por aparecer, un grupo de emocionados supervivientes depositó coronas de flores y pequeñas candelas ante el Muro de la Muerte, uno de los iconos de Auschwitz I, el campo madre original" ("La alerta ante el auge del antisemitismo marca la conmemoración en Auschwitz", *El País*, 28 de enero de 2020).

"La ceremonia arrancó, mientras caía el día y el campo se llenaba de tristes tonalidades brumosas, con una melancólica melodía de violín a cargo de un cuarteto de cuerda" ("La alerta ante el auge del antisemitismo marca la conmemoración en Auschwitz", *El País*, 28 de enero de 2020).

En esta noticia que pertenece a la sección Internacional, vemos cómo Antón ofrece varias descripciones del ambiente al lector, recrea de forma breve pero precisa varias escenas que hacen que por un momento la noticia se aleje del tono informativo predominante. Es cierto que son pocas las veces que encontramos sus textos en esta parte del periódico pero, cuando lo hace, Antón deja su pequeña huella, en este caso en forma de descripciones.

También se puede apreciar esta tendencia a la descripción minuciosa en sus crónicas, textos que aparecen con frecuencia en la sección de Cataluña y donde encontramos al Antón más creativo. Prueba de ella son títulos como "Muñecas y churros en la madrugada", "A toda prisa desde Brasil pasando por Madrid ¡uf! o "Aristóteles, Dimitris y el sexo". Encontramos descripciones de sonidos, como el de "la campana de Escribá contabilizando *tortells*" (07/01/2020), mensajes por megafonía "con voz de *¡Qué vienen los rusos!*" (15/03/2020) o de visiones como la de "coches que devoraban juguetes por sus puertas y maleteros" (07/01/2020) o la de "los viñedos de la vecina península de Athos" que el periodista contempla mientras un camarero "escancia generosamente un estupendo Tsantali blanco" (29/04/2017).

Antón ofrece detalles del paisaje que le rodea, del comportamiento de las personas que están a su alrededor, de los sonidos, de las sensaciones que percibe de su entorno y de las que este provoca en él; y mientras vive, imagina una "estampa de Gustave Doré en la que los catalanes hacen cola en un Tártaro de Dante" (11/11/2019) o cualquier otra intrépida hazaña con la que trasladar al lector desde lo cotidiano a lo extraordinario.

Las descripciones refuerzan la convicción del lector de que el periodista ha estado ahí y por ello han sido y son un recurso recurrente en crónicas y reportajes. El hecho de que un texto tenga descripciones del ambiente no hace que lo podamos clasificar automáticamente como periodismo de creación: el periodista tradicional también hace uso de este recurso aunque de forma más pobre y escueta. Por ello, además de descripciones, es necesario que un texto cuente con otros rasgos para poder incluirlo dentro del periodismo de creación. Antón no solo describe lo que ve, si no que

construye un relato a partir de las escenas que va recreando que cuentan con la clara influencia de su 'yo narrativo'. Describe lo que "es" pero también lo que "podría ser" ya que se imagina como un guerrero de otro tiempo o como un explorador intrépido, dejando que la imaginación inunde sus textos.

Antón ofrece una visión muy personal del mundo que, a su vez, hace que el periodista conecte con sus lectores, ya sea al hablar de una mañana de elecciones -como en "Listas electorales y de 'Spotify' "- de un viaje con unos amigos, de un escritor y su obra o de un cuadro en un museo. Al hacer explícita su presencia en el texto, consigue transmitir al lector su curiosidad por lo que está a punto de ver o experimentar. ¿Cómo va a conectar el lector con un periodista que esconde su condición de narus, que se esconde tras pirámides invertidas o 5W y que no va más allá, que no se muestra ante su audiencia?

El periodista catalán transmite pasión por la vida y todo lo que esta encarna, corre como si de una cuestión de vida o muerte se tratase para ver un cuadro, sueña y fantasea en cualquier exposición, se introduce en los universos literarios o cinematográficos de sus entrevistados y se empapa de realidad. En "Cita romántica con un cuadro" consigue transmitir al lector en un breve fragmento su anhelo por ver un cuadro que llevaba años deseando tener ante sus ojos.

Como explica Junyent (2009: 398), Antón "recrea la realidad literariamente hasta hacerla tan suya, que ni los personajes se reconocen y hasta se le cabrean de vez en cuando, como Patrick O'Brian, el gran autor de novelas sobre la marina inglesa en las guerras napoleónicas, o Matías Ensenyat, el capitán del buque de Transmediterránea Ciudad de Salamanca que tuvo que vérselas con un intento de suicidio en plena travesía (...)". Antón es un periodista que se compromete al cien por cien con sus textos, que se vuelca en ellos.

Sus descripciones son precisas y detalladas y, en ellas, encontramos reflejado el ya mencionado 'yo narrativo' de Antón, entusiasta, imaginativo y aventurero, que trata de trascender la banalidad, algo que intenta y logra en sus textos, sobre todo en sus crónicas, que tanto por extensión como por formato le permiten un mayor despliegue de sus técnicas estilísticas.

Lo mismo ocurre en sus entrevistas. Como ya se indicó en el epígrafe anterior en el que analizábamos la personalidad del 'yo narrativo' del periodista, Antón tiende a hacer paralelismos entre su mundo y el del universo personal de la persona a la que se dispone a entrevistar. En los fragmentos expuestos previamente (entrevistas a Victoria Cirlot, Bill Bryson o Patrick Stewart) podemos apreciar estas descripciones detalladas a través de las cuales crea estos paralelismos. En el siguiente fragmento (parte de una entrevista a Lars Jonsson para *El País Semanal*) encontramos de nuevo las descripciones y la recreación de escenas de las que venimos hablando:

"Cruzan cuatro ciervos la carretera y el naturalista detiene el automóvil para contemplar el espectáculo. La oscuridad difumina el mundo alrededor y las hermosas criaturas desaparecen. Lars Jonsson mantiene fija la vista en el punto por el que se han ido, como si pudiera ver algo que los demás no vemos: el mundo donde duermen los pájaros y el lugar del que proceden los sueños" ("Aventura con el gran pintor de pájaros", *El País*, 29 de marzo de 2020).

En lo que respecta a las reseñas literarias, no se queda atrás. Antón hace uso tanto de la descripción del ambiente, como en "Un viaje por el Missisipi con la oreja puesta", cuando habla del "calor terrible de Nueva Orleans" y la "animada procesión callejera con sonoras *brass bands*" (28/07/2019), como de la descripción de los propios personajes, como en "Tres amigos, África y un elefante asesino", donde hace alusión a el "contraste entre el cuerpo y el rostro inevitablemente añejos del anfitrión y la extraordinaria energía que irradia" (19/03/2019) de Jorge de Pallejá.

En sus reseñas es frecuente que el periodista catalán haga uso de las descripciones, tanto que, en ocasiones, se pueden confundir con crónicas. Antón parece quedarse ensimismado ante lo que le rodea y hace al lector parte de esta abstracción, tanto que parece olvidar su propósito inicial: reseñar un libro o hablar de su autor. Pero el periodista no se olvida, ya que sin dejar de prestar atención a los detalles de su alrededor ofrece la información que el lector espera y que el género demanda.

Esta hibridación de géneros también es una característica que aparece con frecuencia en los textos de Antón. Tanto el uso de la descripción como la hibridación de géneros se ven de forma clara en el texto "Formentera negra" en el que, para reseñar las obras de un autor de literatura negra, convierte su texto en un relato cercano a este género, creando una sensación de misterio y expectación en el lector. De nuevo lo sumerge en una historia que parece no tener nada que ver con la reseña literaria y de repente, cuando está seguro de que su público ya está inmerso en el relato presentado con forma de crónica, el periodista aprovecha para introducir, a mitad del texto, los títulos de los dos libros que se dispone a reseñar. Habla de "oleadas de robos", "cadáveres de morenas", un "atractivo belga profeta del patín a vela" o de cómo se ve "envuelto en una redada" (01/09/2018). Y de repente, tras un encuentro casual con un farmacéutico conocido, ambos empiezan a hablar de libros y salen a la luz los dos títulos que Antón se dispone a reseñar en el texto.

Crónica y reseña literaria se mezclan de nuevo, como viene ocurriendo en las reseñas literarias analizadas. Este rasgo también se puede atribuir a la tendencia que tiene el periodista a establecer paralelismos entre el mundo de su 'yo narrativo' y el universo literario de las series, exposiciones o novelas (como es el caso) de las que va a hablar. De nuevo queda reflejada su personalidad de explorador entusiasta e imaginativo que busca la aventura allá donde va. Sea como sea, la hibridación de géneros es habitual en el periodismo de creación y también en la época posmoderna en la que nos encontramos.

En sus columnas ocurre algo parecido. En este género, como indica López Hidalgo (2012: 100) «el lector busca en el periodista y en el columnista una voz que proteja sus derechos, un portavoz de sus propios sentimientos y convencimientos». La cuestión es que al ser Antón un periodista de creación, el 'yo narrativo' que refleja en sus columnas también lo encontramos -como ya hemos visto en las crónicas o reseñas literarias- en el resto de sus textos. Los lectores conectan, sintonizan con este 'yo narrativo' que se muestra cercano y que ofrece detalles personales desde su propia individualidad.

Tres son las columnas en las que este periodista ha escrito durante el periodo de tiempo analizado: *Porque lo digo yo* (en Gente), *El correo del zar* (en Cultura) y la columna en ICON, la revista masculina de *El País*. *El correo del zar* es quizá la columna más seria, ya que aborda temas históricos o literarios. Aún así, la retórica de la subjetividad está presente ya que también encontramos en ella las descripciones y la recreación de escenas, ya sea "a bordo de un transatlántico" de primera clase donde se compara con Leonardo di Caprio (14/02/2018) como ocurre "En la tumbona del Titanic", o rodeado de zulúes que "avanzaban como una manera negra esgrimiendo sus afiladas azagayas" mientras maneja un "Lee-Enfield" y espera "ser alanceado en las tripas" (11/04/2018), como ocurre en "Disparando contra los zulúes en el museo". En ambos casos, vemos cómo Antón describe sus propias vivencias y construye escenas concretas sin ocultar su condición de narus. Podemos apreciar de nuevo la personalidad del 'yo narrativo' de Antón, ya que su imaginario está presente en todos sus textos.

La relación de Antón con la literatura en esta columna es estrecha, rasgo que también podemos atribuir al hecho de que se encuentra en la sección de Cultura. Aunque Antón va más allá: los libros y las historias de sus personajes parecen marcar e incluso condicionar su vida. En "El último Philip Kerr es para el verano", "El mar no siempre es cruel", "Entre el Biggles y el Mau-Mau" o "Él tenía una trinchera en Francia", la literatura es el cauce principal por el que discurre el texto aunque sin olvidar el componente humano, ya que presta especial atención a los autores e incluso trata de conectar con ellos de algún modo.

Antón parece tener una conexión especial con los títulos que menciona, convirtiéndose en "el más dichoso de los mortales" mientras lee en la playa (04/07/2018) o albergando "la supersticiosa convicción de que ese relato sobre la derrota en el mar y en la vida" (refiriéndose a *Lord Jim*) los mantiene a flote tanto a él como al ferry en el que viaja (26/07/2017).

En la columna en ICON o en la de *Porque lo digo yo*, también encontramos su imaginario presente aunque, en ambos casos, nos encontramos ante una columna más coloquial y desenfadada, tal y como ocurre en "Manual para comprar una guitarra eléctrica sin que se nota que no tienes ni idea de tocarla", donde Antón sumerge al lector en un relato que llega a rozar lo cómico y e incluso lo absurdo, o en "¿A quién se le ocurriría invadir Egipto en pleno verano vestido con lana?", donde también presenta un toque humorístico ya desde el propio título y habla del "corso y las pirámides", "húsares y momias" y de "la conquista de Egipto por las fuerzas de la Francia revolucionaria

comandadas por ese astro ascendente y aún no regordete y resabiado que era el conocido entonces como general Bonaparte" (18/09/2019). En "Vestido de mujer descubres el efecto depredador que provocas en el sexo contrario", texto publicado en ICON, Antón se presenta como "un verdadero caballero" que se viste de mujer pero solo porque "lo exigía el guión" (07/02/2019). Como ya se ha mencionado anteriormente, Antón presenta una voz masculina que hace gala de su condición, ya sea comparándose con resistentes aventureros o con inquebrantables guerreros o expresando la fascinación que le produce la belleza femenina. Este rasgo se encuentra reforzado en esta columna, al ser ICON la revista masculina de *El País*.

Siguiendo con los rasgos que nos hacen considerar a Antón un periodista de creación, es importante fijarse en la relación cómplice que este mantiene con el lector. Como ya hemos dicho, el 'yo narrativo' de Antón se encuentra presente en todos sus textos, lo que favorece la cercanía con su público.

La retórica de la subjetividad difiere de la de la objetividad -entre otras cosas- en la forma en la que el autor conecta con el lector del texto. Cuando se emplea la retórica de la objetividad, el periodista oculta su condición de narus, esconde su presencia, camufla su subjetividad; es imposible que se entable relación entre este y el lector. En el caso del periodismo de creación, ocurre todo lo contrario: la presencia del autor en el texto es explícita y por lo tanto tiene la posibilidad de hablarle a sus lectores, conectar con ellos.

En sus textos, Jacinto Antón transmite la sensación de tener una relación estrecha con su público. Su 'yo narrativo' se muestra seguro y confiado, se dirige a ellos en muchas ocasiones y los hace formar parte de su narración, dándoles a entender que sabe que están ahí. Parece tener claro quién es su público y presta especial cuidado en hacer inteligente a su lector, algo que es muy importante para el periodista. Esta búsqueda de complicidad la vemos reflejada en la gran cantidad de referencias históricas, cinematográficas o literarias que encontramos en sus textos y en su forma de dirigirse al lector. Antón parece dirigirse a un público eminentemente masculino, no tanto por los temas que predominan en sus escritos, sino por la forma de acercarse a ellos y la poca aparición de mujeres en los mismos. No hay mujeres protagonistas y sus entrevistados o los personajes principales de sus crónicas son hombres en la mayoría de los casos.

En "Qué fue de la chica más guapa de COU" cuenta algunas vivencias de su etapa escolar "en la muy liberal y mixta academia Wellthon" donde estaban algunos de los peores elementos "más revoltosos, estilosos, progres, pijos y más divertidos" (19/10/2019) de la época. Le hace ver al lector lo "vulnerable" y "desnudo" que se sintió al cambiar de escuela, sensaciones con las que este puede conectar.

Antón, por medio de la anécdota consigue que su audiencia pueda sentirse identificada con sus escritos pero, a su vez, los dota de un componente idealizador e impresionante que hace que estos nunca resulten aburridos. Es cierto que los recuerdos se idealizan con el paso del tiempo, ya que la memoria es selectiva, pero Antón parece idealizar también su presente, seleccionando los detalles y matices que más le entusiasman para presentárselos a su lector. Este acto de selección es parte de la

subjetividad inherente a cualquier acto de transmisión de la realidad por medio del lenguaje y nos muestra también la subjetividad del propio periodista.

Con respecto al narrador, podemos ver en la mayoría de los fragmentos presentados (exceptuando los de la sección Internacional o los Obituarios) que Antón huye del tradicional narrador testigo y emplea un narrador en primera persona, se incluye a sí mismo en el texto. Lo hace en sus entrevistas, columnas, crónicas, reseñas e incluso en sus reportajes. Podemos verlo en los siguientes fragmentos:

"Llegamos a la Portilla del Tiétar para la clase de dibujo, yo muy ufano cargando el gran portafolio del maestro, lo que despierta miradas envidiosas" ("Aventura con el gran pintor de pájaros", *El País*, 29 de marzo de 2020).

"La tarde se precipita hacia un horizonte de nostalgia y aventura mientras el viajero, escritor, fotógrafo y cineasta habla pausadamente y yo le echo de reojo un vistazo al libro que me ha regalado (...)" ("Todos los oasis son oasis perdidos", *El País*, 7 de abril de 2019).

"El tipo solitario con la camiseta de "I hate humans" me miró, pero solo un momento" ("Esto bulle", *El País*, 20 de julio de 2019).

Antón va al lugar del hecho, habla de lo que conoce bien, sucesos que vive de primera mano y que experimenta en su propia piel, al igual que los nuevos periodistas de los años 60. Estas experiencias parecen encontrarlo por casualidad pero, en muchos casos, también parece ser él el que las busca y provoca en su intento de trascender la banalidad.

En todos los fragmentos seleccionados para ilustrar los rasgos extraídos del análisis podemos ver que el periodista barcelonés busca la innovación lingüística y estructural. Además de las descripciones detalladas, la hibridación de géneros, la cercanía con el lector y el narrador en primera persona ya mencionados, Antón huye de las estructuras tradicionales como la pirámide invertida. En sus textos da la información que el lector está buscando pero no necesariamente responde desde el principio a las famosas 5W. Como ya se ha visto, suele empezar con descripciones o impresiones personales, con alguna anécdota.

Por último, es importante mencionar la posición en el periódico de los textos de este periodista. De los 50 textos analizados, 20 aparecen únicamente en la edición de Cataluña de *El País*: 19 son crónicas y 1 es una columna de opinión. Como se ha mencionado anteriormente, las crónicas de Antón son quizá los textos donde este periodista se presenta más creativo. Esta creatividad no tiene hueco en la edición general, sino que aparece en la catalana.

Por otra parte, 10 de los textos analizados están en la sección de cultura: 8 pertenecen a la columna *El correo del zar* y los otros 2 son pequeños textos que aparecen bajo el epígrafe "Análisis" dentro de esta sección.

También es interesante ver cómo trece de estos 50 textos han sido publicados en suplementos: revista ICON, *El País Semanal*, Revista V (revista de verano) o *Babelia*.

Con respecto a los siete textos restantes, encontramos que tres pertenecen a la sección Internacional, otros tres a la columna *Porque lo digo yo*, que aparecía en la sección Gente, y uno de ellos a la sección Televisión, que al igual que la de Gente son secciones "menores" que encontramos al final del periódico.

Como se puede apreciar, de los 50 textos, 47 se encuentran en secciones periféricas mientras que solo tres de ellos están en la sección Internacional. Es cierto que Antón, incluso cuando emplea un lenguaje más canónico e informativo, deja su huella creativa pero aún así, vemos que los textos publicados en Internacional no rompen con la estructura tradicional de la pirámide invertida y se ciñen a los formalismos tradicionales del periodismo. Salvando las pequeñas descripciones vistas con anterioridad, estos tres textos responden a la retórica de la objetividad.

Estos datos reflejan la tendencia general con respecto al periodismo de creación que ya señalaban Bernal y Chillón en 1985 pero que continúa hasta nuestros días: este se relega a la periferia del periódico, no tiene cabida en las secciones más relevantes; es una disciplina marginal.

4. CONCLUSIONES

Para terminar, consideramos interesante ofrecer una serie de conclusiones extraídas de este trabajo partiendo de las ideas de Kramer (2008: 9), que considera al periodismo de creación un «antídoto contra la confusión» y una forma de unir «las experiencias cotidianas, incluyendo las emotivas, con la increíble plenitud de información que puede aplicarse de la experiencia».

¿A qué confusión se refiere Kramer? Como ya se ha indicado anteriormente, el periodismo de creación se presenta como una respuesta a la posmodernidad, a esta incertidumbre que está presente en la sociedad de nuestro tiempo, sociedad que rechaza y huye de las verdades absolutas. La realidad es percibida como una inmensidad inabarcable y ambigua que da lugar a la confusión. Estas percepciones han influido e influyen tanto en la literatura como en el periodismo. El autor, el 'yo', se vuelve más relevante ya que admite no estar en posesión de la verdad absoluta, sino que ofrece su verdad subjetiva y deja claro al lector que va a hacer tal cosa.

El periodismo de creación y la literatura son sistemas de comunicación diferentes pero encontramos la conexión ahí, en la retórica de la subjetividad. El periodismo español heredó del modelo anglosajón el concepto de objetividad como una máxima indiscutible e irrefutable y desde entonces, muchos periodistas y medios de comunicación han venido escudándose en esta supuesta objetividad -que no es más que otra retórica- para lanzar "verdades absolutas" y convencer a su público de que están contando la realidad "tal y como es".

Siguiendo la teoría de la toma de conciencia lingüística y el carácter logomítico del lenguaje de Albert Chillón, nos encontramos con que todo acto de dicción, es siempre ficción. Como el lenguaje lo que hace es empalabrar la realidad creando metáforas de la

misma, por muy fiel que se quiera ser a un hecho siempre lo contaremos desde nuestra propia subjetividad, subjetividad que a su vez es inherente a todo acto de transmisión de la realidad por medio del lenguaje. Todas las palabras tienen una carga innegablemente subjetiva y el periodista elige si usar unas u otras, selecciona recuerdos e informaciones concretas a la hora de narrar un acontecimiento.

Por tanto, la objetividad es una construcción. Hay ciertas técnicas como la pirámide invertida o el narrador testigo que, sedimentadas y legitimadas por el uso, han pasado a ser identificadas por el público como marcas de imparcialidad y neutralidad. La objetividad es una ilusión. En contraposición a esto, el periodismo de creación, bajo la retórica de la subjetividad, advierte, de alguna forma, al lector. Al estar el autor presente en el texto, aquel que lo lee sabe que nadie pretende ofrecerle verdades absolutas; el lector es consciente de que va a leer la visión particular y subjetiva de alguien en concreto.

Esto también permite una mayor libertad al periodista, que goza de una amplia libertad lingüística y estilística y tiene la oportunidad de mantener una relación más estrecha y cercana con el lector. La aparición del autor en el texto se convierte en un valor añadido para el periodismo en este contexto en el que cada vez es más difícil diferenciarse.

Jacinto Antón, periodista de creación cuyos textos hemos analizado, consigue alcanzar en sus escritos esta diferenciación. Es fácil reconocerlo en sus textos gracias a su particular estilo e imaginario y gracias a la personalidad tan característica de su 'yo narrativo': un ser aventurero, solitario, soñador, entusiasta e imaginativo, que trata de buscar lo extraordinario en lo cotidiano y trascender la banalidad. Este periodista abraza la retórica de la subjetividad al emplear técnicas como las descripciones detalladas, la construcción de escenas o el narrador en primera persona. Tiene una visión particular del mundo que al fin y al cabo es lo que hace que sus lectores vuelvan una y otra vez a sus textos: Antón consigue esta conexión con su público de la que venimos hablando.

Además de estas características técnicas, el periodismo de creación se presenta como una herramienta más precisa para acercarse a la realidad y a los individuos, ya que en palabras de la periodista argentina Leila Guerriero (2010) se dedica a contar una historia en lugar de hacer un inventario. Esta forma de hacer periodismo tiene la capacidad de profundizar en las vidas de la gente corriente y extraer de ellas ciertas claves que pueden definir también las nuestras.

Citando de nuevo a Kramer (2008: 9), podríamos decir que incluso "hay algo intrínsecamente político, y profundamente democrático, en el periodismo literario: un fondo pluralista, a favor del individuo, en contra de la hipocresía, de las élites" ya que "las narraciones de las vidas sentidas de la gente común y corriente ponen a prueba las idealizaciones frente a los acontecimientos del momento". Tanto para este autor como para la autora de este trabajo la "verdad" está en los detalles de las vidas reales.

5. BIBLIOGRAFÍA

ANGULO EGEA, M. y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, J.M. (2010). *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*. Madrid: Fragua.

ANTÓN, J. (2009). *Pilotos, caimanes y otras aventuras extraordinarias*. Barcelona: RB Libros.

BERNAL, S. y CHILLÓN, A. (1985). *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Editorial Mitre.

BOYNTON, H.W. (1904). "Journalism and literature". En: Boynton, H.W. (Ed). *Journalism and literature and other essays*. Boston: Houghton Mifflin.

CAPOTE, T. (2007). *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama.

CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Publicacions de la Universitat Jaume I.

CHILLÓN, A. (2006). "Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno", *Trípodos*, (19), pp. 9-23.

CHILLÓN, A. y DUCH, L. (2012). "La agonía de la posmodernidad". *El País*, 25 de febrero. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2012/02/07/opinion/1328616099_621222.html (Consultado el 31/03/2020).

CHILLÓN, A. (2015). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Aldea Global. Libro electrónico s.p.

COOKE, J. (1980). "Jimmy's world". *The Washington Post*, 28 de febrero. Disponible en: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1980/09/28/jimmys-world/605f237a-7330-4a69-8433-b6da4c519120/> (Consultado el 21/03/2020).

CORTÉS MONTALVO, J.A. y GARCÍA PÉREZ, J.A. (2012). "Relaciones entre periodismo y literatura: fusión sin confusión", *Pangea*, (3), pp. 39-50.

CORTÉS, R. (2010). "Arcadi Espada, periodista. «La literatura es una de las principales infecciones del periodismo»". *Diario Sur*, 20 de diciembre. Disponible en: <https://www.diariosur.es/v/20101220/cultura/arcadi-espada-periodista-literatura-20101220.html> (Consultado el 20/04/2020).

COSERIU, E. (1990). "Información y literatura", *Comunicación y sociedad*, 3 (1-2), pp. 185-200.

CUARTERO NARANJO, A. (2017). "El concepto de Nuevo Periodismo y su encaje en las prácticas periodísticas narrativas en España", *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, (25), pp. 43-62.

CUARTERO NARANJO, A. (2017). *Periodismo narrativo (2008-2016): una nueva generación de autores españoles*. Tesis inédita. Universidad de Málaga.

ELOY MARTÍNEZ, T. (2002). "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI", *Cuadernos de Literatura*, 8 (15), pp. 115-123.

ESTÉVEZ MOLINERO, A. (1998). "Relaciones entre literatura y periodismo: implicaciones históricas (y en páginas interiores, Larra, Galdós y Umbral)", *EPOS*, (14), pp. 253-275.

FÄNDRICHR RICHON, X. (2002). *Vuelva usted mañana y otros artículos políticos*. Barcelona: Estrategia Local.

HERSEY, J. (2016). *Hiroshima*. España: DEBOLSILLO.

MAILER, N. (1995). *Los ejércitos de la noche*. Barcelona: Anagrama.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1986). *Relato de un naufrago*. España: Círculo de lectores.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1981). "¿Quién cree a Janet Cooke?". *El País*, 28 de abril. Disponible en: https://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html (Consultado el 18/03/2020).

GUERRIERO, L. (2010). "¿Qué es el periodismo literario?", *Revista Anfibia*. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/cronica/que-es-el-periodismo-literario/> (Consultado el 20/03/2020).

JUNYENT, E. (2009). "Recensions", *Revista d' Arqueologia de Ponent*, (19), pp. 398-410.

KAPUSCINSKI, R. (2002) *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama.

KRAMER, M. (2008). "Reglas quebrantables para el periodista literario", *EL MALPENSANTE*. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/reglas-quebrantables-para-periodistas-literarios.html> (Consultado el 18/03/2020).

LÓPEZ HIDALGO, A. (2012). *La columna: periodismo y literatura en un género plural*. Sevilla: Comunicación Social.

ORS,J. (2019). "Jacinto Antón: "De las familias heredas las locuras y algunos de los tesoros culturales que más te marcan". (Enero de 2019). *Zenda*, 9 de enero. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/jacinto-anton-las-familias-heredas-las-locuras-los-tesoros-culturales-mas-te-marcan/> (Consultado el 05/04/2020).

ORS,J. (2019). "Jacinto Antón: "La gran aventura no sirve de nada si no sabes contarla". (Enero de 2019). *Zenda*, 11 de enero. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/jacinto-anton-la-gran-aventura-no-sirve-nada-no-sabes-contarla/> (Consultado el 05/04/2020).

ORS,J. (2019). "Jacinto Antón: "La lucha actual del periodismo es conseguir textos de calidad bajo las tremendas tensiones que soporta". (Enero de 2019). *Zenda*, 13 de enero. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/jacinto-anton-la-lucha-actual-del-periodismo-conseguir-textos-calidad-las-tremendas-presiones-soporta/> (Consultado el 05/04/2020).

PUERTA, A. (2011). "El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época", *Anagramas*, 9 (18), pp. 47-60.

SEOANE CRUZ, M. (2002). El periodismo como género literario y como tema novelesco. En MONTESA, S. (Ed), *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo* (pp. 9-33). España: AEDILE.

SIMS, N. (1984). *The Literary Journalists*. Ballantine. pp. 1-27. Disponible en: <https://normansims.com/wp-content/uploads/2014/04/The-Literary-Journalists.pdf>.

RIVERA, A. (2011). *La prensa española contemporánea el caso de las crónicas de boxeo de Manuel Alcántara en 'Marca' (1967-1978)*. Tesis publicada. Universidad de Málaga, pp. 57-101.

ROBLEDO-DIOSES, K. (2017). "Evolución del periodismo: aportes mediáticos a la consolidación de la profesión", *Comhumanitas: revista científica de comunicación*, 8 (1), pp. 1-27.

RODRÍGUEZ, J.M. (2016). "Rasgos de la figura del periodista en los primeros tratados de periodismo en España. Hacia una identidad profesional (1891-1912)", *Revista de Comunicación*, (15), pp. 86-110.

RUIZ ACOSTA, M.J. (2018). *Historia del Periodismo Español*. Madrid: Síntesis.

TALESE, G. (2011). *Honrarás a tu padre*. España: Alfaguara.

TIJERAS, R. (2011). "Periodismo y literatura: La delgada línea roja que separa la verdad del poder", *COMUNICACIÓN21*, (1). Disponible en: <http://www.comunicacion21.com/periodismo-y-literatura-o-lenguaje-y-estilo-al-servicio-de-la-verdad/>.

SAAVEDRA, G. (2012). "Periodismo y literatura: el coqueteo con la ficción", *Cuadernos Info*, (9), pp. 61-71.

VICENT, M. (2016). *Los últimos mohicanos*. España: Alfaguara.

WOLFE, T. (1976). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.