

# Un artículo promiscuo a tres géneros

## Una entrevista, una crónica y una reseña

Luis Ariete\*

### Resumen

Éste, en palabras de su autor es “un artículo promiscuo alrededor de las relaciones entre periodismo y literatura: una entrevista a (Albert) Chillón, una reseña de su libro y una crónica-ensayo sobre cómo veo el “nuevo periodismo” de hoy”. La respuesta a la pregunta por la necesidad de un “nuevo viejo” periodismo, que convine elementos como la crónica y el reportaje con las nuevas formas de redacción tomadas desde la literatura, se desarrolla en todo el artículo.

**Palabras Clave:** periodismo y literatura, escritura creativa, periodismo, literatura, crónica, Colombia y el nuevo periodismo. Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas, Albert Chillón.

**Recibido:** 5 de Marzo

**Aceptado:** 10 de Abril

“La literatura es una noticia que siempre es noticia”.  
Ezra Pound. *El ABC de la lectura*, 1934.

Cuando me fui a España a hacer un doctorado en periodismo, iba buscando a un profesor llamado Albert Chillón, que había escrito un libro con un título muy sugerente: *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999). El libro, que combina análisis literario e histórico para explicar las relaciones entre periodismo y literatura, es uno de los más completos que se han escrito sobre el tema en español.

Ahora, cuatro años después de haberme encontrado con el profesor, me he propuesto hacer un artículo promiscuo alrededor de las relaciones entre periodismo y literatura: una entrevista a Chillón una reseña de su libro y una crónica-ensayo sobre cómo veo el “nuevo periodismo” de hoy.

A principios del siglo XXI, ¿sigue todavía la literatura teniendo influencia en el periodismo? ¿Cuál es el estado de las relaciones entre periodismo y

literatura en nuestros días? ¿Cuál es su futuro? Para responder a estas preguntas, si les parece, haremos un triple viaje a tres géneros periodístico-literarios.

### LA ENTREVISTA:

**“Yo abogo por las relaciones promiscuas entre periodismo y literatura, crítica y cultamente orientadas”.**

Albert Chillón, estudió Ciencias de la Información en la Universidad Autónoma de Barcelona, y también Literatura Comparada y Filosofía en la misma U.A.B. Dice ser multiseperado, ateo practicante y políticamente de izquierda. En 1990 terminó su tesis doctoral sobre el reportaje novelado y nueve años después publicó *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. También ha publicado *Periodismo informativo de creación* (1985), *Las mentiras de*

\* Seudónimo de Alfonso Buitrago. Comunicador Social – Periodista de la Universidad de Antioquia.

una guerra. *Desinformación y censura en el conflicto del Golfo* (1991), *Literatura y periodismo* (1993) y *La literatura de hechos* (1994). Entre los años 1999 y 2003 fue director de la revista académica *Análisis*, del Departamento de Periodismo de la U.A.B. Ahora está dedicado a ahondar en los nexos entre cine y literatura y en los criterios y fundamentos de una posible antropología de la comunicación. Acaba de terminar una novela sin título definido.

### **Empecemos por las relaciones promiscuas...**

El tratamiento que suele darse a la relación entre literatura y periodismo o viceversa es equívoco. Hay quienes afirman que el periodismo es un mero subgénero de la literatura y quienes abogan por dos campos radicalmente diferentes. No estoy de acuerdo con ninguna de las dos posiciones. Son dos actividades autónomas, aunque no independientes. Por eso se puede hablar de las relaciones entre periodismo “y” literatura y constatar que son muy ricas y promiscuas.

### **¿Hablar de relaciones promiscuas tiene alguna connotación negativa?**

En absoluto. La palabra promiscuidad tiene un sentido meramente descriptivo. Es una mezcla de impureza y de contaminación recíproca con zonas de intersección muy poderosas.

### **¿Cuáles podrían ser esas zonas de intersección?**

Hay tres grandes géneros donde se plasma esta aleación: crónica, entrevista y reportaje. La noticia está menos afectada por esta mezcla. La crónica hunde sus raíces en la literatura testimonial de la antigüedad. El periodismo la toma en préstamo y la desarrolla. La entrevista, por su parte, es una depuración periodística del viejo género literario del diálogo. El reportaje es el más genuinamente periodístico de todos los géneros. No es que todos sus procedimientos y recursos sean radicalmente nuevos, pero puede decirse que la cultura periodística ha hecho aportaciones genuinamente innovadoras en este terreno. Es el género rey del periodismo.

**Son dos actividades autónomas, aunque no independientes. Por eso se puede hablar de las relaciones entre periodismo “y” literatura y constatar que son muy ricas y promiscuas.**

**En Estados Unidos se habló mucho de *new journalism* y su influencia se extendió por América y Europa. Hace un año, la revista colombiana *el malpensante* se preguntaba si se necesita un “nuevo viejo” periodismo; en el sentido de recuperar los viejos géneros periodísticos como la crónica y el reportaje combinándolos con las técnicas y las innovaciones que los “nuevos periodistas” tomaron de la literatura. ¿Se necesita un nuevo viejo periodismo?**

Aquí en Europa no se habla de “nuevo viejo” periodismo, expresión que sin embargo me parece muy afortunada. En las últimas décadas, algunos autores hemos tratado de reivindicar esa vuelta del periodismo moderno a sus raíces literarias. A la buena escritura, la buena narración y a la descripción eficaz y elocuente. Se trata de concebir y practicar el periodismo en su compleja integridad y riqueza, en vez de someterlo al paradigma anglosajón de “los hechos son sagrados, las opiniones son libres” y la adoración acrítica de la superstición objetivista, que yo creo que han hecho bastante daño. Hasta que fue influido por el periodismo anglosajón, el periodismo latino (el de Italia, España, Portugal y Francia) tenía

una frescura que no era sólo deudora de la literatura creativa, sino de la colusión entre periodismo y literatura en un sentido amplio; ello se plasmaba sobre todo en el ámbito del relato, en el arte de narrar, como muy bien explica Juan José Hoyos en su libro “Contando historias. El arte de narrar en periodismo”. Lamentablemente este periodismo es minoritario y marginal hoy en día, pero debería ser reivindicado y fomentado.

**Esta indagación por viejas y nuevas formas se da porque se percibe una especie de crisis en el periodismo, que tiene muchas interpretaciones, a veces contradictorias. ¿Cree usted que hay una crisis en el periodismo?**

Desde que empecé a estudiar periodismo, a ejercerlo y luego a enseñarlo, siempre he leído y oído hablar de la famosa crisis del periodismo. Me recuerda la famosa crisis de la novela que

desde el año veinte del siglo pasado lleva anunciando la muerte del género. No creo que pueda hablarse de crisis del periodismo en términos económicos, porque la industria y el mercado de los medios de comunicación vive una gran pujanza; sí creo, en cambio, que se da un excesivo sometimiento de los idearios y las prácticas profesionales a los requerimientos de la industria y el mercado. En nuestros días tiende a perder posiciones el periodismo entendido como narración, comprensión e interpretación crítica de la realidad, debido a su creciente sometimiento a lo que los autores de la Escuela de Frankfurt llamaban “racionalidad instrumental”. No creo que haya abandonado del todo su función crítica, pero sí que se ha convertido en una industria poco dada a librar combates románticos.

**Con respecto al romanticismo, ¿es posible que hayan surgido nuevas formas de contar que podrían definirse de esa forma, como poco románticas?**

Cuando decía que no abundan en el periodismo de hoy las actitudes románticas me refería sobre todo al talante de muchos profesionales, que más parecen ejecutivos de empresa que narradores críticos de la realidad comprometidos con la sociedad civil. Existen excepciones muy valiosas a esa tendencia, por supuesto. Por otra parte, la llamada cultura digital está recuperando dos modalidades culturales que hace pocas décadas parecían abocadas a vivir sus peores días: el relato y la escritura.

Hoy la narración prolifera en los medios y soportes informáticos, en Internet, incluso en la telefonía móvil. Esto no lo inventa Internet, pero es indudable que le presta un gran impulso. El hipertexto estaba en *El Paralelo 42*, de John Dos Passos; en *Rayuela*, de Cortázar; en *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Pérec; en las vanguardias literarias, en un sentido amplio.

Después está la patente recuperación de la escritura. Hace treinta años la crisis de la cultura Gutenberg era la comidilla habitual en las facultades de Ciencias Sociales y Humanidades. Ahora resulta que estamos en plena era de las pantallas recuperando la escritura a través de emilios (*emails*), mensajes (*sms*) y bitácoras; sin embargo, hay que señalar que el periodismo ortodoxo ha casi agotado sus filones expresivos, por más que la industria sea pujante económicamente. Se escriben reportajes para prensa, desde luego, pero con frecuencia son breves y pobres en relación con las posibilidades que ofrece el género. Se escriben crónicas y entrevistas, pero a menudo prima más la provisión rápida de información que la recreación compleja del acontecer. Se redacta más de lo que se escribe. Esta es una cuestión clave. En el periodismo de hoy prima la redacción rutinaria sobre la escritura crítica y creativa. La redacción comporta una mirada gregaria mientras que la genuina escritura apela siempre al estilo, es decir, a las miradas singulares de los que escriben y de los que leen.

**Cuando hablamos de la “escritura” en estos términos singulares y creativos, ¿qué papel juega la literatura en las posibilidades expresivas del escribir y del narrar?**

En potencia, la literatura de calidad puede jugar un papel extraordinariamente enriquecedor. Es capaz de fecundar las mejores prácticas periodísticas. Esto lo sabían muy

bien los nuevos periodistas norteamericanos, suramericanos y europeos hace treinta y cuarenta años. Y sin embargo, el grueso de la industria periodística suele ignorar este acervo. Los periodistas pueden encontrar en el gran continente literario un tesoro riquísimo de miradas, de estilos, de procedimientos, de maneras de decir y ver:

**Hasta que fue influido por el periodismo anglosajón, el periodismo latino (el de Italia, España, Portugal y Francia) tenía una frescura que no era sólo deudora de la literatura creativa, sino de la colusión entre periodismo y literatura en un sentido amplio**

**Cuando decía que no abundan en el periodismo de hoy las actitudes románticas me refería sobre todo al talante de muchos profesionales, que más parecen ejecutivos de empresa que narradores críticos de la realidad comprometidos con la sociedad civil.**

de *empalabrar*, por emplear un neologismo acuñado por el antropólogo Lluís Duch. Y no obstante, las propias facultades de periodismo y comunicación tienden a dejar de lado esta fértil contribución.

**Aparte de las ganancias mutuas, ¿qué pierde la literatura en estas relaciones promiscuas en cuanto a su capacidad imaginativa y fabuladora?**

Las pérdidas no son inherentes a ningún campo, es importante entenderlo, sino que existen tanto para la literatura como para el periodismo en la medida en que cultiven concepciones y prácticas viciadas. Hay formas de hibridación deplorables. Géneros y tendencias mediáticas – infoentretenimiento, espectáculos de charla, *reality shows*– y formas de amarillismo revestidas con un atavío falsamente documental, una especie de pornografía de ciertas vivencias fingidamente espontáneas. Se dan fenómenos mediáticos lamentables que no se deben en absoluto a la influencia recíproca entre periodismo y literatura, sino sólo a una hibridación que obedece a intereses bastardos de ciertos emisores y audiencias.

**Se dan fenómenos mediáticos lamentables que no se deben en absoluto a la influencia recíproca entre periodismo y literatura, sino sólo a una hibridación que obedece a intereses bastardos de ciertos emisores y audiencias.**

**Si miramos el fenómeno del nuevo periodismo desde el punto de vista del lector, ¿cómo recibe estas innovaciones el público que acepta leerlo y comprarlo?**

Existe, naturalmente, una dialéctica muy intrincada e intensa entre los medios periodísticos, los periodistas y los públicos. Cuanto más instruidos, diversos y cultos son los públicos, más exigente y plural es la demanda. En general, puede decirse que la industria periodística no suele comprender que publicando un mejor periodismo, más y mejor investigado y escrito, aumentaría su audiencia e incorporaría nuevos lectores. Equivocadamente, se cree que la gente no lee textos complejos. Pero yo estoy convencido de que el periodismo de calidad engendra audiencias cultivadas y exigentes.

**Si hablamos del nuevo periodismo literario español, con autores como Manuel Vicent o**

**Quim Monzó en el ámbito catalán, ¿cuál es su estado actual?**

Ahora mismo no veo innovaciones reseñables, lo cual no significa que no existan. En los años setenta y ochenta, al abrigo de la transición a la democracia y la introducción de cambios políticos y cívicos de gran calado, brotó en España un manantial de nuevo periodismo. Fue la gran época de Manuel Vázquez Montalbán y Manuel Vicent –quizá los más brillantes periodistas literarios de los años posteriores a la dictadura–, de Eduardo Haro Tecglen, Francisco Umbral, Montserrat Roig, Eliseo Bayo, Maruja Torres, Ricardo Cid Cañaverall, Rosa Montero. Ahora hay gente interesante, con talento, que tiene imaginación y trabaja bien, como Juan José Millás –o como Quim Monzó o Sergi Pàmies, en Cataluña–, pero en términos generales no advierto la innovación y el brío de un Umbral, un Montalbán o un Vicent.

**Así como la literatura realista tuvo un impacto fecundador en el desarrollo del periodismo literario moderno, ¿qué tipo de literatura se hace ahora que pueda tener, de la misma forma, un impacto creativo en un periodismo futuro?**

El transvase no se da sólo de la literatura al periodismo, sino que se ha dado históricamente y se da hoy en día en sentido inverso. Autores muy valiosos de nuestra época se mueven en el territorio híbrido de lo que George Steiner llamó hace décadas “*postficción*”, donde las presuntamente nítidas fronteras entre lo *ficticio* y lo *facticio* –a mí no me gusta hablar de *no ficción*, sino de *ficción*–, entre escritura creativa y documental tienden a borrarse. En Claudio Magris o W.G. Sebald, por poner sólo dos ejemplos significativos, se detectan ecos del periodismo de calidad, el ensayo, el cine y la vieja literatura testimonial. Y en otros autores, incluso, el eco incipiente de las nuevas formas de narrar asociadas a las tecnologías digitales. Se trata de formas de escritura híbridas, fruto de la promiscuidad textual y la aleación de estilos, que da lugar a obras a menudo inclasificables que a su vez constituyen un humus muy fértil donde germinan las innovaciones tanto del escritor creativo como del *empalabrador periodístico*.

## Hay voces críticas frente al desdibujamiento de los límites entre ficción y realidad...

A mi entender, la confluencia entre periodismo y literatura y la consiguiente reflexión sobre ella, nos brinda una lección fundamental. En su trato cotidiano con los hechos, el periodista inevitablemente lo hace también con ficciones. No existe ningún hiato nítido entre el campo de la ficción y el campo documental, sino que este último está perneado por la dinámica de la ficción. Esto lo explica admirablemente George Steiner, entre otros muchos autores cuya obra orbita en torno al llamado 'giro lingüístico'. Y, como decía Ortega, puede gustar o no, pero no tiene remedio. Los llamados "hechos" y "acontecimientos" del mundo real están *hechos* de acción y discurso, de dicción y acto, y por tanto no son en modo alguno ajenos a las modulaciones ficticias y facticias propias de todo discurso. Y eso sucede no sólo cuando los narramos *a posteriori*, tal como puede llegar a pensarse, sino en el momento en que individuos y colectivos los producen —y también antes de su ejecución: lo ha argumentado con gran solvencia Paul Ricoeur. Los hechos también son *relatos en acto*, por más que nos cueste caer en la cuenta de ello—.

## Esta hibridación, ¿no propicia desinformación y manipulación?

Puede ser que sí, pero sólo cuando los informadores actúan de un modo éticamente reprobable. Para bien y para mal, la posmodernidad nos ha hecho conscientes de que el ser humano es un incesante *empalabrador*, y de que ficción y acción están estrecha y antiguamente hermanadas. El ser humano vive no sólo *con*, sino *en* símbolos y *en* palabras. Somos seres de palabra, y el periodista también, naturalmente. En la modernidad no había plena consciencia de ello hasta que Humboldt y después Nietzsche, sobre todo, propusieron sus iluminaciones fundamentales. No tenemos por qué abocarnos al nihilismo ni al cinismo, tal como suele temerse, sino hacernos

**El transvase no se da sólo de la literatura al periodismo, sino que se ha dado históricamente y se da hoy en día en sentido inverso.**

**La posmodernidad nos ha hecho conscientes de que el ser humano es un incesante *empalabrador*, y de que ficción y acción están estrecha y antiguamente hermanadas.**

extremar las cautelas necesarias para empalabrar del modo más fehaciente los hechos. Si el periodista cobra conciencia de cuán delicado es el trato con las palabras, entonces podrá mejorar su relación con ellas mismas y con los hechos que las inspiran y las incluyen. Negarlo en redondo, como se hace demasiado a menudo, es una especie de escapada histórica, un taparse los ojos para no ver ni asumir lo que infunde incertidumbre y vértigo.

**Si el ser humano es así, ¿es totalmente contra natura cualquier aspiración a la objetividad? ¿No es también ésta una aspiración honesta?**

El ser humano necesita imperativamente amarrar su pensamiento y su comunicación al muelle de la realidad. Y la soga con la que se ata al puerto es lo que solemos llamar 'verdad'. Todos aspiramos a alcanzarla, sin excepción, incluso los mentirosos profesionales lo son sólo a veces. Y todos, de un modo u otro, necesitamos alcanzar ese género de verdad que la ortodoxia periodística denomina 'objetividad'. Pero esa búsqueda es imprescindible y saludable en la medida en que consideremos la verdad un *desideratum*, un horizonte de nuestro afán y nuestro esfuerzo. Y en la medida en que asumamos que nuestros actos de empalabramiento

no nos traen lo real cual es, sino tal cual lo imaginamos: convertido en signo y símbolo, en icono y palabra. La objetividad no se cumple en periodismo, pero es útil en tanto que horizonte ético y epistémico, en cierta forma utópico. La paradoja de todo esto —divertida incluso, si bien se mira— es que el ser humano es incapaz de objetividad y en cambio muy capaz de *objetivación*. No podemos capturar las cosas como

son y ocurren, pero al empalabrarlas y narrarlas producimos enunciados que a su vez inspiran acciones muy reales. En rigor, no somos capaces de lograr la objetividad en un sentido epistemológico, pero sí la objetivación en un sentido ontológico. Para poner un ejemplo clásico, la narración falsa que Orson Welles tramó cuando radió *La guerra de los mundos*, produjo acciones

muy reales –muertes y suicidios incluidos–, y ello a través de relatos informativos urdidos con una objetividad muy aparente.

**Si tenemos en cuenta los beneficios de las relaciones entre periodismo y literatura, ¿no sería mejor hablar de unas relaciones profilácticas más que promiscuas, en tanto que podrían prevenir las perennes crisis que aquejan al periodismo?**

Las relaciones entre periodismo y literatura son más promiscuas que profilácticas, y ello a pesar de los preservativos estilísticos e ideológicos que la ortodoxia periodística receta sin cesar a los profesionales que emplea. Yo abogo por asumir esa promiscuidad, y por hacerlo de manera crítica y cultamente orientada. Si insistimos en jugar con los términos, podemos decir que el periodismo convencional tiende a actuar profilácticamente porque ve en la literatura una contaminación que hay que evitar. Hay una prevención, una excesiva profilaxis con respecto a los préstamos narrativos, justamente debido a que el periodismo convencional está severamente aquejado de esa racionalidad neopositivista a la que antes aludía. Y es, por tanto, un periodismo arrodillado, genuflexo y acrítico en términos generales que tiende a hurtar a las audiencias la comprensión cabal de lo que ocurre.

**La crónica: Del *New Journalism* al *Wandéy Periodism***

Según Chillon, periodismo y novela modernos tienen un “nacimiento coetáneo” y, por tanto, es imposible comprender el origen y la formación de uno sin el de la otra. “No es que los grandes escritores de ficción se dedicasen también al periodismo –dice Chillon–, sino que a partir del siglo XVIII y, sobre todo, del XIX aparece con fuerza en Europa y Estados Unidos una nueva sensibilidad realista, muy atenta a la captación de las palpitations de los nuevos tiempos”.

En el siglo XIX aparece, pues, un nuevo oficio: el *Captador de Palpitations* o, menos pomposamente, pero no menos pretensiosamente,

el *Periodista Literario*. Algo así como el oficio de un veterinario cuando *palpa* una vaca, pero con “los nuevos tiempos” (para quien nunca haya visto palpar una vaca, se trata de un procedimiento en el que el

veterinario le introduce el brazo por la vagina para inspeccionar el útero y determinar, entre otras cosas, el estado de preñez. La imagen muchas veces da la sensación de estar viendo a un hombrecito untado de boñiga hasta el cuello que quiere ser succionado por la vaca).

Este nuevo oficio literario periodístico consistía en meterle la mano a la “realidad” hasta descifrarla, entenderla y comunicarla; utilizando las

herramientas que hicieran falta: novela realista, prosa literaria testimonial, narrativa científica, escritura periodística... (Aunque la mayoría de veces los periodistas nos conformamos con apenas agarrarle la cola a la vaca).

En Estados Unidos este oficio encontró una generación dispuesta a elevarlo a categoría de mito. En su libro *The New Journalism* (1973), Tom Wolfe reclamaba las técnicas narrativas de ficción de Balzac y Zola como la quintaesencia de un “nuevo periodismo”, que sería el sucesor natural de una moribunda novela que había abandonado impunemente el realismo social.

La ilusión creada por Wolfe era magnífica, excitante, gloriosa y glamorosa. Gay Talese, con traje y corbata, se adentraba en el mundo de la mafia italoamericana; el mismo Wolfe hacía lo que le daba la gana en cualquier parte, con sombrero y traje a medida. Se metía con el *New Yorker*, con toda la aristocracia del arte neoyorkino, ridiculizaba a la izquierda burguesa y aburguesada y, con todo, escribía una novela con aspiraciones balzacianas; y bueno, también estaba Capote,

haciendo de las suyas, etiquetando géneros literarios a su antojo y perfilando vanidades de las estrellas de Hollywood.

En un perfil de Tom Wolfe, publicado en 2004 en el *New York Times Magazine*, el periodista Charles McGrath cuenta, a modo de leyenda, como surgió el nuevo periodismo: A finales 1962 Wolfe trabajaba para *The New York Herald Tribune*,

**No podemos capturar las cosas como son y ocurren, pero al empalabrarlas y narrarlas producimos enunciados que a su vez inspiran acciones muy reales.**

**Este nuevo oficio literario periodístico consistía en meterle la mano a la “realidad” hasta descifrarla, entenderla y comunicarla.**

cuando varios periódicos neoyorquinos se declararon en huelga. Al verse sin trabajo, ofreció sus servicios a Esquire proponiéndoles un artículo sobre unos jóvenes de Los Ángeles que hacían “tunning” y “customizaban” carros. Cuando se acercaba la fecha de entrega, Wolfe no había escrito ni una sola línea. En pánico, uno de los editores, Byron Dobell, le pidió que le entregara sus notas para que alguien las pudiera reescribir y salvar aquel desastre. Wolfe entregó un excéntrico memo de 49 páginas que comenzaba “Dear Byron” y luego seguía una prosa discontinúa, llena de elipsis, signos de puntuación y representaciones de sonidos que pretendían describir una nueva subcultura que él había descubierto. Dobell quitó el “Dear Byron” y le puso un titular: “There Goes (Varoom! Varoom!) That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby” y, ¡bingo!, así fue como nació el Nuevo Periodismo: de la mano de un periodista en ese entonces inseguro y un editor atrevido.

El trabajo de los editores suele ser menospreciado cuando se cuenta la historia del periodismo, quizás porque su labor sea precisamente la de pasar desapercibidos; sin embargo, no se entenderían los grandes logros periodísticos sin su mano invisible y, muchas veces, sin su bolsillo.

La generación de *new journalists* norteamericanos revolucionó el periodismo de Estados Unidos de las últimas décadas del siglo XX, especialmente el periodismo que se hacía en las revistas, porque tenían el espacio, el tiempo y el dinero necesarios; pero sobre todo, porque contaban con un grupo de editores visionarios –entre los que sobresalieron Harold Hayes en Esquire y Clay Felker en la revista del New York Herald Tribune- que permitieron a Wolfe y sus contemporáneos transformar el panorama periodístico mientras *captaban las palpitaciones* de los agitados años sesentas.

“Point of view”, “Tone”, “Perspective”, “Irreverence”, eran palabras que se usaban a menudo en la sede de Esquire. Durante una década de guerra, asesinatos y discriminación racial, Harold T. P. Hayes y su grupo de editores talentosos, entre ellos Byron Dobell, trajeron un torrente revolucionario a la prensa estadounidense: escritura, fotografía y arte que interpretaron una cultura en plena efervescencia.

Además de comprometerse editorialmente, arriesgaban su bolsillo. Cuando Talese estaba escribiendo su clásico sobre Frank Sinatra (publicado en Esquire en abril de 1966) pedía dinero a su editor Harold Hayes anecdóticamente, como

cuenta en *Orígenes de un escritor de no ficción* (cito de memoria: han pasado dos semanas y no he podido hablar con él, necesito un par de miles de dólares más).

Con la portada de diciembre de 1963, en la que aparece la cara en primer plano del boxeador Sonny Liston con un gorrito de navidad, “Esquire perdió cerca de 750 mil dólares”, dice el periodista Frank Digia como en un artículo publicado en Vanity Fair en enero de 2007. Liston no sólo era un campeón de los pesos pesados, sino un ex convicto que había estado preso por robo a mano armada y asalto a un policía. Era “the baddest motherfucker”, como dice Digiacomo. “La navidad nunca volvería a ser lo mismo”, añade el periodista para redondear el mito.

Para el propio Hayes fue “la portada perfecta”. Una simple imagen sin texto “que medía nuestras vidas”, recordaba el editor antes de morir. Una simple imagen que, publicada en un ambiente de enfrentamiento racial, sintetizaba dos aspectos fundamentales de los Estados Unidos de la época: la división de la cultura norteamericana y la mentira de la igualdad racial.

Nora Ephron, “nueva periodista” que se hizo famosa en Esquire, recuerda que Hayes tenía exactamente lo que todos los grandes editores, productores y políticos tienen: “confiaba absolutamente en sus tripas”.

En Colombia, el “nuevo oficio” también tenía una larga tradición de grandes editores, aunque su historia es más prosaica. Para hacer periodismo literario en el país había que ponerse las botas pantaneras, bajar al arrenal, sin camisa, con ampollas en pies y manos, sudoroso y con ropa vieja de trabajo. Era una tradición veterana de *cargaladrillos*, generosa, profunda, terrenal. Basta recordar *El Oro y la Sangre* de Juan José Hoyos (Planeta, 1994) o cualquiera de los reportajes-libro de Germán Castro Caycedo para hacerse una clara idea.

Ocho años antes de que Liston saliera en la portada de Esquire, la publicación en catorce entregas del *relato de un naufrago* –y las revelaciones que aportó- le costó a Guillermo Cano y José Salgar el enfado de la dictadura de Rojas Pinilla y el posterior cierre de El Espectador. Ambos editores confiaban en sus tripas.

### El “nuevo oficio” en Colombia

Unos años antes de partir para Barcelona, cuando todavía estaba en la facultad de comunicaciones, Maryluz Vallejo, con su libro *La crónica en Colombia. Medio siglo de oro*

(1997), me había puesto frente a una generación de cronistas muy creativa que cruzó y alteró varias décadas del periodismo nacional, particularmente entre 1910 y 1960.

Mientras en Europa y Norteamérica el reportaje maduraba junto con unas sociedades en rápido proceso de industrialización y rumbo a convertirse en sociedades de comunicación de masas, en Colombia, más acorde con nuestra tradición de cronistas de indias, una brillante generación de escritores narraba alegre y calmadamente la lenta modernización del país.

Entre los cuarenta cronistas reseñados por Maryluz, encontramos periodistas y escritores muy promiscuos como Eduardo y Lucas Caballero Calderón (1910-1993 y 1914-1981) Eduardo Zalamea Borda (1907-1963), Próspero Morales Pradilla (1920-1990), Héctor Rojas Herazo (1921-2002), Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), Gabriel García Márquez (1928) y Gonzalo Arango (1936-1976), que llevaron el periodismo nacional más allá de nuestras fronteras.

El caso de José Joaquín Jiménez, conocido como Ximénez, cronista estrella de *El Tiempo* desde 1933 hasta su muerte en 1946, no fue sólo un ejemplo de relaciones promiscuas entre periodismo y literatura, sino algo que rayaba en la pornografía.

Eran tiempos, como cuenta Felipe González Toledo, “en que los hechos triviales se sucedían los unos a los otros con exasperante monotonía... La imaginación venía en suplencia, y Ximénez entretenía a sus lectores de *El Tiempo* con ‘la infancia, juventud y aventuras del grande hampón señor Mediabola’ o con ‘la vulgar y sentimental historia de la hampona Bárbara Jiménez’”.

Y como si esto fuera poco, el cronista se inventó un poeta, un tal Rodrigo de Arce, que supuestamente era leído por suicidas, cuyas historias Ximénez reseñaba en las páginas judiciales de *El Tiempo*. Cuenta la leyenda que el cronista escondía poemas de este susodicho poeta en los bolsillos de las ropas de los suicidas que se tiraban del Salto del Tequendama.

El director del periódico de entonces, Germán Arciniegas, como cuenta Juan José Hoyos en el prólogo de *Las famosas crónicas de Ximénez*

(Planeta, 1996), “lo tenía entre ceja y ceja porque se había visto obligado a reprenderlo por inventar una crónica en la que relataba cómo un astuto negociante colombiano había vendido en dos ocasiones unos restos falsos de Simón Bolívar a turistas de los Estados Unidos...”.

Este “nuevo periodista” colombiano, en 1941, mezclando realidad y ficción, dio vida a Rodrigo de Arce en *El misterioso caso de Herman Winter*, una de las primeras novelas policíacas de nuestra literatura moderna.

Hacia 1945, como recuerda Rogelio Echevarría en el prólogo al libro *20 crónicas policíacas* de Felipe González (Planeta, 1994), ya no se inventaban historias en la prensa. No hacía falta, la violencia empezaba a suplantar a la imaginación. Y entonces comenzaron a aparecer los reporteros modernos.

Cofundadores de la revista *Sucesos*, Rogelio Echevarría y Felipe González Toledo fueron claves en la modernización del periodismo Colombiano. En sus páginas escribía Germán Pinzón (*Reportero hasta morir*, Planeta, 1999), otro “nuevo periodista” que en 1966 publicó *Terremoto*, texto con el que ganó el primer premio nadaísta de novela.

Al igual que en Estados Unidos, la generación dorada de cronistas colombianos contó con

suficientes directores de periódicos y semanarios visionarios que permitieron, muchas veces a jóvenes veinteañeros, escribir páginas memorables.

Esta generación no sólo convirtió el periodismo colombiano en un referente en América Latina, sino que sirvió de base para que surgieran textos como *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez, publicado en *El Espectador* en 1955, muchos años antes de que Tom Wolfe leyera el perfil del boxeador Joe Louis de Gay Talese, publicado por *Esquire* en 1962, y le sobreviviera la intuición de que un “nuevo periodismo” rondaba a la vuelta de la esquina.

Pese a la larga tradición periodística nacional, es entendible que los nuevos periodistas literarios colombianos de hoy se sientan herederos de la tradición foránea con la que fueron educados (son hijos de las “facultades de comunicación” que no comenzaron en Colombia hasta los años sesentas y

**Nora Ephron,  
“nueva periodista”  
que se hizo famosa  
en *Esquire*, recuerda  
que Hayes tenía  
exactamente lo que  
todos los grandes  
editores, productores  
y políticos tienen:  
“confiaba absolutamente  
en sus tripas”.**



que en los ochentas y noventas fueron las encargadas de difundir la orden del “*new journalism*”).

### El *new journalism* o debo decir ¿*wandéy periodism*?

El éxito del libro de Wolfe no fue gratuito. En 1957 se había doctorado en *American Studies* en Yale y antes de 1973, cuando apareció *The New Journalism*, había publicado tres libros: *The Pump House Gang* y *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) y *Radical Chic and Mau-Mauing the Flack Catchers* (1970).

En ellos desarrolló ampliamente su profundo conocimiento de la sociedad norteamericana, su estilo particular y su teoría del estatus. En 1973 estaba más que preparado para, combinando teoría literaria y un hilarante y provocador estilo periodístico, dar a luz y cargar de poder su *new journalism*.

Su influencia dura hasta nuestros días; sin embargo, su sombra a veces no nos deja ver los tesoros que esconde la casa del vecino y, como suele suceder con las figuras sacralizadas, su doctrina se convierte en un molde que se repite continuamente sin que llegue a representar nada novedoso o ilustrativo.

El fanatismo de Wolfe por las soluciones formales y estilísticas propuestas por los nuevos periodistas norteamericanos, produjo muchas críticas en Estados Unidos. Años después, todavía resuenan los ecos, sobre todo cuando la “Técnica” impulsada por Wolfe (construcción escena por escena, registro total del diálogo, punto de vista en tercera persona y el retrato global y detallado de los personajes, situaciones y ambientes) produce una manera estandarizada de hacer reportajes que, paradójicamente, aleja al periodista de los alcances de la novela: el descubrimiento de una realidad desconocida, caótica, misteriosa.

La “maldición de Tom Wolfe”, como la llama Michael Shapiro, escritor de reportajes y profesor de Columbia University, era que con su libro *The*

*New Journalism*, había delineado los mandamientos de una especie de “Orden del Nuevo Periodismo”: Técnica, Técnica, y Técnica.

La “Técnica”, imperceptiblemente, se fue convirtiendo en “La Forma”: anécdota, párrafo de arranque, escena, digresión, escena, cita de un sociólogo de Harvard... Un credo que le permitía al periodista llegar a terreno seguro: artículo publicado y pagado.

Y le evitaba “el traicionero negocio de usar la historia como una forma de explorar algo más grande. Caótico. Evasivo”. Y los editores también querían cosas seguras. Así que todos se adaptaron a la Forma.

En una conversación que tuvo con Jimmy Breslin, uno de los pioneros del Nuevo Periodismo, Shapiro le preguntó si había traicionado “el movimiento” al publicar novelas, ante lo cual Breslin le explicó que la novela le daba la posibilidad de alcanzar un nivel más profundo de verdad periodística.

De eso se trataba. Ése es el poder de la novela. No sólo brinda un abanico de posibilidades técnicas, sino la oportunidad de aprender algo nuevo narrando una historia.

La Forma, en otras palabras, no era lo que importaba. La idea, la pregunta, lo que el periodista *necesitaba* saber era lo importante. Perseguir una historia sin arriesgarse a perderse —dice Shapiro— es matar la posibilidad de un descubrimiento real. Perderse, por tanto, es bueno, pero si se tiene a alguien a tus espaldas con una linterna: un editor.

La “forma” del periodismo literario que se hace hoy en día se materializa muy frecuentemente en la fórmula del “Un día en...”. En lugar de *New Journalism* algo así como *One Day Journalism* o mejor *Wandéy Periodism* que provoca una ilusión de inmersión en la realidad similar a un salto en

bungee dumping: un, dos, tres... ayyyyyyyyyyyyy  
j u e e e e e e e e e e ..... p u u u u u u u ...  
taaaaaaaa.....  
me salvé. Es como querer meterle el brazo entero a la vaca, pero sólo ser capaz de colgarse de la cola.

**En Colombia (...) una brillante generación de escritores narra alegre y calmadamente la lenta modernización del país.**

**Al igual que en Estados Unidos, la generación dorada de cronistas colombianos contó con suficientes directores de periódicos y semanarios visionarios que permitieron, muchas veces a jóvenes veinteañeros, escribir páginas memorables.**

El *wandéy periodism* es un bicho contagioso multimedia que se adapta bien a la realidad nacional y a las necesidades de un periodismo de masas barato y presuroso que se hace en todas partes del mundo. En la portada de la versión española de la revista Rolling Stone se anuncia: *24 horas en Ibiza* y el contenido decepciona minuto a minuto.

Yo he publicado varias *historias wandéy* en España y en Australia: “un día de fiesta en Barcelona con 20 euros”, “una jornada latina en Barcelona” y “un día en el gran premio de fórmula uno de Australia”; pero siempre existe la posibilidad de explorar algo más profundo.

Y en ocasiones hay editores dispuestos a emprender el viaje. A hacer las preguntas y las sugerencias necesarias que permitan descubrir la realidad que el periodista palpa en el oscuro, con la mano metida hasta el hombro, intentando con todas sus fuerzas tocar el útero donde crece el embrión de su idea.

La mayor parte del trabajo de un editor es indetectable, dice Shapiro, porque no se hace en la página escrita, sino antes. Dar a luz una idea ambiciosa es una tarea que ningún escritor tendría porque enfrentar solo.

Muchos periodistas admitirían, no sin refunfuñar, cuanto les gustaría tener un editor con quien hablar sobre cómo destilar una idea o pregunta, cuál es el mejor camino para responder esa pregunta (reportería) y cuál es la mejor manera de contar la historia.

En Colombia, en los últimos años, han aparecido revistas y editores dispuestos a ensuciarse un poco; incluso una revista literaria como el malpensante se ha ganado dos premios Simón Bolívar consecutivos, en 2004 y 2005, publicando crónicas y reportajes. El texto ganador del 2004, *300 días en Afganistán*, de Natalia Aguirre, fue publicado por Anagrama en 2006.

La revista *Diners* de Germán Santamaría, un declarado admirador del periodismo norteamericano, también se ha ganado varios premios Simón Bolívar, el último en 2005 por una

crónica con estilo literario escrita por Óscar Castaño, un joven periodista bogotano.

La revista *Soho*, que dirige Daniel Samper Ospina, ha brindado muchas de sus páginas a todo tipo de escritores y periodistas, entre ellos Sergio Álvarez (*La gran crónica del pibe*, diciembre de 2005) y Alberto Salcedo Ramos (*El oro y la oscuridad*, diciembre de 2004), a quien su director ha lanzado como el Gay Talese criollo.

Dar a luz, de eso se trata la literatura; pero antes hay que darle forma al ternero violeta, de ojos azules, que se sentará en nuestro regazo, con las piernas cruzadas,

a contarnos la historia que nunca hemos oído.

Vieja o nueva, foránea o propia, la literatura sigue al servicio de periodistas y editores que deseen *palpar* el pulso que les ofrecen los nuevos viejos tiempos. Hace falta no tener miedo, pues se puede salir muy untado de mierda en el intento.

**Ése es el poder de la novela. No sólo brinda un abanico de posibilidades técnicas, sino la oportunidad de aprender algo nuevo narrando una historia.**

**La mayor parte del trabajo de un editor es indetectable, dice Shapiro, porque no se hace en la página escrita, sino antes. Dar a luz una idea ambiciosa es una tarea que ningún escritor tendría porque enfrentar solo.**

#### La reseña. Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas

El libro *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* de Albert Chillón es un libro que puede satisfacer cabalmente a personas con gusto tanto por la teoría como por el ensayo más divulgativo. Y puede, también, decepcionar a aquellos que tengan unos gustos más limitados o definidos.

De entrada, los que abominan la teoría pueden saltarse, con la cara tapada, no sea que les dé un salpullido, la primera y la última parte. Si les interesa el periodismo y la literatura de forma más general gozarán con las partes centrales. Para los que están familiarizados con el *new journalism*, principalmente estudiantes y periodistas, el plato central les dará lo que Tom Wolfe les quedó debiendo. Obtendrán una buena idea de lo que fue y significó no sólo el “nuevo periodismo” norteamericano, sino el europeo en general y el español en particular, y también un poco del latinoamericano.

(El autor reconoce sus carencias con respecto al periodismo de América Latina; pero esto quizás

sirva de aliento para que se escriba el libro sobre nuevo periodismo latinoamericano que no se ha escrito todavía).

A quienes les gusta y creen fundamental la formación teórica y metodológica tienen en sus manos una lectura que les alimentará largamente. Incluso si se está en desacuerdo con el planteamiento central, que se estructura en torno al “giro lingüístico”, es un libro riguroso y metodológicamente fecundo.

El libro está dividido en cuatro partes: las relaciones entre literatura y periodismo, a la luz de la consciencia lingüística; la tradición; los nuevos periodismos y un apéndice metodológico.

El autor comienza con una necesidad personal de cuestionar la forma tradicional de ejercer el periodismo, que se acentuó en él cuando ejercía el periodismo profesional, y concluye proponiendo una disciplina nueva para el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura, el “Comparatismo Periodismo Literario (CPL)”.

Según la propuesta de Chillón, esta nueva disciplina debe acoger en su seno un estudio histórico y de relaciones; de temas, argumentos y motivos; de las modalidades de estilo y composición y de los géneros y formatos. En su libro, por supuesto, el profesor combina diligentemente todas estas formas de estudio.

En el prólogo, Manuel Vásquez Montalbán afirma que se trata de un libro “rompedor, honestamente ambicioso, cuya lectura me lleva a la conclusión de que Chillón no ha hecho otra cosa, nada más y nada menos, que abrir el apetito para una historia de la literariedad postcanónica”. Es decir, por las transformaciones de la literatura y el periodismo, ficción y realidad, en la era de lo que George Steiner llamó “postficción”.

### Las relaciones entre literatura y periodismo, a la luz de la consciencia lingüística

En la primera parte del libro, Chillón sienta las que él considera, deben ser las bases teóricas para el estudio de las relaciones entre literatura y periodismo “a la luz de la consciencia lingüística”. Una tradición “relegada” que considera que *pensamiento y lenguaje, conocimiento y expresión*, son esencialmente una y la misma cosa; en oposición a la tradición dominante (formalista y estructuralista), que concibe el *lenguaje* como un instrumento que permite expresar el pensamiento previa y autónomamente formado en la mente.

Una distinción aparentemente simple que, sin embargo, encierra varios siglos de discusión

filosófica y científica en torno al origen y desarrollo del lenguaje (por tanto de la condición humana). Chillón utiliza “la consciencia lingüística” para alzar su crítica a la pretensión de objetividad del periodismo moderno así como para explicar la promiscuidad intersticial entre periodismo y literatura, realidad y ficción.

Aunque por momentos se torna obsesivo en su ataque a la objetividad, la consciencia lingüística le permite al autor devolverle al lenguaje su poder creador. El observador es, por tanto, *empalabrador* de su experiencia.

### La tradición

La segunda parte está dedicada al análisis histórico. Abarca desde el “nacimiento coetáneo del periodismo y la novela moderna” en el siglo XVIII hasta la “mayoría de edad del reportaje moderno” en el siglo XX.

Chillón comienza por Daniel Defoe, quien publicó en 1722 el primer *reportaje novelado* conocido: *Diario del año de la peste* y llama la atención sobre otro ejemplo clásico del reportaje novelado publicado en 1842: *Historia de la columna infame*, escrito por Alessandro Mazoni, fundador de la novela italiana moderna. Ambos son ejemplos significativos de un fenómeno cultural: “el nacimiento coetáneo del periodismo y de la novela moderna”.

A continuación, explora la “era de la novela realista” y la “enorme irradiación del género novelístico en la escena cultural actual”. La novela realista de ficción, la prosa literaria testimonial, la narrativa científica y la escritura periodística; son facetas distintas pero conexas que expresan, “la nueva *sensibilidad realista* característica de la época moderna”. Es decir, una hasta entonces inédita “hambre de realidad”.

En esta parte, Chillón hace un repaso de las contribuciones de estas *narrativas facticias* al periodismo literario, desde la literatura del yo: autobiografías, memorias, confesiones y dietarios; pasando por el género epistolar, la crónica y el relato de viajes; la biografía, la semblanza y el retrato; el cuadro y el artículo de costumbres; el ensayo y el documental cinematográfico y el teatro documental.

Antes de celebrar “la mayoría de edad del reportaje moderno”, se adentra en el “tránsito a la sociedad de comunicación de masas” que definiría completamente las características fundamentales de lo que conocemos como *reportaje*.

El período comprendido entre 1880 y 1930 – con ritmos diferentes en cada país, dice Chillón – vio la aparición y la consolidación de nuevos medios como el cine, el cartelismo o la radio y el surgimiento de la entonces bisoña *prensa de masas* (prensa *amarilla* y prensa seria, *magazines* y revistas especializadas). Así mismo, se da la maduración de los géneros periodísticos nacidos o perfilados durante los siglos XVIII y XIX –noticia, entrevista, crónica, reportaje, artículo de fondo, editorial, crítica, columna, comentario– ; la adaptación de la escritura periodística a las exigencias de claridad, exactitud, brevedad y amenidad; la incorporación de fotografías; el nacimiento del periodismo interpretativo y los gabinetes de prensa y, como telón de fondo, «la formulación de la doctrina de la objetividad informativa, resumida en un célebre adagio: ‘Los hechos son sagrados, las opiniones son libres’».

Durante las primeras décadas del siglo XX, el género que hoy denominamos *reportaje*, llegó a la mayoría de edad. “Se trataba de un género periodístico complejo que, gracias a su versatilidad temática, compositiva y estilística, fue ocupando en la cultura periodística de la época un lugar análogo al que la veterana novela ostentaba en la cultura literaria”.

En esta atmósfera se acentuó la aleación entre periodismo informativo y narrativa de ficción, iniciada durante los dos siglos anteriores en la evolución de la novela realista hacia el naturalismo.

En este apartado se describe el trabajo de pioneros del periodismo literario estadounidense del siglo XX como Theodore Dreiser, Jack London, Upton Sinclair, John Reed, Ernest Hemingway y John Dos Passos y algunos no norteamericanos como el catalán Josep Pla, el ruso Ilya Ehrenburg y el inglés George Orwell.

### Los nuevos periodismos

La tercera parte del libro es la más voluminosa y está dedica a los nuevos periodismos. En ella, Chillón describe, analiza y explica la anatomía y fisiología de varios textos significativos de los nuevos periodismos norteamericanos, europeos, latinoamericanos y españoles.

En el primer capítulo de esta parte, explora lo que el crítico francés George Steiner denominara como “era de la postficción”. “Lo que debe considerarse nuevo –dice Chillón–, no es la presencia de la postficción en la cultura contemporánea, sino el peso que esta presencia ha adquirido y, por encima de todo, el hecho de que ha desdibujado los límites aparentes, que tradicionalmente venían separando categorías estéticas y epistemológicas de *ficción* y *no ficción*”.

Para George Steiner, citado por Chillón, la desaparición de las fronteras que tradicionalmente han separado *ficción* y *no ficción* ha tenido importantes consecuencias en dos campos concretos: en la novela, algunas de cuyas modalidades se han transformado notoriamente por influencia de la *sensibilidad documental* contemporánea, y en el periodismo escrito, que paralelamente ha experimentado una serie de cambios causados, en buena medida, por la influencia directa de la narrativa fabuladora.

A continuación, pondera los efectos que esta tendencia ha tenido en el periodismo, especialmente en el reportaje. Habla así de la “eclosión del reportaje novelado”.

Durante el siglo XX, dice el autor, “ha ido adquiriendo fisonomía propia una modalidad de escritura híbrida, el reportaje novelado, caracterizada por la simbiosis entre la vocación

testimonial y los procedimientos documentales propios del reportaje periodístico, por un lado, y las convenciones de representación inherentes a la novela realista de ficción, por otro”.

Hacia la década de los cincuenta en Estados Unidos empezó a insinuarse un fuerte contraste entre dos formas opuestas de concebir un reportaje literario.

Por un lado estaba la actitud de John Hersey –*Hiroshima*, 1946–, Lillian Ross –*Picture*, 1952– o Truman Capote –*In Cold Blood*, 1965– que limitaban o evitaban cualquier manifestación autorial en el relato, “con el propósito de conferirle una apariencia de objetividad y de verosimilitud claramente deudora de los principios y los métodos de la novela realista y naturalista”.

Por otro lado, estaba la actitud al estilo James Agee, que reivindicaba la intervención subjetiva de

**Chillón utiliza “la conciencia lingüística” para alzar su crítica a la pretensión de objetividad del periodismo moderno así como para explicar la promiscuidad intersticial entre periodismo y literatura, realidad y ficción.**

los autores, “convencidos de que la objetividad y los medios que permiten alcanzarla son un ardid cognoscitivo íntimamente relacionado con el discurso periodístico hegemónico, de raíz positivista y funcionalista”.

La elección de una u otra actitud tiene importantes consecuencias no sólo para la composición y estilo del periodismo literario, sino implicaciones éticas y cognitivas.

Antes de adentrarse de lleno en el *new journalism* norteamericano, Chillon dedica quince páginas a analizar una de las simbiosis más perfectas entre novela y reportaje que se hayan escrito: *A sangre fría* de Truman Capote.

En los capítulos siguientes, el autor analiza diferentes ejemplos de nuevos periodismos literarios de diferentes procedencias. Con respecto al nuevo periodismo norteamericano, encontramos una treintena de ejemplos de textos analizados, que sirven para ilustrar los variados temas, actitudes, estilos y técnicas utilizadas por los nuevos periodistas.

Así, por ejemplo, encontramos la actitud radical por contar una historia en primera persona de Hunter S. Thompson en *Hell's Angels. A Strange and Terrible Saga*, 1966 o de Michael Herr en *Dispatches*, 1977. Joe McGinniss en *The Selling of the President*, 1968 y John Gregory Dunne en *The Studio*, 1969, son dos buenos ejemplos del uso de escenas para contar una historia y Gay Talese en *Joe Louis: The King as a Middle-Aged Man*, es un claro ejemplo del uso del diálogo con maestría.

De esta forma, el autor nos lleva de la mano mientras desentraña la promiscuidad intersticial

del nuevo periodismo norteamericano y la literatura moderna.

En el capítulo 11 se ocupa de los nuevos periodismos europeos, analizando trabajos de Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff, Alberto Cavallari, Oriana Fallaci y James Fox. En el capítulo siguiente, se ocupa brevemente de los nuevos periodismos latinoamericanos, analizando textos de Gabriel García Márquez, Miguel Barnet y Tomás Eloy Martínez. Capítulo aparte merece también el nuevo periodismo español como es de esperarse, la lista de nuevos periodistas españoles considerada y analizada por Chillon es extensa y prolija, entre ellos están: Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Umbral, Manuel Vicent, Maruja Torres y Rosa Montero.

**El autor nos lleva de la mano mientras desentraña la promiscuidad intersticial del nuevo periodismo norteamericano y la literatura moderna.**

**El comparatismo periodístico-literario (CPL) “viene delimitado por el conjunto de relaciones y conexiones, diacrónicas y sincrónicas, entre la cultura periodística y la cultura literaria”**

#### Un apéndice metodológico

Finalmente, en la cuarta y última parte, Chillon considera el estudio de las relaciones entre periodismo y literatura por medio del “comparatismo periodístico-literario”. En esta parte, el autor propone la fundación de esta nueva

disciplina y define su objeto y sus métodos.

El objeto de estudio del comparatismo periodístico-literario (CPL) “viene delimitado por el conjunto de relaciones y conexiones, diacrónicas y sincrónicas, entre la cultura periodística y la cultura literaria” y, partiendo de las modalidades de la literatura comparada, debe dividirse en: CPL historiográfico, temático, morfológico y genológico. Cada uno de los cuales es explicado en detalle. ■