

MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

CONVOCATORIA: JULIO 2019



LA CRÓNICA ENTRE PERIODISMO Y LITERATURA

EL CASO DE NELLIE BLY Y SU ESCRITURA ÍNTIMA DENTRO DE

THE NEW YORK WORLD

MYRIAM DOMÍNGUEZ SEDA

**TUTORIZADO POR LA DRA. ELISA
MARTÍNEZ GARRIDO**

DECLARACIÓN DE BUENA PRÁCTICA ACADÉMICA

D./Dña. MIRIAM DOMÍNGUEZ SEDA

Con DNI nº 29509808-A

Declara que el presente Trabajo de Fin de Máster, titulado

LA CRÓNICA ENTRE PERIODISMO Y LITERATURA: EL CASO DE NEZUE
BUY Y SU ESCRITURA ÍNTIMA DENTRO DE "THE NEW YORK WORLD"

es el resultado de su propio estudio e investigación, y que no contiene material extraído de fuentes que no estén debidamente indicadas en la bibliografía y claramente identificadas en el propio Trabajo como fuentes externas.

ENTIENDE que incurre en PLAGIO en los siguientes supuestos:

- entregando un trabajo ajeno como si fuera original propio.
- entregando un trabajo propio que ya ha sido evaluado anteriormente.
- entregando un trabajo copiado, total o parcialmente, de Internet u otras fuentes, ya sean electrónicas o bibliográficas,
- copiando un texto literalmente sin indicar la fuente consultada mediante un sistema estándar de referencias,
- parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita.

COMPRENDE también que el PLAGIO es una grave ofensa académica y ASUME las consecuencias que puedan derivarse de dicha práctica en la calificación de este Trabajo.

Y para que conste los efectos oportunos, firma la presente declaración.

En Madrid, a 18/06/2017

Fdo.



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. JUSTIFICACIÓN	10
3. OBJETIVOS	12
4. METODOLOGÍA	13
5. MARCO TEÓRICO	15
6. ¿PERIODISMO Y LITERATURA, O PERIODISMO VS LITERATURA?	19
• Las crónicas antes de la novela: de periodistas a escritoras	26
7. LA CRÓNICA PERIODÍSTICA	29
• Qué es	29
• Características	31
• Particularidades con respecto a otros géneros	32
• Subgéneros de la crónica periodística relacionados con la intimidad (inmersión, <i>muckracker</i> , gonzo)	35
8. LAS ESCRITURAS DE LA INTIMIDAD	39
• Qué son	39
• El pacto autobiográfico	42
• Autobiografía VS Autoficción	43
9. NELLIE BLY	44
10. DIEZ DÍAS EN EL MANICOMIO	48

11. CONCLUSIONES	66
12. BIBLIOGRAFÍA	71

RESUMEN

Este trabajo pone el foco en la búsqueda de patrones similares entre los géneros de las Escrituras de la intimidad y la crónica periodística. Para extraer las características y compararlas, nos serviremos de la crónica de la reportera estadounidense del XIX Nellie Bly *Diez días en el manicomio*, en la que se adentra en una institución psiquiátrica haciéndose pasar por enferma mental con la que profundizaremos en la escritura de mujeres, la locura y el tratamiento de la enfermedad en el siglo XIX en el género femenino, con el fin de procurar un acercamiento teórico mediante este ejemplo entre los géneros de la crónica periodística y las escrituras de la intimidad.

PALABRAS CLAVE

Periodismo, Crónica, Intimidad, Mujeres, Nellie Bly

1. INTRODUCCIÓN

La noche en la que Nellie Bly se fue a la cama dudando de su cordura había comido las sobras medio podridas de los médicos de la institución. Se tapaba con una vieja manta raída y apolillada que encerraba las enfermedades y miserias de todas las que, como ella, habían pasado por el manicomio en algún momento.

“Dije que podría y que lo haría. Y lo hice” (Bly, 1887) fue el firme grito de guerra que la reportera estadounidense Nellie Bly lanzó en 1887 al mundo y al editor del periódico *New York World*, Joseph Pulitzer. Ese año, la periodista se embarcó en la aventura de adentrarse en el sanatorio para mujeres desfavorecidas de la isla de Blackwell en Nueva York, durante unos días, para averiguar y desenterrar los entresijos de la institución, observar de cerca a las enfermas y dar testimonio sobre el trato que recibían las internas. Bly, que jamás en su vida se había encontrado con la demencia, ensayó durante horas frente al espejo de la hostería para señoritas en la que se alojaba lo que ella suponía que era la locura y provocó un encontronazo con la policía, en el que se comportó como una lunática, para conseguir que la ingresaran por vías legales en el sanatorio de Blackwell.

Tras pasar por exámenes médicos en un hospital, Bly fue trasladada al manicomio, y se prometió a sí misma, al atravesar el umbral del edificio, que en su interior jamás mostraría síntoma alguno de locura, sino que actuaría durante toda su estancia como una persona perfectamente cuerda que buscaba las reacciones del personal médico de la institución. Lo que Nellie no sabía era que acababa de cruzar las puertas del infierno, y lo que le esperaba en él eran diez días de penurias y calamidades de toda clase: las condiciones en las que las instituciones sanitarias del estado de Nueva York tenían a las internas de sus centros eran más que deplorables, pues no solo les daban de comer alimentos podridos, caducados o las sobras del personal que trabajaba allí, sino que las bañaban a todas en la misma agua sucia, las obligaban a pasear durante horas a la intemperie bajo el duro frío de invierno y el único abrigo que les ofrecían eran mantas rotas, deshilachadas y plagadas de liendres. La situación era tan extrema y el desentendimiento era tan profundo que los médicos y psiquiatras de Blackwell trataron de convencer a Nellie Bly, en sus careos y revisiones diarias, de que estaba perdiendo completamente el juicio, y que era una persona fuera de sí; una persona que debía quedarse para siempre en el manicomio. “¿Cómo puede un médico juzgar la cordura de una mujer simplemente dándole los buenos días y negándose a escuchar sus súplicas? Incluso las enfermas saben que es inútil decir algo, porque la respuesta será que es su imaginación” (Bly, 1887).

Las conversaciones comenzaron a hacer temblar los cimientos de la confianza de Bly en pocos días. ¿Y si realmente debía estar encerrada para siempre en el sanatorio?

Esta reflexión que nace en un principio de la experiencia de la periodista tras la infiltración en un ambiente determinado acaba por convertirse en la crónica de Bly en un motivo de introspección y de búsqueda del yo sano y del yo enfermo; una crónica periodística y personal a la vez que va más allá de lo simplemente informativo. La vertiente que acerca la crónica a la literatura es la que nos proponemos estudiar en este trabajo.

2. JUSTIFICACIÓN

La idea originaria de este Trabajo de Fin de Máster tiene su semilla en un libro infantil llamado *Judy Moody y la Vuelta al Mundo en Ocho Días y Medio* de la autora estadounidense Megan McDonald que leí de niña. En él, su protagonista, Judy Moody, una niña de la escuela primaria, prepara junto a su clase una “vuelta al mundo” a través de redacciones y trabajos sobre diferentes países en honor a la reportera intrépida Nellie Bly. Esta sirve de inspiración para Judy, quien se convierte en periodista de la hoja informativa del colegio. Marcada desde la infancia por esta valiente figura, durante toda mi vida académica en Periodismo y Filología he tratado de investigar y desentrañar al personaje y recuperar su valioso testimonio para el periodismo, el feminismo y la literatura. A lo largo de la carrera, las figuras periodísticas femeninas son prácticamente invisibles, como apunta la autora y profesora italiana Antonia Arslan (1999) cuando utiliza la expresión *galassia sommersa* o “galaxia sumergida”, con la que hace alusión al entramado de mujeres creadoras silenciadas por el sistema patriarcal e insta a su rescate. Así, en el ámbito del Periodismo, nuestro universo referencial siempre está compuesto por hombres: Gay Talese, Truman Capote, Tom Wolfe...

Mi primer acercamiento a Nellie Bly fue en mi Trabajo de Fin de Grado de la carrera de Periodismo, *Mujeres que cambiaron la historia del Periodismo en los Estados Unidos* (2017), en el que se elaboraba una línea temporal que comenzaba en el siglo XIX con Nellie Bly y continuaba hasta nuestros días resaltando y poniendo énfasis en los grandes hitos periodísticos del siglo XX llevados a cabo por mujeres. Para documentarme sobre Bly encontré muchas dificultades que ahora he podido solventar. En aquel momento, la única forma de leer sus crónicas más famosas (*Diez días en el manicomio* y *La vuelta al mundo en 72 días*) era mediante las traducciones publicadas de forma inédita en Buck Ediciones, una editorial

especializada en literatura norteamericana que nació en 2009 y que publicó en dos años sus tres únicos libros antes de desaparecer: *El camino* de Jack London y las dos reconocidas crónicas de Bly a las que nos hemos referido anteriormente. Por esto, para ese TFG tuve que hacerme con el volumen editado en Penguin Classics en inglés *Around the World in Seventy-Two Days and Other Writings* (2014), que contiene tanto las grandes crónicas como un centenar de artículos, recortes y reportajes de la periodista estadounidense. Recientemente, la editorial Capitán Swing ha publicado la versión en español *La Vuelta al Mundo en 72 Días y Otros Escritos* (2017), herramientas que utilizaremos como piedra angular de este Trabajo de Fin de Máster. Mi intención, en este caso, es construir un puente entre los dos mundos que me apasionan: la literatura y el periodismo. La experiencia de la inmersión reflejada en la crónica de Bly está plagada de componentes textuales compartidos con las escrituras de la intimidad, por lo que es el momento de dar el salto de lo exclusivamente periodístico a la literatura, para buscar y tantear el terreno de “lo literario” en la escritura de Nellie Bly.

Una de las ideas que me animan a embarcarme en este intento de ruptura de esquemas y de acercamiento es la que propone Torres (1991). El crítico asegura que el género literario en el que se enmarca una obra no es una decisión enteramente intencional del autor, sino que el lector también forma parte del proceso:

Y no se olvide, tampoco, que en la calificación genérica de un texto no influye únicamente —aunque pudiera pensarse lo contrario en primera instancia— la elección voluntaria e intencional de un autor, sino que también puede hacerse presente la situación contextual en la que el texto se crea o se reactualiza, de manera que puede afirmarse —entrando ya en la consideración de los géneros desde el circuito de la comunicación literaria— aquello de que en este asunto, “el autor propone y el público dispone”. Es decir, que los géneros literarios no son sólo una parcela en la que tiene mucho que decir el creador, sino que también es materia que debe considerarse desde la estética de la recepción. O sea, que el género hay que tenerlo en cuenta no sólo en el momento de la creación del texto sino también en su proceso de comunicación al lector. De modo que, en un texto dado, y para considerarlo desde la etiqueta genérica consiguiente, habrá que tener en cuenta la superposición de la *genericidad autorial* y la *genericidad lectorial*, sobre todo porque cualquier autor es, antes que otra cosa, lector, y por tanto no codificará su texto en un género determinado partiendo de la nada, sino desde las marcas genéricas ya admitidas convencionalmente, y por tanto disponibles, puesto que cuentan ya con un aceptado nivel de expectativa lectorial. (Torres, 1997: 7).

A pesar de la reciente “resurrección” de los escritos de Bly mediante sus distintas reediciones, veo necesario continuar con la reivindicación de esta figura tan esencial y tan olvidada por el mundo periodístico, una fisura que sentó el indiscutible precedente del periodismo de inmersión en un tiempo en el que ser mujer periodista no era precisamente un camino de rosas. De esta manera, aquí nos planteamos cómo esta cronista se desliza del periodismo a la literatura a través de la experiencia del yo.

Maureen Corrigan, autora del prólogo que corona *La Vuelta al Mundo en 72 Días y Otros Escritos*, expresa así esta admiración y este deseo de conocer más su obra:

Quiero saber cómo una adolescente pobre y con escasa formación llamada Elizabeth Cochran encontró la valentía necesaria para convertirse en una periodista llamada Nellie Bly que ayudó al mundo escribiendo sobre él. ¿De dónde procedía la sólida conciencia de sí misma que tenía Nellie Bly? Esta es, para mí, la pregunta fundamental al respecto de la vida de Bly. Se nota su confianza incluso en las épocas tempranas de su vida, en la insolencia con que la joven Bly respondía a los hombres que ejercían posiciones de poder e intentaban insertarla en categorías sociales. Su editor del *Pittsburg Dispatch* insistía en asignarle encargos que él consideraba apropiados para las mujeres (exposiciones florales, almuerzos de señoras), a pesar de que ella ya había dejado huella en las páginas de ese periódico desvelando las nefastas condiciones de trabajo de las chicas que trabajaban en las fábricas de la zona y las desigualdades de género en las leyes de divorcio de la época. Así que Bly se largó. Pero, antes de irse, le dejó una nota a su cerril editor: «Estimado Q.O.: me voy a Nueva York. Esté atento. Bly» (11, 2017).

3. OBJETIVOS

El objetivo principal que se plantea este estudio es recopilar las características que conforman el género de las escrituras de la intimidad y, por su parte, las de la crónica periodística. Así, realizaremos un acercamiento teórico a estos dos subgéneros, utilizando de catalizador la crónica *Diez días en el manicomio* de la reportera estadounidense Nellie Bly del periódico *The New York World*, con el objetivo de buscar en ella patrones que puedan resultar un denominador común entre ambos universos.

Para llevar a cabo dicha tarea, los objetivos específicos que nos proponemos son, en primer lugar, hacer una recuperación y revisión de la figura de Nellie Bly y poner en valor la importancia de su obra periodística y las cuestiones sociales que se abordan en ella. Asimismo, buscaremos a través de nuestro estudio las evidencias del Periodismo escrito con pluma de

mujer y el factor decisivo que este representa en la redacción y tratamiento de la crónica que nos ocupa. Por otro lado, esbozaremos algunas ideas sobre el género de la crónica, el periodismo gonzo¹ y la importancia que esto tiene para comprender a Bly y el acercamiento pretendido en este trabajo, así como subrayar la dimensión personal e identitaria de este tipo de periodismo a través de las características de las Escrituras de la intimidad. Por último, haremos referencia al tratamiento que se hace de la locura en las mujeres en la sociedad de finales del siglo XIX en Estados Unidos, tema principal de la crónica.

Por este motivo, la hipótesis que aquí formulamos afirma que el sustrato más personal del que nace la crónica periodística puede ser adscrito dentro de los subgéneros de la intimidad, porque los pilares sobre los que se sustentan comparten muchas de sus características esenciales.

4. METODOLOGÍA

Este estudio se articula como un trabajo de investigación en el que partiremos de la búsqueda bibliográfica para integrar y conglomerar cuestiones que puedan ser comunes al Periodismo y la Literatura, esencialmente aquella denominada Escritura de la intimidad. En cierta forma, esta manera de enfocar los trabajos es muy similar al proceso de contraste y revisión de datos que se precisan en el Periodismo para comprobar la veracidad de la información que va a ser publicada, así que en homenaje al bagaje periodístico del que se servirá este Trabajo de Fin de Máster, vamos a plantear las diferentes cuestiones metodológicas utilizando términos y tecnicismos propios del gremio. En este caso, la *agenda setting*² será:

- Un marco teórico amparado por críticos y comparatistas que trabajan en torno a la naturaleza de los géneros literarios para ver si podemos subrayar la existencia

¹ “Gonzo” es un término irlandés que se refiere a la última persona que queda en pie tras una gran ingesta de bebidas alcohólicas y fue acuñado por primera vez por el periodista del *Boston Globe* Bill Cardoso en 1970 para calificar el artículo de Hunter S. Thompson “El Derby de Kentucky es decadente y depravado”.

² “Los editores y directores informativos, con su selección día a día y su despliegue de informaciones, dirigen nuestra atención e influyen en nuestra percepción de cuáles son los temas más importantes del día. Esta capacidad para influir en la relevancia de las cuestiones del repertorio público es lo que se ha dado en llamar la fijación de la agenda por parte de los medios informativos” (McCombs, 2006, 24).

de géneros híbridos o la cercanía entre dos géneros a través de la teoría. Así, nuestras fuentes³ serán teóricas, como Kurt Spang (1996), Claudio Guillén (2018), Dominique Combe (1992), García Berrio y Huerta Calvo (1992) entre otros autores.

- Una revisión de los cimientos del género de la crónica periodística, su particularidad con respecto a otros géneros informativos dentro del Periodismo. Trataremos de dilucidar qué enfoques de este pueden acercarlo a la Literatura, para lo que contaremos con información de periodistas y teóricos del Periodismo y de la comunicación escrita como Carlos Marín (1986), Ramón Tijeras (2011), Dano Linares (2018), Juan Carlos Gil (2004), Antonio López Hidalgo y M^a Ángeles Fernández Barrero (2013).
- Una incursión en el aspecto teórico que rodea a las Escrituras de la Intimidad para extraer sus características principales y sus posibles similitudes con el Periodismo a través de trabajos como los de Philippe Lejeune (1975), Manuel Alberca (2009), Mercedes Arriaga (2001) o Dolores Picazo (2016).
- Un repaso a la carrera e historia de Nellie Bly: sus comienzos, sus andaduras por el Periodismo, sus piezas más famosas, el contexto de su tiempo, y un repaso del Periodismo que se ejercía en los Estados Unidos a finales del siglo XIX. Además de ampararnos en los escritos de la propia Nellie Bly, orbitaremos en torno a su figura con (escasos) estudios sobre ella y artículos y recortes periodísticos que se hayan realizado sobre la periodista.
- Un breve vistazo a la historia de las mujeres del siglo XIX y su relación con la locura y el psicoanálisis para elaborarnos una pequeña hoja de ruta del universo en el que se sumergía Bly con respecto a la crónica que vamos a analizar. Aquí recurriremos a Silvia Vegetti Finzi (1992), Michel Foucault (1998), Georges Duby y Michelle Perrot (2018).

³ Al igual que en el ámbito académico, las fuentes en periodismo son el pilar que sustenta la información, así que tal y como el académico muestra su respeto por los otros investigadores a través de la cita a sus fuentes, el periodista lo hace para mostrar su agradecimiento a los informantes.

A pesar de que la naturaleza de este Trabajo de Fin de Máster es eminentemente académica, hemos querido que gran parte de las fuentes aquí reflejadas provengan del universo del Periodismo, por lo que serán numerosos los artículos, despieces, noticias, recortes, reportajes y crónicas que aquí se citen para dar vida al universo literario que hay dentro de Nellie Bly.

5. MARCO TEÓRICO

Para abordar un análisis comparado de dos géneros de escritura tan diferentes entre sí en principio, hemos considerado esencial plantearnos una serie de cuestiones muy básicas. Para empezar, es necesario saber qué es lo que se define como un género y cuál es el motivo de su aparición. En este sentido, hemos acudido a las ideas y reflexiones recogidas en libros, manuales y artículos de diversos teóricos de la literatura cuyos estudios se mueven en torno a los temas tratados en el campo de la llamada genología. Comenzamos con la base de la pirámide para ir desentrañando la terminología que rodea a esta disciplina y que nos servirá posteriormente para el estudio que proponemos.

Vamos a tomar como punto de partida de este marco teórico la definición de género que hizo Garrido Gallardo (1998), hecho que nos llevará por el camino de las hibridaciones, los subgéneros y las fronteras genéricas:

El género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico (Garrido Gallardo, 1988: 20).

En un intento de elaborar un mapa conceptual sobre el término mismo del género y lo que comporta, examinaremos la obra de Claudio Guillén (1985: 150), quien opina:

El transcurso de los años y los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género. De ahí que el investigador, consciente de tal perspectiva, no pueda permitirse el lujo, que es más bien pobreza, de circunscribirse a unas pocas literaturas de la Europa Occidental. Un poema

aislado y solitario puede parecer insólito, o marginal, al interior de una literatura si el auxilio de otras no demuestra la existencia de un género o subgénero común.

De otro lado, el género de las memorias y las escrituras del yo tiene una larga tradición, tal y como señala Cuasante (2018):

La intención apologética, por ejemplo, se presenta como la necesidad de escribir para justificar públicamente las acciones que se han cometido o las ideas que se han defendido. Se trata quizá del impulso originario de los escritos autobiográficos de no ficción, pues está presente ya, como bien afirma D'Intino, en el fin de la Antigüedad clásica y cristiana y en la Edad Media, tiempos en los que se seguía el modelo literario fijado en la Apología de Sócrates de Platón. Ya entonces, la apología reviste un carácter defensivo que puede responder a un estímulo externo –un ataque que suele entenderse como calumnia– o simplemente a un resentimiento interior, a su vez provocado por daños materiales o morales injustamente sufridos, o bien por méritos no adecuadamente recompensados o reconocidos (Cfr. D'Intino 1998: 74-75) (Cuasante, 2018: 6).

Morales Ladrón (2005: 8) defiende que, a pesar de partir de la *Poética* de Aristóteles y de diversas consideraciones de Platón con respecto a los géneros, es el tiempo y la necesidad creadora la que terminan por configurar y dibujar las líneas que separan los distintos géneros:

A lo largo de los siglos, los críticos y teóricos han ido (des)construyendo los géneros literarios, primero de forma normativa y luego descriptiva, pero flexibilizando cada vez más categorías antes estancas. Así, la tradición clásica consideraba los géneros como formas permanentes e invariables sujetas a aspectos definitorios y delimitadores. Desde entonces, la historia ha ido alternando épocas en las que se respetaba la clasificación en boga y periodos en los que triunfaba una mayor libertad creadora, que traía consigo nuevos cauces de innovación y experimentación genérica (Morales Ladrón, 2005, 8).

Como apunta Jaén (2001), a lo largo del Romanticismo se incurre en una nueva división de los distintos géneros con la ruptura del canon aristotélico y la inclusión de nuevas perspectivas, que se mantienen cambiantes a día de hoy, debido a las dinámicas de la Modernidad y de la Posmodernidad:

Esta tendencia al hibridismo se manifiesta sobre todo en el Barroco (siglo XVII), la cual viene determinada por las propias características del arte de la literatura barroca (desconfianza de

reglas, libertad artística...), lo que determina una tendencia a la mezcla, a la fusión de géneros.

Por otro lado, para desmenuzar y trabajar más concretamente el concepto que propone Guillén (1985, 163-167), hay que tener presente que el teórico hace suya la distinción de cuatro aspectos principales: los cauces de presentación, como la enunciación de la lírica o la narración de la épica; los géneros, definidos de forma temática, como sucede con la tragedia o en el ensayo; las modalidades, que adjetivan de forma parcial sin intención de abarcar la estructura que conforma una obra, como la sátira o la parodia, y las formas, que Guillén define como “procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, los diálogos, los grupos estróficos y métricos...”. En ocasiones, como ocurre por ejemplo con el soneto, la frontera entre género y forma es borrosa.

La exploración de estas y otras fronteras dentro de los diferentes estudios de poética son las que nos ocupan en esta ocasión. Cuando hay géneros que presentan una predisposición a la fusión dadas sus características, podemos hablar de “género híbrido”, una idea muy próxima a la que nosotros aquí proponemos; de nuevo García Berrio y Huerta Calvo (1992: 13) indican:

La oposición radical a cualquier elaboración y justificación teórica de una tipología de los géneros literarios ha sido relativamente reciente, si se prescinde del antecedente más conocido de Croce, el cual nacía en el fondo más bien de un desentendimiento del problema por considerarlo estéticamente irrelevante (B. Croce, 1902). El móvil principal para tal actitud teórica proviene del ámbito de la creación artística moderna, mal contenta como en tantos otros aspectos con cualquier forma de rigidez directiva de la estética y la perceptiva clasicistas. El cuadro de los géneros es evidentemente, desde el Romanticismo y sobre todo a partir de las vanguardias en nuestro siglo, una de las referencias visiblemente más vulneradas por los creadores literarios con vocación renovadora moderna. Pero esta voluntad artística de hibridar y transgredir las estructuras tradicionales de género puede ser, de hecho, extendida a la totalidad de principios comunicativos y de estructuras simbólicas constitutivas del arte literario juzgado tradicional (M. Zéaffra, 1984).

Por otra parte, con la finalidad de profundizar con respecto a la literatura y qué se considera como tal, teniendo presente que nosotros nos proponemos tender puentes entre dos géneros, en principio, distanciados, encontramos que Dominique Combe (1992: 14) separa

(“de forma inocente”, como ella misma declara) en cuatro los principales géneros literarios, entre los que distingue ficción narrativa, poesía, teatro y ensayo. A pesar de que engloba en estas categorías muchos de los géneros registrados, es cierto que:

il faudrait encore ajouter celui des ouvrages “au second degré” –commentaires, essais, critiques, monographies, biographies, manuels, traités, entretiens, etc. – qui, sans forcément appartenir de plein droit à la littérature. S’en approchent souvent. La frontière est en effet aisément franchie entre le discours critique, académique, ou journalistique, et «l’essai» littéraire. (Combe, 1992: 14)

Asimismo, relaciona la autobiografía, las memorias y demás disciplinas de la intimidad con la categoría del ensayo, la cual define como:

le genre le moins clairement perçu, et la conscience le reconnaît souvent par élimination. Comptent parmi les essais, en définitive, les textes qui ne peuvent ressortir ni à la fiction, ni à la poésie, ni au théâtre. Aujourd’hui l’essai joue le rôle qu’a pu jouer le roman à ses origines –comme genre fédérateur des exclus des «grand genres», genre «fourre-tout», par défaut. (Combe, 1992: 16)

Sin embargo, teóricos como Spang (1996: 20) amputan por completo la posibilidad de considerar literatura todos aquellos géneros y subgéneros que no se inscriban dentro de la ficción, a pesar de que contempla las opiniones de otros que sí que la admiten: “la literariedad se basa –además de en la perfección verbal y la complejidad de contenido– en el carácter ficcional de la realidad literaria presentada, por mínima que sea esta ficcionalización. [...] Sin embargo, tampoco faltan autores que defienden la existencia de obras y géneros literarios no ficcionales” (1996: 20).

A pesar de todo, Spang admite que es muy complicado acotar un género, puesto que su espectro es muy complejo y que pertenecer a uno de ellos no se puede determinar por un criterio excesivamente concreto, ya que si se hace así, con mucho detalle, muchos escritos con características relativamente similares se dejarían fuera y habría que inventar un número excesivo de subgéneros. Por el contrario, establecer vagos límites dejaría demasiado en el aire la taxonomía genérica y la calificación no serviría de mucho. (Spang, 1996: 40-41)

Asimismo, Garrido Miñambres (2010: 12-13) hace alusión a una “necesaria porosidad” entre los géneros, hecho que los puede llevar a transformarse en nuevos códigos genéricos a los que asociarse, y subraya que es fundamental que exista influencia de un género sobre otro para la creación de una unión entre ellos, como ciertamente expresa:

Para entender el modo en que la literatura comparada ha abordado en el pasado el tema de la adscripción genérica es necesario tener presente que esta cuestión está íntimamente ligada a otra de carácter más general, el problema de las relaciones literarias, un asunto que afecta a la legitimación misma de la literatura comparada como disciplina filológica. La comparatística tradicional fija como es sabido el requisito para el establecimiento de un vínculo relacional entre dos textos en la existencia de un caso probado de influencia (Garrido Miñambres, 2010: 13).

Tomando en cuenta estas consideraciones y acogiéndonos a la premisa de Spang, mencionada anteriormente, en la que asegura que es harto difícil acotar un género, procedemos a realizar un intento de acercamiento entre los géneros de la crónica periodística y la autobiografía.

6. ¿PERIODISMO Y LITERATURA, O PERIODISMO VS LITERATURA?

Hay muchas maneras de definir el Periodismo. Según la Real Academia de la Lengua Española, esta disciplina se trata de una “actividad profesional que consiste en la obtención, tratamiento, interpretación y difusión de informaciones a través de cualquier medio escrito, oral, visual o gráfico”⁴.

Elaborando un mosaico terminológico a fin de hacer esta definición más amplia, podríamos estar de acuerdo con los aportes de Gómez-Rodulfo, cuando se refiere a que el Periodismo es “el inmortal testigo del cambio social” (11, 2018), poniendo énfasis en la importancia de este como actor, observador y notario del contexto social, político, económico y cultural de una época y un lugar concretos. Asimismo, Barbosa (2012) indica que las modas, el paso del tiempo y las diferentes tendencias no sustituyen ninguna manera de hacer Periodismo, sino que la transforma, una idea que podemos recuperar teniendo a la Literatura

⁴ Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la lengua española* (23.2ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

en mente, puesto que esta no tiene una forma definitiva, sino que se va adaptando a las necesidades de su tiempo (García Berrio y Huerta Calvo, 1992).

Además de esto, el periodismo lleva implícita entre otras finalidades, como bien afirman los teóricos Kovach y Rosentiel (2012), la de asegurar la libertad de elección a través de la información dada al ciudadano, esto es, el papel del periodismo como servicio público y social. Para ser más explícitos en este aspecto, los ya citados críticos elaboraron una lista de nueve tareas que cumplir por parte del periodista para garantizar esta libertad:

1. La primera obligación del periodismo es la verdad.
2. Debe lealtad ante todo a los ciudadanos.
3. Su esencia es la disciplina de verificación.
4. Debe mantener su independencia con respecto a aquellos de quienes informa.
5. Debe ejercer un control independiente del poder.
6. Debe ofrecer un foro público para la crítica y el comentario.
7. Debe esforzarse por que el significante sea sugerente y relevante.
8. Las noticias deben ser exhaustivas y proporcionadas.
9. Debe respetar la conciencia individual de sus profesionales (B. Kovach y K. Rosentiel, 2012).

Al igual que la Literatura, el Periodismo se sirve del lenguaje como herramienta de transmisión de información y de conocimiento. Por esta razón, Tijeras (2011) ve fundamental remarcar los múltiples usos del lenguaje y la capacidad de este para reconducir el mensaje proveniente de un emisor, sea periodista o escritor, dado que utilizan ambos el mismo vehículo para llegar a sus receptores:

Pero el lenguaje como tal sirve para transmitir, además, entre otras cosas, sentimientos, ideas y deseos. Por ello, la actividad periodística es susceptible de verse afectada por los sentimientos, ideas y deseos de quien escribe. El periodista tiene que ser consciente de esta circunstancia y evitar en lo posible que sus sentimientos, ideas y deseos afloren a la hora de redactar una información (Tijeras, 2011).

Sin embargo, a pesar de lo estricto de la férrea función informativa que se le exige a la

práctica periodística, el lenguaje literario, el que busca evocar imágenes y despertar sentimientos en el lector, sí que es empleado en el periodismo, aunque lo sea con un objetivo informativo, como indica Yanes Mesa (2006). Atendiendo a los elementos que forman parte del proceso comunicativo⁵, el código elegido por el periodista no tiene por qué modificar o “pervertir” el mensaje si se ciñe a la máxima del rigor y de la verdad que el periodismo requiere. Para despenalizar este uso, Yanes Mesa incide en que:

Hay textos periodísticos elaborados con multitud de elementos lingüísticos literarios, al igual que también aparecen en prensa escritos literarios que contienen elementos informativos sobre la realidad del momento. Es el *periodismo literario*. Escritos que son Periodismo porque en ellos prevalece la actualidad, el interés y la comunicabilidad, y porque están escritos con el triple propósito de informar, orientar o distraer, pero también son Literatura porque contienen algo más que comunicación, interés y actualidad, y están escritos con un estilo muy personal (Abril, 1999: 137) (Yanes Mesa, 2006).

En la anterior cita ha aparecido un término muy interesante en el que nos detendremos un poco: Periodismo literario. Como iremos exponiendo aquí, son varios los autores que defienden la existencia de este tipo de Periodismo, una hibridación de géneros factible en el momento en que, de forma fortuita o premeditada por parte de los periodistas o autores, se comparten elementos de ambas disciplinas. A pesar de la más que remarcable presencia de un género dentro de otro, son muchos los expertos que difieren a la hora de nombrar este fenómeno, que aun hoy encontramos denominado de muchas maneras. Hecho que sigue suscitando muchos debates y numerosas dudas. Estas son algunas de las fórmulas más utilizadas, pero no son las únicas:

Pese a la tradición y universalidad del fenómeno, tratar de dar nombre al espacio de convergencia entre periodismo y literatura genera controversia en el ámbito académico (Herrscher, 2012; Carrión, 2012; Chillón, 2014; Angulo Egea, 2014). Como apunta Bak, la concepción de periodismo narrativo o literario es una construcción social y cultural, influenciada por la cultura periodística en la que se desarrolla (2011: 130) y susceptible de presentarse bajo diversas denominaciones (Joseph et al., 2009: 75-76). A las clásicas

⁵ Los ingenieros Claude E. Shannon y Warren Weaver elaboraron a finales de los 40 la Teoría Sistemática de la Comunicación, en la que dividen los elementos que la componen: fuente, emisor, receptor, canal, código, mensaje, contexto, ruido, señal, situación y redundancia, según explican en su obra *The mathematical Theory of Communication* (1949).

de *periodismo literario*, *nuevo periodismo* o *literatura periodística*, se han ido sumando en los últimos años etiquetas como *literary news writing* (Parratt 2003: 96-100), *nuevo nuevo periodismo* (Boynton, 2015) o *slow journalism* (Greenberg, 2012: 381; Rosique-Cedillo y Barranquero-Carretero, 2015: 453), que amplían las referencias apuntadas por Chillón (2014) y, en cualquier caso, no agotan la extensa lista aportada por Many (1996), en el ámbito anglosajón. En este contexto ha primado durante décadas la apuesta por el término *literary journalism* (Sims, 1984; Roiland, 2015), aunque en las últimas décadas –en especial por el impulso de la fundación Nieman, en USA– se ha impuesto con fuerza la de “periodismo narrativo” (Palau-Sampio, 2017; Cuartero, 2017a: 54). En esta investigación se apuesta por el uso de *periodismo narrativo*, por la menor carga simbólica (Vanoost, 2013: 147) y –pese a que no se limita únicamente a opciones narrativas– esta denominación cuenta con un reconocimiento tanto en España (Herrscher, 2012) como en el ámbito francófono (Lallemant, 2011; Vanoost, 2013; Péliissier y Eyrès, 2014) (Palau-Sampio, D. y Cuartero-Naranjo, 2018).

Por otra parte, a pesar de lo cerca que pueden estar en ciertos momentos estas dos disciplinas, de nuevo el profesor Ramón Tijeras hace una llamada de atención ante ciertas características propias del texto literario, que plantean una línea roja para el mundo periodístico, puesto que en todo momento el periodismo es adalid de lo verdadero y no de lo verosímil, una licencia que sí se puede tomar la literatura; además de recordarnos que “el Periodismo como tal necesita datos, pero no más datos de los que suministra la realidad” (2011):

El problema del punto de vista en la novela es una discusión que nos llevaría por unos derroteros interesantes pero que escapan al objeto de estas líneas. Sin embargo, merece la pena destacar el hecho de que el periodista no sólo debe decidir el punto de vista que va a utilizar a la hora de contar una historia, sino que tiene que hacerlo en función de sus conocimientos reales. La omnisciencia, en este caso, está fuera de lugar. Un cineasta, un novelista o cualquier creador de ficción pueden permitirse el lujo de decidir si lo saben todo sobre sus personajes, sus interioridades y lo que les sucede en cada momento, si van a utilizar la primera persona o la tercera persona en función de su relato. El periodista, en cambio, sólo puede contar lo que ha podido comprobar. Si cuenta lo que pensaba un personaje en el momento en que le sucedió algo es porque ese personaje se lo ha contado al periodista o porque éste cuente con una referencia cierta y documentada sobre el particular. Si no, el periodista fabulará y entrará de lleno en el terreno de la ficción. Hay que dejar claro, por tanto, ante el lector, lo que es verdad y lo que es ficción, aunque esto último sea verosímil (Tijeras, 2011).

Continuando con la línea de la existencia del periodismo literario, es interesante ver cómo a lo largo de las décadas ha habido corrientes dentro del universo periodístico que se han ido anexionando a la literatura y usándola como parte esencial de su configuración. Antes de profundizar en este aspecto, cabe destacar un dilema terminológico al que se enfrenta este hibridismo, en función de la procedencia del periodista emisor, tal y como lo reflejan Cuartero-Naranjo y Palau-Sampio en su análisis:

A la diversidad de nombres hay que añadir las confusiones generadas en torno al uso del término crónica, que en distintos países latinoamericanos se ha impuesto con tal fuerza que ha fagocitado el concepto de periodismo narrativo o literario. Los malentendidos se derivan del sentido diferente que se atribuye al término crónica en España –modalidad ligada a la actualidad y con un formato breve– y la más difundida en Latinoamérica –producciones periodísticas de largo aliento, muy exigentes en términos de investigación e inmersión y con una gran variedad de fuentes–, y al hecho de que el sentido adquirido en esta última se solape, en el caso español, con los dominios que tradicionalmente se han reconocido como propios del reportaje (Palau-Sampio, 2018). Pese a la expansión en Latinoamérica, la vaguedad y el uso abusivo del concepto crónica tampoco convence a reconocidos autores como Martín Caparrós (2015: 480) o Leila Guerriero (2016) (Palau-Sampio, D. y Cuartero-Naranjo, 2018).

Como asegura Marín (1986), “la crónica es una de las expresiones periodísticas más literarias: describe a los personajes desde muy distintos ángulos y emplea recursos dramáticos para interesar al lector”. Así, los recursos estilísticos utilizados en las crónicas, especialmente las de inmersión como la que analizaremos posteriormente de Nellie Bly, que preservan más que en cualquier otro subgénero periodístico de información la perspectiva, manías, juicios y pensamientos del periodista, acabarán por experimentar una evolución especialmente notoria en ciertos lugares, como por ejemplo América Latina.

Aquí, que conservan el estilo particular y pionero del reporterismo arrojado y el Periodismo en primera persona, los periodistas desdibujan constantemente la frontera del ejercicio profesional de la información con el hecho literario, como es el caso del premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez o la cronista y escritora peruana Gabriela Wiener. Ella se infiltró en clubes de *swingers*⁶ y relató su experiencia o la monitorización de su

⁶ Intercambios de pareja.

embarazo. A este respecto, los profesores Francisco Sierra y Antonio López Hidalgo (2016) remarcan algunos aspectos interesantes, tales como la constante hibridación que experimentan los textos de los periodistas latinoamericanos:

Como Nellie Bly, John Reed, George Orwell, Albert Londres, Manuel Chaves Nogales, Rodolfo Walsh o Hunter S. Thompson, cada cual con su estilo y en distintos momentos históricos de un siglo que murió, los nuevos periodistas latinoamericanos escriben sus crónicas en primera persona, son protagonistas de las historias que describen, pero van mucho más allá que otros periodistas. Sus crónicas son confesionales. Es decir, son textos autobiográficos. Renuevan el lenguaje con todo tipo de artificios y recursos estilísticos, donde caben la poesía, el lenguaje oral, la palabra soez. Cualquier recurso que, lejos de generar un lenguaje frágil como la porcelana, dé brío y musculatura al género. Pero no les basta con esta renovación de estilo. También optan por hibridar los géneros. Son crónicas donde tienen cabida el ensayo, la entrevista, la autobiografía, el retrato, el verso. Todos estos elementos confluyen en los textos periodísticos de Martín Caparrós, Juan Villoro, Leila Guerriero, Sergio González o Gabriela Wiener. (Sierra y López Hidalgo, 2016: 931-932).

También cabe destacar el flagrante caso de los Estados Unidos a partir de los años 60 con el nacimiento del Nuevo Periodismo (Sánchez Vega, 2015) en una época de grandes cambios socioculturales. Se trata de una corriente periodística llevada a la acción por autores tan reconocidos como Truman Capote, Joan Didion, Tom Wolfe o Gay Talese, quienes se venden en librerías de todo el mundo como autores de no ficción y que aún hoy son fuentes de inspiración y prácticas ejemplares para las nuevas generaciones de periodistas.

Este Nuevo Periodismo, documentado por el periodista Tom Wolfe (1973) en el volumen que toma el mismo nombre de la corriente, tiene como finalidad aportar un nuevo medio de expresión que rompe con las estructuras anteriores dentro del Periodismo estrictamente informativo (Sánchez Vega, 2015), y cuyos mecanismos tienden a aproximarse a la Literatura de ficción.

Este periodismo no se centra específicamente en la noticia, sino que tratará de profundizar nuestro entendimiento del mundo, mostrando la realidad desde varios puntos de vista y

matices. En otras palabras, la expresión artística será el gancho de este nuevo género. [...]Esta nueva rama periodística convierte al narrador en un protagonista más, ya que bien puede participar en los hechos o ser parte de la acción misma, rompiendo los cánones del periodismo informativo. Asimismo, el periodista asume mayor protagonismo que en el periodismo convencional, utilizando diálogos más realistas e introduciendo, al mismo tiempo, fórmulas de creatividad. (Sánchez Vega, 2015: 190).

Es constante la discusión sobre qué apareció primero y dónde se inventó este tipo de Periodismo, si en América Latina o en los Estados Unidos. Lo cierto es que, sea como fuere, ambas corrientes se han ido retroalimentando a lo largo de las décadas y han ofrecido al mundo grandes “narradores de realidad”.

Así fue como el Nuevo Periodismo nació de la combinación de dos ámbitos hasta ese momento diferentes: uno, los acontecimientos y las personas reales que nutrían al periodismo tradicional, el otro, las herramientas y técnicas de la ficción que enriquecían la descripción de esos acontecimientos y personas. Las obras que resultaron de esa mezcla constituyen esta nueva clasificación que se conoce como Nuevo Periodismo (Kapusinski, 2003: 40).

Asimismo, en España esta sinergia también tiene un importante historial que aún hoy se mantiene vigente, a través de espacios periodísticos en las columnas de opinión, las crónicas o los suplementos dominicales o especializados, que cuentan en su nómina con firmas de escritores que viven a caballo entre estos dos mundos como Almudena Grandes, Elvira Lindo o Javier Marías:

En España hay una larga tradición de escritores vinculados al periodismo (Martín Vivaldi, 1998) puesto que lo elevan a la categoría de ejercicio literario, citemos algunos casos: novelistas (Javier Marías, Juan José Millás o Manuel Rivas), dramaturgos (Antonio Gala), ensayistas (Fernando Savater o Francisco Umbral) o poetas (Luis Antonio de Villena o Luis García Montero). En la primera década del siglo XXI, los periódicos mantienen su carácter de difusores de la literatura y cultura sin descuidar la información, y una característica que los define es su abundante información unida a las reflexiones que abarcan diversos ámbitos (claros ejemplos tenemos en Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Verdú, Fernando Lázaro Carreter, Julián Marías, Juan Manuel de Prada o Mario Vargas Llosa, entre otros). Este periodismo se plasma principalmente en las columnas, que se configuran como textos

fronterizos entre la opinión (texto argumentativo) y la creación literaria (alarde estilístico), y consolidan un género de opinión caracterizado por esta mixtura. (Martínez Ezquerro, 2017).

Las crónicas antes de la novela: de periodistas a escritoras

Dado que uno de los travesaños de este estudio es el periodismo hecho por mujeres, es importante destacar el papel femenino en el trasvase del periodismo a la literatura a lo largo de las décadas. Sobre las que formaron parte del ya mencionado Nuevo Periodismo, Angulo Egea (2009) apunta que:

Las mujeres periodistas que participaron de esta corriente norteamericana y que dejaron su impronta narrativa en aquellas publicaciones que sirvieron y sirven de plataforma al nuevo periodismo como *The New Yorker*, apostaron en su mayoría por un tono testimonial y confesional heredado de las biografías, memorias, diarios y literatura de viajes decimonónica. Este tono personalista se concretó en un yo femenino, reivindicativo y crítico que se nutría también en parte de las posturas feministas imperantes a principios del siglo XX en los Estados Unidos. Este personalismo se hizo también evidente en periodistas europeas como la siempre controvertida Oriana Fallaci. La periodista florentina puso su sello particular al género de la entrevista, y si no como modelo, sí como referente, ha dejado su impronta en grandes entrevistadoras como Soledad Alameda y Rosa Montero en España. Fallaci percibía los acontecimientos personalmente, desde una subjetividad muy sentida, involucrándose en lo que pasaba, reaccionando ante las opiniones y las acciones de sus entrevistados

Existen muchos casos paradigmáticos de escritoras que encontraron en un principio un espacio en los medios escritos periodísticos (Martínez Garrido: 2011), desde los cuales ejercieron su labor de autoras para luego dar el salto a la literatura. Hacemos especial mención a las italianas, dado que participaron activamente de la vida intelectual y política a través de los periódicos, usados como trampolín para dar el salto al activismo y/o la literatura.

El camino recorrido por las mujeres que escriben (y publican) en Italia hasta alcanzar una repercusión comparable a la de escritores ilustres se vincula, desde la Unidad nacional hasta hoy, con el de las mujeres que leen (y tal vez escriben en la intimidad de sus cuartos). Con el aumento de la alfabetización y el acceso de las mujeres a la enseñanza, a fines del siglo XIX y principios del XX muchos periódicos se abren a las colaboraciones femeninas, mientras nacen y proliferan revistas dedicadas específicamente a las mujeres (entre las más famosas, *Cordelia*, *Rivista per le Giovenette* y *La Donna*). Observando los sumarios de los periódicos más y menos reconocidos de la época se detecta un tupido grupo de mujeres que participan activamente de la vida intelectual del país. (Gagnani, 2004: 26).

Este es el caso de Sibilla Aleramo (1876-1960) (“A Sibilla es el periodismo el que le

va a ayudar para entrar en el mundo de la literatura” Martín Clavijo, 2018); con Neera, pseudónimo de Anna Radius Zuccari (1846-1918), que “colaboró en la mayor parte de los periódicos y revistas literarias más importantes de la época, como [...] *Il Pungolo*, [...] *El Corriere della sera*, [...] o revistas internacionales como *Journal des Débats* o *Revue blue*” (Martínez Garrido, 2018) o de la Marchesa Colombi, nombre tras el que se refugiaba Maria Antonietta Torriani (1840-1920), fundada junto con su marido *Il Corriere della sera* y que coincidió con Neera en la revista semanal *Vita Intima* (Martínez Garrido, 2018). Además, “colaboró también con la revista dirigida por Gualberta Alaide Beccari (1842-1906), *Una mujer (Una donna)*, fundada en 1868; su redacción era exclusivamente femenina y todas sus redactoras y colaboradoras lucharon a favor de los derechos de las mujeres” (Martínez Garrido, 2018).

Por su parte, una de las grandes exponentes españolas fue Carmen de Burgos o Colombine (pseudónimo) (1867-1932), periodista andaluza y una de las pioneras del feminismo en España:

[Por tanto, con *Puñal de claveles*] se introduce en una genealogía de escritura de mujeres, en una línea literaria de género que, empezando por Jane Austen y su novela *Sentido y sensibilidad* (1811), pasa por Charlotte Brönte y su *Jane Eyre* (1847) hasta llegar a la mayor parte de la narrativa del naturalismo y verismo escrito con pluma de mujer, tanto en España como en Italia. Basta ahora recordar a Emilia Pardo Bazán y sus obras *Viaje de novios* (1881), o *Isolación* (1889) y a la italiana Neera (pseudónimo de Anna Radius Zuccari) con su famosa novela *Teresa* (1884) y su bovarysta *El día después* (1890). [...] Lo que sí es cierto, en todo caso, es su radical y opuesta vía electiva a la hora de llegar a la plasmación imaginaria y artística de ambas obras. La escritora almeriense, en su formación como tal, es deudora innegable del periodismo, y a este obedece su elección literaria. La narrativa realista de Colombine está más cerca del relato de crónica y de la noticia periodística de la gran Literatura. (Martínez Garrido, 2011: 39-45).

En el periodismo inglés destaca Eliza Lynn Linton (1822-1898), que comenzó escribiendo artículos y noticias en medios de comunicación británicos como *All the Year Round* y *Morning Chronicle* y que, tras muchos intentos fallidos, consiguió publicar obras de notable éxito como *Patricia Kemball* (1874) y *The true story of Joshua Davidson* (1872) (Ferrer, 2014). Por otra parte, el periodismo estadounidense cuenta también con dos periodistas pioneras que posteriormente se dedicaron a la literatura, aunque con un éxito

bastante inferior a sus compañeras ya mencionadas: Margaret Fuller y Elizabeth Bisland.

Margaret Fuller (1810-1850), que era una gran lectora, fue contratada como editora del medio *The Dial*, en el que dedicó numerosas piezas a la situación de las mujeres en la sociedad y a sus derechos sociales y que terminó transformando en producción literaria. Asimismo, fue una de las primeras mujeres enviadas como corresponsal de guerra, y cubrió importantes hitos como la revolución italiana (Ferrer, 2014). Por su parte, Elizabeth Bisland (1861-1929) era poeta y editora literaria de la revista *The Cosmopolitan*. A pesar de realizar curiosas hazañas en el periodismo como ser la segunda mujer en dar la vuelta al mundo tras la pista de Nellie Bly en una carrera por llegar antes que la intrépida periodista, Bisland prefirió el refugio de la literatura para expresarse, y escribió obras como *The secret life: Being the book of a Heretic* (1906) y *Three Wise Men of the East* (Bly, 2017).

A modo de resumen de lo expuesto en este apartado, haremos nuestra la recopilación que elabora López Pan (2014) con respecto a las características que se encuentran ligadas al Periodismo y la Literatura vertidas por los autores Martínez Albertos, Aguilera y Gomis y hace la siguiente síntesis de la cuestión:

- El periodismo nació vinculado a la literatura y progresivamente fue marcando sus diferencias con ella
- Literatura y periodismo son actividades distintas, pero cercanas y con obvias semejanzas; precisamente por eso tiene sentido preguntarse por sus diferencias
- La literatura efectivamente abre al escritor unos márgenes más amplios que los del periodista
- La noticia es piedra angular del Periodismo
- Los periodistas trabajan contrarreloj
- En los periódicos se publican textos estrictamente literarios
- El periodismo busca la claridad –diosa del Periodismo, la llaman algunos– y la sencillez
- Hay un estilo informativo, que se ajusta a un registro estandarizado
- Hay periodistas que ofician como tales y no escriben ni publican una sola línea
- Hay literatura que busca la innovación y que requiere esfuerzos de interpretación notables
- La ficción define buena parte de la literatura (López Pan, 2014: 16).
- La imbricación entre periodismo y literatura de mujeres.

7. LA CRÓNICA PERIODÍSTICA

La crónica es uno de los géneros de escritura más destacados dentro del Periodismo y uno de los más empleados por parte de los que lo ejercen; se enmarca dentro de los géneros mixtos (Gómez-Rodulfo, 2018: 17), que mezclan la interpretación con la información. Los géneros interpretativos u opinativos pretenden trasladar un punto de vista concreto, “la información aquí es subjetiva, por lo que la realidad es interpretada por quien escribe el texto” (Gómez-Rodulfo, 2018: 18). En este marco encontramos el artículo de opinión, el editorial y la columna. Por otro lado, la noticia y el reportaje entran dentro de lo que llamamos géneros informativos, cuya intención es llevar al receptor una información sucedida o prevista. “El periodista no aparece en el texto, utiliza el recurso de la objetividad a través de un relato claro e informativo” (Gómez-Rodulfo, 2018: 17). Así, los géneros mixtos toman elementos de los dos expuestos anteriormente. “Si el género informativo persigue comunicar los hechos que son noticia, el interpretativo se basa en su profundidad” (Gómez-Rodulfo, 2018: 21). En esta categoría se encuentran la crítica, la entrevista y la crónica, el género que iremos desarrollando a lo largo de este apartado.

A pesar de que la crónica tiene sus antecedentes en los diálogos de Grecia y Roma (Moreno Espinosa, 2000: 175), hay que remarcar que:

La aparición de la crónica como género periodístico sucede cuando empiezan a editarse periódicos con una cierta periodicidad. El antiguo cronista adapta su forma de trabajar al nuevo medio y se convierte en periodista, escribiendo sus textos conforme una manera más sistematizada de narrar los sucesos ante la necesidad de ofrecer informaciones más elaboradas sobre hechos políticos, sociales o económicos. En América Latina fue un género muy cultivado e influido por la literatura hasta la irrupción del periodismo informativo procedente de los Estados Unidos, mientras que en España se mantuvo más firme la tradición cronista. (Parrat, 2008: 132).

Dado que, como ya hemos podido ver, el género es polisémico y tiene diferentes carices, vamos a tomar como base la definición del término que el periodista y académico Carlos Martín elaboró en su *Manual de Periodismo* (1986), asegurando que es un subgénero periodístico que se caracteriza por entamar un relato que aborda un hecho acontecido en la realidad en orden cronológico y que está desarrollado en un lenguaje asequible con el fin de sumergir al lector en la realidad que presenta. Asimismo, destaca que tiene que ser “oportuna”, lo que quiere decir

que ha de ser escrita en el momento en que el hecho está ocurriendo. Para diferenciarla de la noticia, Marín puntualiza que “en el desarrollo de la crónica se responde a los interrogantes periodísticos (qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué), pero, a diferencia de la noticia, cuya función primordial es responder a qué pasó, la crónica se sustenta particularmente en el cómo” (Marín, 1986). Para completar esta definición, si atendemos a la observación de los antecedentes e importancia de la crónica desarrollada por Yanes Mesa (2006), habría que tener en consideración que:

En cierta forma, la *crónica* es un género que existe antes que el propio periodismo. El relato interpretativo contado desde el lugar donde sucede un hecho noticioso aparece pronto en la historia de la humanidad. Su nombre tiene el antecedente etimológico “cronos”, que significa “tiempo”, por lo que hace referencia a una narración ligada a la secuencia temporal. Sin embargo, mucho más que la información, lo importante de este género es su función interpretativa, ya que la *crónica* es un texto que narra los hechos en un medio informativo con una valoración de su autor (Martín, 1998: 123). Se puede definir como una noticia interpretada, valorada, comentada y enjuiciada (Vilamor, 2000: 341), es decir, un *género híbrido* entre los interpretativos y los informativos (Hernando, 2000: 21) o que se encuentra en el límite entre los informativos y los de opinión (Gutiérrez, 1984: 114) (Yanes Mesa, 2006).

Por otra parte, Carlos Marín (1986) hace distinción entre tres tipos de crónicas: indica que existen las crónicas informativas, que precisan de un emisor que domine la materia que se trata; las opinativas, en las que un periodista vierte comentarios sobre un hecho de la actualidad inmediata y las interpretativas, que tienen como fin desglosar la realidad para acercarla a los lectores. Estas últimas que mencionamos son las que nos ocuparán a lo largo de este estudio.

Es importante comprender que la definición de crónica (y de tantos otros géneros y/o disciplinas) no conforma una unidad infranqueable de la que nos podamos servir como herramienta clasificadora (más abajo veremos cómo hay ciertas refracciones en la terminología), sino que ha sufrido la transformación para adaptarse a su contexto y a las necesidades del público del momento. Como remarca Remedios Fariñas (2017) “no es posible hablar de la crónica como un género periodístico cerrado, acabado o inmutable. No se trata de una modalidad estática, sino, más bien, de una manifestación periodística que ha evolucionado [...] a la par que han cambiado las estructuras comunicativas y estilísticas”.

Características

El periodista y teórico de la disciplina José Martínez Albertos (1982: 77) establece que los rasgos principales atribuidos a la crónica son una narración directa de un tema aderezada con elementos valorativos en plano secundario; la precisión de una continuidad (inmersión en un mismo ambiente, hecho por mismo periodista o en un mismo lugar, por ejemplo) que rompe con la naturaleza ocasional y puntual de otros géneros; un estilo “literario directo y llano, esencialmente objetivo, pero que al mismo tiempo debe plasmar la personalidad literaria del periodista” (1982: 77). Esto debe ser realizado por un cronista que, preferiblemente, realice “trabajo de campo”⁷ frente al carácter estático que tienen otros género que pueden realizarse cómodamente desde la mesa de redacción de un medio.

Tomamos como base las características expuestas por Parrat (2008: 136-137) para desglosar y precisar el significado de la crónica:

- Retiene muchos elementos de la actualidad, dado que tiene una base informativa y son los hechos noticiosos los que dan pie a redactar una crónica sobre el suceso (de hecho, las del extranjero suelen titularse como noticias); aunque la implicación del periodista aumenta considerablemente puesto que es vive los hechos de primera mano y los valora a través de su experiencia y conocimiento objetivo; pero su objetivo final no es verter una opinión, sino informar sobre un asunto e interpretarlo según su impresión.
- Requiere una continuidad por parte del autor que no se da en otros géneros, que suelen tener un carácter mucho más ocasional.
- El periodista debe tener un alto nivel de conocimiento del tema que aborda y del ambiente en el que se infiltra.
- La extensión de una crónica suele ser muy superior a la de una noticia o un artículo.

⁷ Empleamos esta expresión aquí para referirnos al ejercicio del Periodismo exterior, “de calle”, con el periodista implicado en el entorno. También podríamos usar la expresión “estar en el medio del campo de batalla”.

- Normalmente comienza con un planteamiento informativo de lo ocurrido, a lo que se suma una interpretación de los hechos que incluye la explicación del periodista, su análisis y/o posicionamientos de terceras personas con respecto al tema tratado y finalmente una conclusión con una síntesis.

Esta manera de proceder a la narración conlleva un alto nivel de implicación por parte del periodista, entre otras muchas cosas. Así, para enfrentarse a una crónica, este ha de dar como primer paso la búsqueda de las fuentes, teniendo en cuenta las correspondientes consecuencias legales que podría tener el uso de ciertas informaciones y las circunstancias en las que están recogidas (Durán Ibatá, 2015). Tras la recopilación de datos, entrevistas, testimonios y un amplio ejercicio de observación, “se deben reconocer, entre todos los datos, aquellos que se denominan “datos fríos”, los que representan cifras, estadísticas, encuestas y que, por sí solos, no se conectan con el relato de la crónica” (2015: 178), con el fin de convertidos en lo que Durán Ibatá denomina “calientes” o elaborados.

Con respecto a los receptores, la crónica busca generalmente apelar a la conciencia humana y utiliza, como veremos posteriormente, mecanismos presentes en la literatura para despertar la emoción de los lectores:

Con este género, y a través de una narración nutrida de información, se puede comprometer al público con un tema relacionado con la dignidad humana, llamarle la atención sobre esta y comprometerlo con ella. Esta condición de la crónica contrasta con los textos científicos y con los textos académicos, en los que el lenguaje marca una distancia entre el que quiere decir algo y el que finalmente lo escucha o lee (Sims, 1996). Por otra parte, vivimos en una cultura eminentemente narrativa, en la que contar las cosas en un lenguaje más sencillo y utilizando personajes dentro de esa misma narración, permite cumplir la finalidad concreta en cuanto a transmitir mensajes (Gómez, 2014) (Durán Ibatá, 2015: 170).

Particularidades con respecto a otros géneros periodísticos

La crónica contiene muchas peculiaridades que la hacen especial si la comparamos a otros géneros periodísticos más comunes como la noticia, el artículo o la columna de opinión. Dada su naturaleza de género híbrido, comparte rasgos con otros géneros, pero la combinación de estos la hace única. Según Jordán Correa:

Este género implica un proceso de elaboración más complejo que la noticia. La extensión es el aspecto primordial que influye así como también la cantidad de hechos que confluyen de manera simultánea a través de un enfoque periodístico. Elaborar una crónica exige una investigación exhaustiva previa y, posterior, una redacción que despliega recursos narrativos que la caracterizan como compleja y difícil de lograr. “Hay que captar la atención del lector desde la primera línea. Y ello se consigue con una apelación noticiosa, con una anécdota curiosa o llamativa o con un juicio acertado y convincente sobre el hecho que motiva la crónica”. A diferencia del reportaje, el autor (cronista) expresará su visión particular (subjetiva) de los hechos y para su escritura suele emplear técnicas lingüísticas, propias de la Literatura. Esto hace que el periodista cree un lenguaje rico en detalles, usando recreaciones de la realidad. (Jordán Correa, 2016: 36).

Complementando esta idea de las características compartidas entre géneros, el periodista Álex Grijelmo (2009) puntualiza:

La crónica toma elementos de la noticia, del reportaje y del análisis. Se distingue de los dos últimos en que prima el elemento noticioso, y en muchos periódicos suele titularse efectivamente como una noticia (salvo las crónicas taurinas y deportivas, en que se emplean por lo general tipografías diferentes) y se distingue de la noticia porque incluye una visión personal del autor (Grijelmo, 2009).

Hay que destacar que la crónica tiene muchos aspectos en común con el reportaje, género más similar dentro del Periodismo. Si bien Martín Vivaldi (1973: 46) denomina reportaje al “relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano”, tal es el parecido que hay muchos medios que entienden que su función es la misma y emplean el término como sinónimo. Este es el caso de *El Mundo*, que recoge en su manual de estilo una descripción muy parecida a la que nosotros utilizamos en este estudio para definir la crónica:

De hecho, existe un concepto más literario y subjetivo del periodismo en Europa continental que en Norteamérica o en Gran Bretaña, y el reportaje refleja esa diferencia de conceptos. En el caso europeo, nos referimos a una información amplia, a menudo sobre temas diferentes de los sucesos de la actualidad más acuciante –bien por su alejamiento geográfico, bien por su escasa

difusión pese a su relevancia potencial–, que deja al redactor un margen amplio para el tratamiento literario y para el análisis.⁸

Asimismo, la profesora Diezhandino también se muestra de acuerdo con la fusión de ambos géneros:

El reportaje satisface las necesidades informativas que la noticia no cubre. El lector quiere ver, sentir, entender las cosas como si hubiera estado en el lugar del suceso, comprender la articulación de una serie de hechos y las circunstancias en que se han producido. El reportero se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después acerca el resultado al lector u oyente, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado. (1994: 86)

Sin embargo, Durán Ibaná (2015: 169) traza una fina línea de frontera al apostar por una diferenciación en la cuestión valorativa, pues indica que “en muchos espacios consideran que existen tres géneros periodísticos: la nota⁹, la crónica y el reportaje. El primero identifica y describe; el segundo identifica, describe e interpreta sin valorar, y el tercero identifica, describe, interpreta y opina de manera directa”.

Estas características hacen la diferencia entre los géneros que estamos mencionando, pero ciertamente la crónica cuenta con un problema añadido al que no se tienen que enfrentar otros (por lo general): el coste (Jordán Correa, 2016). Mantener a un periodista en la cobertura de un tema que será convertido en crónica requiere una continuidad y una implicación que muchos medios no tienen la posibilidad de costear. Asimismo, encontrar un modelo informativo que sea económicamente viable consiguiendo una firma de un periodista que consiga atraer al público y hacer rentable la inversión es una tarea hercúlea:

La crónica tiene una doble finalidad: recrear un hecho a través de un texto narrativo y valorar dichos acontecimientos. Esta narración de estilo creativo no se limita a la simple transcripción e interpretación de un acontecimiento, sino al análisis de la narración. La capacidad para crear valoraciones desplegadas en la riqueza del lenguaje narrativo es una de las características más

⁸ Recogido del manual de estilo de El Mundo, consultado aquí http://www.masmenos.es/wp-content/uploads/2002/01/librodeestilo_elmundo.pdf

⁹ “Nota” se emplea como sinónimo de “noticia” en el periodismo latinoamericano.

complejas de lograr. Y, esto, ha hecho del género, uno de los más esquivos; son pocos los cronistas que deleitan al público lector con sus historias y más limitados los espacios periodísticos que los medios de comunicación impresa le otorgan a la crónica, precisamente, por su falta de autores y particular estilística. (Jordán Correa, 2016: 38).

Retomando la idea de la necesidad de tener unos rasgos estilísticos particulares para la redacción de las crónicas, Gil González (2004) defiende la importancia del yo autor y de la diferencia que este marca con respecto a sus compañeros, un planteamiento que nos lleva a pensar que así se acerca aún más la crónica a la literatura:

El mensaje se adapta al estilo del autor y no a la inversa. El talento del escritor consiste en describir con minuciosidad de orfebre el rasgo seleccionado sin aburrir al lector. El cronista literario o el literato cronista emplea la retórica como artilugio para embellecer el mensaje coloreándolo. Escribir con regusto, saboreando las palabras, es superar la monotonía de un hecho; es ampliarlo con matices nuevos. El lenguaje así entendido no es sólo vehículo de comunicación sino también un artificio de deleitación. (...) El que firma, es el que debe dar consistencia y coherencia a los materiales narrativos. Se le pide que revele y manifieste el sentido de los hechos, porque gracias a su experiencia personal, literaria, histórica, periodística... los receptores consideran que es la persona pertinente para cumplir con éxito la función de comunicar. El autor, considerado no como individuo anónimo sino como persona que escribe e inventa, tiene una gran trascendencia en la composición de la historia difundida en papel impreso. La firma de un texto significa que tenemos un responsable que es el encargado de reflexionar, enjuiciar o deleitar a los receptores con su mensaje. Como bien dice Foucault, "hay que entender al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia." (Foucault, 1999, pp. 29-30). Habrá que considerar pues, que el autor particular y conocido es una exigencia inherente al género crónica. Desde sus relaciones con la historia, pasando por la literatura hasta desembocar en el periodismo, el cronista ha sido siempre un sujeto que ha firmado sus escritos, hecho que conlleva una responsabilidad añadida: esta identificación del texto con su autor facilita el nacimiento de un compromiso, de un vínculo simbólico entre emisor y receptor. (2004: 29).

Tipos de crónica periodística relacionados con las escrituras de la intimidad

Existen dentro de la propia crónica periodística diferentes vertientes cuya diferencia radica en el punto de vista desde el que se narra la acción y en el grado de la implicación del periodista en ella. Todas ellas nacen en el seno del periodismo de inmersión, una disciplina que precisa de una profundidad y un compromiso por parte del periodista con respecto al tema; hecho que

no se requiere en otros géneros. En este sentido, Pepe Rodríguez (1994) hace la distinción entre cinco estrategias diferentes para llevar a cabo la tarea de la investigación en el periodismo: el uso de confidentes, la infiltración del periodista, la infiltración guiada de una tercera persona, la participación en los hechos que se investigan (para lo que el autor utiliza la terminología “la zorra en el gallinero”),¹⁰ el periodista ingenuo¹¹ y la suplantación de identidad.

Así pues, nos detendremos en este apartado en tres tipos de periodismo recogidos dentro del de investigación, que es aquel en el que el periodista es testigo de primera mano del tema y del ambiente que está cubriendo. “El periodista experimenta en sus propias carnes unas vivencias que comparte con los habitantes de esos colectivos o comunidades de donde pretende conseguir la información (...) para posteriormente narrarlo desde un punto de vista totalmente personal” (Fariñas, 2017: 143).

Como señalan López Hidalgo y Fernández Barrero (2013: 25), la inmersión puede suceder en dos variantes diferentes, la infiltración o periodismo encubierto, que es el caso que nos ocupará en el desglose que propone este estudio, porque el periodista pasa a esconder su identidad, y el gonzo, donde el periodista se convierte en protagonista de los hechos.

El periodismo gonzo es una disciplina que practica exclusivamente con especial énfasis e incidencia la crónica, consiste en, según el periodista Dano Linares (2018):

Un subgénero en el que el autor no se distancia del suceso o hecho noticioso, sino que participa activamente en él hasta el punto de influir o impactar de un modo determinante en el desarrollo de los acontecimientos. La subjetividad en este tipo de periodismo es exagerada, incluso en el manejo del punto de vista. Su objetivo trasciende la función comunicativa y

¹⁰ Rodríguez (1994) utiliza este símil para identificar el ambiente en el que se infiltrará el investigador (el gallinero) y el “intruso” que formará parte de dicho ambiente por un tiempo determinado (la zorra), pudiendo ser este intruso un periodista o la circulación de una información falsa con el objetivo en ambos casos de provocar reacciones y movimientos en los investigados.

¹¹ Esta técnica, también documentada por Rodríguez (1994), consiste en presentarse ante los investigados como un periodista de cierta torpeza, de aire cándido y con aspecto crédulo, lo que hará que los entrevistados bajen la guardia y relajen sus declaraciones, pudiendo así lanzar ideas interesantes y pistas insospechadas a las que poder seguir el rastro.

coloca de relieve aspectos de la noticia que el periodismo ortodoxo es incapaz de establecer. Considerado un tipo de periodismo transgresor, la importancia de cada relato no recae en el hecho noticioso ni en la forma de exponerlo, sino en el contexto en el que se desarrolla una historia a través de una red de emociones, sentimientos y percepciones llevadas a niveles extravagantes.

Como indican de nuevo Fernández y López (2013), este tipo de periodismo implica que el periodista se sumerja en las situaciones que relata, mostrando su personalidad para ver cómo esta se adapta al ambiente en el que se sitúa, hasta el punto de llegar a cambiar el curso de los acontecimientos con respecto a los hechos investigados a causa de su presencia, sus movimientos y sus decisiones.

Algunas de sus características principales son el empleo de la subjetividad para subrayar la propia y exclusiva percepción del periodista de los hechos a la hora de elaborar una narración de corte más intimista, lo que acerca la crónica mucho más a los géneros de la intimidad. Por otra parte, el hecho noticioso¹² se aborda de un modo participativo, activo y con técnicas de inmersión de forma encubierta o descubierta. (Linares, 2018).

A continuación, mostramos como ejemplo del periodismo gonzo un fragmento de la crónica que inauguró este tipo de Periodismo, escrita por Humpster S. Thompson en los años 70 bajo el título “El derby de Kentucky es decadente y depravado”:

Más allá del alcohol y la falta de sueño, nuestro único problema real en este punto era el asunto del acceso al Club. Finalmente, decidimos seguir adelante y robar dos pases, si era necesario, más que perdernos esa parte de la acción. Esta fue la última decisión coherente que fuimos capaces de tomar por las próximas 48 horas. Desde aquí en adelante —casi desde el instante en que partimos hacia la pista— perdimos todo control de los acontecimientos y pasamos el resto del fin de semana agitándonos en un océano de horrores. Mis notas y pensamientos sobre el Derby están un tanto mezclados. (Thompson, 1970).

Por su parte, la periodista estadounidense Ida M. Tarbell fue publicando entre los años 1902 y 1906 en la revista McClure's una serie de entregas en las que denunciaba abiertamente prácticas de alta corrupción en el seno de la fábrica Standard Oil Company encabezada por el

¹² Susceptible de convertirse en noticia.

millonario John Rockefeller. Este tipo de periodismo tan comprometido con la realidad social de su tiempo recibía el nombre de “muckracker”¹³ y se considera el origen del periodismo de inmersión, el que orbita en torno a la segunda Revolución Industrial (Fariñas, 2017: 271). Así, estos periodistas comenzaron a emplear recursos inmersivos, además de nuevas técnicas narrativas “separándose así de la impersonalidad de la pirámide invertida y acercándose a unas formas de escritura cercanas a la novela realista. Denunciaron los abusos de poder, tanto políticos como económicos, y llegaron a lograr que el gobierno americano modificara leyes” (Fariñas, 2017: 271-272). De esta forma, Tarbell plantó cara así a Rockefeller, uno de los grandes exponentes del capitalismo a inicios del siglo XX:

Now, if the Standard Oil Company were the only concern in the country guilty of the practices which have given it monopolistic power, this story never would have been written. Were it alone in these methods, public scorn would long ago have made short work of the Standard Oil Company. But it is simply the most conspicuous type of what can be done by these practices. The methods it employs with such acumen, persistency, and secrecy are employed by all sorts of business men, from corner grocers up to bankers. If exposed, they are excused on the ground that this is business. (Tarbell, 1904: 287).

Como ejemplo del periodismo de investigación encubierto que se hace en la actualidad en España rescatamos las crónicas de Antonio Salas (pseudónimo), un periodista que ha publicado numerosos libros con sus investigaciones, en las que se infiltra en ambientes conflictivos como una red de tráfico de personas (*El año que trafiqué con mujeres*, 2004), una célula yihadista (*El palestino*, 2010) o un grupo de neonazis (*Diario de un skin*, 2003). El mismo Salas expresó el riesgo de esta práctica periodística en una entrevista con Rui Marçal (2013): “Lo malo de este tipo de periodismo es que nunca puedes disfrutar de la vanidad del éxito. Lo bueno es que sigues vivo para seguir ejerciéndolo”. A continuación, retomamos un ejemplo de su trabajo de infiltración en un grupo yihadista:

«Supongo que si una bala perdida me hubiese dejado paralítico, o un tanque me hubiese amputado una pierna, o unos perros adiestrados me hubiesen destrozado el brazo, yo también odiaría a los judíos. Y quizás ese odio fuese tan poderoso e irracional que se convirtiese en el motor de mi vida.» (Salas, 2010: 176)

¹³ En inglés literalmente se refiere a “rebuscadores de basura”, un adjetivo que llevaban a gala los periodistas de finales del XIX en Estados Unidos que se dedicaban a la denuncia social en los medios.

8. LAS ESCRITURAS DE LA INTIMIDAD

¿Qué son?

Las escrituras de la intimidad conforman un compendio de diferentes géneros literarios que pueden englobarse bajo la definición de Pueo (2014: 1428): “escritura que invade el espacio de la intimidad, de lo que permanece oculto e inabordable hasta que se pone por escrito”. Uno de los grandes investigadores en este ámbito, José Romera Castillo, la definió como “una literatura referencial del yo existencial, asumido, con mayor o menos nitidez, por el autor de la escritura, frente a la literatura ficticia, en la que el yo, sin referente específico, no es asumido existencialmente por nadie en concreto” (en Loperena Garde, 2013). Para evitar confusiones, recuperamos el inciso que realiza la profesora Mercedes Arriaga (2001) en esta definición apuntando a la ambivalencia del término autobiografía, uno de los géneros que se incluyen dentro de las escrituras de la intimidad:

Quando se habla de “autobiográfico” hay que tener en cuenta que bajo esta etiqueta están comprendidos, tanto los géneros “codificados” por la tradición literaria (memorias, autobiografías, confesiones), como los géneros que han gozado de menos consideración (cartas, diarios, cuadernos de apuntes), y también muchos otros textos que, a pesar de titularse “autobiografías”, “memorias” o “confesiones”, sus rasgos no coinciden con lo que el canon establece” (2001: 15).

Así, Arriaga defiende que es complicado acotar y enclaustrar el género en límites demasiado rigurosos: “podemos decir que en ningún otro género son tantas las excepciones a las reglas, y que su “periferia” cuenta con un número de textos extraordinariamente elevado con respecto al “centro” sistematizado y canonizado” (2001: 15). Por ello, aunque algunos críticos contraponen la escritura autobiográfica a la escritura de la novela, otros inciden en que se puede presentar tanto en la novela como en otros géneros variados como el ensayo o la poesía (2001: 16). Cuasante (2018: 31) advierte de ese doble rasero al que se enfrentan este tipo de escrituras: “Más que una contradicción, lo que aquí aparece es la doble dimensión de la escritura autobiográfica: por un lado, es el relato de una experiencia individual; por otro, el reflejo del universo colectivo”.

De igual forma, la profesora Arriaga apela al espíritu crítico para rebuscar entre los recovecos de la literatura y la no ficción:

Al examinar el estatus teórico de los textos autobiográficos, observamos que su definición se basa en un mecanismo de oposiciones binarias. Se trata de parejas terminológicas que remiten unas a otras: público-privado, literario-no literario, social-individual, comunicación-no comunicación, obra-texto, imaginación-referencialidad. Estas oposiciones, que se presentan como “neutras”, subrayan en cambio, la importancia de uno de los elementos con respecto al otro: de hecho, las nociones de “público”, “social”, “comunicativo”, “obra” e “imaginación” hacen referencia al espacio definido como literario, mientras las nociones con las que forman pareja quedan fuera de él. Algunos críticos señalan el carácter “de frontera” de los textos autobiográficos, que pueden estar al mismo tiempo dentro y fuera de la literatura, responder a exigencias estéticas o ignorarlas por completo (Arriaga, 2001: 16).

Para dar una perspectiva un poco más amplia de las denominadas escrituras del yo o escrituras de la intimidad, Loperena Garde (2013) elabora un breve mapa conceptual de los engranajes que hacen funcionar el género y de las diferencias entre ellos. Posteriormente recuperaremos algunos términos que aparecen aquí por primera vez y que serán importantes para nuestro trabajo como “autoficción” o “pacto autobiográfico”:

Dentro de los textos que nos podemos encontrar pertenecientes a este género, los “subgéneros” principales son la autobiografía, el diario, la memoria, la autoficción y la autobiografía de ficción. La principal diferencia que podemos observar entre estos cinco tipos es la degradación que viene sufriendo el pacto autobiográfico y la narración de unos hechos de forma cronológica desde los primeros (autobiografía, diario) hasta el último (autobiografía de ficción). Mientras en los primeros casos el texto se atiene a la realidad (en la medida en que el autor es capaz o lo desea) y se observa una cercanía cronológica entre el momento de plasmarlo y el hecho acaecido, en los últimos casos (autoficción y autobiografía de ficción) la cercanía a la realidad es cada vez más tenue (o ninguna en el caso de la autobiografía de ficción) así como su cercanía cronológica. (2013: 7).

Según Romera Castillo (en Loperena Garde, 2013) es de vital importancia subrayar que la percepción de este tipo de géneros constituido por un código tan abierto está sujeta tanto a la voluntad del autor en el momento de la escritura como a la del lector durante la lectura, por lo que seguiríamos desdibujando las fronteras del género entrando en un nuevo binomio compuesto por la creación y la recepción.

Por otro lado, si volvemos a término “autobiografía” según la clasificación de Lejeune

en *El pacto autobiográfico* (1975), su definición del subgénero es “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, haciendo énfasis en su vida individual y, en particular, sobre la historia de su personalidad”. Adentrándonos más en él, dado que es el más estudiado y del que nos vamos a servir para el estudio de la crónica de Nellie Bly. Hay que recordar que Lejeune propone cuatro categorías diferentes relacionadas con la definición del término que complementan su estructuración. Por un lado, el modo enunciativo-narrativo es muy preciso, ha de ser una narración en prosa. En segundo lugar, el tema tratado debe ser una historia individual a través de una personalidad determinada. Posteriormente, el nombre del protagonista remitirá al del autor que firma el libro, y, por último, la posición del narrador será la del autor y la del personaje principal, puesto que en todo momento se trata de la misma persona (1975). Según este autor, la identidad del narrador y el personaje en el texto se puede expresar de tres formas: en primera, segunda y tercera persona. En primera persona sería lo que Genette (1989) denominaría una narración “autodiegética” (aunque señala Lejeune [1975: 52] que el crítico remarca que es posible que en esta primera persona el narrador no sea la misma persona que el protagonista, como en la narración “homodiegética”), en segunda persona sería una biografía “dirigida al modelo” (1975: 55) y en tercera, una clásica forma “heterodiegética”. De esta forma se distinguen dos criterios diferentes: el de la persona gramatical y el de la identidad de las personas a las que nos envía la persona gramatical (1975: 53). Sin embargo, el modelo que impera en este tipo de escrituras es el de la primera persona y será del que nos vamos a servir en este caso.

Por otro lado, hay que recordar que los antecedentes históricos de este género se sitúan en la antigüedad grecorromana y en posteriores etapas, como la medieval: “los primeros ejemplos de textos autobiográficos los podemos encontrar en el mundo antiguo, con títulos como las *Meditaciones* de Marco Aurelio o las *Confesiones* de San Agustín” (Loperena Garde, 2013: 6). Aunque el término autobiografía no aparece como tal hasta el siglo XIX (de “autobiography” en inglés, neologismo empleado por el poeta Robert Southey en un artículo [2013: 6]), momento en el que se encuentra en auge como consecuencia de la nueva vida burguesa de las grandes ciudades (2013: 6): “los textos autobiográficos de siglos pasados estaban destinados a un público reducido, mientras que la autobiografía moderna sería el producto de la estabilización formal de un material autobiográfico” (Arriaga, 2001: 28). En España, esta terminología tardaría casi un siglo en aparecer, en 1879, introducido por Emilia Pardo Bazán para referirse a su primera obra (Loperena Garde, 2013: 6).

El pacto autobiográfico

El término “pacto autobiográfico” resulta una constante en los estudios y teorías sobre las escrituras del yo y de la intimidad. Atendiendo a la definición de Philippe Lejeune (1975), este pacto establece un contrato de lectura entre el autor y el lector: “el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible, sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla” (1975: 12). De esta manera, Lejeune parte del principio según el cual “el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo” (Alberca, 2009), así como que “es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (Lejeune, 1975: 64). En una redefinición de su idea de pacto, Lejeune la simplifica en los siguientes términos: “en mis cursos, comienzo siempre por explicar que una autobiografía, no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (en Loperena Garde, 2013: 4). Esto nos conduciría a una marca inequívoca de que lo relatado forma parte de un género que se distancia de la ficción:

La asunción del pacto provoca que, a diferencia de lo que ocurre con las novelas y con los géneros ficcionales en general, el criterio de valoración no esté relacionado con la verosimilitud sino con la veracidad, puesto que quien lee un testimonio lo hace convencido de que lo que se le está contando en él es cierto –independientemente de lo que sea o no–, ya que el propio acto de lectura “genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico” (Sánchez Zapatero, 2010: 13).

El pacto, a su vez, está dividido en “subpactos” diferentes que hay que tener en cuenta para realizar cualquier análisis de un texto susceptible de contener las características que hemos expuesto en este apartado:

- Pacto novelesco: Comprende dos características principales, a saber, la “práctica patente de la no-identidad” (es decir, autor y protagonista no comparten el mismo nombre) y “atestación de la ficción” (“hoy el día el subtítulo novela cumple esta función: adviértase que novela en la terminología actual implica pacto novelesco, mientras que narración es indeterminado y puede ser compatible con un pacto autobiográfico” [Lejeune, 1975: 66]).
- Pacto fantasmático: Supone una forma indirecta de pacto autobiográfico, a través de la cual al receptor (lector) se lo invita a leer los textos “no solamente

como ficciones que remiten a una verdad sobre la “naturaleza humana”, sino también como “fantasmas” reveladores de un individuo” (Lejeune, 1975: 83).

- Pacto referencial: Criterio textual que “pretende añadir una información sobre una “realidad” exterior al texto que se puede someter a una prueba de verificación” (Lejeune, 1975: 76).

Autobiografía vs Autoficción

El contrato o pacto del que hemos hablado anteriormente supone un punto de partida fundamental para hallar la diferencia entre la escritura autobiográfica y la ficcional. Según Jean Molino (citado en Sánchez Zapatero, 2013) “nada distingue intrínsecamente la autobiografía de la novela (...), solo la relación exterior con el sistema de creencias del lector”. Sin embargo, según Alberca (2007), encontramos tres tipos de escrituras del yo (y algunas integran características de ambas vertientes): las novelas autobiográficas, las autobiografías ficticias y las autoficciones. “Las diferencias entre ellas vendrían determinadas por la combinación de dos criterios: identidad nominal y propuesta de lectura” (Alberca, 2007).

“Es imposible definir formalmente las características que definen a los relatos autobiográficos que, al fin y al cabo, se diferencian de los ficcionales básicamente por cuestiones pragmáticas relacionadas con el modo en que son interpretados por el lector como expediente de realidad y por el compromiso de referencialidad que en ellos asumen los autores” (Sánchez Zapatero, 2013: 2)

Por otra parte, como indica de nuevo Sánchez Zapatero (2013: 4), las escrituras del yo, cuando se presentan como novelas, a veces llegan a adoptar un principio de veracidad que provoca que lo relatado en ella se transforme en “un expediente de realidad” y que, por lo tanto, recuperen hechos acontecidos que muy probablemente puedan ser corroborados por el lector: “hay, por tanto, una correspondencia entre el texto y la realidad que impide efectuar una lectura análoga a la que se ejecuta sobre los textos de ficción” (2013: 4). Así que es en esta capacidad de comprobación en la que reside una de las grandes diferencias entre ficción y realidad.

Recuperando las distinciones ya mencionadas de Alberca (2007), hacemos hincapié en este tipo de textos que cabalgan entre la autobiografía y la ficción, asumiendo un papel mediador amparado por el “pacto ambiguo” (Alberca citado en Sánchez Zapatero, 2013) que

es “ficticio y verdadero simultáneamente”:

[Las novelas del yo] mantienen una relación ambigua con respecto a lo real y a lo vivido, pero los autores, al proponer el estatuto de ficción para ellas, les confieren a éstas un carácter textual (...). No es posible comprenderlas en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales del relato ni tener en cuenta su lado biográfico, pues estos relatos acaban por dibujar una determinada figura del autor, y esa figura remite al individuo que reconocemos en el escritor (Alberca, 2007: 61-62).

La autoficción es el mayor exponente dentro de los subgéneros de las escrituras de la intimidad de estructura híbrida entre realidad y ficción. De ella, Alberca indicaba que era una novela: “o al menos se presenta como tal, que, como todas las novelas, deja libres al creador y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que allí se cuenta” (2009: 15). Como mencionaba antes Sánchez Zapatero (2013) es esta falsa seguridad que ofrece el hecho de que aparentemente se trata de una autobiografía (es decir, lo que llamaríamos haber pasado por un pacto autobiográfico) lo que lleva al lector a la confusión:

Al atribuir a su protagonista y narrador el mismo nombre del autor, podría parecer que éste se compromete a decir la verdad sobre su vida [...]. Esta estructura híbrida y el consiguiente pacto de lectura ambiguo convierten la autoficción en una metáfora de la actual deriva del sujeto. (Alberca, 2009: 15).

Como resumen de este apartado, tomamos las declaraciones de Sánchez Zapatero (2010: 9) en las que advierte de la casi imposibilidad de distinguir realidad de ficción una vez superado el paso del contrato con el lector: “En la medida en que el lector ha de aceptar sin cuestionamiento alguno el pacto de lectura, queda evidenciado que no hay desde un punto de vista formal ninguna característica que permita distinguir la ficción de la autobiografía”.

9. NELLIE BLY

Elizabeth Jane Cochran nació en el seno de una familia medianamente acomodada en Cochran's Mill, Pensilvania, en la primavera de 1864 (Peñaranda y Pérez, 2017). A pesar de la tranquilidad económica que se respiraba en su hogar, tras el fallecimiento del juez Michael Cochran, padre de familia, Elizabeth y sus cuatro hermanos tuvieron que comenzar a trabajar para sostener la economía doméstica de forma urgente, por lo que ella alternó trabajos con sus estudios para ser maestra de escuela.

Ni en sus más remotos sueños hubiese imaginado la aspirante a profesora de 21 años que su vida sería tan intrépida la mañana en que señaló escandalizada a su madre un editorial muy destructivo del *Pittsburg Dispatch* ¹⁴ en el que un hombre tachaba de «monstruosidad» el hecho de que las mujeres pudiesen estudiar o trabajar. La mecha que se encendió en la joven acabó por detonar en una carta al director en la que lanzaba rayos y truenos contra semejante insulto (Popova, 2013). Qué sorpresa días después en las páginas del *Dispatch* cuando apareció un anuncio buscando a la autora de la misiva. Era brillante. Por supuesto, querían contratarla.

George Madden, el editor del medio, quedó impresionado por la calidad de redacción de la joven, que había firmado su incendiaria carta como “Lonely Orphan Girl”¹⁵ y la contrató de inmediato. Con el fin de encontrar una firma que le abriese más puertas, le propuso deshacerse del triste apodo con el que había enviado la misiva y sugirió “Nellie Bly”¹⁶, nombre que mantuvo el resto de su carrera y con el que alcanzó grandes éxitos. A pesar de haber comenzado con buen pie, su curiosidad investigadora y su conciencia feminista le jugaron malas pasadas: “Tras escribir algunos artículos de investigación en los que las protagonistas siempre eran mujeres –básicamente trabajadoras–, se la relegó a la sección femenina, cuyos contenidos nada tenían que ver con el palmario activismo feminista de sus trabajos” (Peñaranda y Pérez, 2017).

Tras mostrarse visiblemente incómoda en la redacción de su medio, pidió México como destino para ser corresponsal con el objetivo de hacer la cobertura de la dictadura de Porfirio Díaz. Sus duras críticas al régimen mexicano acabaron con una fuerte represión por parte de la dirección de su periódico y con su salida del país. (Peñaranda y Pérez, 2017).

Como apunta Reyna (2018), en estos años, el foco del periodismo estadounidense estaba en Nueva York. De forma superlativa, suponía un elemento incandescentemente activo de la opinión pública: si no había noticias, las inventaban. En estos años, la prensa neoyorkina

¹⁴ Esta historia y algunos fragmentos de esta carta que envió Nellie Bly están recogidos en la entrada *What girls are good for: 20-Year-Old Nellie Bly's 1885 response to a patronizing chauvinist* del sitio web Brainpickings <https://www.brainpickings.org/2014/04/30/nellie-bly-letter/>

¹⁵ En inglés “niña huérfana solitaria”.

¹⁶ Nellie Bly era la protagonista de una canción popular de la época, escrita e interpretada por Stephen Foster.

vivía en medio de una encarnizada lucha titánica. La rivalidad de los diarios por publicar antes la noticia más escabrosa y truculenta para así vender más abocó el nacimiento de la prensa amarilla, aquellas publicaciones que magnificaban sobre todo las crónicas de sucesos contando con escasa investigación o rigor periodístico. Los dos grandes exponentes de este momento periodístico fueron Joseph Pulitzer en el *New York World* y su mayor adversario, el *New York Journal*, encabezado por William R. Hearst:

La rivalidad de ambos diarios por publicar antes la noticia más escabrosa y truculenta para así vender más cantidad de periódicos dio origen a la categorización de “prensa amarilla” para aquellas publicaciones que magnificaban sobre todo las crónicas de sucesos contando con escasa investigación o rigor periodístico. Esta obcecación por vender más que el contrario llevó al periódico a reinventarse como producto: empezamos a encontrar venta de novelas o historias por fascículos (folletines) o pequeños obsequios u objetos que la empresa o las entidades publicitarias ofrecían si compraban el diario correspondiente (Dominguez, 2017).

Tras seis meses de corresponsalía en México (Bly, 2017: 23), Nellie Bly llegó huyendo de las represalias del régimen de Porfirio Díaz a las puertas del *New York World*, donde el editor Joseph Pulitzer la contrató. Así comienza la época más frenética y apasionante de su vida. En pocos años se convierte en una de las periodistas más destacadas de los Estados Unidos y la cronista que vendía más periódicos en su país a finales del siglo XIX. Hoy se ha llegado a convertir en un hito del feminismo no solo por ser la primera mujer en dar la vuelta al mundo, sino por ser una de las pocas mujeres periodistas (y exitosas) de su tiempo que firmaba artículos en las denominadas “secciones duras”.¹⁷

En una época en la que los directores de periódico contrataban a mujeres, sobre todo, para que escribieran sobre alta sociedad, moda, recetas y trucos para el hogar, Nellie Bly se fue a México para hacer de corresponsal en el extranjero. Se hizo internar en el frenopático más famoso de la ciudad de Nueva York para desvelar lo que allí ocurría. Se especializó en lo que luego se ha denominado “periodismo gonzo”. Trabajó en una fábrica, pasó una noche en un albergue para mujeres indigentes, visitó

¹⁷ Según Tijeras (2011), las noticias “blandas” son aquellas que no precisan de una actualización constante ni son de inmediata actualidad, como las secciones de gastronomía, estilo de vida o moda, mientras que las noticias “duras” deben ser muy precisas y se actualizan continuamente, como la política, la economía, etc.

un fumadero de opio y se hizo pasar por una mujer desesperada por encontrar trabajo en una agencia de empleo corrupta. También probó suerte con el ballet, el adiestramiento de elefantes y el boxeo. En su actuación más famosa, se lanzó a dar la vuelta al mundo con dos días de preaviso”. (Bly, 17, 2018).⁴

Los grandes éxitos periodísticos de Nellie Bly configuran una lista asombrosa e inusual en una persona de su clase y sexo: tras la corresponsalía mexicana, Bly comenzó a realizar trabajos utilizando técnicas propias del Periodismo de inmersión. Dentro de este subgénero, su primera gran crónica es la que aquí nos ocupa, *Diez días en un manicomio*, y que desarrollaremos en profundidad en el próximo apartado. Tras adquirir la fama de “reportera intrépida” y empezar a tener una firma de renombre, Bly se lanzó a su trabajo más reconocido hasta la fecha: *La vuelta al mundo en 72 días* (Domínguez, 2017).

En la década de los 70 del siglo XIX, el escritor francés Julio Verne publicó la novela *La vuelta al mundo en 80 días*, convirtiéndose en poco tiempo en un éxito rotundo. Nellie Bly propuso a sus editores hacer el mismo viaje que Phileas Fogg para intentar batir su récord de días, pero se rieron de ella al verla incapaz de viajar sola por el mundo sin una tonelada de maletas. Libre de equipaje portando sólo lo esencial, el 14 de noviembre de 1889, Nellie se embarcó en el *Augusta Victoria* para salir de Nueva York en una aventura que la llevaría a recorrer todos los países por los que pasó Fogg y que haría de oro a su editor por la enorme publicidad que el periplo le reportaría. Atravesó los continentes de forma frenética, perdió trenes en los lugares más inesperados, se compró un mono en Singapur, visitó un hospital de leprosos en China y llegó victoriosa a Nueva Jersey el 25 de enero de 1890: 72 días, 6 horas, 11 minutos y 12 segundos después de su partida. (Domínguez, 2017).

Diez días en un manicomio, seis meses en México, centenares de denuncias sobre condiciones laborales precarias, setenta y dos intrépidos días alrededor del globo, cinco años corresponsal en la Primera Guerra Mundial y la patente de un tipo de recipiente para conservar leche¹⁸. Este puede ser un balance superficial de la vida activa de Nellie Bly, que siguió escribiendo crónicas en prensa hasta el final de sus días. Su trabajo y su ejemplo dejan como herencia la mejora de condiciones de vida de muchas personas gracias a sus denuncias y la puesta sobre la mesa de muchos trapos sucios que la sociedad de su tiempo no quería conocer

¹⁸ Bly es una de las escasas mujeres en el siglo XIX en tener una patente a su nombre, en este caso de contenedores metálicos para contener la leche.

ni debatir.

10. DIEZ DÍAS EN UN MANICOMIO

“Si la modernidad es una oportunidad para las mujeres, ello se debe a que las consecuencias de los cambios económicos y políticos, sociales y culturales propios del siglo XIX le son favorables. En efecto, no pocos elementos de esos cambios resultan decisivos” (Duby, G. y Perrot, M, 2018: 8). El hecho de que Nellie Bly fuese una mujer de provincias que triunfa profesionalmente en la gran ciudad (Nueva York en este caso) es un ejemplo de la prosperidad socioeconómica que experimentaron muchas mujeres a partir de la segunda mitad del siglo XIX dada la oportunidad que se les brindaba a la hora de ejercer profesiones a las que difícilmente hubiesen podido acceder antes de la Revolución Industrial. Su incorporación provocó en el periodismo (como en muchas otras profesiones), que podamos encontrar firmas femeninas en medios de comunicación sin pseudónimo. A pesar de todo, la dificultad de abrirse paso en un mundo de hombres pesó como una losa a las mujeres periodistas, que precisaban de una constante justificación de su potencial y de su talento. Por esto, es importante tener en consideración la condición de mujer de Nellie Bly, un hecho que transformó su carrera periodística completamente y que le otorgó una impronta personal ineludible, ya que un hombre no hubiese producido en ningún caso unas reacciones parecidas a su alrededor. Como ejemplo, hemos recuperado (Bly, 2017, 225) un artículo escrito por una periodista contemporánea de Bly sobre la vuelta al mundo que esta realizara en 1889:

EL VIAJE DE NELLIE BLY

Lo único que queremos es confianza en la capacidad de una mujer

No cabe duda. El *World*, al enviar a su joven y brillante corresponsal a esta misión novedosa aunque arriesgada, ha hecho más por mi sexo con un solo gesto de lo que podría haberse logrado en otro modo en una década. El deseo de confianza, que viene ya de lejos, en la capacidad de una mujer para atreverse y hacer cosas ha mantenido a muchas almas luchadoras en el nivel más bajo de la escala.

Esta forma extraña pero inteligente de apartarse de todas las normas que hasta ahora han regulado el ámbito periodístico es un emocionante editorial sobre el coraje y la energía de la mujer y abre de par en par la puerta que lleva al éxito en todos los aspectos del mundo de las letras.

También ayuda a demostrar que el sexo débil, una vez liberado de influencias despreciativas y provisto de un cuerpo sólido que coopere con la inspiración divina de la mente, puede competir de la manera más satisfactoria con los hombres más brillantes del momento¹⁹.

En otro orden de cosas, con respecto a cuestiones profesionales, si bien crónica, el género periodístico que ejerce Bly, la puede hacer, en un principio, estar aparentemente alejada de la literatura, es innegable que coincide en muchos puntos con la autobiografía (especialmente la crónica escrita dentro de los marcos del periodismo gonzo) si tomamos esta definición como guía, puesto que el autor (en este caso el periodista) reflexiona sobre su propia existencia como sujeto que se encuentra en una situación determinada y narra en prosa los hechos acontecidos a través de su propio yo y, en la mayor parte de las ocasiones, es su personalidad la que condiciona los hilos narrativos de la historia, ya que dos periodistas trabajando en un mismo caso no contarían nunca dos historias iguales.

Por ello, hemos tomado la determinación de usar *Diez días en un manicomio* (1887) de Nellie Bly como paradigma para establecer lazos de unión entre las dos disciplinas. En este texto, la cronista se ve inmersa en una circunstancia en la que en un principio se mostraba perfectamente segura de su situación real (en este caso, la de una persona mentalmente sana) y que va evolucionando hacia un mar de dudas, momento en el que la periodista comienza a cuestionarse ciertos aspectos de su personalidad y su salud mental. La crónica comprende el lapso temporal que transcurre desde que Nellie Bly acepta el encargo de hacerse pasar por demente para ser internada en la institución de la isla de Blackwell hasta las medidas adoptadas tras los juicios e inspecciones que sufrió el manicomio después de la publicación de su trabajo. Antes de entrar a desglosar la crónica, elaboraremos el contexto en el que se enmarca la acción que la periodista lleva a cabo, cuyo escenario es la Nueva York de finales del siglo XIX.

La elección de Bly del tema de su crónica fue en parte fruto del azar. Si bien, dado el

^{8 19} Artículo extraído de *The Philadelphia Inquirer* en el número del 18 de noviembre de 1889 redactado por la columnista Dorothy Maddox, que contaba con una página dedicada a las mujeres en su periódico. Este y más artículos relacionados con el viaje de Bly se pueden leer en *La vuelta al mundo en 72 días y otros escritos* (Bly, 2017).

tipo de periodismo que ejercía, en la época era muy propio escoger casos que resultaran jugosos para la exposición periodística (no olvidemos la importancia que tenía el “amarillismo” en estos tiempos y el gusto de editores como Pulitzer por temáticas similares que diesen espacio al periodista para recrearse en el morbo y la especulación), lo cierto es que el tratamiento de las enfermedades mentales en los centros destinados para ello en Nueva York surgió en la redacción como un asunto de urgencia social que merecía la pena socavar los límites legales para adentrarse en una de sus instituciones, dado que la presencia de periodistas en estos espacios estaba estrictamente prohibida por la dirección de estos centros (Peñaranda y Pérez, 2017). Desde su apertura, el sanatorio para mujeres desfavorecidas de Blackwell “estuvo inmerso en una permanente carestía de recursos y se vio salpicado por diferentes escándalos, lo cual lo convirtió en uno de los objetivos predilectos del periódico de Pulitzer” (Peñaranda y Pérez, 2017: 9).

Así recibía Nellie Bly su encargo:

Las instrucciones que me dieron se basaron en que hiciera el trabajo cuando sintiese que estaba lista. debía escribir una crónica fiel de las experiencias que viviera, y una vez que estuviese dentro de las paredes del manicomio, tenía que investigar y describir su funcionamiento interno. [...] “No te pedimos que vayas allí con el propósito de hacer revelaciones sensacionalistas. Describe las cosas tal como las veas, sean buenas o malas; alaba o culpa como creas que es justo, y cuenta la verdad todo el tiempo. Tengo miedo de esa permanente sonrisa tuya”, dijo el editor. “Ya no sonreiré más”, contesté, y me fui para ejecutar mi delicada y, como luego descubrí, difícil misión (Bly, 2009: 13-14).

La isla de Blackwell (que desde 1973 lleva el nombre de Roosevelt Island) fue propiedad de la familia Blackwell hasta principios del siglo XIX, cuando pasó a manos de la ciudad de Nueva York: “Se convirtió en el emplazamiento preferido para toda suerte de instituciones destinadas a la caridad y la lucha contra la criminalidad, (...) desde una prisión a un asilo de ancianos, pasando por hospicios y hospitales de caridad” (Peñaranda y Pérez, 2017: 9).

Durante el siglo XIX, la evolución del tratamiento de la locura resulta muy acelerada con respecto a los siglos anteriores, cuando los pacientes eran considerados simplemente seres prácticamente fuera del espectro humano: “Hacia principios del siglo XIX, hasta la indignación de Royer-Collard, los locos siguen siendo monstruos, es decir, seres o cosas que

merecen ser exhibidos” (Foucault, 1998: 108). A lo largo de las décadas, los enfermos mentales empezaron a recibir una atención más humanitaria. A pesar de que estas mejoras suponían un gran avance con respecto a lo que había anteriormente, “se limitaban casi exclusivamente a la manutención y el alojamiento debido a que la terapéutica había avanzado muy poco; además, los centros seguían anclados en el viejo ideario de la caridad y la custodia” (Peñaranda y Pérez, 2017: 3), como resultaba el caso de Blackwell. Cualquier comparación, de todas formas, hacía que esta mejora de condiciones fuese un importante adelanto, dado que “anteriormente, esta había estado expuesta a toda suerte de explicaciones demonológicas y supersticiosas que impedían la búsqueda de una “cura” racional y una aproximación de carácter más psicológico a la salud mental” (Peñaranda y Pérez, 2017: 2). El tiempo y la proliferación de este tipo de pacientes hizo necesaria la calificación de enfermedad a las afecciones de la mente, tal como se hacía con las físicas. Sin embargo, “el desarrollo de la terapéutica fue mucho más lento y tardó en reflejar los nuevos avances teóricos. De hecho, las instituciones mentales estuvieron durante mucho tiempo ancladas en un vetusto criterio asistencial y asilar” (Peñaranda y Pérez, 2017: 3).

Cuando el siglo XIX decide internar en el hospital al hombre sin razón, y cuando, al mismo tiempo, hará del internamiento un acto terapéutico destinado a curar a un enfermo, lo hará por una medida de fuerza que reduce a una unidad confusa, pero difícil de desanudar, esos diversos temas de la alienación y esos múltiples rostros de la locura a los cuales el racionalismo clásico siempre había dejado la posibilidad de aparecer (Foucault, 1998: 98-99).

Dado que el manicomio que nos ocupa en este estudio era exclusivamente para mujeres (más concretamente mujeres con escasos recursos económicos), cabe destacar que, a pesar de que los malos tratos a los enfermos mentales eran generalizados y su encierro era una cuestión prácticamente indiscutible, ciertamente las mujeres corrían una mayor suerte de acabar en una institución como esta ante la facilidad de hacer que cualquier indicio de trastorno que tuviesen fuese inmediatamente achacado al mal de la histeria.

Cuando las mujeres me consultan respecto a cualquier enfermedad de la cual yo no sepa determinar su naturaleza, les pregunto si el mal del cual se quejan las ataca cuando han tenido alguna pena...; si contestan afirmativamente, tengo la seguridad de que su enfermedad es una

afección histérica (Sydenham citado en Foucault, 1998: 202).

Este evidente desconocimiento de las patologías mentales hacía de esta una tarea muy complicada para Bly (“Me convertí durante diez días en alumna de todos los locos de la ciudad” [Bly, 2009: 15]), dado que el grado de comprensión y educación en torno a la locura eran prácticamente nulos. La periodista muestra a lo largo de la crónica un insistente temor en ser descubierta, puesto que su evidente ignorancia con respecto al comportamiento de los enfermos mentales podría desenmascararla en cualquier momento, como ella misma confiesa durante su relato:

¿Podría fingir las características propias de la locura hasta tal punto como para engañar a los médicos y vivir una semana entre locos sin que las autoridades descubrieran que tan solo era “una chica infiltrada que tomaba notas”? Dije que creía que sí. Tenía algo de fe en mis habilidades como actriz y pensaba que podía fingir locura justo lo suficiente como para cumplir cualquier misión que me confiaran (Bly, 2009: 13).

Nunca antes había estado cerca de enfermos mentales, y no tenía la más ligera idea de cómo se comportaban. Además, tenía que ser examinada por una serie de doctores especializados en desórdenes mentales que diariamente están en contacto con dementes. ¿Cómo engañar a estos doctores y convencerlos de que estaba loca? (Bly, 2009: 19).

Así, la periodista optó por alojarse en un hogar para mujeres trabajadoras de Nueva York, una suerte de albergue no mixto en el que las mujeres convivían y que, dado la desconfianza social que existía alrededor del sexo femenino y su supuesta estabilidad mental y emocional, lo convertía en una vía directa de entrada al manicomio: “Sabía que, si conseguía que me creyeran loca en un hogar para mujeres, no iban a descansar hasta deshacerse de mí” (Bly, 2009: 20).

El proceso de entrada en el manicomio no fue difícil a partir del percance en el hogar para mujeres. Nellie Bly fue arrestada por la policía y llevada ante un juez que dictaminó que especialistas del hospital Bellevue examinarían a la joven para determinar si debía ser

ingresada en una institución mental. Y así fue, ante la atónita mirada de Bly, que no se explicaba cómo había llegado a engañar a los expertos doctores para hacerles creer que era una demente (Bly, 2009).

Esta falta de conocimiento que hemos mencionado anteriormente con respecto al tratamiento de las enfermedades mentales se hizo también patente dentro del propio manicomio, donde muchas mujeres acababan confinadas sin razón alguna, un patrón que la periodista observó que se repetía en numerosas de sus compañeras de encierro: “—¿Tienes también algún problema mental? —le pregunté. —No—dijo—. Los médicos me han hecho muchas preguntas extrañas y me han intentado confundir todo lo que han podido, pero en mi cabeza no hay nada malo” (Bly, 2009: 59).

Asimismo, Bly sufrió en su propia piel los intentos de los doctores del centro por desquiciar a las pacientes en su pretensión de hacerlas creer que estaban más desequilibradas de lo que en realidad estaban:

—Quiero mi libreta y mi lápiz—dije con sinceridad—. Me ayuda a recordar cosas.

Estaba ansiosa por tenerlo y tomar notas, pero me decepcioné cuando me dijo:

—No puedes tenerlo, así que cierra el pico.

Unos días más tarde le pregunté al doctor Ingram si podía recuperarlo, y me prometió que lo pensaría. Cuando de nuevo se lo mencioné, me dijo que la señorita Grady le había informado de que yo solo había traído una libreta y que no llevaba lápiz. Me sentí provocada en insistí en que sí lo traje, tras lo cual me aconsejó luchar contra las imaginaciones de mi mente (2009: 107).

Sin embargo, la periodista ya advierte al principio de la crónica que su intención una vez ingresada en la institución mental era de actuar de forma cuerda para poder comprobar la reacción de los doctores:

Permítanme que diga una cosa: desde que entré en el centro para enfermos mentales de la isla no intenté seguir con el falso personaje de loca, sino que hablé y actué como lo hago en la vida real. Y, aunque suene extraño, cuanto más sensatamente hablaba y actuada, más loca me

consideraban todos (Bly, 2009: 16).

Su salida de la institución fue estrepitosa. A pesar de que intentó demostrar de mil maneras a los doctores que era una persona perfectamente sana, tuvieron que intervenir los abogados de *The New York World* para poder sacarla de allí al décimo día. La experiencia en el manicomio cambió la percepción y la vida de Bly para siempre: “Durante diez días he sido una de ellas. De manera muy estúpida, me parecía muy egoísta por mi parte abandonarlas en su sufrimiento. Sentí un quijotesco deseo de ayudarlas quedándome allí, pero solo fue un instante” (Bly, 2009: 151).

En realidad, la definición de autobiografía anteriormente apuntada por Lejeune no termina de situarse demasiado lejos del plano de la crónica si tenemos en cuenta las explicaciones que hemos recogido un punto más arriba. La particularidad de la mirada de Nellie Bly como periodista yace en el uso de la primera persona (Bly, 2009: 115): “Una chica alemana, Louise (he olvidado su apellido) no comió durante varios días, y finalmente una mañana ya no estaba. Por las conversaciones de las enfermeras, supe que sufría de fiebres muy altas. ¡Pobrecita!”. Para un caso de este calibre como es una denuncia de las condiciones en las que se encontraba el sanatorio, más propia del periodismo de calle elaborado por reporteros, lo más lógico sería emplear la técnica del reportaje o del análisis de datos, incluso artículos, testimonios y cartas de lectores que fuesen comparando diferentes circunstancias dentro del manicomio. Sin embargo, la cronista y sus superiores apuestan por la vivencia personal con el objetivo de generar un impacto mucho más directo al lector. Así, la periodista puede concederse los lujos de hacer incisos, hecho que demuestra su conexión emocional con la crónica y los elementos, personas y obstáculos que va encontrando por el camino y que van marcando el ritmo de su experiencia:

¡Qué locura! ¿Cómo podía ser tan horroroso? Mi corazón rebotaba piedad cuando vi a una vieja de pelo gris hablando abúlica al vacío. Una mujer llevaba una camisa de fuerza, y otras dos tenían que ir arrastrándola. Tullidas, ciegas, viejas, jóvenes, feas, hermosas; una masa sin sentido de la humanidad. No había peor destino (2009: 112).

La crónica que escribió no solamente recoge su vivencia a lo largo del encierro, sino que ofrece la posibilidad de realizar una narración de los preparativos, la recepción de su farsa en el

entorno, las instituciones y otros medios de comunicación y de añadir reflexiones posteriores sobre lo vivido y lo contado. Así lo señala, por ejemplo (2017: 395): “a ustedes y todos aquellos que lean la crónica [...] les ruego clemencia. Estas páginas se han escrito en los momentos que he podido arrancarles a las obligaciones de una vida ajetreada”.

Una de las finalidades principales del periodismo, la creación de opinión pública en su entorno sobre determinados temas (en este caso, una mujer que se encuentra en la difícil circunstancia de tener que ingresar en un centro para enfermos mentales), se cumple con el uso de este formato. Como señala Picazo (2016: 383): “souvent, la chronique fait appel aussi au récit d'une anecdote personnelle, fictionnelle ou véridique, non seulement comme la meilleure formule pour présenter et interpréter la réalité, mais comme la meilleure stratégie de persuasion”.

Siempre había deseado conocer la vida en los sanatorios mentales de forma más profunda. Tenía ganas de comprobar que las criaturas más indefensas de Dios, los dementes, eran cuidados de forma profesional y cariñosa. Consideraba que las abundantes historias que había leído sobre abusos en tales instituciones no eran otra cosa que exageraciones o incluso fantasías. Pero habitaba en mí el deseo latente de comprobarlo personalmente (Bly, 2009: 14).

El tono de denuncia que se puede detectar en sus palabras (por ejemplo: “Temblaba solo de pensar cómo los enfermos mentales se encontraban en manos de sus guardianes. Cómo podían llorar y rogar por su liberación de forma inútil si los encargados de su custodia se negaban a ello” [Bly, 2009: 14]), viene subrayado por el formato que escoge para su texto, como señalábamos más arriba. Si bien un reportaje o una noticia hubiesen recogido datos sobre el asunto bajo un punto de vista estrictamente informativo, la elección de la crónica acentúa de forma exponencial la capacidad de crear estados de opinión en los lectores, un método que facilita la empatía y comprensión de los temas escogidos.

Exponía Lejeune que una autobiografía en primera persona se correspondía con los criterios del narrador autodiegético de Genette (Lejeune, 1975: 52), que, según este, es el que cuenta su propia historia (citado en Lejeune, 1975). Son numerosos los ejemplos que hacen patentes esta focalización adoptada por la periodista, puesto que las crónicas pueden también ser escritas en tercera persona, siendo estas últimas, de hecho, mucho más comunes de encontrar

en los medios. “Tuve éxito solo en parte, pero me consolé pensando que en unas cuantas noches no estaría allí, sino encerrada en una celda con un montón de chifladas” (Bly, 2009: 19).

La narradora autodiegética que es Bly se utiliza a sí misma como vehículo de los problemas de las mujeres enfermas. Ella aparentaba sus síntomas y sus achaques delante de otras personas con intención de ser llevada al manicomio para comenzar su investigación: “¡Pobre mujer! ¡De qué manera tan cruel la torturé y qué corazón tan caritativo tenía! ¡Cómo las torturé a todas!” (Bly, 2009: 32).

Sin embargo, a pesar de que esta actitud era pretendida, el trato recibido en la institución y la crueldad de los doctores y enfermeras comenzó a hacer mella en su propia personalidad y a exteriorizar estos comportamientos inconscientemente: “Incapaz de controlarme ante el absurdo cuadro que mostraba, me puse a reír como una desesperada. Me colocaron, aún calada hasta los huesos, una enagua corta de franela que en un extremo tenía bordada en grandes letras: Manicomio, I.B., S.6” (Bly, 2009: 100).

Bly señala en numerosas ocasiones que tanto sus compañeras como ellas estaban sufriendo las consecuencias de la estancia en el manicomio: “¿Loca? Sí, loca, y mientras observaba cómo la locura avanza por una mente que había estado en perfectas condiciones, maldije en secreto a los doctores, a las enfermeras y a todas las instituciones públicas” (Bly, 2009: 122).

Así, el planteamiento de la cuestión identitaria en la periodista (unas reflexiones muy escasas en este tipo de género periodístico, que se centra principalmente en la experiencia física y no la psicológica) aparecen en numerosas ocasiones a lo largo de la crónica:

Temiendo que el sueño me atrapara entre sus garras, comencé a repasar mi vida. ¡Qué extraño me parecía todo! Un incidente, por muy insignificante que sea, es un eslabón más que nos encadena a un destino inmutable. Comencé desde el principio, y reviví de nuevo la historia de mi vida. Recordé viejos amigos con un estremecimiento de placer, también viejas enemistades, desamores y alegrías que de nuevo me parecieron recientes. Las hojas ya escritas de mi vida se alzaron y el pasado se convirtió en presente (Bly, 2009: 32).

Como ya venimos observando y siendo esta una característica fundamental de la

autobiografía, la misma persona que firma la crónica es la protagonista de la historia. De esta forma, Nellie Bly es la autora que firma la crónica, la narradora de los hechos que transcurren dentro del manicomio de Blackwell y la protagonista de las calamidades que describe en el desarrollo del relato: “Aquí debo presentar a un nuevo personaje de mi narración. Se trata de la mujer que había sido correctora y estaba a punto de volver a Boston: la señora Caine, tan valiente como bonachona” (Bly, 2009: 31), o “Por la avenida intenté adoptar el aspecto de esas damas que aparecen en los cuadros titulados Sueños, pues las expresiones “de lejanía” tienen un aire demente” (Bly, 2009: 25) son dos ejemplos de esta triada que se cumple en este texto.

El periodista y docente argentino Ariel Idez (2013: 3) defiende la existencia de este trío en el tipo de periodismo ejercido por Bly: “En la crónica observamos la fusión entre autor y narrador y en ocasiones también autor-narrador-personaje, especialmente en el género conocido como “gonzo”, en el que el autor pone en juego su cuerpo al atravesar la experiencia que decide narrar y se coloca en el lugar del personaje del texto”.

Aquí nos encontramos con otro claro ejemplo de triada, ya que la periodista, la narradora y el personaje aparecen reflejados en una misma acción:

—Ojalá estuviesen aquí los reporteros—dijo por fin—. Podrían encontrar alguna información sobre ella.

Sentí entonces un gran terror, pues si hay alguien que puede destapar un misterio, ese es un periodista. Prefería enfrentarme a un batallón de expertos doctores, policías y detectives antes que a dos brillantes especímenes de mi profesión (Bly, 2009: 44-45).

Por otra parte, el pacto que propone Lejeune (1975) incide, entre otras cuestiones, en un contrato acordado de forma bilateral por autor y lector en el que el segundo tomará como verdadera la experiencia narrada por el primero. También un lector que se acerca a una crónica deposita su confianza ciega en el autor, ya que a través de la experiencia personal de este, la precisión del detalle narrado y las observaciones recogidas mediante el prisma de la subjetividad hará que un relato resulte más veraz apelando a la empatía del lector, que en muchas ocasiones se aproxima a una realidad que le es completamente ajena. “Se lo puede explicar como un acuerdo estrictamente delimitado por cómo un texto periodístico construye la información, y cómo se significa como verosímil” (Idez, 2013: 2).

De esta forma, Nellie Bly fue una de las firmas más exitosas y recurrentes de su tiempo por su manera de narrar y por el bagaje experiencial que le daba lo intrépido de su periodismo (“aunque para infiltrarse tuvo que recurrir muchas veces a la mentira, los artículos que ofrecía a sus lectores se apoyaban siempre en el mismo pilar: su percepción particular de la gente, los lugares y las cosas”)¹³ (Bly, 2017: 17).

Dadas sus amplias descripciones de las realidades política, social, económica y cultural de los países que Bly atraviesa para alcanzar su objetivo, esta historia en particular se inscribe dentro de la clasificación que Lejeune denomina pacto autobiográfico referencial, que “pretende añadir una información sobre una “realidad” exterior al texto que se puede someter a una prueba de verificación” (Lejeune, 1975): “Al igual que la autobiografía, la crónica pertenece al campo de la literatura referencial” (Idez, 2013). La crónica, al pertenecer a los géneros periodísticos, se encuentra delimitada por el código deontológico de este, en nuestro caso el Código Deontológico de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España (FAPE), un manual de buenas prácticas que reproduce los términos de su homólogo promulgado por la UNESCO para periodistas de todo el mundo. En los principios de actuación de este código encontramos la siguiente indicación: “el compromiso con la búsqueda de la verdad llevará siempre al periodista a informar sólo sobre hechos de los cuales conozca su origen, sin falsificar documentos ni omitir informaciones esenciales, así como a no publicar material informativo falso, engañoso o deformado”.²⁰

El contrato de lectura es la clave de confianza entre lector y autor para asegurar el éxito de la información transmitida. En este sentido, Bly se sirve de él para exponer su experiencia con el máximo detalle con el objetivo de ser lo más fidedigna posible. “Pensé que merecía la pena echar una última mirada cariñosa, porque, ¿quién podía asegurarme que el esfuerzo de parecer loca, así como el estar encerrada con enfermos mentales, no iba a retorcer mi mente de tal modo que nunca más pudiese salir?” (2009: 20), o “tenía frío y estaba incómoda, y había decidido que no soportaría aquello mucho más, de modo que cuanto antes fingiera mi locura, antes sería liberada de aquella ociosidad forzada. ¡Ah!, aquel fue el día más largo de mi vida” (Bly, 2009: 28).

²⁰ Código Deontológico de la FAPE, 1993, Art. 1, III

Retoma Idez (2013: 4) la idea de que solo una experiencia personal será una información de peso y podrá apelar a la empatía real del lector, si el pacto autobiográfico y el contrato de lectura se establecen, puesto que, aunque podamos dar cuenta y verificar gran parte de la información que aparezca en el texto, no hay forma de medir o cuantificar la medida en la que un individuo se enfrenta a un acontecimiento concreto. “Por parte del cronista, con respecto a que lo que está contando realmente le ha sucedido y con respecto al lector en realizar una lectura en esa clave referencial”:

Del mismo modo podemos pensar la importancia del pacto de lectura de la crónica, en la medida en que la experiencia del cronista es inverificable y los datos y detalles de las descripciones desplegadas en la crónica, lo mismo que la información que contiene el texto podrían ser meros “efectos de realidad” a mano de cualquier texto de ficción realista (Bly, 2013: 4).

Así ocurre también en las escrituras de la intimidad:

De hecho las autobiografías, las confesiones o las memorias, a pesar de surgir de un yo subjetivo tienen como confición fundamental la de ser, paradójicamente, objetivas. Como dice Bonifazi lo autobiográfico “no modifica el general objetivismo ni lo impersonal de un discurso que tiene a ser constantemente realista” (Bonifazi, 1986: 58). El mismo Bajtín (1988: 137) observa que la autobiográfica es la forma más realista, en donde la actividad del autor está dotada de menor fuerza de transfiguración (Arriaga, 2001: 49).

Estos tres fragmentos, que recoge parte de los sucesos más dramáticos a los que tiene que enfrentarse Bly durante su encierro, sirven de ejemplo para lo que acabamos de desarrollar: es importante mantener el contrato para confiar en que la denuncia de Bly sobre la actitud de las enfermeras se correspondía con situaciones reales:

Nos metieron en un frío y húmedo cuarto de baño, y me ordenaron que me desnudara. ¿Protesté? Bueno, nunca me he puesto tan serio en mi vida como en ese momento, cuando intenté excusarme. me dijeron que si no lo hacía usarían la fuerza, y que no serían muy delicadas (2009: 99).

“Cuando me sacaron creo que experimenté algunas de las sensaciones que debe de sentir una persona que se hubiera estado ahogando, jadeante, tiritando y convulsionada por el baño” (2009: 100), y “os puedo probar tal cosa más tarde, cuando cuente la manera tan cruel con la que trataban a las desgraciadas bajo su cuidado” (2009: 103).

Aquí se puede leer una parte más completa de este fragmento de la historia:

El día del baño llenan la bañera y lavan a las pacientes, una tras otra, sin cambiar el agua. Así se hace hasta que el agua está muy sucia, y entonces desaguan la bañera sin limpiarla. Se usan las mismas toallas con todas las mujeres, tanto con las que tienen erupciones como con las que no. Las pacientes sanas luchan por que cambien el agua, pero se ven obligadas a someterse a los dictados de las perezosas y tiránicas enfermeras (2009: 134).

Asimismo, la cronista es consciente de la necesidad de este contrato de lectura para la verosimilitud y veracidad de su relato: “Al contar esta historia sé que me expongo a ser contradicha por muchos de los que han quedado expuestos. Simplemente explico con palabras humildes, sin exageraciones, mi experiencia de diez días en el manicomio” (2009: 114). Como expresa Idez (2013: 6), “el discurso autobiográfico y el de la crónica operarían entonces bajo una relación de fidelidad y no de exactitud (verificable) con respecto al material narrado”, puesto que “La fidelidad estaría operando no a favor de una exactitud propia de la función informativa, sino en virtud de producir una significación, de generar un sentido a través del orden del relato”.

Por otro lado, atendiendo a la definición de autoficción que hemos desarrollado en apartados anteriores, hemos observado una interesante tendencia dentro del relato del manicomio de Nellie Bly. Si bien ella como periodista se presenta como Nellie Bly y confiesa al lector sus intenciones de hacerse pasar por una enferma mental, en el desarrollo de la crónica asistimos al nacimiento del personaje ficticio Nellie Brown o Nellie Moreno (“De modo que estaba a punto de comenzar mi carrera como Nellie Brown, la chica loca” [2009: 25]), una cubana de dudosa estabilidad psicológica que acaba encerrada en el manicomio de Blackwell tras haber armado un escándalo en un hogar para mujeres trabajadoras de Nueva York.

Solo se decidió una cosa, a saber, que debía adoptar el pseudónimo de Nellie Brown, cuyas

iniciales coincidían con las de mi nombre real, de modo que no fuese difícil seguir mis movimientos y ayudarme a escapar de cualquier dificultad o peligro con el que me pudiese topar (2009: 15).

El lector, en este caso, realiza dentro del pacto autobiográfico, ya supuesto en la crónica periodística, un nuevo pacto ambiguo, ya que Bly finge su locura la mayor parte del tiempo (lo que nos haría estar ante una autoficción: parte de su personaje es real y parte es novelado). Sin embargo, la línea de la interpretación y el inicio de las dudas sobre su verdadera salud mental es fina y se desdibuja fácilmente, como en un ejemplo anterior en el que leíamos cómo su yo real se pone a reír desquiciada tras sufrir un baño en agua helada. Por esto, la “verdad” que Bly busca en su experiencia no radica en un solo foco de atención, sino que está compuesta de muchos elementos que se complementan unos a otros.

La “otra verdad” a la que se refiere Alda Merini, no es la de la autobiografía apologética, que intenta reconstruir la propia imagen en contra de las opiniones ajenas, contestando a acusaciones o recogiendo argumentos en favor de una tesis, sino la verdad de que no existe “la verdad”, o que toda “verdad” está construida en función de una lógica y de unos intereses determinados (Arriaga, 2001: 68).

Por otro lado, hemos de subrayar que una de las cosas que separan al periodismo y las escrituras de la intimidad son su proyección: el primero tiende sin duda hacia lo público, ya que sin lectores no tiene razón de ser. Sin embargo, el segundo, aunque también pueda encaminarse hacia lo público, gran parte de las veces se encuentra limitado al ámbito de lo privado, lo exclusivo, lo personal y lo íntimo. Ante esta vicisitud, la profesora Arriaga (2001: 18) realiza una distinción entre algunos de los géneros que componen las escrituras del yo y recupera este maniqueísmo:

La discusión sobre la oposición literario-no literario reproduce en parte la de público-privado, dado que la literatura como sistema codificado pertenece necesariamente a la primera categoría. De hecho, algunos géneros autobiográficos como los que aparecen bajo el título de autobiografía, confesiones o memorias han entrado, por su dimensión pública en el ámbito de la literatura, mientras otros géneros, como los que se presentan bajo etiquetas como “diario” o “cartas”, “cuadernos de apuntes”, se colocan en una zona límite entre lo literario y lo no literario por su dimensión privada (Arriaga, 2001: 18).

“Según las clasificaciones de Lejeune (1986) y de Girard (1963), textos como el diario, las cartas o la autobiografía tendrían como tema principal la vida individual, privada, íntima, mientras que en las memorias predominaría el “tema” de la crónica del mundo, de los acontecimientos externos” (Arriaga, 2001: 18-19).

Tal es así que en la crónica de Bly es fácil encontrar ejemplos que avalen esta doble vía entre lo público y lo privado y su subversión por parte de la cronista. La periodista, en un ejercicio de investigación profesional (es decir, con proyección pública), acaba aterrizando en lo personal y viceversa: la vivencia personal y la experiencia única del individuo resulta de una validez universal, dado que el tema tratado tiene un importante nivel de incidencia en la sociedad:

Dejé el centro de dementes con placer y alivio culpables por poder volver a disfrutar del aire puro del cielo. Me sentía culpable porque no pude llevarme conmigo a algunas de aquellas desafortunadas mujeres que vivieron y sufrieron junto a mí, y que —estoy convencida—, estaban tan cuerdas como yo (Bly, 2009: 15-16).

¿Qué, excepto la tortura, podría causar la locura más rápidamente que aquel tratamiento? ¡Y a aquellas mujeres las querían curar! Me gustaría que los doctores expertos que me condenan por lo que hice, puesto que ha probado sus capacidades, cojan a una mujer perfectamente sana y cuerda, la encierren y le hagan sentarse desde las seis de la mañana hasta las ocho de la tarde en un banco recto, que no permitan que ande o se mueva durante esas horas, sin darle nada que leer, sin dejar que sepa nada de lo que pasa en el mundo exterior, suministrándole comida de mala calidad y un trato muy duro y veamos cuánto tarda en volverse loca (Bly, 2009: 114).

Asimismo, Arriaga recupera la temática de género para afirmar que la escritura del yo llevada a cabo por mujeres se sitúa en un segundo plano de acción: “La mujer y la escritura autobiográfica permanecen en el ámbito de lo “natural”, de lo “íntimo” y privado, mientras el hombre y la escritura literaria o los géneros autobiográficos clásicos (autobiografías, biografías y memorias) pertenecen al mundo de la cultura de lo público” (Arriaga, 2001: 48).

Sobre la escritura femenina, la profesora insiste:

La aportación fundamental de los textos autobiográficos femeninos es el intento de escapar de la jaula socio-simbólica que el género impone a cada tipo de texto. La hibridación de modelos, supone también una hibridación de sujetos y de lenguajes, un juego donde las fronteras del yo se conciben como móviles y como objeto de constante negociación. Si la autobiografía supone necesariamente una doble construcción espectacular (el que dice “yo” y el que escribe “yo”), en el caso de los textos autobiográficos femeninos se da una metamorfosis entre esos dos “yo”, que se identifican con géneros diferentes (la que dice “yo” y es “mujer” en la vida, y la que escribe “yo” y se convierte en “hombre de la literatura” (Arriaga, 2001: 73-74).

En otros ejemplos extraídos de la crónica, Bly eleva con su tono de denuncia los asuntos privados y personales a la esfera pública, poniendo temas de opinión en la palestra tan controvertidos como el trato de las instituciones sanitarias públicas de Nueva York a las enfermas mentales: “A menudo he sermoneado por las formas repulsivas siempre asume la caridad. Aquel era un hogar para mujeres que necesitaban ayuda, pero qué burla suponía aquel nombre” (Bly, 2009: 27).

Otro claro ejemplo de lo expuesto anteriormente:

La señorita Mayard obedeció y, aunque no podía verla dentro de la oficina, pude oír cómo defendía su causa con delicadeza, pero firmemente. Todas sus afirmaciones eran racionales, y pensé que ningún doctor podría evitar verse impresionado por su historia. Habló de su reciente enfermedad y que sufría una depresión nerviosa. Suplicó que le hicieran todas las pruebas posibles para probar su lucidez, y que actuaran con ella con justicia. Pobre chica, ¡cómo sufría por ella! Fue entonces cuando decidí que intentaría por todos los medios que mi misión ayudase a todas mis sufridas hermanas; que demostraría cómo eran condenadas sin un juicio justo (2009: 81).

Aquí, nuevamente, se va de lo personal a lo universal y público:

La gente que puebla la tierra no puede imaginarse lo largos que se hacen los días para quienes están en un manicomio. Parece que nunca se acaben, y nos alegraba cualquier novedad que nos

diera materia de charla o algo en lo que pensar. No había nada para leer, y siempre se hablaba de la comida tan buena que tomaríamos al salir de allí (2009: 123).

En cuanto al lenguaje y al estilo, tanto en el periodismo como en la autobiografía, los autores se sirven de la prosa. En *Diez días en un manicomio*, Bly se sirve de la prosa para elaborar múltiples descripciones de su entorno. Es una manera de enriquecer con detalles su crónica y acercar al lector al escenario en el que se encuentra:

Era una larga sala vacía, con unos bancos amarillos alrededor. Los bancos, que eran perfectamente rectos, e igualmente incómodos, daban asiento a cinco personas, aunque en casi todos había seis mujeres apretujadas. Las ventanas tenían barrotes y estaban a metro y medio del suelo, frente a las dos puertas dobles que daban acceso a la sala (2009: 89).

Sin embargo, a pesar de la “rigidez” y de la precisión que le se presuponen al periodismo, Nellie Bly elabora con cuidado el mensaje que quiere transmitir y se esmera en dotar de tono literario a su crónica, con la finalidad de resultar más atractiva al público y más verosímil en sus informaciones. “Y a pesar de todo, estas honestas trabajadoras, las mujeres que más lo necesitan, se ven forzadas a llamar a este lugar de desnudez hogar” (2009: 27). Para esto, la autora emplea numerosos adjetivos y trata de insertar un lenguaje más evocador: “Para cuando me hube acostumbrado a aquella sala, una campana, que rivalizaba en estruendo con la de la entrada, comenzó a repicar en el sótano, y de manera simultánea bajaron en tromba mujeres de todas partes de la casa” (2009: 26).

El uso de imágenes abstractas está también presente en su crónica, lo que demuestra una pretensión literaria por su parte: “La tarde fue de una desdichada soledad, y la luz que caía de la única lámpara de gas que había en el salón nos envolvía con un color mortecino y teñía nuestros espíritus de azul marino” (2009: 30), o “me pregunté si sería capaz de cruzar el río que me separaba de mi extraña ambición. Si sería capaz de convertirme finalmente en una habitante de aquellos pabellones ocupados por mis hermanas de mentes enfermas” (2009: 33).

De igual manera, la periodista emplea diálogos, un recurso muy frecuente en la novela, para recopilar información sobre los personajes que la rodean y describir las interacciones y

relaciones que existen entre ellos:

Cuando vino la señorita Grupe le pregunté si me podía dar un camisón.

—No tenemos tales cosas en esta institución—respondió.

—No me gusta dormir sin uno—repuse.

—Y a mí qué me importa. Ahora estás en una institución pública, y será mejor que no esperes conseguir nada. Esto es caridad y deberías estar agradecida por lo que tienes (2009: 101).

Sobre la cuestión dialógica que vemos reflejada en esta crónica, Arriaga (2001: 73-74) realiza una reflexión en relación a la escritura autobiográfica:

El diálogo reproducido más que estar conectado con la función de la sinceridad o la exactitud de los hechos, lo está con la construcción de la mitografía de la protagonista [...]. En función de esta dimensión legendaria, en el texto se convocan testigos de descargo, que hablan a favor de la protagonista, y con una técnica parecida a la de la entrevista, sus palabras se colocan en un primer plano. En estos diálogos producidos podemos hablar de una autobiografía escrita por personas impuestas (Arriaga, 2001: 98).

En conclusión a todo lo anteriormente expuesto, hemos podido observar cómo Nellie Bly otorga una importancia vital al desarrollo narrativo, dramático y estilístico de su crónica periodística en la que se muestra completamente expuesta al lector y dispuesta a redactar de forma transparente su experiencia, asumiendo un tinte de intimidad y de autoconocimiento que da como resultado una crónica tan personal como completa en información: un periodismo nacido del yo, un periodismo íntimo.

Qué cosa tan misteriosa es la locura. He visto a pacientes cuyos labios están cerrados en un silencio perpetuo. Viven, respiran, comen; la forma humana está presente, pero ese algo sin el que el cuerpo puede vivir, pero que no puede existir sin el cuerpo, estaba ausente. A menudo me he preguntado si tras aquellos labios sellados moraban sueños que desconocíamos o si solo estaba el vacío (Bly, 2009: 142).

CONCLUSIONES

La historia del manicomio, a diferencia de para otras mujeres, tuvo un final feliz para Nellie Bly. Ante la imposibilidad de convencer a los médicos de su cordura, los abogados del periódico la sacaron por vías legales del sanatorio. Recuperamos una cita ya mencionada anteriormente y completada para dar cuenta de este amable desenlace:

Había deseado tanto dejar aquel horrible lugar que cuando llegó la liberación y supe que de nuevo vería la luz de Dios en libertad, me entró cierta nostalgia. Durante diez días había sido una de ellas. De manera muy estúpida, me parecía muy egoísta por mi parte abandonarlas en su sufrimiento. Sentí un quijotesco deseo de ayudarlas quedándome allí. Pero solo fue un instante. Bajaron los barrotes y la libertad me resultó más dulce que nunca (Bly, 2009: 150-151).

Una vez fuera de Blackwell, la crónica de Bly levantó en Nueva York una enorme polvareda y el Gran Jurado pidió al periódico y a su cronista que se postularan como acusación particular contra la institución sanitaria. “Anhelaba ayudar a aquellas criaturas de Dios tan desgraciadas que había dejado atrás prisioneras. Si yo no podía concederles el mayor don de todos, la libertad, esperaba al menos influir en los demás para hacerles la vida más soportable allí dentro” (Bly, 2009: 155).

Me alegra poder afirmar que como resultado de mi vida al sanatorio y de lo que más tarde expuse, la ciudad de Nueva York destina un millón de dólares adicional cada año para el cuidado de los enfermos mentales. De modo que al menos tengo la satisfacción de saber que esos pobres desafortunados ²¹estarán mejor cuidados gracias a mi trabajo (Bly, 2009: 9).

En esta crónica de Bly como en las escrituras de la intimidad, lo público acaba siendo privado y viceversa: la experiencia privada resulta universal. “Como indica Bajtín en el libro publicado en colaboración con Voloshinov, desde el momento en que el autor toma la palabra, habla ya desde una conciencia social, sobre la que se recorta su conciencia individual” (citado en Arriaga, 2001: 19). El elemento íntimo es el pilar que sostiene la importancia y la trascendencia que esta crónica tuvo en su entorno y las consecuencias que trajo con ella: a pesar del rigor informativo exigible en el periodismo, nos encontramos con que el testimonio más importante para desencadenar cambios en este punto concreto es el que nace del seno de

²¹ En masculino en la traducción utilizada.

las vivencias de una joven aventurera de Pittsburg que hizo un viaje de ida y vuelta al infierno.

Si en nuestra hipótesis nos proponíamos explorar los límites de la crónica periodística para enmarcarla en la literatura del yo, bien es cierto que, como indica Kurt Spang (1996: 7), con este constante traspaso de límites en los que se concentran los géneros, existe la dificultad añadida de que “la mayoría de los géneros gozan de una envidiable salud, algunos tienen varios siglos a sus espaldas y por tanto han ido modificándose y adaptándose a las necesidades de cada época, pero creando también problemas adicionales para el estudioso”.

De esta forma, Marín (1986: 199) da cuenta de esta evolución del género de la crónica, afirmando que es “el antecedente directo del periodismo actual y el relato pormenorizado, secuencial y oportuno de los acontecimientos de interés colectivo”. La crónica se preocupa originalmente de relatar la manera en la que algo ha ocurrido mediante la recreación de un ambiente concreto, lo que luego se desarrollaría aplicando características periodísticas como la actualidad, el rigor, la veracidad de la mirada del autor y el deseo de informar y acercar al público a una circunstancia concreta.

Estas afirmaciones confirman que, en general, los caminos comunes que atraviesan muchos de los que se etiquetan como géneros literarios son ineludibles, como la crónica periodística y la autobiografía. Si bien es verdad que la primera está sujeta a criterios deontológicos que aseguren la buena praxis en el ejercicio profesional en tanto que servicio al ciudadano (Diezhadino Nieto, 1993: 117), la finalidad de ambas reside en la satisfacción de contar una historia única e intransferible: ambas cuentan, sin embargo, con la exclusividad de no ofrecer jamás dos experiencias iguales, dado que pasan siempre por el filtro del sujeto.

La veterana periodista argentina Leila Guerriero, apuntaba en su recopilatorio *Zona de obras* (2015) que el periodismo literario es “un oficio modesto, hecho por seres lo suficientemente 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”. De esta forma, tanto ella como muchos otros periodistas que se han dedicado a hacer este tipo de periodismo inciden en la importancia del individuo y su experiencia personal, que no es una resta a la calidad sino una suma:

Cuando se pasa del reportaje de periódico a esta nueva forma de periodismo (...) se descubre que la unidad fundamental de trabajo no es ya el dato, la pieza de información, sino la escena (...). Por consiguiente, tu problema principal como reportero es, sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos (Wolfe, 1973).

La categórica afirmación de Gabriel García Márquez en la que aseguraba con contundencia que “el periodismo es un género literario” (en Manrique Sabogal, 2015) ganó bastante fuerza en el año 2015 cuando el comité de la Academia Sueca resolvió entregar el Nobel de Literatura a la periodista bielorrusa Svetlana Aleksíevich, muy reconocida en la profesión por elaboradas crónicas como *Voces de Chernóbil* (1997) o *La guerra no tiene rostro de mujer* (1985). La entrega de este galardón supuso una ampliación del campo literario y una verdadera declaración de intenciones:

“La Academia convalida el lugar que una cierta escritura periodística ha ido ocupando en el campo literario, y así abre o amplía la lista de los géneros que caben hoy en la definición de la literatura”, afirma Gustavo Guerrero, escritor y consejero literario para la lengua española de una de las editoriales míticas por su calidad literaria, Gallimard: “Pero no es cualquier tipo de periodismo, sino una forma y una práctica muy específica, y cuya peculiaridad acaso nos esté diciendo algo más sobre esta (re)definición de la literatura. Creo que el periodismo entra hoy en el campo de la literatura y lo ensancha” (en Manrique Sabogal, 2015).

Ciertamente, no hemos encontrado una definición férrea de ningunos de los géneros que hemos abordado ni hemos hallado tampoco unos límites concretos que nos lleven a elaborar una concepción cerrada de cada uno de ellos, pero posiblemente ahí resida parte de la magia de la literatura. Las escrituras de la intimidad tratan de contar la historia de los mismos autores, el periodismo busca contar las historias de otros. La manera de ambos de abarcar la tarea es, indudablemente, casi paralela, como también su intención: esperar la amable lectura de alguien. La concepción humana de cada uno de estos subgéneros, aunque similar en naturaleza, raíz y proceso, diverge en sus perspectivas: la autobiografía es individual, el periodismo es universal. Quizá estas ideas complementadas sean la clave de todo: cuidar, humanizar e instruir la mirada individual para cambiar, transformar y merecer el mundo.

Así hablaba Jean Marie Lutes (en Bly, 2017) sobre Nellie Bly: “consiguió labrarse una

carrera profesional siendo ella misma, lo que supuso poner del revés los supuestos más denigrantes sobre las mujeres. A menudo la llamaban intrépida. Yo prefiero llamarla valiente”.

Uno de los detalles más significativos de esta historia es que, ante alta demanda de los lectores y tras cientos de cartas dirigidas a Nellie Bly al periódico sobre el asunto, el medio decidió recopilar todos los fragmentos que componían la crónica y organizarlas en un libro que posteriormente sería comercializado y se convertiría en un éxito de ventas (Bly, 2009: 9). No resultó intencionado, quizá solo fuese fruto de una anecdótica casualidad, pero también en el siglo XIX con Bly, el periodismo aterrizó en las librerías.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*.

Madrid: Biblioteca Nueva.

Alberca, M. (2009). Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción. *Rapsoda, Revista De Literatura*, (1), 1-24. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>

Angulo Egea, M. (2009). Las mujeres en el periodismo literario: tres casos paradigmáticos. (Artículo). Universidad de San Jorge, Zaragoza.

Arriaga, M. (2001). *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.

Arslan, A. (1999). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Roma: Guerini e Associati.

Barbosa, A. J. (2012). *Periodismo y medios digitales, nuevas maneras de informar* (Tesis de licenciatura). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Bly, N. (1887). *Diez días en el manicomio*. Barcelona: Buck.

Bly, N. (1889). *La vuelta al mundo en 72 días*. Barcelona: Buck.

Bly, N. (2018). *La vuelta al mundo en 72 días y otros escritos*. Madrid: Capitán Swing.

Combe, D. (1992). *Les genres littéraires*. París: Hachette.

Cuasante, E. (2018). Las escrituras del yo y sus variantes funcionales. *Revista de*

Filología de la Universidad de Cádiz nº 37, 25-39.

Diezhadino Nieto, P. (1993). El "periodismo de servicio", la utilidad en el discurso periodístico. *Anàlisi* 15, 117-125.

Diezhadino Nieto, P. (1994) *El quehacer informativo: el arte de escribir un texto periodístico*. Bilbao, Universidad del País Vasco

Domínguez, M. (2017). *Mujeres periodistas estadounidenses* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Sevilla, Sevilla.

Duby, G. y Perrot, M. (2018). *Historia de las mujeres: siglo XIX*. Madrid: Taurus.

Durán Ibatá, O. (2015). La costura de la crónica. *Artes, la revista*, nº 21, 168-184.

Fernández, M. y López, A. (2013). *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. Sevilla: Publicaciones Comunicación Social.

Ferrer, S. (2014). Mujeres en la Historia. Breves biografías. Recuperado de <https://www.mujaresenlahistoria.com/2014/03/la-primera-periodista-de-america.html>

Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica*. Bogotá: FCE.

García Berrio, A., & Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

Garrido Gallardo, Miguel A. (1988): “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/libros, 9-27.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gil González, J. (2004). “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva”. *Global Media Journal México*, 1, pp 26-39.

Gómez-Rodulfo, M. (2018). *Periodismo para dummies*. Barcelona: Planeta.

Gragnani, C. (2004). El ser narrado (y leído) por las mujeres: escritoras (y lectoras) en la Italia postunitaria. *Intramuros*, nº 20, pp 26-27.

Grijelmo, A. (2009). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.

Guillén, C. (2018). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Austral.

Guerriero, L. (2015). *Zona de obras*. Madrid: Anagrama.

Idez, A. (2013). *La crónica en la encrucijada de la subjetividad: periodismo, autobiografía y literatura*. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Jaén, P. (2001). Los géneros literarios: historia, evolución y teoría. *Letra libre, la revista cultural*. Recuperado de <http://www.letralibre.es/2009/05/los-generos-literarios-historia.html>

Jordán Correa, D. (2016). La crónica, el género literario del periodismo que merece sobrevivir. *INNOVA Research Journal*, nº 12, 35-43.

Kapuscinski, R. (2003). *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México D. F.: FCE.

Kovach, B. y Rosentiel, T. (2012). *Los elementos del periodismo*. Madrid: Aguilar.

Lejeune, P. (1975). *El pacto autobiográfico*. París: Seuil.

Linares, D. (2018). Hunter S. Thompson y el periodismo gonzo. Recuperado de <https://danolinareshoy.blogspot.com/2018/12/hunter-s-thompson-y-el-periodismo-gonzo.html>

Loperena Garde, J. (2013). *El espacio autobiográfico* (Trabajo de Fin de Máster). Navarra: Universidad Pública de Navarra.

López Hidalgo, A. (2018). “La inmersión en el periodismo narrativo latinoamericano. De la retórica del distanciamiento a la crónica autobiográfica”. *Periodismo narrativo en América Latina*, 17-58.

López Pan, F. (2014). “¿Es posible el Periodismo literario? Una aproximación conceptual a partir de los estudios de redacción periodística en España en el periodo 1974-1990”. *Doxa*, nº 3, 11-22.

Manrique Sabogal, W. (2015). “El periodismo como literatura”. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488114_834844.html

Marçal, R. (2013). “Antonio Salas, el periodista que mete a la escoria en la cárcel”. *Vice*. Recuperado de <https://www.vice.com/es/article/bnk9v4/entrevista-antonio-salas-el-periodista-que-mete-a-la-escoria-en-la-carcel>.

Marín, C. (1986). *Manual de Periodismo*. Ciudad de México: Grijalbo.

Martín Clavijo, M. y Bianchi, M. (Coords). (2018). *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Martín Vivaldi, G. (1973). *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.

Martínez Albertos, J. (1982). *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Barcelona: A.T.E.

Martínez Ezquerro, A. (2017). *Entre el ejercicio literario y periodístico: aplicaciones retóricas en la prensa actual*. Universidad de La Rioja, Logroño.

Martínez Garrido, E. (2011). *El crimen de Níjar: Puñal de claveles de Carmen de Burgos y Bodas de sangre de Federico García Lorca. De la pasión, de la sangre, de la tierra y de otros demonios*. En C. de Burgos, *Puñal de claveles* (pp. 31-49). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Martínez Garrido, E. (2018). *Enciclopedia de escritoras*. Madrid: Cátedra (en prensa).

McCombs, M. (2006). *Estableciendo la agenda*, Barcelona: Paidós.

Moreno Espinosa, P. (2000). “Los géneros periodísticos informativos en la actualidad internacional”. *Ámbitos*, nº 5, pp. 169-190.

Palau-Sampio, D. y Cuartero-Naranjo, A. (2018). “El periodismo narrativo español y latinoamericano: influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una generación de autores”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp 961 a 979.

Parrat, S. (2008). *Géneros periodísticos en prensa*. Quito: Ediciones Ciespal.

Peñaranda, M. y Pérez, F. (2017). “El debate en torno a los manicomios entre los siglos XIX y XX: el caso de Nellie Bly”. *Revista de la Asoc. Esp. de Neuropsiquiatría* nº 37, 95-112.

Picazo González, M. (2016). “Transfrontalité et perméabilité dans les genres de non-fiction”. *Çédille: Revista De Estudios Franceses*, 12, pp. 369-386.

Popova, M. (2013). What Girls Are Good For: 20-Year-Old Nellie Bly’s 1885 Response to a Patronizing Chauvinist. *Brainpickings*. Recuperado de <https://www.brainpickings.org/2014/04/30/nellie-bly-letter/>

Pueo, J. (2014). *La escritura de la intimidad en el cine: “Diario de una camarera” (Jean Renoir, 1946)*, en Sánchez-Mesa, D., Ruiz Martínez, J. y González Blanco, A. (Ed.) *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios (1428-1446)* Granada: Universidad de Granada.

Reyna, C. (2018). Joseph Pulitzer, de prensa amarillista a símbolo de prestigio.
Recuperado de <https://gatopardo.com/cultura/icono/joseph-pulitzer/>

Robledo-Dioses, K. (2017). “Evolución del periodismo: aportes mediáticos a la consolidación de la profesión”. *Comhumanitas: revista científica de comunicación*, nº 8, pp. 1-27.

Rodríguez, P. (1994). *Periodismo de investigación: técnicas y estrategias*. Barcelona: Paidós.

Salas, A. (2010). *El Palestino*, Temas de Hoy, Madrid: 2010.

Sánchez Vega, C. (2015). *El periodismo clásico frente al Nuevo Periodismo*. Universidad de San Martín de Porres, Perú.

Sánchez Zapatero, J. (2010). *Autobiografía y pacto autobiográfico. Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica*. Universidad de Salamanca.

Sánchez Zapatero, J. (2013). *¿Hay vida más allá de la autobiografía? Sobre la posibilidad del testimonio en la ficción*. Universidad de Salamanca.

Sierra, F. y López Hidalgo, A. (2016). “Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 22, pp. 915-934.

Spang, K. (1996). *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.

Tarbell, I. (1904). *The history of the Standard Oil Company*. McClure, Phillips and Co, New York: 1904.

Thompson, H. S. (1970). "El Derby de Kentucky es decadente y depravado". *Scanlan's Monthly*.

Tijeras, R. (2011). "El periodismo como construcción de la realidad". *Comunicación21*, 1. pp. 21-26.

Tijeras, R. (2011). "Periodismo y Literatura: La delgada línea roja que separa la verdad del poder". *Comunicación21*, 1.

Torres, G. (1997). "Los géneros literarios y la superación de sus límites. Concepto y práctica de lo transgenérico". *Revista Cauce* nº 20-21, pp. 287-304.

Vegetti Finzi, S. (1992). *Psicoanalisi al femminile*. Roma: Editori Laterza.

Wolfe, T. (1973). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.

Yanes Mesa, R. (2006). "La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación". *Espéculo. Revista de estudios literarios*.