

## **Periodismo y Literatura, un divertimento de la posmodernidad**

**Autor:** Lic. Luis Raúl Vázquez Muñoz, Periódico Juventud Rebelde, Cuba  
*luisraul@enet.cu; luisraul@gmail.com*

### **Resumen**

La unión entre literatura y periodismo aún despierta polémicas dentro de las ciencias sociales. Esta ponencia parte de ese hecho y aborda la existencia del cruce de criterios debido a una falta de teorización, cuyo vacío dejó espacio para entender el concepto como acto de inspiración individual y no como un cuerpo desarrollado a través de un largo período de evolución en las prácticas comunicativas. El texto parte de la tesis de que entre la etapa de consolidación de las Vanguardias artísticas del siglo XX y el advenimiento de la Posmodernidad, la conexión periodismo-literatura desarrolla un proceso donde esta adquiere sus contornos definitivos. La ponencia se centra en ese último momento, cuando el Periodismo Literario afianza la función estética de su discurso y comienza a legitimarse como una de las tendencias de las narrativas contemporáneas. En ella se analizan los cambios en el concepto de objetividad, los nuevos modos de hacer en el periodismo junto a las generaciones y perspectivas literarias que surgieron en esa época y permitieron la vertebración de una modalidad caracterizada por la hibridación entre dos prácticas creativas con funciones sociales distintas y bien delimitadas, pero concomitantes.

**Palabras Claves:** Periodismo, Posmodernidad, Literatura, Arte.

### **Tabla de contenidos:**

1. Introducción
2. Las coordenadas del cambio final
3. El cambio generacional
4. La nueva objetividad
5. Conclusiones
6. Bibliografía

## 1. Introducción

Desde los ataques a los seguidores del Nuevo Periodismo norteamericano, calificados por sus colegas bajo el título despectivo de *"paraperiodistas"* (Wolfe, 1991; Talese 1975: 172), hasta los legendarios denuestos de Miguel de Unamuno de que el periodismo mata a la literatura (Martínez Albertos, 2007: 179), la conexión entre el oficio de informar y las artes narrativas se han movido en un espacio verdaderamente contrahegemónico para su legitimación. Contrahegemonía hacia ciertos criterios de objetividad, que relegan el acto periodístico a una relatoría de hechos y no de esencias culturales y contrahegemonía, además, ante las posiciones de que lo literario es de manera exclusiva un producto de la ficción, argumentos bajo los cuales subyacen los mecanismos de poder utilizados por la burguesía dentro su proyecto de civilización como clase dominante para conformar nuevos estilos de vidas (Williams, 2000).

Hoy el resultante de esa unión se expresa en una estrategia de escritura, que ha recibido la denominación más común de Periodismo Literario, nombre bajo el cual se identifica una modalidad donde las premisas y métodos creativos del reporterismo se unen con los recursos de la narrativa de ficción. Dentro de sus exponentes se encuentran figuras que han marcado la literatura actual como Ernest Hemingway, Rodolfo Walsh, Truman Capote, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska, Ryszard Kapuscinsky y muchos más; pero esos nombres no han significado por sí solo la aceptación de esa corriente. Todo lo contrario, su reivindicación pasa en la actualidad por una polémica que pone en duda la viabilidad de este entrecruzamiento, unido a la falta de un pensamiento que asiente sus bases teóricas y metodológicas y deje de verlo únicamente como un acto de inquietud personal.

A nuestro criterio, dentro de esa necesidad de teorización, juega un papel esencial un examen histórico del devenir de esa corriente, desde una perspectiva interdisciplinaria y que permite ubicar los contextos y las múltiples mediaciones que se establecen en la conformación de un fenómeno marcado por su hibridez. Una mirada desde esa perspectiva permitiría, en nuestra opinión, apreciar dos grandes espacios,

fundamentales para la unión a la cual nos referimos. Ellos son la consolidación de las vanguardias artísticas, a finales del siglo XIX y principios del XX, y la aparición de la posmodernidad en la literatura, al iniciarse la década de 1960. Durante esos dos momentos, la evolución del periodismo inicia y concluye un ciclo de renovación y búsqueda de nuevos modos de abordar la realidad y elevar su capacidad comunicativa.

Es en ese arco que se rompen los moldes implantados por la prensa de masas en su origen y se crean otros, cuyo producto final es el desdibujamiento de las fronteras entre periodismo y literatura y el intercambio de recursos entre una y otra forma expresiva, sin que ellas pierdan sus elementos identificatorios y sus funciones sociales. En esta ponencia, nos centraremos en el momento en que la conexión literatura-periodismo adquiere sus contornos definitivos con la llegada de la posmodernidad literaria, como una de las expresiones más contundentes de la narrativa contemporánea.

## **2. Las coordenadas del cambio final**

El Periodismo Literario, como práctica y forma del lenguaje donde pueden llegar a equilibrarse la función cognoscitiva con la estética obedece a un largo devenir histórico, cuyos preámbulos pueden enmarcarse con el advenimiento de la prensas de masas, el uso del folletín como estrategia para alcanzar mayores cuotas de mercado, la coexistencia en un mismo espacio, las redacciones de los periódicos, de la condición de escritor-periodista y los referentes dejados por el relato realista del siglo XIX en la articulación de un mensaje apoyado en la realidad.

Ese proceso abrió las puertas para que durante la etapa de entreguerras, período donde se cristalizan los aportes de la Vanguardia artística de la pasada centuria, los presupuestos de esa corriente permitieron la renovación de las letras en distintos países, que unido a la consolidación del cine como manifestación artística y un cambio de la propia noción del arte abrió el intercambio de recursos con los géneros narrativos de la ficción, lo que, a su vez, posibilitó que el periodismo afianzara la función estética de su discurso –a partir de los referentes dejados por la Generación Pérdida de

la Literatura norteamericana- e iniciara el proceso de legitimación de una de las tendencias actuales del periodismo contemporáneo.

Los cambios iniciados en ese momento tuvieron sus expresiones finales, más acabadas y conscientes, décadas más tarde con el advenimiento de una etapa cargada de criterios, divergencias y transgresiones. Una síntesis de esa versatilidad se puede apreciar en el uso del prefijo "pos", que en ciertas condiciones parece condenado a la polémica. Su articulación con las palabras modernidad y ficción ha levantado una serie de cuestionamientos a veces marcados por la pasión, los cuales han obligado a pensar hasta qué punto resulta cierto la existencia de una posmodernidad y una posficción en la cultura y la sociedad de la segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI.

El debate ha sido álgido especialmente con el primer término, pero aquí nos enmarcamos en la tesis de Fredrik Jameson (1986) bajo la cual la posmodernidad no es un particular estado de ánimo sino un momento histórico que enmarca el desarrollo del capitalismo tardío, y cuyos inicios el investigador norteamericano fija entre las décadas de 1950 y 1960, cuando se empieza a registrar una profunda transformación de los valores que afectan los moldes establecidos por la modernidad en combinación con los años dorados del crecimiento del capitalismo en el siglo XX y también con la crisis de sus patrones de acumulación. En el plano estricto del arte y la cultura, los marcos de Jameson coinciden con los fijados por Erika Fischer Lichte en los cuales la posmodernidad viene a acoger una evolución apreciada desde mucho antes, en especial con los movimientos de la Vanguardia, pero que adquiere su mejor definición y fuerza en los años 60 del siglo pasado, cuando esa transformación adquiere una cohesión espiritual (Fischer Lichte, 1994).

Vistas, entonces, esas coordenadas, sobre todo en las de Jameson y Fischer Litche, el concepto de posficción no nos parecerá una galimatía de su creador, el crítico literario George Steiner, sino el aviso de los cambios que sobre la literatura se van operar después de los años 60 por el peso con el cual emerge la superación de las fronteras tradicionales entre ficción y no ficción, dando paso a una serie de préstamos cuyos resultados se verán –

con todo su sentido posmoderno- en campos del saber como la antropología (*Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet), el análisis histórico (*Las Venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano) y de manera muy especial en la cristalización definitiva de la práctica y el pensamiento del periodismo literario.

### **3. El cambio generacional**

La prueba de que en el período la conexión literatura-periodismo se hallaba en una fase definitiva de su evolución lo podemos apreciar en los reclamos de paternidad hechos hoy sobre ella y que fijan a los años 50 y 60 como la fecha de nacimiento. Los criterios van desde las menciones al Nuevo Periodismo norteamericano hasta los recordatorios de distintos intelectuales latinoamericanos que hacen valer, entre otros argumentos, la publicación de *Operación Masacre* por Rodolfo Walsh, diez años antes de que Truman Capote escribiera *A sangre fría*. El listado pudiera ser largo y controvertido, pues lo que refleja toda esa gama de opiniones es que el periodismo literario constituía para la época una creencia compartida y se encontraba legitimado ante una zona de la práctica cultural del siglo XX, algo comprobado en el célebre reportero francés Jean Daniel, cuando afirmó que los jóvenes de su generación con posibilidades de escribir no establecían diferencias “entre la filosofía, la literatura, el compromiso político y el periodismo” (Cruz, 2009). Solo que en esos años, y a diferencia de los anteriores, dicha modalidad se desenvolverá junto a una serie de dinámicas, que incidirán en su proceso de configuración en un cuerpo coherente, poseedor de una tradición, y de métodos y premisas propios que lo distinguirán de otras prácticas informativas.

En efecto, a partir de ese momento la adopción de formas literarias en el discurso periodístico será un fenómeno plural, registrado en distintas geografías, no solo en los países capitalistas avanzados. Las causas de este hecho son palpables en América Latina donde el proyecto de la modernidad, con el rol vertical desempeñado por el Estado, condujo a la puesta en marcha de diversos procesos de actualización económica y social, que si bien acentuaron las asimetrías internas y no lograron romper el esquema de dependencia con los centros de poder mundial, al menos crearon zonas

internas con cierto grado de desarrollo, expresado en el crecimiento de los niveles de alfabetización, la masificación de los centros educacionales y la conformación de un mercado para las crecientes industriales culturales. Es ese mercado estratificado, portador de nuevos modos de asociación y de consumo cultural, lo que evidenciará la multiplicidad de actores que en buena medida le dará sentido a lo posmoderno, expresada en los sectores juveniles y las tribus urbanas (Cfr. Martín Barbero, 1996; García Canclini, 2006). En el plano informativo lo anterior trajo consigo una modernización de los modelos de prensa con el surgimiento de periódicos y revistas bajo la concepción de empresa informativo-mercantil. En consecuencia los géneros periodísticos fueron actualizados o se incorporaron otros, en sus nuevas concepciones, como es el caso del reportaje en Colombia, el cual era prácticamente desconocido en la década de 1940, al juzgar las consideraciones de Gabriel García Márquez en numerosas entrevistas y en *Vivir para contarla*, el primer libro de sus memorias.

Otro elemento importante consiste en que esa etapa coincide con los cierres de los ciclos de renovación abiertos por las Vanguardias, y en determinadas regiones se comenzó a apreciar un cambio generacional de escritores y búsqueda de nuevas estrategias para abordar un entorno en ocasiones altamente conflictivo. Era el mundo pos Segunda Guerra Mundial, marcado por las contraculturas, la liberación del sexo, los movimientos nacionales o civiles contra las dictaduras o gobiernos oligárquicos, la guerra de Vietnam. En los Estados Unidos su producción narrativa se encontraba en un reexamen general, donde se hablará del fin de la novela tradicional y que condujo en buena medida a una vuelta hacia los presupuestos estéticos del relato realista del siglo XIX y a experimentar con nuevos modos de escrituras, ahora tensadas al máximo como hizo Truman Capote con *A sangre fría* y Norman Mailer, primero con la novela *Los Desnudos y los muertos* y después en extensos reportajes como *Los ejércitos de la noche* y *La canción del verdugo*. En América Latina, por su parte, ese escenario surge cuando su narrativa se halla en un dinamismo que la conducirá, primero, al boom de su narrativa con autores en su mayoría afiliados a los presupuestos vanguardistas y luego a una nueva literatura, ya conscientemente

posmodernista, con escritores como Manuel Puig, Antonio Skármeta, Mempo Giardinelli y Luis Britto García quienes desarrollaron nuevas estrategias discursivas (la parodia, la hibridación y la intertextualidad, entre otras) y presentaron, a diferencia de sus predecesores, escenarios y temas relacionados con los ambientes ciudadanos, la marginalidad y los espacios periféricos de las sociedades (Cfr. Tornés, 1996: 18; Mateo, 1995: 125-127).

No es casual, entonces, la trascendencia que en el período comienza a adquirir un tipo de narrativa basada o estructurada alrededor de situaciones reales, la llamada literatura fáctica, que tiene en el escritor italiano Leonardo Sciascia uno de sus principales exponentes. No es casual, tampoco, que sea América Latina una de las geografías donde esa "literatura de hechos" adquiera una dimensión relevante, a partir de los orígenes de su literatura testimonial ubicada en las Crónicas de la Conquista y del pensamiento de los autores que van a protagonizar los cambios, como es el ejemplo de Rodolfo Walsh, quien pensaba que la denuncia traducida al arte de la novela de ficción se volvía inofensiva y que, por el contrario, el documento testimonial admitía cualquier grado de perfección y abría grandes posibilidades artísticas incluso para contar el horror político (Piglia, 1994: 13).

Ahora bien, en nuestra opinión, el juego del periodismo con las nuevas nociones que surgían en la literatura no podría entenderse si no tienen en cuenta los reordenamientos que en los medios impresos provocó las alteraciones en los organigramas comunicativos, a raíz del surgimiento de la radio y sobre todo con el auge de los formatos audiovisuales con el auge de la televisión, pieza clave en la conformación de un nuevo universo comunicacional surgido después de 1945, denominado por Jesús Timoteo Álvarez como Neocapitalismo informativo, y caracterizado, entre otros rasgos, por la convergencia del negocio informativo en trust, conglomerados y cadenas mediáticas que saltan las barreras impuestas por las fronteras nacionales (Timoteo: 128-129). Ese desplazamiento de la prensa de sus posiciones primigenias implicó, ya desde el período de entreguerras, un cambio en la perspectiva de la noticia donde lo relevante no será solo el

hecho sino la persona que está dentro de ella. Para Tomás Eloy Martínez esa variación, expresada en la mudanza abierta del periodismo hacia formas más elaboradas, constituyó la respuesta de los medios informativos impresos ante los desafíos dejados por la preeminencia de distintos soportes comunicativos (Martínez, 1997). Un ejemplo de esto último, indicativo del rumbo que tomaban los hechos, se puede apreciar en *Hiroshima*, el célebre reportaje del periodista norteamericano John Hersey y los perfiles escritos por su colega Lilliam Ross sobre personalidades como John Huston y Ernest Hemingway. Ambos casos se distinguen por una exhaustiva documentación, un estilo impecable y un desbordamiento de la línea argumental, cuyo producto final son textos más extensos y con una capacidad para abordar diversas aristas del hecho noticioso por encima de la norma tradicional, algo evidente en Hersey, cuyo reportaje ocupó el número entero de la revista *The New Yorker* donde se publicó primero antes de ser convertido en libro por la editorial Penguin.

#### **4. La nueva objetividad**

Más que los ejemplos, el espíritu de ese ambiente explica los grados de experimentación a que fue sometido el periodismo por parte de los escritores del momento, quienes, pese a las diferencias geográficas, culturales e incluso existenciales presentes en ellos, tenían en común su relación con las industriales culturales y el hecho de concebir a la escritura periodística como una forma literaria más en contraposición con los grupos que respaldaban las tradicionales divisiones del arte en base a la dicotomía ficción-realidad, y que jugaron un elemento de presión en la época.

Por ello, en medio de ese forcejeo, una de las primeras nociones a superar fue la tradicional noción de objetividad, un hecho que indica la madurez que ya había alcanzado el proceso de constitución del periodismo literario y que distingue las dinámicas en torno a esa modalidad con respecto a otras etapas, como la Vanguardia.

Leonardo Padura sostiene la tesis de que en aras de alcanzar un mayor nivel de indagación de la realidad y de atención de los lectores, la solución formal de ciertos textos periodísticos fue la adopción de dispositivos más propios de la literatura que del periodismo, y en especial uno: la especulación de los

personajes y del propio autor. Solo que ese experimento tuvo una cuota grande y premeditada en *Operación Masacre*, cuando por primera vez Rodolfo Walsh utilizó la subjetividad no de manera natural y espontánea, como se hacía antes, sino desde una actitud consciente (Padura, 2006: 9-15).

A nuestro juicio esa innovación de Walsh y enfatizada por Leonardo Padura es el rasgo más esencial que tiene este período pues constituye la llave para acceder a nuevas formas de entender las prácticas dentro de los medios, al jerarquizar entre otros espacios las posibilidades interpretativas del periodismo (algo subyacente en su dimensión literaria) y al punto de convertirla en toda una modalidad, el periodismo interpretativo. Hasta ese momento el concepto de objetividad postulaba que los periodistas reflejan la realidad tal y como esta ocurrió, los informes noticiosos deberían supuestamente ser honestos, equilibrados y libre de subjetividades por lo que cualquier otro recurso o concepción que atentara contra esos supuestos pilares quedaba fuera del canon de los medios y justificaba la tesis de la confusión de patrones, entre otras similares, por lo que dicho concepto cuestionaba cualquier otra forma de experimentación con el lenguaje. Visto en perspectiva, ese cambio de la objetividad a partir del entrecruzamiento entre literatura y periodismo, le dio paso a otras miradas, sustentadas hoy en la llamada Teoría de la Construcción de la Realidad, que conciben al reportero como un mediador, un intérprete con niveles de especialización que escoge los hechos-noticia bajo criterios de relevancia dentro de una estructura social y organizacional (Gomis, 1991: 36). Bajo ese prisma la construcción de la noticia se entiende como un fenómeno social compartido, donde se establecen múltiples articulaciones y negociaciones, no solo al interior de los medios sino también en la recepción del mensaje por el público. En este caso el consumo de la información estará sujeto al juego establecido en la capacidad de control del contexto del discurso por parte del destinatario, los grados de especialización del reportero y la interacción con el entorno que rodea y condiciona el acto comunicativo (Rodrigo Alsina, 1993: 164).

Lo antes expresado permite concebir el periodismo literario como un espacio donde puede existir una participación cognitiva, en el que intervienen la disposición del lector y la habilidad y control del comunicador en la articulación de su discurso. Esto sería así porque el periodismo literario supone en ocasiones una transgresión del lenguaje estandarizado de los medios y que se condiciona por las temáticas trabajadas, las cuales por lo general no pueden ser debidamente abordadas si no es a través de una configuración artística o no tradicional del mensaje. Esa disposición transgresora del discurso periodístico-literario, en el que también pueden aparecer cuotas de subjetividad, entraña una validación como real en aras de su función social y de los elementos de referencialidad que impone. Es aquí donde se puede establecer un nivel de ajuste o "pacto" entre comunicador y público. El primero empleará los recursos literarios hasta el nivel que no afecte la verdad y el segundo aceptará ese tipo de discurso en la medida que no perturbe la corriente principal de referencialidad. Es bajo esas condicionantes que se puede proponer al periodismo literario, en tanto acto comunicativo, como un proceso de negociabilidad cognitiva y simbólica entre comunicador y público.

Ya en el plano de la conexión literatura y periodismo, los cambios que ocurren aparejados con el concepto de objetividad se reflejan en otro factor determinante, como lo fue el grado de experimentación a que fue sometido el texto periodístico. La noción telegráfica de la sintaxis periodística dejó de ser la exclusiva en ese tipo de discurso y una serie de variantes se emplean en busca de un enunciado más versátil sin que se perdieran los rasgos de concisión, claridad y exactitud que caracteriza el lenguaje informativo. Así, al dibujo de personajes reales y presentes en la realidad objetiva se le suman los manejos de los tipos de narrador, el juego de planos temporales y espaciales, la configuración de escenas y la sofisticación de las estructuras dramáticas de las historias, entre otros procedimientos ya no solo de la literatura sino también del cine. Al mismo tiempo se acentuó el desdibujamiento genérico. A partir de ese momento es permisible en el periodismo que un comentario pueda comenzar como un reportaje y una entrevista alterar su clásico formato de preguntas y respuestas para

incorporar elementos narrativos en su interior, como hizo Gay Talese con Frank Sinatra o Rex Reed con Ava Gardner, ambos representantes del Nuevo Periodismo norteamericano. Ello trajo consigo una multiplicidad de las maneras de construir el texto informativo. O para decirlo en línea con los teóricos de la estética: una acentuación del hábito de autor a tono con la articulación que trascendía las formas estandarizadas en el uso del lenguaje. Un ejemplo clásico de esa pluralidad se encuentra en las diferencias de estilo entre Gay Talese y Tom Wolfe, pese a pertenecer a un mismo movimiento. Mientras Talese muestra un estilo más objetivista, menos frondoso en sus apariencias y con ello supuestamente más cercano al periodismo tradicional, Wolfe se lanza a trastocar todas las estructuras sintácticas posibles, al intercalar interjecciones, abusar de las onomatopeyas y signos de puntuación e incluso alterar el orden de los párrafos en un intento por reproducir el universo caótico de sus personajes.

Un tercer elemento es lo que Albert Chillón ha denominado la radicalidad de la escritura periodística y su documentación, esto es llevar los recursos del lenguaje y la búsqueda de datos a niveles por encima de lo normal (Chillón: 185-219) lo cual anticipábamos en el ejemplo de Hersey y los modos de escribir en distintos escritores-periodistas. Los autores más representativos del periodismo literario se caracterizaban por utilizar lo que se ha denominado métodos de indagación profunda, como la observación, las entrevistas y el apunte minucioso de todo tipo de detalles, validados en la novela realista, y unido a la convivencia prolongada de los reporteros con los personajes de sus historias. De ese modo la acumulación de información, pensada para un producto con valores artísticos, se conectaba no ya con los espacios de una publicación periódica sino con los moldes genéricos de la novela, como fue el caso de Gay Talese al reflejar la vida de la decadencia de una familia de la mafia, los Bonnano, con *Honrarás a tu padre*.

Por último, la madurez exhibida puso en condiciones a los reporteros para que el camino de la experimentación se dirigiera ahora desde el periodismo hacia la literatura. Truman Capote dio otra vuelta de tuerca y a partir de las técnicas usadas en *A sangre fría* escribió un relato corto, *Ataúdes tallados a mano*, en el que se cuenta una serie de asesinatos ocurridos en Nebraska e

investigados por un detective aficionado, que nunca existió (Garza, 2004: 247-248). Pero quizás uno de los casos más significativos sea el de Tomás Eloy Martínez, con su novela *Santa Evita*, donde el narrador argentino utilizó una mezcla de géneros y recursos de indagación reporteriles como entrevistas, revisión de cartas, documentos de archivos, guiones, cruzamiento de los datos y pormenorización de los detalles para reconstruir las escenas, sucesos y personajes de la historia sobre el cadáver momificado de Evita Perón. El resultado fue la creencia extendida entre numerosos lectores de que los detalles del libro, incluso las conversaciones entre Eva y su esposo, el general Perón, eran reales. Tiempo después, en un simbólico efecto *boomerang*, José Pablo Feinmann, guionista de la película *Eva Perón. La verdadera historia*, insertó esos diálogos en el filme creyendo que habían ocurrido en la vida real. Tomás Eloy Martínez llamó a ese fenómeno el *non-fiction* al revés (Neyret, 2002) y ha sido, a decir verdad, uno de los cierres de oro de esta conexión, un singular ejemplo del firme paso del periodismo literario por las redacciones de los diarios y el campo literario, sin importarle las voces en contra que llegan hasta el día de hoy para mejor salud de la literatura y su hermano casi gemelo, el periodismo.

## 5. Conclusiones

La configuración definitiva del periodismo literario como un cuerpo reconocible entre otras prácticas creativas transcurre en los inicios de la posmodernidad. En ese período, el referente dejado por la Vanguardia se conjugó con un cambio en la literatura de diversos países que unido a factores de diversa índoles –sociales, políticos, culturales, económicos y comunicacionales- provocaron el desdibujamiento consciente entre los límites de la narrativa de ficción y la basada en hechos reales. En esa hibridación jugó un papel importante el cambio en la noción de la objetividad, que abrió el camino a formas cualitativamente distintas de entender el periodismo y su relación con la literatura.

Como parte de la madurez alcanzada en el proceso de interconexión entre lo periodístico y lo literario, y como parte de los acomodamientos de la prensa dentro del organigrama mediático a partir del surgimiento de la radio y la televisión, los modos de hacer dentro del oficio informativo se

caracterizaron por tensar los recursos en la búsqueda de la información y pasar del reflejo de la noticia a las razones y los personajes que la producían. Asimismo, la conciencia del cambio y las posibilidades abiertas por este, permitieron en el período de la posmodernidad la abierta utilización de los métodos y recursos de la escritura periodística dentro del texto literario de ficción, como una vía para reafirmar la verisimilitud de las historias, con lo cual quedó refrendado el diálogo iniciado por estas dos prácticas creativas con el surgimiento de la prensa de masas a mediados del siglo XIX.

## **6. Bibliografía citada**

1. Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*. Universidad Autónoma de Valencia: España.
2. Cruz, J. (2009). Jean Daniel fundador de Le Nouvel Observateur: "La capacidad que tiene el periodista para hacer el mal es devastadora". *El País*, obtenido en [http://www.elpais.com/articulo/reportajes/capacidad/hacer/mal/tiene/periodista/devastadora/elpepusocdmg/20090118elpdmgprep\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/reportajes/capacidad/hacer/mal/tiene/periodista/devastadora/elpepusocdmg/20090118elpdmgprep_3/Tes), consultado del 18 de enero de 2009.
3. Fische Litche, E. (1994). El Posmoderno: ¿continuación o fin de lo moderno? *Revista Criterios*, (31), 49-64. (Contenido en el Disco Uno de la Colección Los Mil y Un Textos en una Noche, Centro Cultural Criterios, La Habana, 2006).
4. García Canclini, N. (2006, diciembre). ¿La modernidad dejó de ser una etapa histórica? *Revista Crítica Cultural* (Disponible en el disco uno de la Colección Los Mil y un Texto en una Noche, Centro Cultural Criterios, La Habana, 2006).
5. Garza, J. C. (2004). Análisis técnico de un modelo de narrativa periodística. Truman Capote y su obra de no ficción. *Estudios del mensaje periodístico*, (10), 241-253.
6. Gomis, L. (1991). *Teoría del periodismo, cómo se forma el presente*. Barcelona: Ediciones Paidós-Comunicación.

7. Jameson, F. (1986). El posmodernismo y la lógica cultural del capitalismo tardío. *Revista Casa de las Américas*, (155-156), 141-173.
8. Martín Barbero, J. (1996). El descentramiento de la modernidad. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (13-14), 75-93. (Disponible en el disco dos de la Colección Los Mil y un Texto en una Noche, Centro Cultural Criterios, La Habana, 2006).
9. Martínez Albertos, J. L. (2007). *El zumbido del moscardón: periodismo, periódico y textos periodísticos*. Sevilla, España: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.
10. Martínez, T. E. (1997). "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI", conferencia pronunciada ante la asamblea de la SIP el 26 de octubre de 1997 en Guadalajara, México, Sala de Prensa, no. 125, febrero, 2010, obtenida en <http://www.saladeprensa.org/art959.html>, el 30 de enero de 2010.
11. Mateo, M. (1995). Literatura latinoamericana y posmodernismo: una visión cubana. *Temas*, (2), 123-134.
12. Neyret, J. P. (2002). Entrevista con Tomás Eloy Martínez: "Novela significa licencia para mentir". *Espéculo, revista de estudios literarios*, obtenido en [http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t\\_elay.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html), consultado el 12 de junio de 2009.
13. Padura, L. (2006). Rodolfo Walsh o la literatura desde el periodismo. En Rodolfo Walsh. *Operación Masacre/¿Quién mató a Rosendo?* La Habana: Fondo Editorial de la Casa de las Américas.
14. Piglia, R. (1993). Walsh y el lugar de la verdad. *Nuevo Texto Crítico*, (12-13), VI, 12-12.
15. Rodrigo Alsina, M. (1993). *La Construcción de la Noticia*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Comunicación, segunda edición.
16. Talese, G. (1975). *Fama y oscuridad*. Barcelona: Grijalbo.

17. Timoteo, J. (2005). *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente Brau.
18. Tornés, E. (1996). *¿Qué es el postboom?* La Habana: Editorial Letras Cubanas, Colección Pinos Nuevos.
19. Williams, R. (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Editorial Península.
20. Wolfe, T. (1989). *El Nuevo Periodismo*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente Brau.