

El reportaje digital. Una apuesta narrativa frente al archivo documental

Digital report. A narrative chance against the documentary archive.

Lic. Dolors Palau Sampio

Universitat de València

dolors.palau@uv.es

Resumen

Este artículo analiza las características que presenta el reportaje digital, denominado especial temático, en dos publicaciones electrónicas (*elpais.es* y *elmundo.es*), a la luz de las posibilidades hipertextuales, multimedia e interactivas que proporciona internet, todo ello con el objetivo de plantear opciones alternativas a su carácter actual, más cerca del archivo documental distribuido en apartados temáticos que del relato que explora todas las posibilidades narrativas y expresivas a su alcance.

Abstract

The main purpose of this paper is to analyze digital report items in two electronic media (elpais.es and elmundo.es) in order to understand how they use hypertextual, multimedia and interactive options. Moreover, it proposes to explore more creative possibilities in this media through changing its current design, which is inspired in database categories and collections of individual items. Our claim is to emphasize another design that recovers narrative's sense and developpes a story.

Palabras clave / Key words

reportaje digital, narración, especial temático, periodismo literario
digital media, narrative, journalism genres, report, literacy journalism

1. Introducción

Liberado del corsé de la pirámide invertida, de las premuras de la edición diaria y de los agobios espaciales de las medias columnas, el reportaje ha gozado de los recursos necesarios para erigirse como un instrumento poderoso al servicio del relato periodístico, el género narrativo por excelencia a la hora de ofrecer una radiografía de la compleja actualidad. Y no sólo en los medios escritos. Su adaptación a la radio y a la televisión ha mantenido un carácter original que, sin embargo, es difícil apreciar ahora en las publicaciones electrónicas, especialmente en aquellas creaciones agrupadas bajo la denominación de “especiales”.

A partir de un recorrido por las peculiaridades que presentan las versiones digitales del reportaje en *elpais.es* y *elmundo.es*, este artículo pretende analizar qué opciones ofrece internet para desarrollar un género que, más allá de potenciar sus posibilidades documentales, como en la actualidad, recupere su esencia narrativa. Un reportaje realizado con rigor y ambiciones literarias, que no se conforme con ser una base de datos, con entradas que dividen y fragmentan en apartados temáticos cuestiones de actualidad; un reportaje pensado no sólo para la consulta, sino, sobre todo, para la lectura, aplicando los recursos expresivos y compositivos procedentes de la literatura al relato de la no-ficción. En definitiva, el objetivo es aportar algunas consideraciones que permitan al reportaje digital beneficiarse de la condición hipertextual, multimedia e interactiva no únicamente para almacenar datos en diferentes formatos y diseñar fórmulas de acceso rápido –como si la no-linealidad impidiera otras opciones–, sino también para diseñar caminos más sugerentes al recorrido de los lectores, en los que cronología, personajes, escenarios y hechos no sean simples apartados de clasificación.

2. La esencia narrativa del reportaje

La caracterización del reportaje ha dado pie a una extensa literatura en la que ha primado, especialmente, el empeño clasificador. Así, Martínez Albertos (1991) lo sitúa como un “género interpretativo” entre la información y la opinión, mientras que Martín Vivaldi (1999: 353) habla de “una información de más altos vuelos, con más libertad expositiva” y Concha Edo, de un género “en la frontera entre la información y la sollicitación de la opinión” (2003: 63). Más allá de las variadas tipologías o del exotismo de algunas definiciones, los autores que se han acercado al reportaje han coincidido a la hora de dibujar algunos contornos inequívocos: la voluntad de ofrecer una información compleja, una mayor extensión y libertad expositiva o un concepto más relajado de actualidad. Aspectos que la definición que propone Chillón recoge y amplía cuando presenta el reportaje como un género discursivo complejo, por su “diversidad funcional, temática, compositiva y estilística”. Un género, siguiendo con sus palabras, “polifacético y ampliamente intertextual”, capaz de incorporar y combinar múltiples procedimientos de escritura y de absorber “en parte o del todo” los demás géneros periodísticos, así como los literarios y artísticos (1999: 178).

Una de las escasas y, sin embargo, certeras contribuciones a la caracterización del género que se han hecho desde fuera del periodismo corresponde al filósofo György Lukács, quien, en 1932, escribió: “El verdadero reportaje no se contenta con representar simplemente los hechos: sus narraciones son siempre un conjunto, descubren causas, provocan deducciones (...) En el buen reportaje se representan el caso individual, el hecho, en una segunda vivencia completamente sensible, concreta e individualizada, y en ocasiones incluso se configura” (2002: 209). La definición de Lukács apela a un aspecto del reportaje que quedaba fuera de las primeras primeras aproximaciones y al que Chillón aludía indirectamente: su carácter narrativo.

De hecho, narrar, en tanto que “relatar un(os) hecho(s) que se ha(n) producido a lo largo del tiempo” (Álvarez, 1998: 179), constituye un ejercicio habitual en el ámbito periodístico y, de manera especial, aunque no exclusiva, en el reportaje. La referencia a su esencia narrativa obliga a tener en cuenta algunas precisiones lingüísticas. Los autores que han analizado, desde este ámbito, las secuencias textuales en los géneros del periodismo concluyen que, tanto en el reportaje como en la crónica, predominan las de tipo narrativo. Álvarez les atribuye, en este sentido, un carácter mixto, “pues incluyen la descripción y el diálogo, como formas expresivas imprescindibles” (1998, 36). El vínculo entre reportaje y narración no es arbitrario. El concepto de secuencia textual está íntimamente relacionado con el de género del discurso –la denominación acuñada por Bajtín y recogida por Chillón que se utiliza como punto de partida para la definición de reportaje–, de modo que es éste último el que regula la heterogeneidad de secuencias que forman parte de un texto o hipertexto. El lingüista Jean-Michel Adam (1990) identificó cinco secuencias¹ prototípicas (narración, descripción, argumentación, exposición y diálogo) que se combinan de forma diferente (en términos de inserción o dominancia secuencial) en cada uno de los géneros discursivos², “tipos relativamente estables de enunciado”, según Bajtín, que se generan en cada esfera particular de uso de la lengua (1999: 248). El autor sitúa el reportaje entre los llamados géneros elaborados o secundarios³.

Calsamiglia y Tusón coinciden con Álvarez a la hora de clasificar el reportaje dentro de los textos con predominio narrativo y señalan que la estructura interna de esta secuencia combina temporalidad, unidad temática, transformación, unidad de acción y causalidad (2001: 271). La narración, explican, constituye una de las formas de expresión más utilizadas por las personas, estrechamente vinculada a nuestra forma de comprender el mundo o de acercarnos a lo desconocido. Bres concluye que la narración es “un acte par lequel le sujet construit et confirme son identité: narro, ergo sum” (1994: 6).

Antes de analizar las características que presenta el reportaje en el medio digital, cabe definir con más precisión cuáles son los *ingredientes* que conforman un texto narrativo, en base a algunas definiciones que ponen en juego los elementos que participan en él. Según apunta Adam en *Le texte narratif*,

(...) tout récit est une (co)construction, un travail de mise ensemble-mise en ordre des événements passés. Raconter, c'est établir des rapports d'ordre chronologique et causal, transformer la réalité sur la base d'une théorie –consciente/inconsciente, individuelle/collective– de la causalité. Dès lors, l'énonciation narrative induit des rapports entre des objets-événements et, surtout, utilise la capacité de la langue à transformer la réalité dans l'intérêt de l'énonciateur (1985: 201).

Mieke Bal también incide sobre el acto de enunciación y los aspectos temporales y causales, pero introduce un nuevo elemento de reflexión en el contexto de la narración, el de los actores:

Un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* será aquel en el que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de una cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. La afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto no es la historia (1985: 13).

Sin embargo, no hay que olvidar la importancia de un cuarto factor: el espacio. Como indica Garrido Domínguez, “el espacio, en cuanto componente de la estructura narrativa, adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción, el tiempo” (1996: 207). El tiempo es, según Ricoeur, clave en la *comprensión narrativa*: “El carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su carácter temporal” (2000, 190). Este acto narrativo tiene como escenario el texto, el patrón que satisface la necesidad de “delimitación, de ordenación y de explicitación” (2000: 191) de la vivencia temporal, y que, a través de una operación de composición verbal, de la capacidad configuradora de la trama, se convierte en relato. “La trama es la unidad inteligible que compone circunstancias, fines, medios, iniciativas, consecuencias no queridas (...) es el acto de ‘ensamblar’ –de com-poner– estos ingredientes de la acción humana que, en la experiencia ordinaria, son heterogéneos y discordantes” (2000, 192). La trama⁴, por tanto, adquiere carácter epistemológico, se convierte en una herramienta cognitiva que permite explicar la acción humana, es “el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal” (2000: 193). El proceso de conversión de la historia en trama (relato) bascula sobre tres juegos de relaciones definidos por Genette: orden, duración y frecuencia (1989). En el caso del periodismo, tienen que atender no sólo a la verosimilitud, sino también a la veracidad.

En la línea trazada por Ricoeur, Borrat plantea que “ ‘comprender’ y ‘explicar’ son verbos que apuntan a la temporalidad y, por eso mismo, a la manera primera y principal de dar cuenta de ella: narrándola”. Son, como narrar, verbos de uso común, generalizado, que comparten tanto los actores participantes en la interacción noticiable, en sus comunicaciones intra e interpersonales, como los autores que “producen relatos sobre la interacción noticiable para la prensa, la radio o la televisión” (2000, 46), quienes, en realidad, son narradores de “una ‘realidad’ previamente narrada por otros”. En la construcción de su nuevo relato, el periodista puede optar por fórmulas más estereotipadas, por las recetas expresivas que algunos manuales y libros de estilo consagran como garantía de objetividad o, como dice Borrat, por las que le ofrece,

“mucho más tentadoras”, la narrativa de ficción (2000: 58), que le permiten jugar con elementos como el punto de vista, la construcción temporal y espacial o la caracterización de los personajes.

En una conferencia titulada “Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI”, el periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez incidía en que el buen reportaje, pese a no ser una rama de la literatura, “debería tener la misma intensidad de lenguaje y la misma capacidad de seducción de los grandes textos literarios”, la fuerza de la narración, para seducir “a personas que ya han experimentado con la vista y con el oído todas las complejidades de un hecho real”. Narrar, dice, “tiene la misma raíz que conocer. Ambos verbos tienen su remoto origen en una palabra del sánscrito, gna, conocimiento” (1997).

El recurso a las estrategias literarias no debe entenderse, en cualquier caso, como una concesión ornamental, un adorno prescindible, sino que, desde una concepción del estilo como una manera absoluta de ver las cosas, en íntima sintonía con el contenido, el modo de dar cuenta de la realidad será un componente cognoscitivo de primer orden⁵. Como sostiene Chillón: “No es que, dada una cierta realidad objetiva haya diversas maneras y estilos de referirla, sino que cada manera y estilo suscita su propia realidad representada” (1999: 49).

3. Del papel a la red: el entorno digital

Las aproximaciones teóricas al reportaje en soporte digital han incidido en las opciones que ofrecen los cibermedios para su desarrollo. Junto a la interactividad o el carácter multimedia, los autores que han abordado el tema han hecho hincapié, sobre todo, en la capacidad de interconectar diversos documentos digitales. Así, Guillermo López define el reportaje como un “género hipertextual”:

Los reportajes en Internet no sólo pueden aunar los recursos provenientes de distintos soportes, sino que además pueden estructurarse en multitud de apartados, adecuadamente jerarquizados en un texto fuente a partir del cual surgen diversas informaciones complementarias que idealmente se extenderían hasta el infinito (2003: 455).

En términos similares se pronuncia Salaverría cuando alude a las “enormes posibilidades” para su desarrollo en los cibermedios. Afirma que se trata de “un género que permite” o “incluso reclama” un aprovechamiento de los contenidos multimedia, desde las galerías fotográficas hasta los vídeos, pasando por los gráficos interactivos y las grabaciones sonoras. Pero esta opción se encuentra aún en un estadio inicial: “La mayoría de cibermedios que se presentan a sí mismos como ‘multimedia’ en realidad sólo ofrecen textos, imágenes y sonidos que se pueden consumir de manera aislada o consecutiva” (2005a: 57). El autor distingue entre aquellos medios que simplemente “yuxtaponen” los diferentes elementos multimedia (reunidos en la misma página, pero que exigen un consumo independiente) y los que “integran” en una unidad comunicativa dos o más soportes, como han hecho el cine y la televisión. El reportaje también puede explotar su extensión a través de la estructuración hipertextual, que permite “ensayar diversas formas de fragmentación axial y/o reticular” del texto (2005a: 162). Por último, al tener un carácter menos perecedero, el reportaje resiste más tiempo en las portadas y puede actuar como “gancho” interactivo “para la creación de un foro de debate a propósito del tema analizado en el texto” (2005a: 162).

La reflexión teórica en torno al hipertexto ha tenido un cierto protagonismo en el terreno de los estudios literarios y, especialmente, entre algunos autores que vieron en ella un puente para el acercamiento entre las humanidades y los avances tecnológicos. El más representativo de éstos es George Landow, quien, en una obra de principios de los 90 del pasado siglo, se refiere explícitamente al hipertexto como “la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología” (1995). Así pues, hace confluir en este

concepto las reflexiones de la teoría literaria posmoderna, hasta el punto de identificar el hipertexto con las nociones de texto como red, intertextualidad, polifonía o apertura del texto, lanzadas por Barthes, Foucault, Bajtín o Derrida (1995: 13-49). En este sentido, Landow asegura en *Hipertexto* que la definición que Barthes proponía como ideal de textualidad, en *S/Z*, “coincide exactamente” con lo que se conoce como hipertexto electrónico: “un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas y recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como nexos, nodos, red, trama y trayecto” (1995: 14).

Susana Pajares atribuye a estas tesis de Landow –pero también a la de teóricos de la primera mitad de la pasada década, como Jay David Bolter o Michael Joyce–, la incorporación de “un componente teórico-metafórico” que ha contribuido a sembrar la confusión en este campo, “al añadir al hipertexto características utópicas centradas en la liberación que supone la nueva forma de acabar con la tiranía de la palabra escrita” (2004: 29). Así, la autora apunta que la segunda generación de teóricos literarios interesados en el hipertexto, con Murray y Aarseth al frente, ha optado por poner los pies en el suelo y desprenderse de algunas asociaciones confusas, como las referidas a “lo infinito del hipertexto” o al carácter hipertextual de cualquier texto digital, así como a las acotaciones del concepto de interactividad y su distinción de la mera “exploración” (2004: 32-33). En esta línea crítica, Pajares ofrece su propia definición del concepto:

Hipertexto es una estructura de base informática para organizar información que hace posible la conexión electrónica de unidades textuales (de diferente tamaño, categoría o naturaleza) a través de enlaces (*links*) dentro de un mismo documento o documentos externos. Requiere la manipulación activa del lector para poder ser leído/utilizado, además de la actividad cognitiva común a cualquier proceso de lectura (2004: 34).

La referencia a los enlaces remite a otro tema clave en los estudios hipertextuales: la linealidad o, más exactamente, la ausencia de ella, es decir, la no-linealidad o no-secuencialidad que algunos autores incluyen como un aspecto inherente a su definición de hipertexto. Sin embargo, como recoge Pajares (2004: 36), se trata más de una “posibilidad” que de una cualidad intrínseca de esa forma de lectura alternativa a la que nació con la invención de la imprenta y que continuó vigente a lo largo del siglo XX con el cine, la radio o la televisión: una secuencia delimitada por un principio y un final generada para seguirse en un orden determinado⁶. En todo caso, es importante evitar confundir la idea de no-linealidad con la de multilinealidad. Mientras ésta última se refiere a aquellas estructuras que organizan el relato en torno a varias líneas de interés, las no-lineales o reticulares son las que no disponen de ningún eje discursivo reconocible:

Recurrir a una estructura reticular no es, por tanto, la mejor alternativa para narrar relatos; la narración es un tipo de escrito esencialmente lineal. Los contenidos periodísticos que encajan mejor en las estructuras reticulares son los expositivos: datos, cifras, declaraciones y similares. Todos estos contenidos admiten la yuxtaposición y no obligan a organizarlos uno detrás de otro (Salaverría, 2005: 106).

Umberto Eco diferencia dos grandes tipos de obras que tienen su propio correlato en los modelos hipertextuales: las que están escritas para ser leídas y aquellas escritas para ser consultadas. Díaz Noci y Salaverría establecen un paralelismo entre estas nociones de lectura/consulta introducidas por Eco y la propuesta de Engebretsen de hipertextos axiales/reticulares, de modo que afirman que “las obras de lectura encajarían perfectamente en los hipertextos de estructura axial” y, por su parte, las de consulta “en los hipertextos de estructura reticular” (2003: 111-112). Así, un texto concebido para la lectura lineal, plantea la necesidad de optar por una estructura que mantenga el interés y

suscite la participación del lector “mediante juegos narrativos que acentúen las dimensiones literarias de la obra”, desde la narración paralela al punto de vista múltiple o la ruptura cronológica; que promueva, en definitiva, una “navegación connotativa que haga aflorar del relato significados ocultos” (2003: 112). En cambio, las obras escritas para la consulta exigen todo lo contrario, con el fin de garantizar “una navegación clara y orientada del lector hasta hallar la información, una interacción denotativa en suma, que ayude a encontrar con precisión la información específica que el lector busca” (2003: 112-113).

Al hilo de estas reflexiones es interesante tener en cuenta la aportación de Lev Manovich, quien pone de manifiesto que, de la misma forma que la novela y el cine privilegiaron la narración, la informática ha introducido su propio correlato, la base de datos:

Many new media objects do not tell stories; they don't have beginning or end; in fact, they don't have any development, thematically, formally or otherwise which would organize their elements into a sequence. Instead, they are collections of individual items, where every item has the same significance as any other (2002: 1).

Manovich aborda un punto clave en esta reflexión cuando afirma que la naturaleza abierta de la web y su facilidad para añadir constantemente nuevos elementos, contribuye a su lógica anti-narrativa: “If new elements are being added over time, the result is a collection, not a story. Indeed, how can one keep a coherent narrative or any other development trajectory through the material if it keeps changing?”. Tras puntualizar que no todos los productos nacidos al calor de los nuevos medios son bases de datos, el autor apuesta por la necesidad de redefinir el concepto de narrativa. Si bien admite que la tradicional narrativa lineal puede considerarse como un caso particular de hiper-narrativa, sostiene que este cambio técnico o material en la definición del concepto “does not mean that an arbitrary sequence of database records is a narrative”:

To qualify as a narrative, a cultural object has to satisfy a number of criteria [...]. Obviously, not all cultural objects are narratives. However, in the world of new media, the word “narrative” is often used as all-inclusive term [...]. Thus, a number of database records linked together so that more than one trajectory is possible, is assumed to constitute “interactive narrative”. But to just create these trajectories is of course not sufficient; the author also has to control the semantics of the elements and the logic of their connection so that the resulting object will meet the criteria of narrative as outlined above. Another erroneous assumption frequently made is that by creating her own path (i.e., choosing the records from a database in a particular order) the user constructs her own unique narrative. However, if the user simply accesses different elements, one after another, in a usually random order, there is no reason to assume that these elements will form a narrative at all. Indeed, why should an arbitrary sequence of database records, constructed by the user, result in “a series of connected events caused or experienced by actors”? (2002: 6).

En opinión de Manovich, la base de datos y la narración constituyen dos impulsos creativos básicos, dos respuestas esenciales al mundo, que han convivido desde antes de la aparición de los nuevos medios: “Competing to make meaning out of the world, database and narrative produce endless hybrids. It is hard to find a pure encyclopedia without any traces of a narrative in it and vice versa” (2001: 10).

La idea de enlace señalada más arriba sitúa ante otra cuestión asociada a la hipertextualidad: la capacidad de elección que se le brinda al lector. En este punto, las concepciones más entusiastas, derivadas de la hipótesis de que el hipertexto establece las mismas asociaciones que la mente humana y que, por tanto, abre las puertas a una “libertad total”, contrastan con la realidad de unos enlaces predeterminados por el autor y que, como máximo, le ofrecen “elegir el orden de una secuencia de nodos” (Pajares, 2004: 38). Ligada a esta libertad surge a menudo el concepto de interactividad, que algunas voces han tachado de ideológico, dadas las restringidas posibilidades con las que

cuenta el lector: “incluso aquellos hipertextos que le permiten añadir sus propios nodos, predeterminan la forma y hasta un cierto punto los límites del contenido de la actividad del lector. La exploración de lo dado de antemano no es interactividad” (2004: 39).

También la noción de *co-autoría*, la convergencia de los papeles de autor y lector, tan popular entre los primeros teóricos del hipertexto (Landow, Bolter o Snyder), se ha visto reformulada en las revisiones críticas más recientes, que, lejos de negar la presencia del autor, afirman que está “más presente que nunca, concentrado en idear múltiples caminos para sus lectores” (2004: 44). Esta presencia cobra especial importancia en el caso de los textos de no ficción, donde la pérdida de los lectores en el laberinto textual, más que un efecto poético, constituiría “una deficiencia básica en el diseño de la navegación”. Así pues, el autor no desaparece en los hipertextos reales, “sólo busca nuevas formas de ejercer su control” (2004: 45-46).

Janet Murray apunta que el autor escribe el texto, pero también sus reglas, el grado y tipo de participación del usuario: “El autor de estos procedimientos no sólo crea un conjunto de escenas, sino un mundo de posibilidades narrativas”, actúa como una especie de coreógrafo que proporciona los ritmos, el contexto y los pasos en orden a que el usuario “simplemente” utilice este repertorio “para improvisar un baile particular entre las muchas posibilidades que ha preparado” (1997: 165). La autoría, por tanto, aparece como un elemento clave a la hora de abordar la narración. Es obvio, dice Murray, que “el placer que obtenemos de la narrativa no surge de las fórmulas a secas, sino de los detalles concretos” y para que ello sea posible es necesaria la presencia creadora del autor (1997: 214-215). Como recuerda Murray, “una historia es un acto de interpretación del mundo anclado en la percepción y los sentimientos de su autor. No hay ninguna forma mecánica de reemplazar esto, y tampoco ninguna razón para desear hacerlo” (1997: 215).

4. Las posibilidades del reportaje literario

Hasta el momento, las aportaciones teóricas al hipertexto periodístico han centrado su atención fundamentalmente en la arquitectura informativa y, sin embargo, han pasado muy de puntillas sobre los aspectos estilísticos, cuando no los han rechazado directamente, en una asociación del estilo con algo decorativo⁷: “Desde el punto de vista del autor, esta forma de entender la composición textual obliga a prestar cada vez más atención a los aspectos estructurales del discurso y a no contentarse sólo con la belleza externa del estilo” (Díaz Noci, 2003: 111). No obstante, los estudios literarios sobre el hipertexto han empezado a sugerir nuevos caminos teóricos –más allá de la explotación de recursos documentales–, que apuestan por “aplicar al periodismo las posibilidades expresivas que se han descubierto previamente para el mundo de lo literario” (Salaverría, 2005b: 519). Y lo hacen en el campo del reportaje, en el que convergen las circunstancias históricas –descritas por Chillón en la prensa escrita– y pragmáticas –mayor extensión, actualidad más flexible, etc.– para esta simbiosis. Salaverría avanza algunas posibilidades en este sentido:

Gracias al hipertexto, es posible mantener la concisión descriptiva en el texto principal, y si el lector desea ampliar voluntariamente detalles (...) se le ofrece un enlace descriptivo cuyo nodo de destino le aportará los detalles que busca. Siguiendo este criterio, en el reportaje se pueden incluir *enlaces narrativos, enlaces expositivos e, incluso, enlaces dialógicos* (2005b: 521-522).

Los caminos trazados en la dirección de explotar los recursos literarios en el reportaje digital no han desplegado aún –ni a nivel teórico, ni mucho menos práctico– todas las posibilidades a su alcance, al menos como se había abordado en la prensa escrita, al estilo del Nuevo Periodismo nacido de los años 60 del pasado siglo, que abogaba por una escritura que, cumpliendo con el rigor periodístico, pudiera leerse como una novela. Una modalidad de no-ficción que contribuyó a difundir el éxito de *A sangre fría*, de Truman

Capote (1965), y que se sustentaba en cuatro procedimientos: la construcción escena-por-escena, el registro del diálogo en su totalidad, el punto de vista en tercera persona y la relación de gestos cotidianos, hábitos, costumbres y demás detalles simbólicos reveladores del “status de la vida de las personas” (Wolfe, 1994: 50-51). Pero también se basaba en una concepción del lector más compleja que la de mero receptor de textos (Kramer, 2002: 13) o en una labor de reporterismo que, a diferencia del periodismo convencional, se mide en términos cualitativos y de observación (Kramer, 2000: 6). A las características atribuidas por Wolfe suele añadirse, apuntan Cindy Royal y James Tankard, “the ability of literary journalists to focus on the human element and to write interesting, insightful pieces about ordinary people leading ordinary lives” (2002: 5). Las aportaciones de otros autores permiten trazar un perfil más nítido de la modalidad periodística, entre ellos, Norman Sims que resume las siguientes características: reporterismo de inmersión, precisión, voz, estructura, responsabilidad y representación simbólica. Kramer agrega a ello la importancia de la estructura y la introducción de digresiones, al tiempo que llama la atención sobre un elemento interesante: “literary journalists write in an ‘intimate voice’ that is informal, frank, human, and ironic” (Royal, 2002: 5).

No obstante, existen algunas experiencias pioneras en aunar periodismo y literatura en el reportaje digital, como la puesta en marcha por Mark Bowden, autor *Black Hawk Down*⁸, que confiesa el mismo objetivo que sus predecesores a la hora de adentrarse en el periodismo narrativo: “My only concern was to report and write it in such a way that it would read like good fiction, but would be rigorously and demonstrably true” (2000: 26). Pero, ¿qué ventajas ofrece internet a la hora de realzar las posibilidades del periodismo narrativo?

Siguiendo el análisis que Royal y Tankard⁹ realizan del reportaje de Bowden, un relato de gran extensión con una estructura dramática serializada, se pueden extraer algunas claves para confirmar las ventajas del entorno digital en orden a crear reportajes que primen la lógica de la lectura sobre la de la consulta. Los autores demuestran la posibilidad de optar por una estructura lineal, causal y temporal, con alternativas que permitan enlazar con clips de audio y vídeo o con documentos complementarios, incorporados por el autor u otros lectores (a través de ventanas a su interacción). En este sentido, apuntan a la utilidad del hipertexto para facilitar la construcción escena-por-escena, que no consiste en relatar la historia como hechos desnudos, sino en base a una recreación escrupulosa (Chillón, 1999: 243). Las descripciones y diálogos sobre los que se sustentaba esta técnica cuentan ahora con las virtudes del multimedia. De este modo, en un determinado momento, la narración del periodista puede dar paso a un vídeo con una escena de la batalla a la que se refiere.

Además, el registro total del diálogo, ya sea en audio o acompañado de vídeo, contribuye a proporcionar mayor credibilidad a las historias narradas y, sobre todo, el de acallar las voces críticas que acusaban a los nuevos periodistas de recrear diálogos más que reproducirlos y de no ser capaces de proporcionar el tono y el contexto (Royal, 2001: 7). Con todo, la combinación de multimedia e hipertexto revela su fuerza como pilar para lograr la confianza del lector cuando el periodista se decanta por el punto de vista en tercera persona, un recurso tan tentador¹⁰ como complejo, ya que, como sostiene Chillón, este acceso a los pensamientos implica “una violación neta de los límites cognoscitivos inherentes a la escritura periodística y documental” (1999: 282). Wolfe afirmó que para llevar a cabo esta técnica que permite presentar cada escena a través de los ojos de un personaje particular –de modo que el lector pueda sentirse en su piel–, bastaba con entrevistarle sobre sus pensamientos y emociones (1994: 51). Bowden muestra cómo lo aplicó en su reportaje: “If a reader, for instance, wondered how I could possibly know exactly what was in Staff Sergeant Matt Eversmann's head as he slid down

the rope into battle, then they could click on the hyperlink at Eversmann's name and listen to him explaining what was in his head" (2000: 28).

La Red ofrece ahora nuevas oportunidades de mostrar el mismo evento desde diferentes ángulos, a través del uso del punto de vista múltiple, dejando que el lector escoja entre diferentes *links* o los recorra todos, e incluso que pueda enlazar con otras publicaciones que han abordado el tema (Royal, 2001: 8). En el caso de la publicación digital, la creatividad expresiva puede salir beneficiada con el uso de unos medios que permiten explicar, si cabe, la apuesta por una ortografía y una puntuación poco convencional, o por términos procedentes del argot, que tienen el poder de impactar y destacar sobre el ambiente o el tono de una escena, al tiempo que proporcionan mayor verosimilitud y se alejan de "ese tono beige pálido", "de locutor medio", que detestaba Wolfe (1994: 30-31). Lo mismo ocurre con el recurso al retrato global y detallado de los personajes, de las situaciones y los ambientes, que consigue en el reportaje digital superar algunas barreras simbólicas que podían interferir el momento de descifrar el significado. Royal no plantea descargar completamente en un enlace un elemento clave en el periodismo literario – como ya señaló Wolfe –, sino, más bien, aprovechar esta opción hipertextual para añadir información adicional que mejore la comprensión sin anular la imaginación o remitir a un chat para entablar un diálogo entre el autor y sus lectores (2001: 10).

Los puntos expuestos remiten a una práctica habitual entre los autores que cultivaron el periodismo literario a partir de los años sesenta del pasado siglo: la inmersión en el ambiente, en el hábitat natural de los protagonistas del relato durante "el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos" (Wolfe, 1994: 76). Los datos reunidos en este plazo, infinitamente superior al seguimiento de los periodistas convencionales, permite *saturar* el reportaje, ofrecer un vasto compendio de información que la red puede alojar sin problemas, desde lo puramente textual a lo audiovisual.

5. Análisis del corpus

Tras abordar las características del reportaje, las implicaciones hipertextuales y multimedia, se analizará en este punto qué peculiaridades presenta este género en dos medios digitales: *elpais.es* y *elmundo.es*. Para ello se ha tomado como muestra una selección de cerca de cuarenta trabajos publicados en ambos entre enero y marzo de 2006.

Los reportajes estudiados se englobarían bajo la denominación de *especiales*, si atendemos a la propia caracterización de los medios y a la división propuesta por López García, que, de acuerdo con las distintas manifestaciones del género en la Red, distingue tres modelos: el *reportaje de actualidad* (presentado como un documento único, marcado por la inmediatez y el poco aprovechamiento del entorno digital), el *especial temático* (abarca un ámbito temporal más amplio, se mueve en unas coordenadas de actualidad más livianas –aunque con cierta actualización–, sustituye el texto fuente por una serie de apartados que pueden servir de itinerarios de lectura y despliega las posibilidades multimedia) y el *dossier documental*, una fórmula fronteriza entre el "ánimo analítico y exhaustivo" del reportaje y la divulgación (2003: 468-473).

Salaverría, por su parte, introduce la denominación de *reportaje multimedia* para referirse a la modalidad que tiende a "aprovechar a fondo las posibilidades audiovisuales de la web, mediante el uso de galerías fotográficas, infografías interactivas, sonidos y vídeos" y que, por la dificultad técnica de su elaboración y el ancho de banda que requiere, es aún un género "relativamente excepcional" (2005a: 163). Esta opción, de acuerdo con la descripción del autor y la oposición respecto al *dossier documental* (una acumulación más o menos estructurada de artículos de hemeroteca que versan sobre un mismo tema), vendría a coincidir con el *especial temático*.

Sin embargo, más allá de la identificación de posibilidades multimedia e hipertextuales, cabría considerar otros aspectos básicos de su desarrollo, atendiendo al tipo de

contenidos que se ofrecen y a las opciones narrativas que se ponen en marcha. El primer elemento que condiciona su formato está recogido en la propia denominación. Así pues, el carácter temático determina un enfoque que tiende a la fragmentación más que a la integración, a la presentación de datos ordenados en función de unos criterios más que a su disposición respondiendo a la lógica de causas, motivos y consecuencias, como suele ocurrir en los relatos narrativos y en los modelos inspiradores del reportaje en la prensa escrita. La propia concepción de estos especiales, con una vocación de contenedor, de gran fichero donde se almacenan todo tipo de documentos –aprovechando las ventajas de la edición digital– contribuye a ello.

El ejemplo más evidente lo proporcionan los especiales deportivos, a los que ambas publicaciones dedican una tercera parte de los reportajes publicados entre enero y marzo de 2006. Éstos se presentan por modalidades y competiciones, destinados a ofrecer una base de datos que responde a un esquema fijo, en el que figuran apartados dedicados a calendario, resultados y estadísticas, deportistas, gráficos con detalles de la actividad deportiva o las imágenes más destacadas. Es el caso de *Motociclismo 2006, Copa de África, Copa del Rey Baloncesto, Juegos Olímpicos de Invierno, Fórmula 1: Mundial 2006* o *Calendario deportivo 2006*, en *elpaís.es*, mientras que *elmundo.es* coincide en dos de los temas (*Fórmula 1, J100 de invierno*) y añade nuevas modalidades: *Europeo de balonmano, Liga 2005-2006, Rally Dakar 2006, Toda la nieve, Open de Australia* o *Toda la Champions*.

En los ejemplos citados prima la apuesta por ofrecer el mayor número de datos, a modo de archivo útil para los aficionados o los curiosos, y ello necesariamente condiciona una organización temática, la que, de manera más clara, puede favorecer el acceso. Su objetivo, más que la lectura, es la consulta. Este esquema asimila el *especial temático* a la noción de base de datos de la que habla Manovich, una concepción que está presente en la gran mayoría de reportajes digitales analizados, en los que la lógica reticular se impone –aunque no anula, ya que también se encuentran ejemplos mixtos– a la lineal. En ocasiones como opción más razonable, tal y como ocurre en algunos de los reportajes que ofrece *elmundo.es* en la sección de sociedad, a medio camino entre la promoción, la información de servicios y el entretenimiento, en los especiales titulados: *Los 100 mejores colegios, Hacia la igualdad, Cibeles otoño-invierno* o *250 escuelas infantiles*.

En otras, en cambio, el propio tema reclamaba quizás un tratamiento narrativo, en el que un eje discursivo organizara los contenidos en una estructura axial, que posteriormente podría llevar a otras reticulares. Sería el caso, por poner un ejemplo que está presente en las dos ediciones, del tratamiento del anuncio de alto el fuego de ETA. Más curioso resulta aún que ambas publicaciones hayan escogido ítems idénticos para abordar la cuestión: historia, organización, atentados, treguas, lucha antiterrorista y respuesta social. Un indicio, sin duda, de que las energías se han invertido en fragmentar un fenómeno complejo como el del terrorismo en apartados de información temática que tratan de responder a preguntas básicas, pero no a abordar las claves del mismo en una narración integradora, que no necesariamente debería optar por la monótona linealidad, ni mucho menos por la sincronía, sino que podría lanzarse a explorar las posibilidades multilineales o de punto de vista múltiple. Con los recursos empleados por el periodismo literario o narrativo –en la acepción anglosajona– a la hora de plantear un reportaje que al rigor sume calidad literaria y que, además, pueda aprovechar las ventajas de la red.

Algo similar ocurre en el especial titulado *Corrupción en Marbella*, cuya división temática responde a cinco de las famosas preguntas básicas (la sexta, ¿por qué?, está de más, vista la incautación de bienes): ¿Qué? y ¿cómo? (la trama), ¿quién? (¿quién es quién?), ¿dónde? (mapa de la especulación) y ¿cuándo? (cronología). En este caso, ¿sería factible una alternativa que primara el relato sobre la mera agrupación de datos y cifras, con los hechos desnudos por una parte y los protagonistas por otra, que permitiera, en definitiva, leer el reportaje con el mismo interés que las tramas de ficción, pero con la garantía del

rigor documental y periodístico? ¿Acaso la acumulación anula por ella misma el placer de seguir un hilo narrativo que integre los detalles y relaciones de la trama a la manera de un relato policíaco? En definitiva, cabe preguntarse por qué la lógica de la consulta se ha impuesto con tal fuerza a la de la lectura en los reportajes digitales, valiéndose de las posibilidades de almacenamiento de la red y de la ruptura de la linealidad.

La respuesta se obtiene con un simple repaso a los especiales temáticos. La opción imperante incide en *reutilizar* los contenidos publicados en anteriores ediciones, pero no como parte de enlaces documentales –como sería lógico– sino como columna vertebral. De este modo, los reportajes acaban siendo carpetas documentales que se limitan a agrupar y reordenar los materiales para la consulta, en ocasiones acompañados de una introducción que da paso al esquema organizativo. En cambio, un reportaje concebido para la lectura (o que combinara ésta con la consulta) implicaría un esfuerzo mucho mayor y requeriría unas habilidades narrativas específicas en unas redacciones digitales que, de momento, se caracterizan por la escasez de recursos¹¹.

La muestra escogida también incluye algunos ejemplos mixtos, en los que la narración lineal se incorpora en un segundo nivel de lectura, como es el caso de los reportajes dedicados al *250 aniversario de Mozart* y a los *25 años del 23-F* (*elpais.es*) o *Ayala cumple 100 años* (*elmundo.es*), aunque en ninguno de ellos se exploran caminos que enriquezcan el relato axial, al estilo de los que inspiran los hipertextos literarios. El especial de Mozart, que presenta un resumen cronológico de la vida del compositor, acompañado de imágenes de representaciones de sus obras y un apoyo de audio que repite el texto escrito, es sintomático del escaso interés por desarrollar alternativas creativas dentro de la narración lineal. También el repaso de los actos de aniversario tiene que seguirse como si se tratara de un documento impreso. El reportaje dedicado a Ayala tiene un primer nivel de apartados temáticos y, dentro de uno de ellos (álbum de memorias), opta por repasar la vida del escritor a partir de apuntes autobiográficos encabezados por nodos con las fechas de referencia. La ventaja aquí es que la estructura permite elegir un determinado año sin tener que recorrer necesariamente todos los demás. Se echa en falta, sin embargo, una pizca de ingenio capaz de sobreponerse a la unidireccional línea del tiempo o de primar la lectura sobre la consulta.

El especial sobre el 23-F servirá para introducir un elemento que no se ha abordado hasta ahora, pero que resulta clave en las definiciones del reportaje digital: el carácter multimedia y la convergencia de los diferentes formatos. Aquí, al igual que en el reportaje sobre Mozart o en el dedicado a la feria Arco'06, se opta –al menos en uno de los apartados a los que se puede acceder desde la portada– por la integración de formatos. De este modo puede seguirse un breve relato –apenas unos minutos– con imágenes fijas y sonido (que viene a reproducir el texto escrito) sobre el golpe de estado o, en el caso de Arco, se puede escuchar la entrevista a los comisarios de cada modalidad (sonido e imagen) mientras en la misma pantalla se contemplan algunas obras de la exposición y detalles escritos sobre la misma. Sin embargo, este uso, como apunta Salaverría, es aún modesto, más incluso cuando se habla de integración. La opción más habitual consiste en dedicar un epígrafe del reportaje a multimedia, vídeo, gráficos, audio o galería fotográfica – que discurren por separado–, mientras la información textual fluye por otros cauces. De nuevo aquí ni siquiera se plantea la posibilidad de un relato axial que, en sus diferentes líneas permita enlazar con documentos de formato distinto. Cabe señalar también algunas diferencias en el uso del multimedia que hacen las dos ediciones electrónicas: mientras *elpais.es* recurre a imágenes en movimiento y sonido procedentes de otros medios integrados en el grupo Prisa, *elmundo.es* se limita básicamente al texto, acompañado de fotografías y gráficos.

Es importante destacar, no obstante, el peso de la fotografía frente a otros formatos audiovisuales, muchas veces como soporte fundamental del reportaje, como ocurre en los

especiales de *elpais.es* *Tregua de Eta* o *T4, la nueva terminal de Barajas*, en los que el hilo conductor son una serie de imágenes numeradas (pueden seguirse ordenadamente o no) y acompañadas de pequeños pies explicativos que, sin embargo, no profundizan a la hora de ofrecer más información, ni siquiera enlaces con los fondos del archivo. En este punto es interesante referirse a la utilización que hacen los dos medios elegidos de esta herramienta, un ejemplo de que algunas tesis sobre la capacidad infinita del hipertexto no han superado el estadio de utopía, ya que los medios optan por evitar al máximo huidas innecesarias. *Elpais.es* ni siquiera permite la opción de enlazar con la web de las celebraciones del año Mozart, ni con Arco o Barajas, por poner sólo algunos ejemplos. Incluso en el especial de los Oscar se integran los tráilers en la propia página, en lugar de abrir un acceso al exterior. En *elmundo.es*, en cambio, el uso de enlaces a las páginas web de los temas abordados suele ser más frecuente, aunque las aperturas se ubican en los niveles inferiores. Se utilizan, por ejemplo, en los especiales *Duelo en Italia* (con los partidos políticos que participan), *ETA anuncia el alto el fuego* (con las organizaciones de víctimas) o en los que abordan temas más sociales (*Hacia la igualdad con la ONCE*, *Violencia doméstica*).

6. A modo de conclusión

Los medios digitales han concebido el reportaje más como un archivo de información que como un género para el relato multimedia y por ello han primado la estructura temática, que facilita el acceso a los datos, sobre el diseño de itinerarios narrativos que exploren las opciones creativas del hipertexto. El análisis de los especiales temáticos muestra la preferencia por unas estructuras reticulares, trazadas a partir de la descomposición, de la atomización de hechos complejos, como si la no-linealidad y la apertura que caracteriza a los medios digitales sólo pudiera dar cabida a relatos fragmentarios, conducidos por voces impersonales que dan paso a enlaces documentales o noticias de archivo. Y ello porque si algo caracteriza a estos especiales es la reutilización exclusiva de lo ya publicado, olvidando que un buen reportaje no puede sostenerse sin investigación.

Todo ello se ha traducido en un cierto empobrecimiento expresivo y compositivo de un género en el que confluyen las mayores potencialidades creativas, como demostró el nuevo periodismo y ponen de manifiesto algunas experiencias de no-ficción hipertextual, que no han renunciado a la posibilidad de ofrecer narraciones que combinen la investigación periodística rigurosa con la escritura literaria. Al mismo tiempo, sin que ello implique una reivindicación de la vuelta a los orígenes impresos, estas alternativas integradoras promueven un aspecto esencial: priorizar la calidad de la experiencia frente al acceso a una ingente cantidad de datos.

La concepción predominante en los reportajes digitales analizados dificulta una integración de los distintos elementos multimedia que, en lugar de converger en una unidad narrativa, aparecen como piezas disgregadas y, a menudo, sin una enlaces que los pongan en relación.

Si la explotación de los recursos hipertextuales y multimedia está aún en una fase inicial, algo parecido ocurre con el tercer aspecto definitorio de los medios digitales: la interactividad. La incorporación de enlaces a foros y encuestas se observa más como un recurso complementario que como una muestra de la auténtica voluntad de abrir las puertas a la participación, puesto que las aportaciones de los lectores remiten a secciones externas, en lugar de integrarse en nodos de acceso opcional integrados en el reportaje.

Bibliografía

Adam, J. M. (1985). *Le texte narratif*. Paris: Nathan.

-(1990). *Éléments de linguistique textuelle*. Liege: Mardaga.

Álvarez, M. (1998). *Tipos de escrito I: Narración y descripción*. Madrid: Arco Libros.

- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Borrat, H. (2000). El primado del relato. *Anàlisi*, 25, 41-60.
- Bowden, M. (2000, otoño). Narrative journalism goes multimedia. *Nieman Reports. The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University*, 54. Extraído el 10 de febrero, 2006 de <http://www.nieman.harvard.edu/reports/contents.html>.
- Bres, J. (1994). *La narrativité*. Louvain-la-Neuve: Éditions Duculot.
- Calsamiglia, H. & Tusón, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions [etc].
- (1994). *La literatura de fets*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Díaz Noci, J. & Salaverría, R. (Coords.) (2003). *Manual de redacción ciberperiodística*. Barcelona: Ariel.
- Domingo, D. (2005). La utopía del periodismo digital: Innovació i inèrcia en les redaccions digitals catalanes. *Trípodos [Extra 2005]*, 401-416.
- Edo, C. (2003). *Periodismo informativo e interpretativo. El impacto de Internet en la noticia, las fuentes y los géneros*. Sevilla: Comunicación Social.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Kramer, M. (2000, otoño). Narrative Journalism Comes of Age. *Nieman Reports. The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University*, 54. Extraído el 10 de febrero, 2006 de <http://www.nieman.harvard.edu/reports/contents.html>.
- (2002, primavera). Reporting Differently. *Nieman Reports. The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University*, 56. Extraído el 15 de febrero, 2006 de <http://www.nieman.harvard.edu/reports/contents.html>.
- Landow, G. P. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- (1997) (Comp.). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- López García, G. (2003). Géneros interpretativos: el reportaje y la crónica. En DÍAZ Noci, J. & Salaverría, R. (coords.). *Manual de redacción ciberperiodística*, Barcelona, Ariel.
- (2005): *Modelos de comunicación en internet*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Lukács, G. (2002). ¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt. *Anàlisi*, 28, 205-221.
- Manovich, L. (2002). Database as a symbolic form. Extraído el 20 de febrero, 2006 de http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/sala_de_lectura/l_manovich_database_as_symbolic_form.htm.
- Martín Vivaldi, G. (1999). *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*. Madrid: Paraninfo.
- Martínez, T. E. (1997). Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI. Extraído el 18 de febrero, 2006 de <http://www.fnpi.org/biblioteca/textos/biblioteca-tomas.htm>.
- Martínez Albertos, J. L. (1991). *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Editorial Paraninfo.
- Murray, J. H. (1999). *Hamlet en la holocubierta*. Barcelona: Paidós.
- Pajares, S. (2004). *Literatura digital. El paradigma hipertextual*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi*, 25, 189-207.
- Royal, C. (2001, Febrero 10). The Future of Literary Journalism on the Internet. Extraído el 18 de febrero, 2006 de http://www.cindyroyal.com/litjour_croyal.doc.

Royal, C. & Tankard, J. (2002, Noviembre). The Convergence of Literary Journalism and the World Wide Web: The Case of Blackhawk Down. *Dynamics of Convergent Media Conference*. Extraído el 20 de febrero, 2006: <http://www.cindyroyal.com/bhd.pdf>.

Salaverría, R. (2005a). *Redacción periodística en internet*. Pamplona: Eunsa.

-(2005b). Hipertexto periodístico: mito y realidad. *Trípodos* [Extra 2005], 517-524.

Wolfe, T. (1994). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.

Notas

(1) Adam contempla que la secuencia es una unidad constitutiva del texto, formada por grupos de proposiciones (macroproposiciones), integrados por un número indefinido de proposiciones.

(2) De este modo, se entiende que tanto la descripción como el diálogo puedan estar presentes en el reportaje, o que la narración y la descripción lo estén en el artículo de opinión, pero siempre al servicio de la narración y la argumentación, respectivamente, que se mantienen como secuencias dominantes.

(3) "Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación, estos géneros absorben y elaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial" (Bajtín, 1999: 250).

(4) Paul Ricoeur entiende que la trama actúa como mediadora entre el acontecimiento y la historia, es "el conjunto de combinaciones mediante las cuales los acontecimientos se transforman en una historia o – correlativamente– una historia se extrae de acontecimientos" (2000: 192).

(5) He abordado esta cuestión con más detalle en Palau, D. (2005). *Els estils periodístics. Maneres diverses de veure i construir la realitat*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.

(6) No hace falta recordar que antes del hipertexto digital, ya existían en el campo de la literatura impresa propuestas que dejaban en manos del lector la opción de escoger una lectura no lineal, como en la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963). Y, en cualquier caso, a pesar de que la linealidad es la forma más común en el caso de la ficción, numerosos ejemplos fuera de ella que exigen todo lo contrario, desde un diccionario a una enciclopedia.

(7) El punto de vista que aquí se defiende es, por el contrario, que estilo y contenido conforman un todo, de manera que la composición textual no puede ser un elemento independiente, tampoco en un hipertexto que deja en manos del lector el recorrido de la lectura.

(8) El reportaje, que después ha inspirado un libro y una película, se publicó en la web de *Philadelphia Inquirer* (Extraído el 16 de febrero, 2006 de <http://www.philly.com/packages/somalia/nov16/default16.asp>) entre noviembre y diciembre de 1997, en 29 entregas por capítulos. *Black Hawk Down*, con un texto acompañado de fotografías, vídeo, audio, mapas de situación, gráficos y un foro de preguntas entre el autor y los lectores (editado por Jennifer Musser), detalla la trágica batalla ocurrida el 3 de octubre de 1993 en Somalia, que enfrentó a la élite de los American Rangers con ciudadanos armados de Mogadishu. Con 18 soldados americanos muertos y otros tantos heridos y un millar de víctimas somalíes, esta batalla de 15 horas se consideró como el más trágico combate que afrontaban las tropas norteamericanas desde Vietnam.

(9) He desarrollado este punto con más detalle en: Palau, D. (2006). El reportaje literario en internet. En Sabés, F. *Análisis y propuestas en torno al periodismo digital* [libro electrónico] (pp. 51-63). Huesca: Asociación de la Prensa de Aragón. Extraído el 15 de enero, 2007 de <http://www.congresoperiodismo.com>.

(10) Para conocer más detalles sobre estas cuestiones ver: Gonzalo Saavedra (2000). La 'narrativización' del discurso y el 'efecto omnisciente' en no ficción periodística. *Caplletra*, 29, 157-172.

(11) David Domingo apunta que la falta de rentabilidad de las publicaciones digitales ha acabado por condicionar la capacidad de iniciativa de las redacciones (2005: 413).