



Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario
Biblioteca Oscar Garat
Facultad De Ciencias De La Comunicación

OTRAS MANERAS DE MIRAR, NUEVAS FORMAS DE CONTAR: CRÓNICA NARRATIVA TRANSMEDIA, ¿UN HÍBRIDO DEL SIGLO XXI?

Carrillo, Agustina.

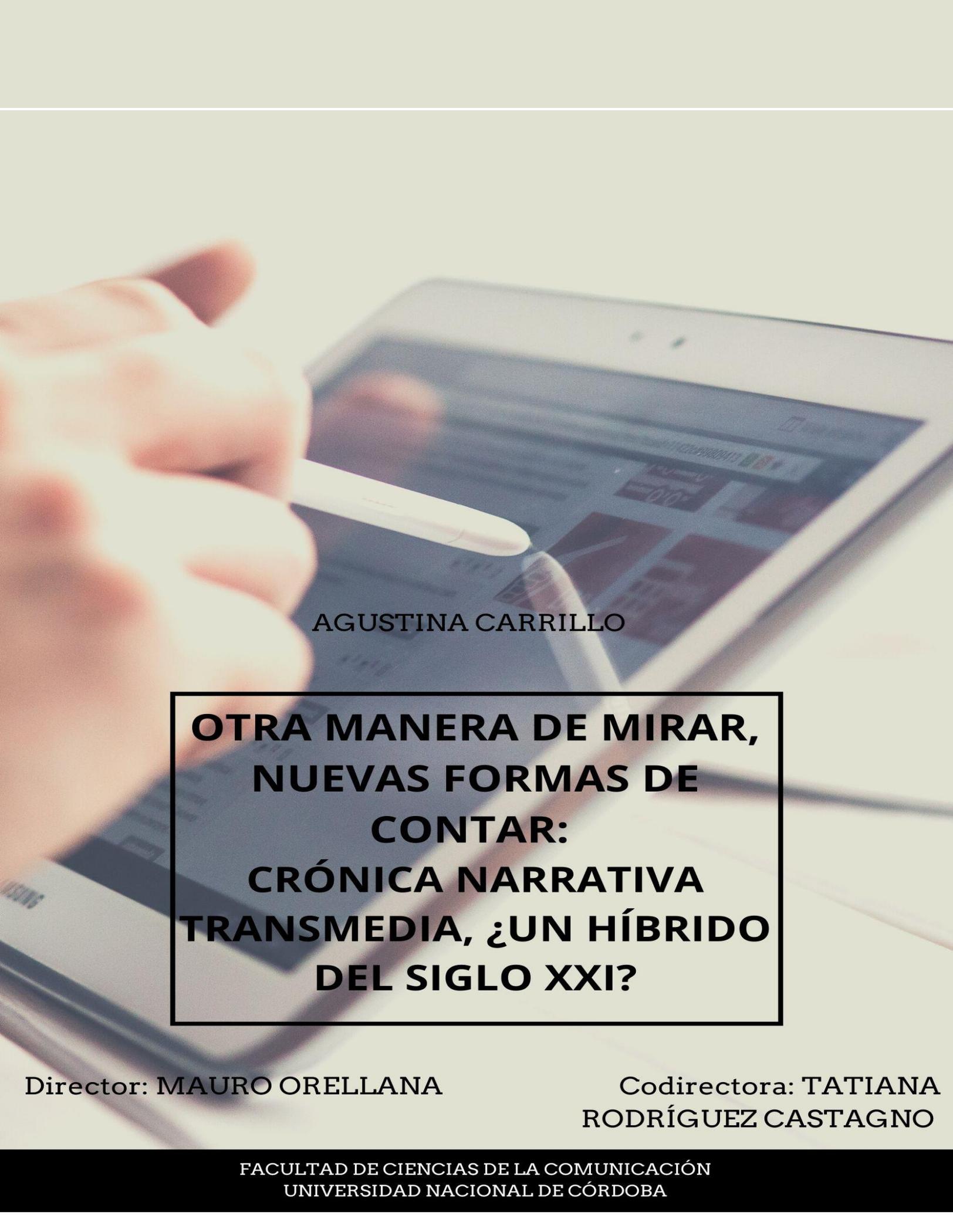
Cita sugerida del Trabajo Final:

Carrillo, Agustina. (2020). "Otras maneras de mirar, nuevas formas de contar: crónica narrativa transmedia, ¿un híbrido del siglo XXI?". Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).
Disponible en Repositorio Digital Universitario

Licencia:

Creative Commons [Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



A hand holding a white stylus pointing at a tablet displaying a data dashboard. The background is a soft, warm-toned image of the hand and tablet.

AGUSTINA CARRILLO

**OTRA MANERA DE MIRAR,
NUEVAS FORMAS DE
CONTAR:
CRÓNICA NARRATIVA
TRANSMEDIA, ¿UN HÍBRIDO
DEL SIGLO XXI?**

Director: MAURO ORELLANA

Codirectora: TATIANA
RODRÍGUEZ CASTAGNO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA



FCC
Facultad de Ciencias
de la Comunicación

**OTRA MANERA DE MIRAR, NUEVAS FORMAS DE CONTAR:
CRÓNICA NARRATIVA TRANSMEDIA, ¿UN HÍBRIDO DEL SIGLO
XXI?**

Trabajo final presentado para obtener el Título de
Licenciada en Comunicación Social

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Licenciatura en Comunicación Social

Carrillo, Agustina.

Director: Mauro Orellana.

Co-director: Tatiana Rodríguez Castagno.

Mayo 2020

*A la universidad pública y a la Facultad de Ciencias de la Comunicación,
pilares fundamentales para mi formación como comunicadora y el lugar
donde aprendí a tener una mirada crítica sobre el mundo que me rodea y la
profesión de mis sueños.*

*A mi madre, Carolina, quien a pesar de pertenecer a un área totalmente
diferente, me permitió recorrer mi propio camino y sin quien no hubiese
llegado a esta instancia.*

*A mis amistades y mi familia, quienes me acompañaron a lo largo de la
carrera de manera incondicional, siendo siempre una fuente de apoyo y
motivación.*

*A Mauro y Tatiana, mis directores, por su gran vocación, apoyo, consejos y
motivación durante todo el proceso.*

Abstract

El periodismo como actividad profesional siempre se mantuvo íntimamente ligada a los cambios sociales, económicos, políticos y tecnológicos de cada momento histórico. En consecuencia, aparecieron nuevos modos del quehacer profesional y tipologías que derivaron en géneros periodísticos tan flexibles como las prácticas que le dieron origen.

La hibridación en los géneros periodísticos es un fenómeno, entonces, ya conocido y teorizado. Es por ello que decidimos estudiar lo que consideramos una posible nueva mutación de los géneros periodísticos vinculados a la web: la crónica narrativa transmedia.

A partir del análisis de “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad”, dos experiencias transmedia argentinas, sumado a una extensa búsqueda bibliográfica sobre lo que se entiende por transmedia y crónica narrativa gráfica, buscamos responder las siguientes preguntas: ¿es posible la unión de los recursos literarios con la información periodística? ¿Cómo se articulan y conviven estos elementos con el lenguaje transmedia? ¿Estaremos ante la formación de un nuevo subgénero del ciberperiodismo?

Las respuestas nos llevaron a concluir que es probable que nos encontremos en la etapa preliminar de formación de un nuevo subgénero del periodismo digital, al que denominamos crónica narrativa transmedia.

Para dar cuenta de lo estudiado, el presente trabajo se divide en dos grandes partes: por un lado, aspectos teóricos sobre los géneros periodísticos, la hibridación y el nacimiento de la crónica narrativa (como subgénero del periodismo narrativo) y el lenguaje transmedia (como una nueva lógica comunicacional). Por otro lado, encontramos una segunda parte vinculada con el análisis de las experiencias transmedia escogidas.

Palabras clave: Periodismo digital | Hibridación | Géneros periodísticos

Índice General

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: GÉNEROS PERIODÍSTICOS E HIBRIDACIÓN

1. Géneros discursivos y géneros periodísticos: cómo contamos y construimos la realidad

2. De cambios y mezclas: géneros híbridos en el periodismo

3. Periodismo narrativo: una nueva forma de contar

CAPÍTULO II: LA CRÓNICA NARRATIVA, APROXIMACIONES TEÓRICAS

1. Orígenes

2. Qué es: posibles definiciones del género

3. Qué cuenta: la realidad desde la crónica narrativa

4. Cómo lo cuenta: la unión de lo literario con lo periodístico

5. Quién cuenta: El cronista

CAPÍTULO III: NARRACIONES ONLINE: NACIMIENTO DEL TRANSMEDIA

1. Qué es transmedia

2. Orígenes

3. Características de una nueva narración

CAPÍTULO IV: ABORDAJE METODOLÓGICO

CAPÍTULO V: DESARROLLO DEL ANÁLISIS

1. Abrazos de agua

1.1 Dimensión descriptiva

1.2 Dimensión analítica

2. Canción de la ciudad

2.1 Dimensión descriptiva

2.2 Dimensión analítica

3. ¿Un nuevo subgénero o documentales audiovisuales?

CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXO

INTRODUCCIÓN

Contar, socializar, poner en palabras lo que sienten y perciben a su alrededor son habilidades que el ser humano desarrolló desde tiempos remotos. En el momento en que el lenguaje comenzó a surgir –de la mano de las adaptaciones fisiológicas-, la comunicación oral cobró vital importancia. Importancia que miles de siglos después sigue en vigencia.

Con la llegada de la escritura y la imprenta, aparecieron relatos más duraderos y nuevos oficios. Esos son los orígenes del periodismo, profesión necesaria pero, para algunos, incomprendida. Mutante con los años y capaz de ayornarse para la ocasión.

Múltiples autores, manuales y diccionarios han intentado definirla contemplando cada una de sus aristas. Omar Raúl Martínez, periodista, investigador y anterior presidente de la Fundación Manuel Buendía (FMB)¹, indicó que el periodismo es mucho más que el “transporte” de información. En realidad, para el autor, implica una serie de tareas: describir la realidad, generar y estimular debates sobre asuntos públicos, descifrar indicios, aportar significados y hacer comprender (Martínez, 2010).

En la misma línea, Vicente Leñero –periodista y académico mexicano- en su discurso al recibir el Premio Manuel Buendía a la Trayectoria Periodística 1994 destacó:

No está llamado el periodismo a resolver las crisis; está llamado a decir las, a registrar su peso, a gritar qué se esconde, qué se oculta o simula, cómo duele la llaga, por qué y cómo y a qué horas, desde cuándo y por dónde se manifiesta el yugo que oprime esta vida social. Más que ir en busca de la verdad (...) lo que sale a buscar el periodismo (...) es la profunda entraña, el desgarrado cuerpo de nuestra realidad. (Leñero, 1994)

Esta definición deja entrever un aspecto que consideramos central en el periodismo: la narración de los hechos cotidianos, de la complejidad de la realidad, y la denuncia de las crisis o hechos que en ella sucedan.

1. Asociación Civil mexicana dedicada a la difusión del pensamiento y la obra de Manuel Buendía, periodista oriundo de México. Los principales temas que Buendía abordó en la columna fueron la presencia de la CIA en México, la ultraderecha, el narcotráfico y la corrupción gubernamental.

La realidad es interpretada por el periodista y luego es contada según los modos y estilos que considere apropiados. Dichos modos se vinculan íntimamente con los géneros periodísticos, entendiendo por género al conjunto de características más o menos similares que poseen ciertos textos y, en este caso, productos periodísticos. Estos géneros, como afirma Sonia Parratt (2007) se encuentran en constante metamorfosis y unión, desembocando en la creación de géneros híbridos y en nuevas utilidades de los clásicos (periodismo netamente informativo y crónica telegráfica), ya que a su vez, estos géneros están vinculados a las prácticas sociales.

Queda así demostrado que no existen líneas divisorias y clasificaciones tajantes entre géneros. Por el contrario, las caracterizaciones y clasificaciones son cada vez más complejas y derivan en nuevas variedades adaptadas a las necesidades sociales, periodísticas e intereses del público, aspecto que recuperaremos en el Capítulo I de este trabajo.

De esta manera, Ana Atorresi afirmó:

(...) si bien ciertas características discursivas nos permiten una primera definición de un género y su reconocimiento a lo largo de una evolución, es innegable que los géneros se contaminan, es decir, toman algunas características de otros géneros. (1995, p. 40).

Dentro de los géneros híbridos encontramos el **periodismo narrativo** con su máxima representación en la **crónica narrativa**. Crónica definida como la columna vertebral de toda la historia literaria –según Tomás Eloy Martínez- o como la reconstrucción literaria de sucesos o figuras, afirma Carlos Monsiváis, uno de los padres fundadores del periodismo narrativo latinoamericano del siglo XXI (Jaramillo, 2012).

Sin ahondar aún en las características de este género, consideramos importante anticipar que la crónica -definida en apartados posteriores como una de los híbridos del periodismo- sigue, a nuestro parecer, en proceso de mutación y adaptación, siendo influenciada fuertemente por las nuevas tecnologías y la aparición de nuevas lógicas comunicacionales.

Es por esto que decir crónica narrativa no es remitirnos únicamente a los grandes clásicos del último tiempo –Gabriel García Márquez, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Ryszard Kapuscinski, Tom Wolfe, Truman Capote, por nombrar algunos-. Hoy por hoy implicaría hablar de narrativas transmediales, experiencias multiplataformas que combinan lo analógico con lo digital, que lejos de acabarse en una publicación, artículo o libro, se siguen entretejiendo de la mano del público lector y las inacabables posibilidades que ofrece la red.

Este último aspecto, el nuevo giro o mutación que estaría sufriendo la crónica narrativa junto a las posibilidades que ofrece, da origen a este trabajo final. Interés motivado, primeramente, por indagar en las raíces latinoamericanas de un género tan variante como la crónica –nacido de la denuncia social y fortalecido por las voces imposibles de callar- como también por entender – y plasmar- el constante cambio al que se ha visto inmerso para evitar su extinción. Cambio, hoy impulsado a nuestro parecer, por las nuevas tecnologías y lo que se considera como lógicas transmediales de comunicación.

De esta manera, nuestra hipótesis principal es la conformación de un nuevo subgénero dentro del periodismo digital o ciberperiodismo, donde convive –y se articula- el lenguaje transmedia con los recursos literarios y la información periodística, como así también, donde la crónica adquiere un gran peso.

Con esto en mente, comenzamos a indagar sobre el desarrollo teórico del género crónica y las narrativas transmedia. Primeramente, entonces, se hizo una exploración de los antecedentes vinculados con la temática y de los resultados obtenidos destacamos los elaborados por docentes propios de la Facultad de Ciencias de la Comunicación: Claudia Ardini y Alfredo Caminos. Dichos profesores elaboraron el manual transmedia *Contar (las) historias: manual para experiencias transmedia sociales* (2018) donde realizan una caracterización de las experiencias transmedia y sus elementos principales, como así también, la elaboración de un glosario temático.

Otro material bibliográfico utilizado fue *Hacia una comunicación transmedia* (2014) de Fernando Irigaray y Anahí Lovato, quienes además de caracterizar las narrativas transmedias, proponen un análisis de sus fuentes de información con el ingreso de las nuevas tecnologías, la construcción de microrelatos en redes sociales (por ejemplo *Twitter*) y la participación de la mujer en las TIC.

Por último y de gran relevancia, el texto de Carlos A. Scolari *Narrativas Transmedia: Cuando todos los medios cuentan* (2013) se configura como imprescindible para comprender el origen del término transmedia, sus aplicaciones y ventajas.

Respecto a la crónica narrativa, destacamos autores propios de Latinoamérica -Martín Caparrós, Leila Guerriero, Roberto Herrscher, Darío Jaramillo Agudelo, Tomás Eloy Martínez-, aunque también encontramos investigadores europeos y estadounidenses como Sonia Parrat, Tom Wolfe, Martín Vivaldi, entre otros.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y retomando nuestra hipótesis, en este trabajo nos proponemos indagar de qué forma el género crónica narrativa está mutando en la actualidad y de qué modo las nuevas tecnologías impactan en este género. ¿Se puede hablar de una crónica narrativa transmedial como subgénero? ¿Es posible que esté surgiendo un nuevo híbrido en pleno siglo XXI? Para responder estos interrogantes analizaremos dos experiencias transmedia: “Abrazos de agua” –de Juan Mascardi- y “Canción de la ciudad” –de Patricio Irisarri-.

Escogimos estas narrativas entre otras tantas que tuvimos en cuenta, por ejemplo: crónica Z, crónicas de Pirry, “Tras la valla” de Cope (cadena de radio española). Los criterios que tuvimos en cuenta para seleccionar “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad” fueron principalmente geográficos (nos centramos en crónicas producidas en Argentina), temporal (de los últimos seis años), donde la participación del público haya sido más marcada y cuyas temáticas fueran diversas: una de ellas resalta grandes proezas (“Abrazos de agua”) mientras que la otra, visibiliza lo escondido en la cotidianeidad y marginalidad (“Canción de la ciudad”).

La elección de crónicas situadas en medios digitales (entendido en sentido amplio como cualquier plataforma que permita la producción y reproducción de contenido digital) estuvo motivada por los cambios en los hábitos de lectura y consumo de información actuales, donde el internet y la amplia oferta online se constituye como el principal aliado y mercado de consumo del periodismo narrativo y, en este caso particular, de la crónica narrativa. Además, se intenta averiguar la forma en que las lógicas transmediales afectaron el desarrollo de este género, aspectos visibles principalmente en el mundo online donde encuentran un espacio sin restricciones o límites para su desarrollo.

Por otro lado, consideramos importante aclarar que si bien las narrativas analizadas se enmarcan dentro de las experiencias transmedia, la fuerza y el elemento principal de su relato se basa en la crónica de un acontecimiento puntual. Sus mismos creadores, como veremos posteriormente en el análisis, destacan incluso el peso de las crónicas en el conjunto de sus experiencias transmedia y construyen, desde el primer momento, a sus personajes de una manera que excede la mera definición de características e información. Los construyen como personas ubicadas en un momento, en un lugar, con su propio pasado y recorrido día a día (utilización de recursos literarios). Así, desde nuestro punto de vista, la crónica deja de ser secundaria para ocupar el mismo lugar que la transmedialidad, asistiendo así a la posible conformación del nuevo subgénero que nosotros definimos como crónica narrativa transmedia.

En este marco, para llevar adelante el presente trabajo se plantearon los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Indagar sobre la posible aparición de un nuevo subgénero periodístico: la crónica narrativa transmedia, formado a partir de la hibridez entre información periodística, recursos literarios y lenguaje transmedia.

Objetivos específicos:

- Explorar y analizar las características de la crónica narrativa como género.
- Reconocer cómo la crónica contemporánea se actualiza a través de la incorporación de recursos propios del periodismo digital.
- Identificar la presencia e interdependencia de las siguientes dimensiones: narrativa transmedia, territorios y participación (rol del prosumidor) en dos experiencias: “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad”.

La metodología a utilizar es cualitativa, siendo un estudio del tipo exploratorio –con matices descriptivo- debido a la novedad de la temática. Según el manual de *Metodología de la investigación* (Sampieri, 2010) los estudios exploratorios abordan una temática sobre la que no hay muchos antecedentes, realizando primeras aproximaciones (búsqueda documental o bibliográfica) para conocer la información pre-existente. Además, en este tipo de estudios es importante recordar que la finalidad es descubrir aspectos de la hipótesis, no comprobarlas o demostrarlas y que deben ser considerados siempre como el primer paso de una investigación (Sampieri, 2010).

En las próximas páginas presentaremos el desarrollo del trabajo, el cual se divide en cinco capítulos. Primeramente, caracterizaremos desde la postura de diversos autores el origen de la crónica narrativa como género para luego abordar sus características principales. Además, se buscará contraponer en breves apartados la diferencia entre la mirada profesional y la académica que se posee sobre el género con el fin de adquirir un punto de vista lo más completo posible.

En una siguiente instancia definiremos qué se considera como transmedia, sus particularidades, orígenes y avances en el último tiempo. De esta manera, y luego de lograr una comprensión de ambas temáticas de manera individual, procederemos a detallar los puntos de encuentro y flexibilización que han tenido entre sí y que han generado lo que consideramos una posible nueva variante o subgénero del periodismo: la **crónica narrativa transmedia**.

En segundo lugar, destinamos un capítulo para la definición de elementos metodológicos a tener en cuenta en el presente trabajo y que darán origen –en un posterior capítulo- al análisis propiamente dicho de los ejemplares previamente mencionados.

Finalmente, se recuperarán las principales conclusiones obtenidas a lo largo de la investigación en el último capítulo.

CAPÍTULO I: GÉNEROS PERIODÍSTICOS E HIBRIDACIÓN

En el presente capítulo buscaremos dar cuenta del origen del género crónica narrativa (y su estrecha relación con la hibridación de géneros periodísticos), a la vez que se procederá a la definición y caracterización de cada uno de sus elementos: qué cuenta, cómo lo cuenta y quién lo cuenta.

Para esto, utilizaremos las reflexiones de estudiosos latinoamericanos y europeos del género. A saber: Darío Jaramillo Agudelo (2012), Martín Caparrós (2015), Sonia Parratt (2007), Claudia Darrigrandi (2013), entre otros.

1. Géneros discursivos y géneros periodísticos: cómo contamos y construimos la realidad

Hablar de crónica como género híbrido implica hablar de los géneros periodísticos. Pero ¿qué es un género?

Mijail Bajtin, teórico y filósofo del lenguaje proveniente de Rusia, planteó que los géneros discursivos son una serie de enunciados del lenguaje agrupados según ciertas similitudes en su contenido temático, su estilo verbal y su composición. Los géneros discursivos son así “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtin, 2008, p. 245) que los hablantes utilizan en los diferentes ámbitos de la comunicación humana. En palabras del autor: “Cada enunciado separado es individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (2008, p. 245).

Estos enunciados están articulados con condiciones específicas de las esferas, los ámbitos, de la actividad donde fueron empleadas. Son propias de cada uso y cada momento, variando según el objeto y objetivo perseguido en cada caso. Se generan así, tantos enunciados -y por ende géneros- como situaciones vividas.

De esta manera, para Bajtin los géneros discursivos son cruciales para la comunicación humana ya que es mediante ellos que podemos expresarnos de una manera u otra según la

situación que enfrentemos. Esto genera una pluralidad y heterogeneidad de géneros discursivos que además pueden ser clasificados según su nivel de complejidad.

Así, siguiendo con el autor, encontramos géneros primarios (de menor complejidad) y secundarios (formados a partir de la absorción y reelaboración de géneros primarios o simples), relacionados principalmente con la comunicación escrita más organizada y el ámbito científico, cultural y periodístico.

En otras palabras, los géneros lejos de ser estáticos se encuentran en un proceso de mutación y reelaboración, absorción y perfeccionamiento, que genera hibridaciones y nuevas tipologías, según las necesidades que surgen de la vida social.

En esta línea y dentro de los géneros discursivos secundarios, encontramos los géneros periodísticos. El ex-periodista y profesor Juan Gargurevich –citado por Sonia Parratt en su libro *Géneros periodísticos en prensa-* propone una definición clara de los géneros: son “formas que busca el periodista para expresarse, debiendo hacerlo de modo diferente, según la circunstancia de la noticia, su interés y, sobre todo, el objetivo de su publicación” (Parratt, 2007, p. 8).

Definidos así, parece que la naturaleza y origen de los géneros periodísticos es sumamente simple, clara y de fácil separación. A cada hecho y objetivo, le correspondería un género. Pero en la práctica sabemos que esto no es así. El mismo Bajtin ya planteaba la inmensa heterogeneidad y mutabilidad de los enunciados y por ende de los géneros. Y a esto, hay que agregarle que en los tiempos actuales las nuevas tecnologías y los intereses crecientes de los lectores por participar y contar su punto de vista, han transformado totalmente las lógicas periodísticas “clásicas”.

Sonia Parratt (2007) explicó así: “(...) la característica más destacable del periodismo moderno es que sus géneros textuales fueron emancipándose con el tiempo de las actividades que dominaron el ejercicio del mismo hasta bien entrado el siglo XX” (p. 9).

Por este motivo, para entender los géneros periodísticos y su importancia es necesario entender la labor periodística, sus funciones, sus roles, sus motivos.

El periodismo clásicamente ha tenido dos funciones primordiales: las de informar sobre hechos y opinar sobre dichos hechos, ambas separadas según las secciones propias del medio: las informativas y las de opinión. Pero esta separación tajante e inocente es, como afirmó Sonia Parratt (2007), totalmente errónea (p. 10).

Esto no significa que no existan secciones de opinión o géneros propiamente dedicados a lo informativo. Porque de hecho sí existen. Lo que se plantea es la existencia o, mejor dicho, la coexistencia de géneros y enunciados que no agotan toda su complejidad en esta división.

Son aquellos textos que además de informar dejan entrever la opinión de quien los escribe, opinión que puede “camuflarse para simular objetividad” pero que siempre está presente. Así, para Parratt, “sería ingenuo negar que la mayoría de los textos que aparecen en los diarios están impregnados, en mayor o menor medida, de algún tipo de opinión” (2007, p. 11).

De esta manera, lo que se entiende hoy por género periodístico es el resultado de la práctica profesional periodística y aquello que permite plasmar -en rasgos flexibles- características –estilísticas, estructurales, etc- recurrentes ante determinadas situaciones, pero siempre abiertas a la posibilidad de cambios y adaptaciones.

Sonia Parratt concluyó:

En realidad, los géneros no son sino herramientas que han ido surgiendo a medida que el periodismo ha tenido que responder a nuevas necesidades de la sociedad. Atendiendo a criterios meramente funcionales, y de manera muy simplificada, puede hablarse de dos grandes modalidades universales: los relatos de hechos y los comentarios que exponen ideas sobre dichos hechos. (Parratt, 2007, p. 15)

Así, dentro del ámbito periodístico, la realidad es contada de diferentes formas correspondientes a diversos géneros. Éstos son, según Armañanzas y Díaz Noci (1996, p.77), principios de orden, clasificaciones de textos, relaciones entre formas y contenidos y señales que le permitirán al lector saber con qué se encontrará en el texto escogido.

2. De cambios y mezclas: géneros híbridos en el periodismo

Retomando la idea de Sonia Parratt, los géneros son modos surgidos para responder a nuevas necesidades y cambios sociales. Necesidades vinculadas a los momentos históricos, sociales, económicos, políticos y propios del ejercer profesional del periodismo.

En este sentido, Parratt (2007) distingue cuatro etapas en el ejercicio periodístico y que se vinculan estrechamente con la aparición de los géneros periodísticos.

La primera etapa abarcó el siglo XIX hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914 y se denomina como la etapa del **periodismo ideológico**, caracterizada por la utilización de la prensa con funciones políticas y religiosas creando lo que hoy se conoce como textos de opinión (Parratt, 2007, p. 17).

La segunda etapa, de **periodismo informativo**, inició su desarrollo a la par de la etapa anterior pero alcanzó su verdadero auge en el período de entreguerras y permitió la consolidación de la práctica periodística profesional como tal. En las redacciones se fueron separando cada vez más los textos informativos de los textos de opinión (Parratt, 2007, p. 17). Este nuevo periodismo tuvo su auge en la década del 20 y 30 y se caracterizó por sus avances redaccionales traducidos en una narración simple, llena de hechos y en la creciente diferenciación de los géneros periodísticos (2007, p. 19).

Durante la Segunda Guerra Mundial aparece un nuevo tipo de periodismo que inaugura la etapa de **periodismo de explicación o profundidad**. Frente al creciente éxito de la radio y la televisión como medios de comunicación caracterizados por la inmediatez, la prensa gráfica optó por contenidos más extensos, ricos en detalles, interpretaciones y explicaciones para proveer al público de un servicio diferencial y de mayor calidad (Parratt, 2007, p. 20).

Además, Parratt explicó:

Ante la expansión de la televisión a partir de los años 1960, la prensa intensificó su papel de profundización y contextualización y se produjo una lenta transformación hacia un periodismo resultante de la combinación de los periodismos ideológico e informativo y, en consecuencia, la superación de la

clasificación anglosajona entre información y opinión y la aparición de los llamados géneros híbridos. (Parratt, 2007, p. 21)

Surge así el Nuevo Periodismo, corriente periodística desarrollada en los años 60 en Estados Unidos, caracterizada por la unión de la literatura con el periodismo para exaltar las emociones e imágenes sensoriales en los relatos de hechos periodísticos.

Finalmente, la cuarta etapa mencionada por Sonia Parratt es la de **periodismo de servicio** iniciada a comienzos de los 80 en los Estados Unidos y que luego se extendió a otros países. Aparecen así secciones exclusivas para el comentario y debate de temas de interés de los lectores (más relacionados al entrenamiento, noticias de servicio), como así también, los comentarios y opiniones propias de los lectores. Todo esto posibilitado y ampliado por las redes sociales y las nuevas tecnologías donde el límite entre la opinión del público, la información que provee mediante testimonios, fotografías, videos virales y la información recabada propiamente por el periodista se desdibuja.

Por su parte, Claudia Darrigrandi (2013) propone una historización del periodismo como profesión y de la crónica -como género- distinta a la de Parratt pero íntimamente ligada a su propuesta y a otras autoras como es Susana Rotker. En ella explica el íntimo vínculo existente a lo largo del tiempo entre la literatura y el periodismo, el cual desembocó en la hibridación que luego se conocería como crónica narrativa.

En este proceso histórico, destacó como etapas la aparición del telégrafo y el cine – como elementos que alimentaron y potenciaron el desarrollo de la crónica- y la aparición de los modernistas, hasta llegar a la década del 60 donde la autora afirma que la crónica se encontraba asentada como tal en Latinoamérica (Darrigrandi, 2013).

Si nos preguntamos la relación entre el género y lo tecnológico, podemos señalar que décadas después, más específicamente en la década del 90, aparecen las primeras plantas de redacción con redes de computadoras y programas especializados a lo largo de América Latina, no quedando afuera de este hecho la prensa argentina (Minervini, Ojeda y Pedrazzini, 2004). Los medios gráficos comenzaron a crear sus blogs o páginas de internet donde se limitaban simplemente a cargar los mismos contenidos que habían elaborado para la edición impresa.

Años después el contenido volcado en la plataforma digital se volvería exclusivo, con mayor primacía de las imágenes y contenidos audiovisuales –multimedia-, como así también, caracterizándose por la inmediatez, la ampliación de información minuto a minuto y mayor interacción con su público lector a través de las redes sociales, los comentarios y las reacciones (*likes*).

En esta nueva red infocomunicacional surge lo que se considera como **periodismo digital**, caracterizado por una nueva relación entre el contenido (la información), quien la produce y quien la recibe. Los límites entre el “emisor” (periodista) y su lector se difuminan, generando un nuevo ciclo de alimentación informativa constante, en donde el usuario pasa a ser el creador del contenido que, muchas veces, el periodista luego recoge.

En relación a esto, Sonia Parratt (2007) estableció tempranamente una clasificación de los géneros periodísticos en la red (ciberperiodismo), en donde destacó que los mismos evolucionaron de un mero volcado y repetición de la información del papel a la red, a la creación de nuevas variantes y subgéneros. Entre ellos, encontramos las crónicas de urgencia y las crónicas simultáneas.

Las crónicas de urgencia consisten en la narración de las primeras impresiones que el periodista tiene de un hecho recién ocurrido, mientras que las crónicas simultáneas como su mismo nombre indica, son aquellas que ofrecen información sobre acontecimientos que se desarrollan a lo largo de un tiempo previsible, logrando una actualización constante y cronológica (Parratt, 2007, p. 85).

Nuestra hipótesis es que, actualmente, estaríamos asistiendo la etapa preliminar de conformación de un nuevo subgénero, cercano a la crónica de urgencia y la crónica simultánea, donde conviven dos tipos de lenguajes (el periodístico con la utilización de recursos literarios y el transmedia) y en el cual la crónica tiene un peso destacable. Así, podría agregarse a esta temprana clasificación de géneros del ciberperiodismo propuesta por Parratt un tercer subgénero: la crónica narrativa transmedia.

Incluso Parratt concluyó que los géneros periodísticos son el resultado de un proceso que no ha terminado ni terminará mientras sigan evolucionando las prácticas profesionales de los periodistas (2007, p. 68), lo que refuerza nuestra hipótesis de la emergencia de un subgénero estrechamente vinculado a las lógicas comunicacionales transmedia y al periodismo narrativo, el cual desarrollaremos en mayor profundidad a continuación.

3. Periodismo narrativo: una nueva forma de contar

El nacimiento del periodismo narrativo se suele vincular con la corriente periodística denominada Nuevo Periodismo, pero este tipo de periodismo comienza a gestarse en América Latina incluso antes. Al respecto, Martín Caparrós afirmó en su libro *Lacrónica*, publicado en 2015: “[el periodismo narrativo] es la máquina que fueron afinando, desde fines de los 50, en distintos lugares de América Latina, Rodolfo Walsh o Gabriel García Márquez o Tomás Eloy Martínez” (2015, p. 108).

Es una nueva forma de hacer periodismo caracterizada por “retomar ciertos procedimientos de otras formas de contar para contar sin ficcionar” (Caparrós, 2015, p. 108), es decir, una forma que exalta la belleza de los recursos literarios, las imágenes sensoriales, las emociones y los diálogos con el objetivo de narrar un hecho. Es embellecer el relato de un hecho periodístico.

En la misma línea, María del Carmen Fernández Chapou –profesora e investigadora del Instituto Tecnológico de Monterrey, México- citada por el diario online **Vanguardia** explicó: “Es ‘Operación Masacre’, publicada nueve años antes que ‘A sangre fría’, del estadounidense Truman Capote, la que inaugura en América Latina el género de no ficción y marca un parteaguas en el periodismo” (DPA, 2017).

Por su parte, Víctor Fabián Latorre en la revista **Narrativas** destacó la impronta de denuncia en el periodismo narrativo latinoamericano. Puntualizó:

(...) sobre todo de la corriente argentina, donde de la mano de Rodolfo Walsh el género asumió el compromiso político-social de intentar desenmascarar aquello que la historia oficial pretendía ocultar. Se basa en la premisa de que la realidad tiene tantas verdades como testigos ofrezca. (Latorre, 2017)

En cuanto a la corriente estadounidense Nuevo Periodismo surgida a mediados de la década del 60 de la mano de Truman Capote con *A Sangre Fría* (1965), es importante destacar un fenómeno que se repetía también en Latinoamérica: la impronta y relevancia del género literario por sobre el periodístico. El relato de Capote se estructura en forma de novela,

con una rica técnica y estilística literaria, que el lector aceptó como verdadera –no ficcional– por el rigor de la investigación, trabajo de campo y documentación realizado por el autor.

Esta clasificación como “novela no ficcional” se debe a que, a pesar de la importancia de la obra de Capote y de los ejemplares ya existentes en Latinoamérica, hasta 1969 –como afirmó Tom Wolfe– se seguía considerando al Nuevo Periodismo como un género literario inferior. Recién a partir de principios de la década del 70 esta visión cambiaría, alimentada por las crecientes obras de Wolfe² y las caracterizaciones que él mismo realizaría de la corriente periodística.

Entre las características centrales que los autores estadounidenses emplearon, Caparrós destacó la utilización de ciertos subgéneros americanos como la novela negra, la novela social de los años 30, la presencia de diálogos, palabras comunes y corrientes, frases cortas y ambientes oscuros (2015, p. 108).

En la misma dirección y con anterioridad, Tom Wolfe en su libro *Nuevo Periodismo* (1973) planteó que las características de la nueva corriente periodística estaban vinculadas con la presencia de diálogos completos, diversos puntos de vistas, descripciones llenas de detalles sobre los personajes, sus status, entorno; escenas sucesivas que permiten una lectura ágil y continua pero sin descuidar el rigor de la investigación (Wolfe, 1976).

En palabras de Wolfe, los rasgos serían la “construcción escena-por escena, [el] diálogo, [el] punto de vista y [la] relación de la categoría social de la vida” (Wolfe, 1976, p. 74).

En correspondencia al rigor de la investigación, Wolfe narró su experiencia personal en sus obras: buscar sus fuentes, reunir el material, analizarlo y adaptarlo a la hora de escribir.

Estos rasgos y modos se fueron asentando, perfeccionando y mutando a lo largo de los años, evolucionando en relación a los cambios sociales, políticos y de la práctica periodística profesional.

De esta manera, es imposible negar que el Nuevo Periodismo nutre y se vincula con lo que hoy consideramos como **periodismo narrativo** definido por Martín Caparrós como “tratar de usar las herramientas del relato para mejorar la descripción del mundo que hacemos en los textos periodísticos” (2015, p. 112).

2. Algunas de sus obras centrales son “La Hoguera de las vanidades” (1987), “Emboscada en Fort Bragg” (1996) y “Todo un hombre” (1998).

Pero utilizar la narración y las técnicas literarias no implica abandonar las reglas del oficio periodístico. Las operaciones específicas de esta última disciplina son para Morales Moya, citado en la revista **Narrativas**, la construcción y tratamiento de datos, la crítica y verificación de resultados a partir de hipótesis, la escurpulosidad en la indagación del testimonio (Duplat, 2006).

Finalmente y retomando la idea de hibridación explicada previamente, dentro del periodismo narrativo encontramos un híbrido que consideramos clave para entender el posible nuevo subgénero que da origen a este trabajo. Este híbrido es la crónica narrativa, género que se abordará en profundidad en el próximo capítulo.

CAPÍTULO II: LA CRÓNICA NARRATIVA, APROXIMACIONES TEÓRICAS

La crónica narrativa es un género ubicado entre el periodismo y la literatura, más específicamente en lo que detallamos anteriormente como periodismo narrativo.

La bibliografía existente sobre este género se basa principalmente en algunos estudiosos latinoamericanos que buscan reivindicar las raíces latinas del género.

A continuación, procederemos a datar los orígenes de la crónica narrativa haciendo principal énfasis en Latinoamérica para luego proceder a definir el género, sus características –contraponiendo la perspectiva europea existente-, las temáticas que aborda y de la manera en que lo realiza.

1. Orígenes

Múltiples autores han intentado ubicar el comienzo de la crónica narrativa y, la mayoría de ellos, coinciden en que sus orígenes se remontan incluso a las Crónicas de Indias.

Así, Claudia Darrigrandi –doctora en cultura y literatura latinoamericana- explicó:

Son tres los momentos claves de su desarrollo. El de la crónica escrita por los cronistas de Indias, el de aquella de corte modernista desarrollada en el cambio de siglo del XIX al XX y el de la que se publica actualmente. (2013, p. 124).

Bajo el nombre de "Crónicas de Indias" se agrupan escritos diversos sobre el “descubrimiento”, conquista y colonización del Nuevo Mundo, las cuales fueron escritas tanto por los españoles como por los indígenas y mestizos aunque existe coincidencia al afirmar que estas crónicas se inician con el Diario de a bordo de Cristóbal Colón.

Así comenzaron las primeras historias escritas de un continente incipiente y lleno de riquezas. “América se hizo a golpe de crónicas: se llenó de nombres y de conceptos y de ideas a partir de esas crónicas —de Indias—, de los relatos que sus primeros viajeros más o

menos letrados hicieron sobre ella”, explicó Martín Caparrós en su libro *Lacrónica* (2015, p. 102)

Estas crónicas relataban hechos en orden cronológico, además de describir aquello que los colonizadores percibían a su alrededor –y por qué ellos consideraban que habían llegado a las Indias Orientales-. Las crónicas en esta época eran similares a los diarios personales pero estos últimos eran más subjetivos porque el autor era el protagonista mismo que relataba los hechos a medida que sucedían y registraba sus emociones.

“Aquellas crónicas eran intentos heroicos, enternecedores de adaptación de lo que no se sabía a lo que sí (...) Ningún relato de lo desconocido funciona si no parte de lo que ya conoce”, prosiguió Caparrós (2015, pp. 102-103)

Respecto a los cronistas de la época, la mayoría eran europeos que habían ido a conquistar América, lo que generaba testimonios marcados por una fuerte visión eurocentrista.

Dentro de las características de las crónicas de Indias, se destaca la utilización de recursos literarios semejantes a las novelas de caballería propias de la Edad Media.

Después de las crónicas de los conquistadores o crónicas de Indias, para Darío Jaramillo la siguiente cima de la historia del género se encuentra en los cuadros de costumbres del siglo XIX y las crónicas modernistas. Citado por Jaramillo en su libro *Antología de crónica latinoamericana actual*, Daniel Samper Pizano detalló:

La crónica modernista es muy, pero muy distinta a la crónica narrativa. Aquélla está representada por notas de corte poético-filosófico-humorístico-literario, rara vez más extensas que una cuartilla o una cuartilla y media, y ésta corresponde al relato tipo del reportaje. (Samper Pizano en Jaramillo, 2012, p. 12)

En relación a la crónica modernista, Claudia Darrigrandi retoma a Susana Rotker –periodista y ensayista de Colombia- al explicar que las crónicas modernistas se centraban en capturar momentos, escenas fugaces, cotidianas pero también situaciones y cambios de “más largo aliento”, particularmente aquellos producto de los procesos de modernización (Darrigrandi, 2013).

Además, evoca al autor argentino Manuel Ugarte quien también mencionó la importancia de la rapidez, la velocidad y la fugacidad de las crónicas modernistas:

Esa sensación de aceleración de la vida fue deseada como experiencia de la modernidad y transmitida por estos productores culturales a partir de su propia vivencia parisina. Ese sentimiento de celeridad (...) fue también un dispositivo para la producción de un género, en el que dejó su impronta, tanto en su forma como en su contenido. (Darrigrandi, 2013, p. 128).

Al respecto, Susana Rotker, en su libro *La invención de la crónica*, expuso: “(...) en ellas [las crónicas] se introdujeron rasgos que caracterizaron en buena medida los textos poéticos modernistas” (Rotker, 1992, p. 15).

Algunos de esos rasgos fueron, además de la celeridad y la absorción de la velocidad de la nueva sociedad industrializada, la plasticidad y expresividad impresionista, la incorporación de la naturaleza y el simbolismo (Rotker, 1992).

Durante el mismo período aparece el “*reporter*” o “reportero”, figura que se relaciona más al periodismo que a la literatura y que en aquel entonces era ligeramente desprestigiada en la comparación entre quienes “saben escribir” (literatos) y quienes no (periodistas, *reporter*).

Por otro lado, múltiples autores coinciden que, sin el telégrafo, la invención de la crónica periodística clásica hubiese sido imposible. Una de ellas es Susana Rotker (1992), quien planteó que la sensación de instantaneidad que dio el telégrafo, sumado a la superación de las largas rutas marítimas en pos de conseguir información de otras partes del mundo, incentivó el deseo de internacionalismo y modernización.

La figura del reportero incluso es producto de la llegada del telégrafo, ya que serían ellos los encargados de recibir y redactar las noticias telegráficas.

Pero a esta nueva tecnología de comunicación, Darrigrandi le suma otra: el cine, el cual le reveló e impuso –en cierto punto– al cronista la función de informar todo aquello que estaba viviendo con lujo de detalles –para que pueda visualizarse– y antes de que deje de ser noticable.

En relación a la importancia de la visualización y generación de imágenes sensoriales en los lectores, Rotker propuso una serie de características que definen a la crónica modernista latinoamericana.

La autora [Rotker] plantea que el cronista impone en su trabajo una voluntad estética; sin embargo no por ello su escritura abandona el ‘alto grado de referencialidad y actualidad’ (la noticia). Al contrario, debido a su función periodística (...) aumentó en gran medida enriqueciendo, de esta manera, las temáticas de los escritores de fin de siglo. (Darrigrandi, 2013, p. 130)

Vemos así cómo lejos de acotar las temáticas, situaciones y modos de contar la realidad, los matices literarios impulsaron las crónicas modernistas generando lo que Susana Rotker llamó un laboratorio de escritura.

Otra de las características propias de la crónica en aquella época fue enfocarse en hechos pequeños, simples, cotidianos y embellecerlos para entretener al lector más que para informar. Recordemos que quienes escribían las crónicas modernas se sintieron más cercanos a la literatura que al periodismo y relegaron principalmente la función informativa a los reporteros, los cuales eran constantemente desprestigiados por su función y su alejamiento de las formas literarias.

Cabe destacar que la caracterización previamente expuesta corresponde a lo que se conoce como “crónica de autor”, es decir, aquellas crónicas que tienen una firma reconocida. Durante el modernismo, también convivieron en los medios otro tipo de crónicas, por ejemplo, las crónicas policiales, crónicas deportivas y las crónicas de viaje que datan de las primeras décadas del siglo XX.

Respecto a las temáticas, durante el modernismo fueron comunes las crónicas sobre escritores, obras de arte y literarias, figuras destacadas del momento y cualquier evento importante de la incipiente industria cultural y del espectáculo.

En ese sentido, para Claudia Darrigrandi “la crónica moderna se hace cargo, más que de los grandes eventos, como lo hizo la crónica de indias, de las pequeñas historias y ofrece

una perspectiva más personalizada de acontecimientos de gran impacto social” (2013, p. 136).

Finalmente, la crónica modernista sirvió como medio para la reivindicación de las raíces e impronta latinoamericana en contraposición de la anglosajona. “La crónica modernista, tanto como el ensayo, deviene en un espacio para la definición del ‘ser’ latino o latinoamericano en oposición, principalmente, al ‘ser’ anglosajón” (Darrigrandi, 2013, p. 137), lo que permitió que a través de las crónicas se conocieran eventos coyunturales, se realizaran esbozos de críticas culturales y de reposicionamiento de la industria cultural latinoamericana.

En palabras de Susana Rotker, “los escritores modernistas contribuyeron a sentar los cánones diferenciadores entre arte y no arte, incitando modos de lectura y su propia crítica” (1992, p. 17).

Después del auge modernista, la crónica permanece casi a escondidas por el comienzo de una época caracterizada por noticias escuetas, prisa informativa y el auge del periodismo netamente informativo.³

Esta situación se mantuvo, para Jaramillo,

(...) hasta decenios después cuando (...) forzada a encontrar su propio territorio, la crónica (...) renace a través de libros y de la publicación fragmentada en varias entregas en periódicos y revistas que no consideran posible la publicación de un texto largo de una sola vez. Es en ese momento cuando aparecen los clásicos modernos de la narrativa periodística latinoamericana de hoy. (2012, p. 13).

“En cuanto al tercer momento, corresponde a la generación que se identifica bajo lo que conocemos como nuevo periodismo o periodismo narrativo. Algunos de sus integrantes se sienten vinculados con la primera generación de cronistas hispanoamericanos”, prosiguió Darrigrandi en su artículo *Apuntes para una historia de la crónica* (2013, p. 124).

3. En los últimos años, se inició un proceso de recuperación en bibliotecas y hemerotecas de numerosos autores argentinos cuyas crónicas, distanciadas temporalmente de las crónicas modernistas, permiten una nueva historización del género. Más información en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2738/2475>

Para la autora, el concepto de nuevo periodismo nos remite más a una época histórica (década del 60 y 70 del siglo XX) relacionada principalmente a los autores estadounidenses como Tom Wolfe, Truman Capote, entre otros. En cambio, Darrigrandi sostiene que el término **periodismo narrativo** es más adecuado ya que nos remite a una forma de hacer periodismo, una nueva forma de “practicar y escribir periodismo” (Darrigrandi, 2013, p. 124).

Respecto a las características de la crónica en esta etapa, Jaramillo (2012, p. 17) recupera los cuatro elementos señalados por Albert Chillón.

El primero y principal era la construcción escena por escena, la cual consistía en la creación de relatos e historias basadas en escenas sucesivas, cada una compuesta por descripciones y diálogos.

La segunda técnica, estrechamente relacionada con la anterior, consistía en registrar totalmente el diálogo, lo que permitía caracterizar a personajes y situaciones de forma inmediata, atractiva y elocuente.

La tercera técnica era el punto de vista en tercera persona. Este procedimiento consistía en que cada escena era narrada al lector a través de los ojos de un personaje concreto, permitiendo el abandono del punto de vista omnisciente o la primera persona.

La cuarta y última técnica mencionada por Chillón es la adopción –por parte de los periodistas- del retrato global y el detallado de situaciones, ambientes y personajes. Estos elementos fueron tomados de la novela literaria, lo que permitió en palabras de Chillón “proporcionar a los reportajes una capacidad de sugestión y de evocación inéditas” (Jaramillo, 2012, p. 17).

En palabras de Roberto Herrscher “en periodismo, esa invención de la voz, con su ritmo, sus manías, sus verborreas y silencios, quizás sea el principal aporte del Nuevo Periodismo norteamericano” (Herrscher, 2009, p. 36).

“Entrado en el siglo XXI, la crónica latinoamericana ha creado su propio universo, una extensa red de revistas [y libros] que circulan masivamente y que se editan en diferentes ciudades del continente”, afirmó Darío Jaramillo (2012, p. 12) dando inicio a una nueva etapa de la crónica narrativa.⁴

4. Por mencionar algunos libros, encontramos los publicados por la revista Anfibia. Entre ellos: “Cuerpo”, “Poliamor”, etc. También encontramos ejemplares de Martín Caparrós como es “Amor y Anarquía”. Estos son algunos de los ejemplos de la extensa lista de crónicas que incluso sigue en permanente crecimiento.

Pero el pasaje de este género por el siglo XXI no se agota ahí. Ahora –y ya desde fines del siglo XX- las crónicas narrativas han colmado la inmensa red conocida como Internet, explayándose en revistas digitales –como *Anfibia* y *Tucumán Zeta* en Argentina- hasta blogs de lectura o autores dedicados exclusivamente a las crónicas, por ejemplo *Escritura Crónica* (<https://escrituracronica.com/>) y *El Huevo Cojo* (<https://elhuevocojo.com/>).

El mercado experimenta así un cambio de paradigma signado por nuevos hábitos de lectura y modernas ofertas online. Esto no es necesariamente algo positivo para el periodismo narrativo quien ha perdido aún más espacio en los medios tradicionales.

Al respecto, Jorge Miguel Rodríguez y José María Albalad argumentaron en el libro *Crónica y Mirada* de María Angulo: “(...) la alteración en la forma de crear y deglutir la información en la era digital, así como la ‘ideología’ que concibe el periodismo como espectáculo para ‘info-entretener’ a la mayor audiencia, han impulsado a los propietarios, directores y editores a condenar al exilio el periodismo narrativo” (Angulo, 2013, p. 42).

Una mirada un tanto pesimista pero que refleja la situación de varias –si es que no la mayoría- de redacciones latinoamericanas. Entonces ¿cómo es que la crónica narrativa sobrevive al cambio de paradigma? Según nuestra hipótesis, ayornándose.

Rodríguez y Albalad a lo largo de su artículo expusieron cinco experiencias de revistas online y blogs que demuestran que hacer periodismo narrativo en la actualidad no solo es posible, sino que genera un interés y una fidelidad por parte de los lectores que pocos medios han logrado conseguir. ¿Y por qué? Por el interés de una buena historia.

Para María Angulo justamente una de las particularidades que tiñe el creciente interés de los lectores por la crónica es el factor de la realidad, del hecho vivido y el rechazo por la ficción. En sus palabras,

(...) la sed de realidad ha ido in crescendo desde finales del XX hasta la actualidad. La no ficción florece y conquista un terreno antes ocupado de manera casi exclusiva por las historias de ficción (...) En la actualidad lo que se busca ansiosamente son experiencias directas de realidad”. (Angulo, 2013, p. 9)

Siguiendo con la línea temática de la crónica modernista, el foco se coloca en lo banal, en la búsqueda del ser humano, lo marginal. Se abandona el interés por perseguir la figura extraordinaria aunque, de tanto en tanto, la crónica de un evento increíble o un rostro destacado aparece.

En la misma línea, Darrigrandi plantea que los cronistas narrativos del siglo XXI no son meros reproductores de información. Cumplen una función política y social de denuncia invaluable, expresada en las temáticas sensibles que abordan y el peligro al que se someten.

Hoy, pareciera ser que la función social y el activismo político de los periodistas narrativos trascienden el traspaso de información. El trabajo que están realizando sobre redes de trata de blancas, pornografía infantil y narcotráfico ha significado para ellos ser objeto de persecución. (Darrigrandi, 2013, p. 139)

Retomando los cambios paradigmáticos –y que influyen directamente en el desarrollo de la crónica narrativa del siglo XXI- nos parece adecuado tomar el concepto de ciberperiodismo planteado por Lizy Navarro Zamora, el cual surge a fines de los 90.

Este nuevo periodismo es hijo del periodismo electrónico, de fax y e-mails. Es lo que queda luego de las múltiples adaptaciones que la prensa gráfica ha experimentado en pos de no quedar relegada ante la televisión y la radio.

Podemos afirmar que con el videotex y el teletexto (expuestos dentro de las pantallas de televisión), con el periódico por fax, el audiotex y el CD-ROM, se sentaron las bases para la edición y presentación de los periódicos en las redes telemáticas (Internet) y la posterior configuración del ‘cibermedio’, que posee características que ningún otro medio había logrado con plenitud como la interactividad, la lectura no secuencial, la profundidad, la inmediatez, la personalización del medio, entre otras. (Navarro, 2011, p. 68)

Una de las adaptaciones sufridas es la imitación de la prensa del discurso de los medios audiovisuales para captar la atención del lector. Así, en la actualidad tanto el ciberperiodismo como las crónicas narrativas apelan más a las imágenes, colores llamativos, amplias fotografías, videos y tipografías atractivas como intento de imitar el movimiento de la televisión (Navarro, 2011)

En la misma línea, Jesús Canga Larequi -catedrático de Periodismo en la Universidad del País Vasco-, plantea que las nuevas tecnologías de información y comunicación, los cambios sufridos por la prensa gráfica a raíz de ellas y en sí, lo que Navarro considera como ciberperiodismo, no es más que un “nuevo medio” que incorpora las características de los tres medios tradicionales.

En su texto *Periodismo e Internet: nuevo medio, vieja profesión* Canga Larequi (2001) cita a Adriana M. Cely Álvarez quien sintetiza en tres elementos las características de este nuevo medio.

Primeramente, su presencia virtual y la simulación de la realidad a través de sistemas informáticos que suministran efectos audiovisuales. En segundo lugar, su presencia en el ciberespacio y cuyo funcionamiento sólo es posible por medio de líneas de comunicación y redes de computadora. Y finalmente, la posibilidad de interactividad la cual supone el intercambio de roles entre emisor-receptor y que posibilita desde la mera lectura hasta el interrogar, jugar, explorar y compartir en el medio.

Para Canga esta interactividad se manifiesta en la posibilidad del usuario de responder inmediatamente la información que recibe, como así también, de participar en algunas secciones tradicionales de los medios en la Red –sin descuidar el contacto directo con otros usuarios que comparten su mirada-.

Además el autor agregó:

Pero estas tres características citadas sirven para cualquier tipo de actuación en la red y no sólo para productos meramente periodísticos, es decir, pueden ser aplicadas a productos de carácter lúdico, publicitario, ideológico, compras electrónicas, etc. Sin embargo, el nuevo medio añade dos elementos que, aún buscados desde los inicios del periodismo impreso,

no habían podido incorporarse a la profesión hasta ahora: la inmediatez y la disponibilidad de un espacio casi infinito para publicar informaciones. (2001, p. 3)

En la misma línea, Julián Gorodischer, licenciado en Comunicación Social, periodista de la revista *Anfibia* y doctor en Ciencias Sociales, explica las características de la crónica en el corriente siglo y además, recopila alguno de los –que considera- mejores ejemplares en su libro *Los atrevidos. Crónicas íntimas de la Argentina*.

Así, muestra cómo entre los años 2000 y 2017, el periodismo narrativo argentino ensanchó sus límites y desarrolló un gran interés por la intimidad y la vida cotidiana.

Finalmente, Gorodischer afirmó en el blog *Eterna Cadencia*:

Los cronistas de lo íntimo se vuelcan temáticamente sobre sí mismos y los territorios próximos; realizan trabajo de campo etnográfico sobre una cartografía propia y conocida; practican una semiosis de la función y la cualidad, preguntándose cómo se construye el sentido social del objeto de uso diario. (2018)

2. Qué es: posibles definiciones del género

Luego de conocer el largo recorrido histórico que la crónica narrativa ha atravesado, ya nos encontramos en posición para acercarnos a las primeras definiciones del género y profundizar en las características que más o menos ya han quedado establecidas durante el recorrido.

Nombrada como el “ornitorrinco” de la prosa por Juan Villoro debido a su mixtura e hibridez, la crónica es un cuento verdadero, una novela real, la perfecta combinación de géneros sueltos y el punto medio entre periodismo y literatura.

Para Mark Kramer es el “género que tiene un pie en la ficción y otro en la notaría” (Jaramillo, 2012, p. 16), mientras que Viviane Mahieux la considera como un “foro donde influencias estéticas de larga duración y eventos inmediatos se intersectan e interactúan” (Darrigrandi, 2013, p. 132).

Darío Jaramillo es quien otorgó la definición más completa y clara de lo que es una crónica narrativa, aunque bajo dicha definición pueden englobarse otros géneros. Para Jaramillo,

La crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales. (2012, p. 17)

Pero no sólo es una narración extensa de un hecho real. Desde nuestro punto de vista, Herrscher acertó al decir que el gran aporte y la esencia de las crónicas es que hacen que “no sólo veamos y oigamos como si estuviéramos en la escena, sino que sintamos que estamos adentro del cuadro” (Herrscher, 2009, p. 79).

En la misma línea, el profesor colombiano Julián González –citado por Sonia Parratt en su texto- planteó que la crónica se ubica dentro de los géneros interpretativos lo que le permite diferenciarse del periodismo informativo justamente por ser un intento de “trabajar

la dimensión emocional de los vínculos entre la prensa y los lectores, dimensión devaluada por el periodismo informativo y su estilo neutro” (Parratt, 2007, p. 74).

Por otro lado y recordando los orígenes de las crónicas de Indias, Caparrós planteó que de la misma manera en que los conquistadores y cronistas de Indias llegaron a América y narraron sus vivencias en base a comparaciones entre lo conocido y lo desconocido, en la actualidad las crónicas se siguen basando en el mismo principio:

Es lo que pasa cuando nos enfrentamos a cualquier situación y tratamos de contarla: llegamos cargando lo que creemos que vamos a ver y nos despierta lo que vemos. Ese choque, esa extrañeza, sigue siendo la base del relato. (Caparrós, 2015, p. 103)

Prosiguió Caparrós, “la crónica fue el modo de contar de una época que no tenía muchos más” y que se sigue utilizando al “retomar ciertos procedimientos de otras formas de contar para contar sin ficcionar” (2015).

Procedimientos y técnicas provenientes de la literatura, lo que suele generar cierta confusión a la hora de ubicar a la crónica y al periodismo narrativo dentro de los límites de la literatura o del periodismo propiamente dicho.

Al respecto, Caparrós afirmó:

Si se entiende como literatura el intento de encontrar formas escritas de contar el mundo, la crónica entra en esa lista. La diferencia clara está en el pacto de lectura, el acuerdo que el autor le propone al lector: voy a contarte una historia que sucedió, que yo trabajé para conocer y desentrañar —sería el pacto del relato real-. (Caparrós, 2015, p. 110)

Para Lucrecia Escudero, desde un enfoque discursivo, el contrato mediático es la forma particular de contrato fiduciario que el medio trata de establecer con sus lectores por el cual estos aceptan a priori como verdadera la narración vehiculizada, reservándose —a

posteriori- la posibilidad de verificación y otorgándole al medio una legitimidad fundada en la institución que representa (Escudero, 1996).

En el caso de la crónica, los lectores aceptan que la historia narrada no es un relato ficcional, por el cual el cronista ha realizado un proceso de investigación y documentación que culminó en el relato que luego se les presenta.

La historia que se cuenta, la mirada de la realidad que tiene el periodista a la hora de escribir su crónica, es tan variada como los hechos mismos de la cotidianeidad. En el siguiente apartado, veremos así, las temáticas más recurrentes en las crónicas narrativas.

3. Qué cuenta: la realidad desde la crónica narrativa

Los temas escogidos por los cronistas son tan diversos y cambiantes como la realidad misma. Desde un partido de fútbol, una carrera de ciclismo, una pelea en el ring de boxeo hasta muertes masivas, asesinatos íntimos y redes de pedofilia.

Para Jaramillo, la violencia y la extravagancia se llevan el primer puesto en los gustos de la crónica por sobre la moral convencional.

La crónica es la agente del mito popular, de la nueva estética kisch, de lo cursi, lo extravagante, lo envidiado. Sus protagonistas pueden ser el ídolo de multitudes, la cantante famosa, el futbolista estrella, el que haga alharaca. La crónica lo acepta como mito y ayuda a la mitificación. Pero también es el altavoz de la víctima (...) Y el espacio prohibido, gueto o secta, cárcel o frontera caliente (...) La crónica suspira y desvive por encontrar las razones del asesino. (Jaramillo, 2012, p. 45)

En la misma línea, Darrigrandi plantea que la función socio-política de los periodistas narrativos con sus trabajos sobre trata de personas, pornografía infantil, narcotráfico, corrupción en la política, entre otros los coloca en situaciones de extremo peligro y los convierte en blancos de atención.

Justamente por este motivo, Jaramillo señaló:

El cronista requiere no tener demasiada noción del peligro y requiere, además, presencia de ánimo, sangre fría, en fin (...), valor para investigar su tema, para exponerlo, para asumir las consecuencias de lo que dice. (Jaramillo, 2012, p. 43)

La crónica así se convierte en una forma de hacer memoria, un grito en el silencio de los culpables y una salida a la invisibilización de las minorías y víctimas.

En la crónica contemporánea (...) se leen las voces de quienes permanecen en el anonimato. En este contexto, se incluye a quienes están en situaciones de guerra (...), a las víctimas de situaciones de violencia permanente (...), a personas cuyas historias no solían ocupar un lugar importante en la prensa o a aquellas que son signadas con estereotipos (...). (Darrigrandi, 2013, p. 135)

Pero además, la crónica narrativa se interesa por la cotidianeidad, por aquel hecho al que naturalmente –tal vez- no le prestaríamos atención pero que, desde la mirada de un atento periodista, esconde una historia que merece ser contada.

Así, uno de los grandes temas de los cronistas es la ciudad, sus calles, la vida de quienes la habitan, los cambios de era, los memes e historias en las redes sociales.

Tal es el caso de Canción de ciudad, experiencia transmedia que analizaremos más adelante y que muestra la realidad de los músicos callejeros de Rosario, provincia de Santa Fe (Argentina).

Distinto es el caso de “Abrazos de agua”, la otra narrativa transmedia que analizaremos, donde se cuenta la proeza de un grupo de nadadores argentinos que lograron unir nuestro país con Uruguay nadando. En este caso, la cotidianeidad se mezcla con un hecho destacado y personalidades que dejan de ser invisibles para convertirse en los actores principales de su historia.

En este sentido, Darrigrandi (2013), citando a Ramos, plantea que la crónica permite “procesar”, a través de la escritura, la vida cotidiana que está teñida de novedad. Además, encontramos crónicas de espectáculo, de eventos culturales e incluso crónicas sobre cronistas.

Finalmente, en medio de la interminable lista de temáticas o realidades que la crónica narrativa puede contar, aparece como pregunta la presencia de límites.

¿Existe un límite para lo que se puede cronicar? ¿Hay un tema tabú del que nadie se atreva o deba hablar? ¿Qué rol juega la ética en el qué contar del cronista?

Estas preguntas fueron respondidas de una manera tan simple pero tan contundente por Roberto Herrscher que consideramos vale la pena retomarlas:

En el momento en que hablamos de gente que no ha salido nunca en los medios, de conductas que sus autores preferirían que no se hicieran públicas, cuando nos metemos en rincones nuevos y secretos de la sociedad, nos metemos en el mundo de los dilemas éticos: ¿con qué derecho, para qué sacamos a esta persona, este lugar, estos hechos del espacio de lo privado y lo pasamos al de lo público?

Estas preguntas también funcionan al revés: cuándo todo un segmento de la realidad no está cubierto por los medios. También pecamos cuando no hablamos de lo que no hablamos. (Herrscher, 2009, p. 48)

El periodismo narrativo -y la crónica especialmente- se encuentra en un constante diálogo con la sociedad, con sus actores, sus dilemas, sus lógicas y sus cambios.

En tal situación, un periodista puede hacer oídos sordos a las pequeñas o grandes problemáticas que aquejan su ciudad o su entorno más directo. O puede decidir involucrarse, salir a la calle, investigar y contar la historia que se quiere silenciar o que ya ha sido invisibilizada por la misma sociedad.

La ética aparece así, como plantea Herrscher, en hablar de aquello que no hablamos y cómo decidimos presentarlo, aspecto que desarrollaremos a continuación.

4. Cómo lo cuenta: la unión de lo literario con lo periodístico

Como vimos con anterioridad, la línea entre literatura y periodismo se suele desdibujar. Por este motivo, procederemos a enumerar algunos de los recursos que la crónica narrativa toma de la literatura y cómo los apropia en pos de su objetivo final.

Recordemos, como planteó Caparrós, que la diferencia central reside en el contrato de lectura que establece el periodista y el literato con sus lectores. En el primer caso, se acepta como verdadero aquello que se le presenta mientras que en el segundo se entiende que hay un proceso imaginativo y de invención por parte de quien escribe.

La base del periodismo narrativo es el cómo, palabra que esconde una serie de herramientas y modalidades que permiten estructurar el relato.

Roberto Herrscher considera que adentrarnos en el cómo es un “juego de balance imaginario” debido a que no sólo nos permite ampliar los datos -y a partir de ello comprender y dar sentido-, sino que además nos plantea como periodistas los interrogantes sobre qué tanto contar para captar la atención y como lectores nos deja con la incertidumbre del qué vendrá a continuación.

Para generar esta incertidumbre, la crónica se vale de un arsenal de herramientas que toma, por ejemplo, de la literatura.

Así, Juan Villoro –citado por Jaramillo- especificó:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica (...).
(Villoro en Jaramillo, 2012, p. 15)

Pero la lista de aportes no termina allí. También toma matices del teatro moderno y grecolatino, presente por ejemplo en la multiplicidad de testigos y la versión narrativa de la opinión pública. Del ensayo en los argumentos propios del autor y las pequeñas pistas dejadas

por doquier con el objetivo de conectar saberes dispersos. Incluso de la autobiografía, adquiere el tono memorioso y solemne.

Vemos así como la crónica ha crecido rodeada de géneros que la nutren y enriquecen convirtiéndola en un punto interdisciplinario y de intertextualidad permanente.

Por su parte, Norman Sims (1996) en el prólogo de *Los periodistas literarios (o el arte del reportaje personal)*, propone cuatro elementos o fuerzas que son esenciales en toda crónica. Recuperadas por Jaramillo (2012), estas son: la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo.

La primera –inmersión- implica el tiempo destinado por el cronista al trabajo, entendiendo así al proceso de investigación y redacción propiamente dicho. Este aspecto es central porque permite medir el conocimiento que poseen los escritores del tema y por ende la comprensión que del mismo tienen.

El segundo elemento es la voz, que para Mark Kramer, “(...) permite la calidez, la preocupación, la compasión, la adulación, la imperfección, todas las cosas reales que, al estar ausentes, vuelven frágil y exagerada la escritura” (Jaramillo, 2012, p. 20).

A través de la voz el cronista asume una intención, una postura y decide qué decir, qué callar y cómo presentarlo al lector.

El tercer elemento propuesto por Sims –y en íntima relación con lo anterior- es la exactitud. Según la autora,

Al contrario de los novelistas, los periodistas literarios deben ser exactos. A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas. (Jaramillo, 2012, p. 26)

La exactitud no sólo le da fuerza al relato –basado en la veracidad que inspira- sino que justamente es lo que evita que una crónica se convierta en un relato ficcional. Esto es, la falsación o invención de datos.

La exactitud implica seguir el orden de los hechos sin alterarlos conscientemente para generar un mayor sensacionalismo –que nada tiene que ver con seguir un orden cronológico o en espiral a la hora de narrar-, implica no crear diálogos o informaciones que las fuentes no hayan dicho o incluso aceptar coimas o sobornos editoriales.

El último elemento es el simbolismo, la red de tramas y sentidos que subyacen a los hechos narrados. Para Sims las realidades simbólicas tienen dos lados: “el significado interno que la escritura tiene para el escritor, y las estructuras profundas (...) que se encuentran tras el contenido de un escrito” (Jaramillo, 2012, p. 27).

Estructuras que esconden relaciones de poder, principios de visión y división, formas de ver el mundo y que se perpetúan en el mismo discurso.

Martín Caparrós considera así:

La información postula —impone— una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. (...) La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir el mundo también puede ser otro. La crónica es (...) política. (2015, p. 124)

Otra caracterización posible de la crónica y su modo de contar la realidad es la planteada por Angulo, donde destaca la importancia de la subjetividad y la empatía en el relato.

En primer término, y en la actualidad, nos encontramos en las crónicas con un rasgo civilizador común a todas estas subjetividades: la empatía. Los modos serán variados, pero esta condición empática es recurrente. Y funciona en dos direcciones: del narrador hacia el sujeto que retrata y del narrador hacia el lector. (Angulo, 2013, p. 11)

Este recurso se visibiliza en la horizontalidad en el trato entre el cronista y el lector, como así también, en la sensación de vulnerabilidad que transmite el autor y que construye a lo largo del relato.

Para Caparrós, en cambio, lo más significativo es descubrir el núcleo de la historia, mantener un orden y a partir de ahí, conseguir los recursos necesarios para lograr que la atención del lector se enfoque en eso.

Continúa:

La primera frase es casi un trabajo publicitario (...) Concentrar en quince o veinte palabras la dosis suficiente de sorpresa, de interés, de intriga, de excitación como para que alguien se diga quiero seguir leyendo. (Caparrós, 2015, p. 155)

Entonces, de manera contraria a lo que sucede en las noticias que acostumbramos ver en los diarios, la primera frase es crucial no por aportar la mayor cantidad de datos (como sucede en la pirámide invertida), sino para captar la curiosidad y atención del lector. Esto es, atraparlo en la historia para que continúe leyendo.

Los datos irán fluyendo a lo largo de la historia en lo que Caparrós llama bloques, la unidad básica de la estructura de las crónicas.

Cada bloque tiene su apertura, su desarrollo, sus descripciones, nudos dramáticos, humor, momentos de inflexión y mayor tensión, personajes, datos y aún más importante, su cierre. Es una unidad que cuenta su propia historia pero sin perder la relación con los bloques anteriores y que siguen, permitiendo formar la totalidad del relato.

Entonces, si algo ha quedado demostrado a lo largo de estas hojas, es que no existe una respuesta única y acabada sobre cómo escribir una crónica.

Para resumir lo que mencionamos, podría decirse que la crónica toma de la literatura la pasión por los detalles, por los diálogos y las secuencias atrapantes. Se aleja de la mera cronología y da giros en búsqueda de atrapar al lector en la red que tiende.

Busca la evocación de imágenes sensoriales, la identificación con los personajes – que sabemos son reales- y la emoción que nos genera una buena historia. Para esto, utiliza

metáforas, analogías y párrafos extensos que nos permiten seguir poco a poco el camino que el cronista nos plantea.

Y finalmente, toma de la literatura su extensión: si bien podemos encontrar crónicas narrativas de pocas páginas, por lo general su extensión supera la de cualquier otro género periodístico –incluso conformando libros de más de 300 páginas-.

5. Quién cuenta: El cronista

Mark Kramer enlistó una serie de requisitos que un cronista o periodista literario debe cumplimentar, o al menos, intentar (Jaramillo, 2012).

El primer requisito es que los cronistas deben internarse en el mundo de sus personajes y en la investigación sobre su contexto. Sólo así se logrará la comprensión necesaria para poder narrar los hechos de manera fidedigna y atrapante.

En segundo lugar, deberán comprometerse implícitamente a ser francos con sus lectores y fuentes. Este punto retoma el largo debate sobre la objetividad y la veracidad, aunque, como mencioné con anterioridad la veracidad está dada por la exactitud que planteaba Norman Sims.

En tercer lugar, los periodistas literarios escriben principalmente sobre hechos comunes y corrientes. Este punto puede ponerse en duda en la actualidad debido a la proliferación de crónicas sobre la marginalidad, corrupción y temas sensibles.

De igual manera, el objetivo de Kramer es claro: un cronista debe narrar aquello que se invisibiliza, incluso si esto es la simple banalidad de un día común y corriente.

En cuarto lugar y en relación a la forma en que se relata, los cronistas escriben con una voz más íntima, empática, franca, informal, horizontal, humana e incluso irónica. Esto es lo que genera el contacto más cercano con sus lectores y la identificación de ellos hacia los personajes y el relato.

En quinto y sexto lugar Kramer habla sobre el estilo de escritura que deben poseer. Un estilo libre, descontracturado, sencillo, móvil y cambiante, desde el cual pueda relatar historias y dirigirse a sus lectores por igual.

Como séptimo elemento y en relación a la estructura, el periodista literario debe mezclar la narración primaria con historias y paréntesis que amplifiquen, expliquen y encuadren los sucesos. Condición íntimamente relacionada con el segundo punto y el compromiso que aceptan para con sus lectores.

Finalmente, el octavo punto detallado por Kramer es el desarrollo de significados y sentidos capaces de desencadenar reacciones varias en el lector (Jaramillo, 2012).

Por su parte, Martín Caparrós plantea que la principal virtud que cualquier cronista debe poseer es el mirar.

Una mirada que implica una actitud consciente, voluntaria y decidida de búsqueda de lo escondido, de aprehender lo que hay alrededor y de absorber –para comprender y aprender– la mayor cantidad de información. Esta es, para Caparrós, la actitud de un “cazador” que “sabe que todo lo que se le cruza puede ser materia de su historia y, por lo tanto, debe estar atento todo el tiempo (...)” (2015, p. 152).

Otro de los aspectos centrales de un cronista es su imaginación y la forma de encarar el mundo. No sólo debe ser capaz de ver, oír y sentir todo lo que le rodea, sino que además debe cuestionarse el origen de las cosas, sus motivos ocultos, cómo podría cambiar y cómo lo podría contar.

Debería ser capaz de hacer entrevistas a cuantas personas pueda, recabar datos, buscar situaciones e ir pensando sobre la marcha aquello que podría tener un lugar en su historia. Es decir, ir “editando en vivo” (Caparrós, 2015, p. 238).

El cronista es parte del relato, una construcción que no suele ser explicitada pero puede encontrarse en la mirada de los hechos propuesta, en las anotaciones y observaciones que se agregan para guiar la comprensión del lector.

“Cuando el cronista empieza a hablar más de sí que de lo que lo rodea deja de ser interesante. Nuestro trabajo (...) es contar el mundo y sus alrededores. El cronista se construye en lo que cuenta”, aseveró Caparrós (2015, p. 356).

Finalmente, y a modo de síntesis, recuperamos las cinco características que Herrscher (2009) considera debe tener todo buen periodista literario: la voz, la visión de los otros, la forma en que las voces cobran vida, los detalles reveladores y la selección de historias, recortes y enfoques.

El yo lejos de ser relegado y oculto como en el periodismo informativo, en la crónica narrativa cobra vida, define el tono y permite definir al cronista en base a su relato, aporte principal que dejó el Nuevo Periodismo estadounidense.

Lejos de agotarse en la voz y la mirada del narrador, el periodismo literario visibiliza a los otros, la marginalidad y lo temido. Busca cambiar al lector mediante sus palabras, sus detalles, escenas y diálogos.

Los grandes textos de periodismo narrativo tienen, creo, una enorme ambición escondida. No buscan sólo informar, entretener o enseñar algo. Buscan el mayor

objetivo al que puede aspirar un escritor: a que el lector cambie, crezca, conozca no sólo una parcela del mundo que desconocía, sino que termine conociendo una parcela de sí mismo que no había frecuentado. (Herrscher, 2009, p. 43)

A modo de cierre y retomando lo visto a lo largo del capítulo, podemos decir que la crónica narrativa es un género con mucha historia, que se remonta incluso a las crónicas de Indias. En su confección importa el cómo narrar los hechos, los recursos empleados, la intención que persigue el cronista y cómo decide presentársela a su lector.

Este género es un híbrido del periodismo, capaz de reunir elementos propios de esta profesión y la literatura. Como planteamos anteriormente, coincidiendo con Sonia Parratt, la hibridez de los géneros no es un fenómeno acabado, sino que va de la mano a los cambios socio-históricos y los objetivos –y desafíos- que persigue, en este caso, el periodismo.

Por este motivo, consideramos que la crónica narrativa, en unión con el lenguaje transmedia y procedimientos de la literatura, daría origen a un nuevo subgénero del periodismo digital o ciberperiodismo (según la terminología empleada por Parratt) al que denominamos **crónica narrativa transmedia**.

Antes de explayarnos en este punto y en el análisis de dos experiencias transmedia seleccionadas –“Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad”- que consideramos se adaptarían a las particularidades de este nuevo subgénero, debemos conocer lo que se entiende por transmedia, su origen y sus características.

CAPÍTULO III: NARRACIONES ONLINE, NACIMIENTO DEL TRANSMEDIA

A continuación, definiremos a qué se refiere el término transmedia, cuáles son sus características y a qué momento histórico se remonta su origen. Para ello utilizaremos principalmente la teoría propuesta por Carlos A. Scolari (2013), Alfredo Caminos y Claudia Ardini (2018), como así también, Fernando Irigaray (2014).

Este capítulo permite comprender las particularidades –y ventajas- de una nueva forma de narrar los hechos, aprovechando las potencialidades no sólo de los territorios físicos o analógicos, sino también, del mundo digital.

En capítulos siguientes y habiendo culminado la caracterización de los modos de contar propuestos, procederemos con el análisis de dos experiencias transmedia –“Abrazo de agua” y “Canción de la ciudad”- utilizando las categorías de análisis detalladas en el apartado metodológico.

1. Qué es transmedia

Transmedia es el término escogido para definir las nuevas modalidades que se están comenzando a emplear en los medios de comunicación, empresas publicitarias, sistemas educativos, en fin, en la mayoría de contextos vinculados directa o indirectamente con el internet.

Claudia Ardini y Alfredo Campos afirman que se puede pensar “(...) a las experiencias de comunicación transmedia como un triángulo que se define por la concurrencia y complementariedad de sus tres lados: la narración, las tecnologías y la participación” (2018, p. 14).

Cada uno de estos elementos se apoya en el otro, generando un vínculo retroactivo aunque siempre se prioriza, dependiendo del objetivo y la situación comunicativa, un elemento sobre otro.

Estos autores consideran que más allá de la preeminencia de uno, la participación es la base de cualquier experiencia transmedia y es lo que definirá, en mayor medida, sus características.

El territorio, por su parte, no se encuentra anclado a lo físico geográfico sino que además contempla cualquier espacio propicio para que se desarrolle una conversación social. De esta manera, pone en juego la articulación entre las narrativas, las tecnologías empleadas y el grado de participación deseado y logrado por parte de los receptores.

“La interacción digital se complementa con la interacción territorial, a partir de lo que se construyen nuevas plataformas de disputa de sentido y se involucra a quienes participan en ambientes más expansivos que los cotidianos” (Ardini; Caminos, 2018, p. 16).

Un detalle no menor es que la experiencia transmedia no sólo ocupa los espacios, sino que los transita, los apropia, los construye y re-construye. Circuito propiciado por la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación que favorecen al mapa mediático, los ambientes posibles de conversación –donde la ciudad ocupa un lugar clave- y la participación –que se facilita y multiplica-.

Nos acercamos así a una segunda posible definición de transmedia: la manera de contar una historia colectivamente, logrando que el mundo de esa historia (narrativa) se expanda en distintos medios físicos-analógicos y digitales, persiguiendo distintos objetivos y consecuencias.

Hablar de experiencia transmedia es hablar desde un punto de vista que elige alejarse del lugar del narrador/escritor/autor para pararnos en el mundo de aquel que experimenta con la narración: el/la usuario/a, el/la participante, el/la prosumidor/a, el/la vecino/a, la comunidad. (Ardini; Caminos, 2018, p. 16)

Allí reside la importancia puesta por los autores sobre la participación. No existe transmedia sin la relación que se establece entre el narrador y los usuarios. Estos usuarios pasan de ser meros consumidores a participar activamente en la elaboración de material, su difusión y generando así, nuevas redes narrativas. Por esto el concepto de **prosumidor** aparece como más adecuado en relación a las experiencias transmedia.

Es (...) una experiencia en la que lxs prosumidorxs colaboran en la construcción del mundo narrativo. Es un tipo de narrativa pero también una experiencia de comunicación, una forma de contar y de construir una historia o un universo de historias. Cada plataforma nos introduce en un mundo narrativo. (Ardini; Caminos, 2018, p 16)

En la misma línea, para Henry Jenkins, académico estadounidense, las narrativas transmedia son “historias desplegadas a través de medios o plataformas, donde cada uno de ellos cuenta una parte de la misma y en el que los usuarios participan en la construcción de dicho universo narrativo” (Martín; Rodríguez, 2017, p. 13).

El investigador transmedia brasileño Vicente Gosciola afirmó que existen confusiones y equívocos sobre el término transmedia (Martín; Rodríguez, 2017). Así, aclaró el autor que transmedia no es cualquier estrategia multimediática ni aquella que reproduzca las mismas historias a través de múltiples plataformas.

Precisó también que no es el contenido que circula por las redes sociales ni aquel que pasó de ser físico-analógico a bits (plataforma digital).

Carlos Scolari, experto en transmedia, conceptualizó a estas narrativas como la unión del canon más el fandom: “El canon es el relato oficial que se cuenta en muchos medios y plataformas y el fandom es la contribución de los usuarios, de los fans, a la expansión de ese mundo narrativo” (Scolari, 2015).

Además, en su libro *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan* (2013), Scolari diferencia el concepto transmedia de otros similares –y que suelen confundirse– como lo son crossmedia y plataformas múltiples.

Citando al experto en medios digitales, Jak Boumans, menciona cuatro criterios definitorios de crossmedia. Primeramente, la producción abarca más de un medio, logrando que todos se apoyen y complementen entre sí a partir de sus potencialidades específicas (Scolari, 2013).

En segundo lugar, es una producción integrada, mientras que el tercer punto destaca la distribución y accesibilidad de sus contenidos en múltiples plataformas (celulares, televisión, etc).

Por último, la selección y uso de un medio debe servir de soporte a las necesidades de una historia o mensaje puntual.

Ardini y Caminos definen, por su parte, al crossmedia como “(...) una historia extendida por diversas plataformas la cual no tiene sentido si no se recorre cada punto parte del conjunto. Esto quiere decir que para comprender la totalidad del relato debo recorrer cada plataforma que propone la historia” (2018, p. 18).

En cambio, el concepto de plataformas múltiples se focaliza en la tecnología digital como proveedora de un marco de diseño que incorpora variados medios, plataformas o sistemas de software (Scolari, 2013).

Además, el concepto de multimedia implica la combinación de diversos medios para contar una sola historia que, generalmente, se adapta al lenguaje propio de cada medio o plataforma.

En ninguna de estas definiciones aparece el usuario y la participación como componentes centrales. Y es allí, principalmente, donde reside la diferencia entre crossmedia, plataformas múltiples, multimedia y transmedia.

Recordemos que, como planteó Ardini y Caminos, las experiencias transmedia pueden ser entendidas como un triángulo cuya base es la participación. Scolari coincide al afirmar que en un mundo transmedia, “tanto el público como sus creadores comparten una misma imagen mental de la worldness, o sea una serie de rasgos que distinguen un determinado universo narrativo” (Scolari, 2013, p. 26).

Este universo narrativo se basa en la historia, otro de los ejes centrales en las narrativas transmedia. A partir de la historia –que se expande por múltiples plataformas-, se construye una red de vínculos, de experiencias que interpelan directamente al usuario.

La experiencia transmedia (...) debe ser entendido como una experiencia democrática que dispute sentidos y genere nuevas formas de participación de lxs prosumidorxs. La participación en las experiencias transmedias, para que sea genuina, debe ser capaz de

transformar el entorno en el que existimos, reflexionar sobre el impacto de nuestras acciones, implicar a sujetos y colectivos, articular las experiencias de los sujetos y colectivos con el territorio de acción, construir con otrxs (...). (Ardini; Caminos, 2018, p. 16)

Finalmente, el *Producers Guild of America* (Sindicato de Productores de Norteamérica), definió las experiencias transmedia como una narrativa que tenga tres o más líneas narrativas que existan en el mismo universo –ficcional- sin importar la plataforma. Estas últimas pueden ser la televisión, películas o films, publicaciones, comics, animación, lugares especiales, despliegues comerciales o de marketing, etc (Martín; Rodríguez, 2017).

2. Orígenes

Entre los años 1970 y 1980 aparecieron los primeros experimentos de narración colectiva en la televisión. Años después, con la explosión y el auge del internet, estas experiencias se multiplicaron y numerosos creadores comenzaron a indagar y a atreverse a contar historias en variadas plataformas que no sólo entretuvieran al público, sino que también lo hicieran partícipe.

El concepto de narrativas transmedia fue empleado por primera vez en el año 1991 por Marsha Kinder en su libro *Playing with Power in Movies, Television and Video Games*. Allí la autora ya descifraba la importancia de los usuarios –jugadores- en el transcurso de las historias (Martín; Rodríguez, 2017)

Luego, en 2003, Henry Jenkins afirmó que habíamos ingresado a una era de convergencia que vuelve inevitable el flujo de contenidos en múltiples canales (Scolari, 2013).

Jenkins utilizó de ejemplo a los niños y jóvenes que habían crecido mirando *Pokemon*, serie animada que no sólo se despliega en la televisión sino que además ha producido múltiples películas –cine-, videojuegos, cómics, mangas, juguetes, líneas de ropa, zapatillas, entre otros. Incluso en la actualidad -2019- *Pokemon* sigue siendo uno de los preferidos de todas las edades y se ha logrado expandir al mundo de las aplicaciones telefónicas con la creación del juego *Pokemon Go* –que además incorpora el concepto de realidad virtual-.

Cada medio hace lo que mejor sabe hacer: una historia puede ser introducida en un largometraje, expandirse en la televisión, novelas y cómics, y este mundo puede ser explorado y vivido a través de un videojuego. Cada franquicia debe ser lo suficientemente autónoma para permitir un consumo autónomo. O sea, no debes ver la película para entender el videojuego, y viceversa. (Scolari, 2013, p. 24)

Es decir, a pesar de la diferencia en años, Jenkins acertó con su ejemplo y predicción puesto que las narrativas transmedia han convivido con nosotros más de lo que creemos y encuentran su punto de apogeo en los últimos años.

Por otro lado, es innegable la influencia que la convergencia y la explosión de la Web 2.0 ha tenido en el desarrollo del transmedia. Esta convergencia es definida por Scolari – recuperando las palabras de Dwyer- como la intersección de medios y sistemas tecnológicos de información (Scolari, 2013).

Habiendo comenzado como una convergencia tecnológica, este fenómeno se exployó en el área mercantil, profesional, cultural, social, comunicacional y económico. Al respecto, Jenkins afirmó que dicha convergencia “debe darse dentro del cerebro de consumidores individuales y en sus interacciones sociales con otros” (Martín; Rodríguez, 2017, p. 20).

Finalmente, Sandra Crucianelli destacó la transformación del rol de las audiencias y usuarios a lo largo del proceso de convergencia y en los momentos evolutivos de la red (Martín; Rodríguez, 2017), siendo la Web 2.0 el momento donde dicho cambio cobra vida.

De esta forma, la emergencia de la Web 2.0 produjo un quiebre fundamental que ha venido a re-significar la posición de los usuarios respecto de la etapa anterior: el paso de ser meros espectadores y receptores de mensajes en la red al de convertirse en usuarios protagonistas, capaces de generar información y producir contenidos que intercambian con otros sujetos conectados en la web. Los usuarios se transformaron en prosumidores. (Martín; Rodríguez, 2017, p. 22)

3. Características de una nueva narración

Algunos de los elementos básicos que caracterizan las narrativas transmedia son: su capacidad de extensión, inmersión y capacidad de extracción, la creación de mundos, dispersividad o capacidad de serializar, subjetividad y protagonismo.

Estas características subrayan la importancia de las plataformas digitales para alcanzar el público, expandir las narrativas, lograr la participación, identificación y apropiación por parte de los prosumidores, como así también, destacan la relevancia de producir diferentes puntos de vista del mismo universo narrativo.

En este sentido, la propia narrativa se basa en los contenidos generados por los prosumidores, hecho denominado como *usergenerated content* (UGC por su sigla en inglés).

Por su parte, Henry Jenkins estableció los siete principios mencionados anteriormente y que rigen estas nuevas narrativas.

El primero plantea la oposición entre el principio de **expansión** y el de **profundidad**. Para el autor, la expansión es la “capacidad de los ciudadanos para participar en la difusión de los contenidos multimedia mediante las redes sociales” (Martín; Rodríguez, 2017, p. 14). Este concepto se vincula directamente con los medios expandibles, aquellos contenidos que transitan por diferentes plataformas mediáticas (distribución) porque los usuarios se apropian de ellos (circulación) y los comparten en sus redes sociales.

En paralelo, la profundidad es entendida como la forma en que los productores transmedia localizan y se dirigen puntualmente a los fanáticos o seguidores de su narrativa.

El segundo principio propuesto por Jenkins es el de la **continuidad** y la **multiplicidad**. Ambos conceptos se encuentran íntimamente ligados, ya que al producirse una continuidad de la narrativa en distintas plataformas, se logra una lógica de multiplicidad que permite a los prosumidores disfrutar de narrativas alternativas dentro del mundo o núcleo narrativo original.

El concepto de multiplicidad también -parafraseando a Jenkins- allana el camino para pensar las fan fictions y otras formas básicas de expresión como parte de la misma lógica transmedia, o sea extensiones no autorizadas de la nave nodriza que aún así podrían

potenciar el compromiso de los fans y expandir nuestro entendimiento de la historia original. (Martín; Rodríguez, 2017, p. 15)

El tercer principio establecido por Jenkins, y en relación a las características primeramente enumeradas, es el de la **inmersión** y el de la **extractibilidad**, conceptos altamente vinculados con la relación entre la ficción transmedia y la experiencia real de los usuarios en su vida cotidiana.

La inmersión, como su mismo nombre indica, es la capacidad de los usuarios de ingresar al mundo narrativo, mientras que la extractibilidad implica la toma de algún elemento del relato para trasladarlo y reproducirlo en el mundo real. Por ejemplo, las varitas mágicas de Harry Potter comercializadas para que sus fanáticos puedan “practicar sus hechizos” y realizar “duelos de magia”.

En cuarto lugar, encontramos la **construcción de mundos**, la creación de un soporte narrativo para los personajes, historias y situaciones imaginadas.

La **serialidad** comprende el quinto principio y establece la posibilidad de continuación en el tiempo de la historia.

Por su parte, la **subjetividad** se vincula con el interés de los lectores y usuarios por comparar, contrastar, apropiar y profundizar sobre las múltiples líneas narrativas expuestas. Las subjetividades enriquecen el producto primario y aportan nuevas –y frescas- miradas de la mano de nuevos personajes, actores, usuarios o lugares.

Por último, el séptimo principio planteado por Jenkins es la **performance** o **realización**, que es la habilidad de convertir un usuario o fan en parte de la historia.

“Esto describe el papel de los prosumidores dentro de la narración como creadores de una parte del relato, dándole continuidad o bien con una historia paralela, expandiendo así esos mundos narrativos”, explicaron Martín y Rodríguez (2017, p. 17).

Con una caracterización enfocada en la participación y en la historia propiamente dicha, Claudia Ardini y Alfredo Caminos ponen el énfasis en el historytelling como particularidad de las experiencias transmedia.

Las experiencias transmedia pueden asumir distintas estructuras según qué características decidamos que prevalezcan sobre otras. Por eso, nuestra propuesta es contraponer a la clásica práctica narrativa del storytelling otra práctica diferente: la del historytelling, entendiendo que la participación es el elemento central del transmedia. (Ardini; Caminos, 2018, p. 22)

De esta manera, el **historytelling** recupera el concepto de la participación del usuario y propone una mirada de la narrativa desde lo social, en contraposición al storytelling enfocado en la construcción acaba de la historia –y más cercano a la literatura- sin darle un espacio al usuario para su participación verdadera.

Algunas de las otras características del historytelling –como principio o elemento de la narrativa transmedia- es que presenta la integración de los territorios físicos y virtuales en el devenir de la experiencia misma, construye conversaciones sociales –en lugar de meras narraciones- y aparece la idea de circularidad –no existen narrativas o experiencias totalmente acabadas o con límites fijos-.

Además, Ardini y Caminos (2018) proponen cuatro ejes presentes en toda experiencia narrativa: el eje de la experiencia, el narrativo, el participativo y el mediático.

El primero se vincula con la constitución misma de las narrativas o experiencias transmedia. Implica el recorrido por un tiempo y territorios específicos altamente dinámicos que se reformulan constantemente.

En el eje narrativo, los prosumidores se apropian de los elementos narrativos y participan dejando su impronta –eje participativo-. Finalmente, en el eje mediático nuestra experiencia se expande y circula por diversos territorios y plataformas –físicas y digitales-.

Y si hablamos de participación y transmedia, los prosumidores se irguen como otro de los elementos principales de las narrativas transmedia. Este concepto fue propuesto por

Alvin Toffler en su libro *La Tercera Ola* y combina dos términos ampliamente difundidos: productor y consumidor.

En su libro, Toffler definía al prosumidor como el consumidor que participa en el proceso productivo, personas que son productores y consumidores a la vez.

Dichos prosumidores o EmiRec son multimodales, es decir, manejan distintos lenguajes y plataformas, como así también, adquieren distintos grados de participación en las experiencias transmedia. Esto dependerá de dos factores: la accesibilidad –vinculada a las estrategias de producción- y el compromiso.

Un prosumidor participará en mayor medida si las experiencias transmedia se encuentran en territorios –físicos o digitales- cercanos a él o que no demanden un gran esfuerzo.

En cuanto al compromiso, Ardini y Caminos plantearon:

(...) está relacionado a la manera en que configuramos los mecanismos de participación en los territorios virtuales o reales: ¿la participación que buscamos se agota en los comentarios, likes y compartidas a través de redes sociales? (...) Desde un comentario en redes hasta una intervención en una plaza del barrio se pueden identificar distintos grados de compromiso (...). (2018, p. 28)

Párrafo aparte merecen las experiencias periodísticas transmedia, ya que el objetivo principal del presente trabajo es ver cómo la crónica narrativa –entendida como un género periodístico- se articula con el transmedia para expandir sus posibilidades comunicacionales y experienciales.

Los periodistas transmedia en el marco de una creciente convergencia y crecimiento digital, deben poseer –según Scolari- ciertos conocimientos que les permitirán desenvolverse en dicho escenario. Entre ellos menciona la **polivalencia tecnológica** –para producir y reproducir contenidos en diferentes soportes- y la **polivalencia temática**.

A fin de cuentas, el periodista transmedia debe ser capaz de presentar las noticias de manera tal que genera una participación e interacción en el público.

El periodismo narrativo tiene experiencia en ese campo ya que, gracias a sus herramientas provenientes de la literatura, logra captar y generar emociones y fidelidades por parte de sus lectores que ninguna otra forma de periodismo había logrado con anterioridad.

Jenkins ejemplifica al periodismo transmedia a partir de proyectos inmersivos y que desafíen a sus lectores a resolver problemas.

¿Acaso una buena crónica narrativa no propone lo mismo?

CAPÍTULO IV: ABORDAJE METODOLÓGICO

Como mencionamos en un principio, este trabajo se enmarca dentro de los estudios de tipo exploratorio con cierto matiz descriptivo –metodología cualitativa- por la novedad y los constantes cambios que atraviesa el género y las particularidades del objeto de estudio indagado que, al tratarse de una nueva categoría, no hemos encontrado suficientes materiales teóricos.

Recordemos que los estudios exploratorios abordan una temática sobre la que no hay muchos antecedentes y se centran en descubrir aspectos de la hipótesis, sin comprobarlas o demostrarlas, ya que siempre es el primer paso de una investigación (Sampieri, 2010).

De esta manera, el primer paso realizado durante el proceso de investigación fue la búsqueda documental y la selección de autores que luego darían origen al marco teórico.

En una segunda instancia y a partir de las características descriptas de las crónicas y el lenguaje transmedia, procedimos con la lectura de múltiples crónicas propias de América Latina que consideramos se adaptan a lo que entendemos como un posible nuevo subgénero periodístico: la crónica narrativa transmedia. Cabe destacar que, el análisis realizado condujo a revisar algunas formulaciones teóricas, evidenciando que el proceso investigativo no es lineal o secuencial, sino un ida y vuelta entre la teoría, las categorías de análisis y el análisis propiamente dicho.

Como mencionamos anteriormente, los criterios que tuvimos en cuenta para seleccionar las crónicas fueron principalmente geográficos (nos centramos en crónicas producidas en Argentina), temporal (de los últimos seis años), donde la participación del público haya sido fuerte y marcada, y cuyas temáticas fueran diversas: una de ellas resalta grandes proezas mientras que la otra visibiliza lo escondido en la cotidianeidad y marginalidad.

Esto nos permitió configurar un corpus de análisis conformado por “Abrazos de agua” (2014) de Juan Mascardi, director de la licenciatura en Periodismo y la Lic. en Producción y Realización Audiovisual en la Universidad Abierta Interamericana, sede Rosario, además de ganador del Premio de Periodismo Rey de España (2018).

“Abrazos de agua” es una propuesta transmedia que se vale de los recursos digitales y las multiplataformas para contar una historia de la mano de sus participantes. Ellos son Los

Tiburones, un grupo de nadadores de Arroyo Seco quienes en el año 2012 decidieron enfrentar un gran reto: conectar Argentina con Uruguay a través del nado.

La segunda crónica transmedia que conforma nuestro corpus de análisis es “Canción de la ciudad” (2016), proyecto realizado gracias al programa estímulo a las producciones culturales Espacio Santafesino, del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe. Además, cuenta con el apoyo de la Facultad Libre de Rosario, Wasabi Producciones, la Maestría/Especialización en Comunicación Digital Interactiva (Universidad Nacional de Rosario) y la Cooperativa de Prensa La Masa.

La serie presenta una estructura narrativa que se expande a través de distintos soportes y lenguajes para contar las historias de los músicos de las peatonales céntricas de la ciudad santafesina y reproducir sus melodías.

En cuanto al análisis del corpus, realizamos un análisis que nos permitiera entender no sólo las características estructurales de las crónicas seleccionadas, sino también cómo estas se articulan con el transmedia para dar forma a lo que consideramos un nuevo subgénero.

Las categorías de análisis fueron escogidas a partir de las concepciones teóricas expuestas a lo largo del marco teórico respecto a las crónicas narrativas y las experiencias transmedia. El objetivo perseguido fue observar de qué manera estas se reflejan en la práctica y cómo se entrelazan entre sí (recursos literarios, información periodística y transmedia).

En un primer momento del análisis, nos centramos en una dimensión descriptiva donde detallamos el contexto de creación de la experiencia, sus características generales, actores y demás datos relevantes.

En una segunda instancia –dimensión analítica- interpretamos los datos previamente mencionados –complementando en cada caso según las categorías de análisis- y realizamos un análisis de datos obtenidos para llegar a la conclusión final en cada caso: la posible aparición de una nueva variante o subgénero, la crónica narrativa transmedia.

Modelo de análisis: dimensión descriptiva

- Autores/productores.
- Fecha de publicación.
- Actores y protagonistas.
- Acciones que realizan los personajes.
- Contexto de creación.
- Plataformas utilizadas.
- Construcción del personaje.
- Recursos empleados.
- Objetivo perseguido.
- Qué busca mostrar el periodista y cómo lo hace.
- Links.

Modelo de análisis: dimensión analítica

En este apartado se recuperarán los recursos utilizados, las plataformas empleadas y la interacción/complementariedad entre ellas, el rol de los actores o protagonistas como así también del público –prosumidor-.

Otras de las categorías a tener en cuenta son:

- Multiplicidad de personajes y testigos.
- Inmersión, voz, exactitud y simbolismo.
- Cronología de la narración.
- Aparición del yo y la empatía.
- Tres ejes: territorio, narración y participación.
- Plataformas empleadas.
- Relación entre las plataformas y el contenido.
- Rol del prosumidor.

CAPÍTULO V: DESARROLLO DEL ANÁLISIS

A continuación, procederemos con el análisis de dos experiencias transmedia seleccionadas: “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad”.

Escogimos estas experiencias entre otras tantas que tuvimos en cuenta, por ejemplo: crónica Z, crónicas de Pirry, las crónicas publicadas por el medio gráfico online Anfibia, “Tras la valla” de Cope (cadena de radio española), etc. Los criterios que tuvimos en cuenta para seleccionar “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad” fueron principalmente geográficos (nos centramos en crónicas producidas en Argentina), temporal (de los últimos seis años), donde la participación del público haya sido evidente y cuyas temáticas fueran diversas: una de ellas resalta grandes proezas (“Abrazos de agua”) mientras que la otra, visibiliza lo escondido en la cotidianeidad y marginalidad (“Canción de la ciudad”).

Así, consideramos importante mencionar que estas experiencias comprenden tan sólo algunos ejemplos de las tantas narrativas y experiencias transmedia producidas en nuestro país y Latinoamérica, y que fueron escogidas por los criterios previamente mencionados.

El corpus seleccionado será analizado bajo las categorías definidas en el apartado metodológico: una dimensión descriptiva y una dimensión analítica, bajo una metodología cualitativa de investigación.

1. Abrazos de agua

“Abrazos de agua” es una experiencia transmedia centrada en el trabajo de los **Tiburones de Arroyo Seco**, un grupo de niños y adolescentes que el 10 de marzo de 2012 cruzaron nadando desde Colón (provincia de Entre Ríos, Argentina) hasta Paysandú, ciudad uruguaya.

El grupo está conformado por 140 nadadores de diversas edades, algunos de ellos en situación de discapacidad, que recorrieron los 15 km propuestos con el objetivo de cumplir su sueño: unir nadando Argentina con Uruguay.

El proyecto transmedia estuvo dirigido por Juan Mascardí, director de la Licenciatura en Periodismo y la Licenciatura en Producción y Realización Audiovisual de la Universidad Abierta Interamericana (sede Rosario). También desempeñó tareas periodísticas en “Los Días Contados” y “Telefé Noticias” de Canal 5 Rosario, como así también, en el ciclo de crónicas audiovisuales Sustancias Elementales (Canal Encuentro – Televisión Digital Abierta TDA) y el proyecto digital Crónica Z.

En 2019 obtuvo el primer premio en la categoría periodismo gráfico del certamen “Educación en Foco”, otorgado por la Facultad de Educación Universidad Católica de Córdoba (UCC) a la divulgación de contenidos educativos.

En relación a “Abrazos de agua”, el proyecto online comenzó a desarrollarse a partir de 2013 buscando construir una narración transmedia colaborativa, horizontal y descentralizada que articule contenidos generales desde diferentes soportes (webisodios, podcasts redes sociales, entre otros) y haciendo uso de las crónicas digitales para mostrar la historia de cada nadador.

Consideramos importante aclarar en este punto que, si bien las narrativas analizadas se enmarcan dentro de las experiencias transmedia, la fuerza y el elemento principal de su relato se basa –justamente- en la crónica de un acontecimiento puntual (en este caso, la vida de los Tiburones de Arroyo Seco). Sus mismos creadores, como veremos a continuación, destacan incluso el peso de las crónicas y construyen, desde el primer momento, a sus personajes de una manera que excede la mera definición de características e información. Así, desde nuestro punto de vista, la crónica deja de ser secundaria para ocupar el mismo

lugar que la transmedialidad, asistiendo así a la posible conformación del nuevo subgénero que nosotros definimos como crónica narrativa transmedia.

Finalmente, el plus o valor agregado de “Abrazos de agua” son los cursos de capacitación sobre manejo de cámara, periodismo, narrativa audiovisual, utilización de redes sociales y fotografía que se les brindó a los Tiburones por parte del equipo de Mascardi, logrando así que ellos mismos fueran capaces de contar en primera persona sus propias historias y experiencias. Esto posibilita la creación de un relato colaborativo y participativo, aspecto central en el transmedia.

1.1 Dimensión descriptiva

Como mencionamos con anterioridad, “Abrazos de agua” surge de la iniciativa de Juan Mascardi, periodista argentino, y su grupo de trabajo tras ser contactados por Patricio Huerga, profesor de natación de los Tiburones.

Pero lejos de comenzar allí, esta historia se remonta a marzo del 2005 cuando Mascardi vió una nota televisiva sobre la *Octava experiencia de nado en el río* donde participó el nadador olímpico argentino José Meolans y estuvieron vinculados los Tiburones.

En palabras del periodista:

En ese momento me pregunté: ¿Qué hay detrás de este proyecto? ¿Cuáles son las bases, los sustentos de la osadía? ¿Qué dimensión poseen esas historias de vida? ¿Cómo es la vida de Los Tiburones fuera del agua?.
(Irigaray, 2014, p. 94)

En el año 2009, Mascardi dirigió el documental *Tiburones en el Paraná* para el Canal Encuentro del Ministerio de Educación de la Nación y luego escribió, para el diario digital La Nación, *Marcelo Bielsa: el DT que admira la capacidad de trabajar con el dolor*⁵. El artículo narró el encuentro entre Marcelo Bielsa (exjugador argentino, entrenador de fútbol y profesor nacional de educación física) y Patricio Huerga. Cuatro años después el periodista volvió a narrar a Los Tiburones bajo el pedido del creador del grupo –Huerga–.

En una dimensión más técnica, el equipo de trabajo transmedia estuvo conformado por los siguientes actores:

- **Director:** Juan Mascardi.
- **Guión:** Paulo Ballan.
- **Productor ejecutivo:** Fernando Gondard.
- **Productores asociados:** Cristián Cabruja y Mariana Sena (por el Centro Audiovisual Rosario).

5. Link de la nota en diario La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/marcelo-bielsa-el-dt-que-admira-la-capacidad-de-trabajar-con-el-dolor-nid1552722>

- **Productor general:** Luciano Solari.
- **Productor integral de contenidos transmedia:** Ayelén Ferreyra.
- **Coordinador de contenidos audiovisuales:** Marco Cettour.
- **Editor de contenidos digitales:** Antonio Galimany
- **Producción de contenidos digitales:** Lucía Lalli y Alejandro Arnoletti.
- **Entre otros.**

El proyecto transmedia fue publicado en el año 2014 tras finalizar una serie de etapas. La primera –de siete meses de duración- consistió en el proceso de producción de una película documental mostrando el riguroso entrenamiento del grupo de nadadores para cumplir su desafío.

extremodiario.com.ar/noticias/regionales/45089-abrazos-de-agua-la-pelicula.html

"Abrazos de Agua", la película

Llegó el gran día, este viernes a las 18 hs en el cine Público "El Cairo" de la ciudad de Rosario, tendrá lugar el tan esperado estreno de "Abrazos de Agua".



31/10/2014

📄 + - f 🐦

Diario online Extremo Diario. Publicación del día 31 de octubre de 2014.

Es importante destacar las palabras que Ayelén Ferreyra, productora de “Abrazos de agua”, compartió en el diario online Conclusión:

*No es sólo un documental. Es un proyecto transmedia*⁶. Los Tiburones convocaron al director, Juan Mascardi, con quien ya habían realizado distintas actividades, para que documentara el cruce del río Uruguay. A partir de esa idea surgieron otras acciones, que iban más allá de la realización de la película, y se dieron como una experiencia integradora multimedia, que articula contenidos generados desde diferentes soportes: webisodios, crónicas digitales, videos virales, redes sociales. Entonces, a partir de allí, el proyecto creció (...). (Vizzi, 2015)

Las siguientes etapas pueden seguirse a través de las redes sociales, su página web y un blog *on-line* creado en septiembre del 2013. Además, se desarrollaron una serie de capacitaciones durante el proceso de grabación del documental divididas en tres módulos, bajo la modalidad de talleres de entrenamiento a cargo de profesionales del equipo técnico realizador: narrativa audiovisual y fotografía; redes sociales y estrategias de viralización; y finalmente, narrativa de prensa y comunicación institucional.

Respecto a los objetivos planteados, Mascardi afirmó:

*El objetivo es contar la historia junto a los participantes diseñando un proyecto transmedia*⁷ en tiempo presente, utilizando todas las plataformas digitales, interactuando con los usuarios. En épocas de fragilidad debemos levantar las banderas del

6. El destacado en la cita de Ayelén Ferreyra nos pertenece.

7. El destacado en la cita de Juan Mascardi nos pertenece.

periodismo solidario, queremos hacer periodismo preventivo. (Irigaray, 2014, p. 91)

El periodismo preventivo es un tipo de periodismo que busca analizar las crisis y conflictos desde un punto de vista integral para lograr así una conciencia social sobre la temática tratada. El concepto comenzó a acuñarse en 2003 de la mano de un grupo de periodistas y profesores universitarios que luego daría origen al Instituto de Periodismo Preventivo y Análisis Internacional (IPPAI).

Actores y protagonistas

Los Tiburones de Arroyo Seco nacieron en la década del 90 en la localidad santafesina del mismo nombre. Su creación se relaciona íntimamente a la implementación, en junio de 1997, del **Plan Municipal de Natación** para chicos con discapacidad en Arroyo Seco.

Este fue el puntapié necesario para que Patricio Huerga, profesor de natación, decidiera crear un equipo sin límites ni fronteras, sin edades ni prejuicios. Nucleados en la Escuela de Natación Integral Arroyo Seco, Los Tiburones reúnen a más de 153 nadadores con diferentes discapacidades y a 194 sin discapacidad.

En cada año se proponen una meta, un nuevo sueño por cumplir y realizan un intenso entrenamiento en pos de cumplirlo. Así fue como en marzo de 2012 partieron 140 nadadores desde el balneario Piedras Coloradas de Colón (Entre Ríos) hasta la localidad uruguaya de Paysandú, recorriendo casi 15 km en aguas abiertas, en un total de cuatro horas consecutivas de nado.

La experiencia transmedia

El proyecto transmedia se articuló a través de tres ejes centrales:

- La prueba en sí misma: la unión de Colón-Paysandú nadando 15 kilómetros en el río Uruguay.
- La vida de los Tiburones fuera del agua: La historia de vida de los protagonistas, donde las crónicas adquieren su protagonismo.
- La construcción del relato, desde el guión hasta la realización audiovisual.

En este último eje o etapa, se utilizaron distintos dispositivos de grabación (cámaras de videos y fotografías, *smartphones* o teléfonos inteligentes) y distintas plataformas (página web, blog, redes sociales, canal de Youtube, etc). La utilización de múltiples plataformas persigue un objetivo, un ideal.

En palabras de Mascardi:

El transmedia también desnuda un concepto demodé: el multimedia. Si el transmedia es la expansión de un relato sin fronteras, el multimedia es un corsé digital donde se combina texto, imagen, sonido, infografía en una misma plataforma hipertextual. Los enlaces externos siguen siendo el valor agregado de esta narrativa. Pero el usuario del transmedia debe abrir más puertas que sus propios creadores e, incluso, generar esos enlaces y ser protagonista en las capas creativas de los contenidos a generar, a rastrear, a remixar. (Irigaray, 2014, p. 89)

Respecto a su financiación, el proyecto apostó por un modelo de financiación colectiva o *crowdfunding* bajo la idea de incluir a las audiencias en un rol determinante para la generación del proyecto y de un tipo de periodismo alternativo y económicamente sustentable.

La estrategia se basó en la creación de una red global de cooperantes (descentralizando así la fuente de financiación) y la búsqueda de canales formales de esponsorio y alianzas estratégicas. Por ejemplo, se logró una vinculación con el Consulado de Uruguay en Rosario, el Centro Audiovisual Rosario y la Universidad Abierta Interamericana. Además, la producción general perteneció a la ONG ENIAS Escuela de Natación Integrada Arroyo Seco.

Finalmente, el link del sitio web –aun disponible- es www.abrazosdeagua.com.ar, mientras que su *Twitter* es @abrazosdeagua y el correo electrónico utilizado es tiburonesdelparana@gmail.com



Twitter oficial de “Abrazos de agua”, creado en mayo del 2013.



Página oficial de Youtube de “Abrazos de agua”.

Link: <https://www.youtube.com/user/abrazosdeagua>

Construcción del personaje: tipo de narrador

El guión del relato se construyó de manera colectiva y con un alto matiz personal. En los capítulos del documental audiovisual, se puede observar cómo el periodista Juan Mascardi invita a los nadadores a contar ellos mismos el paso a paso, lo que viven en su cotidianeidad y cómo se sintieron al superar esta prueba. El periodista, únicamente, les planteó preguntas disparadoras y ellos fueron los encargados de explayarse en cada capítulo y sección, incluso haciendo de entrevistadores –y no sólo entrevistados-.

Así, el cronista fue alternándose entre la primera persona (cada nadador y el mismo Juan Mascardi) y un cronista testigo, aquel que observa y está atento a lo que sucede sin involucrarse directamente.

Un detalle no menor es que el relato articuló aspectos gráficos (la actualización de notas y declaraciones en su blog), audiovisuales (una serie de capítulos que conforman un documental y su detrás de escena), físicos analógicos (talleres presenciales, el “salir a la calle”) y la participación digital en las redes sociales.

En medio de todo esto, la crónica aparece como un aspecto central y transversal a cada uno de las propuestas pensadas. De esta manera, encontramos crónicas en cada websodio que narra la vida diaria de los nadadores, en la página web donde además de noticias se comparten crónicas gráficas de las proezas logradas, entre otros.

Uno podría argumentar que simplemente se está cronicando, en el sentido estricto de la palabra. Esto es, según la Real Academia Española y cualquier otro diccionario que se consulte, la mera narración cronológica de un acontecimiento. Pero como analizaremos a continuación, en esta experiencia transmedia la narración de los hechos no siempre es cronológica, se centra en mostrar el lado humano y personal de sus personajes (los Tiburones), en mostrar que tienen una vida fuera de la proeza lograda. Así, no sólo se crónica en sentido estricto, sino que a partir de la utilización del lenguaje transmedia y los recursos literarios se logra lo que consideramos, **una crónica narrativa transmedia**.

La idea detrás del proyecto es, de esta forma, mostrar no sólo la proeza lograda por este equipo de nadadores, sino también los aspectos que conforman su vida diaria. El tiburón dentro y fuera del agua, dirá el equipo de trabajo en uno de sus videos.

1.2 Dimensión analítica

Los avances tecnológicos han revolucionado las formas de crear, transmitir, difundir y consumir contenidos, productos de entretenimiento e información. Esto ha posibilitado la creación de nuevas narrativas, modalidades a la hora de contar. Un caso particular y de gran auge en la actualidad son las narrativas transmedia, concepto ya analizado a lo largo del presente trabajo.

A modo de resumen, estas narrativas o experiencias se caracterizan principalmente por contar una historia desplegándose en distintas plataformas y formatos, hilando una macrohistoria que posibilita la incorporación y participación creativa de sus receptores, ahora denominados prosumidores. Encontramos así nuevas formas de narrar y un nuevo tipo de consumidor que conviven e incluso se mezclan con las formas tradicionales de narrar.

Recuperando lo planteado por Sonia Parratt sobre los géneros del ciberperiodismo o periodismo digital, nuestra hipótesis es que gracias a los avances tecnológicos y la creación de esta nueva modalidad comunicacional entendida como transmedia, estamos asistiendo a la etapa preliminar de conformación de un nuevo subgénero del ciberperiodismo.

Este subgénero, al que denominamos como crónica narrativa transmedia, reúne las particularidades de la crónica narrativa como género híbrido del periodismo (destacada por la utilización de recursos literarios a la hora de narrar) y las características del lenguaje transmedia, que como vimos anteriormente, busca contar una historia desplegándose en distintas plataformas y formatos. La crónica aparece -en medio- como la forma principal seleccionada para narrar los acontecimientos desde una mirada más literaria (sin perder la matiz periodística) que se irán desplegando en la transmedialidad.

Tal es el caso de “Abrazos de agua”, experiencia escogida para el presente análisis.

Un primer elemento a tener en cuenta y que es evidente en las narrativas transmedia es la utilización de diversas plataformas y soportes para la difusión de su contenido. En este caso puntual –y como se mencionó en el análisis descriptivo-, “Abrazos de agua” emplea formatos gráficos, fotográficos y audiovisuales en sus múltiples plataformas: Youtube, *Twitter*, *Facebook* y demás redes sociales, su página web y su blog.

Un segundo elemento es la vinculación e interacción lograda entre los contenidos y las plataformas empleadas. Es decir, ¿se trata de un mismo contenido en todas las plataformas y formatos? ¿O este varía en cada caso?

En “Abrazos de agua” el contenido varía según la plataforma empleada. De esta manera observamos en la página web una *home* o inicio que nos permite conocer un breve resumen del proyecto y su forma de financiación, el origen de los Tiburones (sección titulada “Afuera del agua”) y el equipo de trabajo transmedia, como así también, una presentación de la proeza lograda por los nadadores y las capacitaciones en las que participaron.



Página de inicio o Home del *website* “Abrazos de agua”.

En cambio, el blog hace de periódico donde la principal producción es de contenido informativo (notas) con alto contenido fotográfico, entrevistas, entre otros. Las redes sociales (*Twitter* y *Facebook* principalmente, aunque también cuentan con un perfil de *Instagram*) son utilizadas para publicar fotografías de los protagonistas, como así también, de artículos periodísticos o proyecciones en salas de cine y escuelas del documental creado. También podemos encontrar fotografías de los estudiantes y público en general que asistió a las proyecciones, como así, *retweets* de sus seguidores.



@abrazosdeagua

Tres tiburones y la multitud en #PérezSF. Tres proyecciones de "Abrazos de agua, la película" #transmedia



12:30 p. m. · 29 abr. 2016 · Twitter Web Client

Fotografía publicada en abril del 2016 en el *Twitter* oficial de "Abrazos de agua".

Finalmente, en su canal de Youtube encontramos los capítulos de la serie transmedia que muestran desde el detrás de escena de todo el proceso de producción y capacitaciones, como así también, entrevistas a los protagonistas (los Tiburones) y entrevistas al equipo transmedia por parte de los nadadores.

De esta manera, podemos observar que el contenido no sólo varía en su formato sino que es totalmente diferente en cada plataforma. Es decir, más allá de formar parte de una misma historia, poseen cierta independencia semántica según la plataforma en la que se ingrese. Al respecto, Sara Molpeceres Arnáiz y María Isabel Rodríguez Fidalgo –de la Universidad de Valladolid, España- afirmaron:

Tendríamos un universo narrativo cuando una narración utiliza diversos soportes creando un metarrelato, una macrohistoria que engloba diversas historias de menor entidad, pequeñas microhistorias distribuidas cada una de ellas a través de una plataforma o pantalla y adaptadas a las posibilidades narrativas de ese soporte, presentando un contenido único y diverso. (Molpeceres; Rodríguez, 2014, p. 35)

En la misma línea, Costa y Piñeiro (2012) explicaron que las narrativas transmedia se caracterizan por contenidos varios, distribuidos y desarrollados en diversas plataformas manteniendo su sentido individual completo y contribuyendo, a su vez, a un relato global.

Por este motivo, el universo narrativo no puede ser librado al azar ni desarrollarse de manera imprevista según el devenir mismo de los acontecimientos. Debe ser cuidadosamente pensado, diseñado y desarrollado, dando margen a la participación del prosumidor –y los cambios que esto pueda generar-. Scolari, citando a Jeff Gomez, afirmó la importancia de organizar el metarrelato del universo narrativo contemplando la materialización de las microhistorias para evitar así huecos, vacíos, incongruencias o hasta falta de información vital en la narración (Scolari, 2013).

Este aspecto también fue contemplado por el equipo de producción de “Abrazos de agua” quienes dividieron todo el proceso en distintos ejes o etapas, pensando para cada una, una tarea específica y qué contenido difundir. Encontramos así, en primer lugar, contenido en las redes sociales del proceso de diseño, producción y grabación del documental acompañado del entrenamiento de los nadadores. Luego, en segunda instancia, las capacitaciones realizadas, entrevistas individuales a los Tiburones y su día a día. Para culminar, en último lugar, con la proyección del documental audiovisual y la difusión del mismo en las redes sociales y proyecciones en múltiples salas.

Podemos encontrar a partir de estas acciones otro elemento de las narrativas transmedia que Caminos y Ardini mencionaron en su manual: la apropiación del territorio, no sólo virtual (a partir de las múltiples plataformas y formatos), sino también, el físico, la ciudad.

Por la particularidad de la historia narrada, observamos una gran apropiación del terreno físico: el club donde los Tiburones entrenan todos los días, sus hogares y las calles que recorren; la prueba misma de nado en aguas abiertas y las capacitaciones y talleres en los que participaron. Además, encontramos las salas de cine y escolares donde se proyectó el material audiovisual, los programas a los que fueron como invitados y las personas con las que entraron en contacto en las maratones y festejos. Vemos así una auténtica expansión territorial.

Eje de la participación

En última instancia, toca analizar la relación que se construye con el prosumidor, el receptor de la experiencia transmedia. La participación puede ser pasiva, activa o creativa, siendo estas últimas dos las necesarias para poder hablar de una experiencia transmedia propiamente dicha.

Henry Jenkins explicó que la participación se puede medir a partir de la inmersión y la extractibilidad, uno de los siete principios que rigen las nuevas narrativas transmedia para el autor. La inmersión, como su mismo nombre indica, es la capacidad de los usuarios de ingresar al mundo narrativo, mientras que la extractibilidad implica la toma de algún elemento del relato para trasladarlo y reproducirlo en el mundo real (Scolari, 2013).

En cuanto a la inserción o inmersión del receptor, esta se logró en *Abrazos del agua* a través de las redes sociales y contenidos compartidos (en *Facebook, Twitter, Instagram, Youtube*), la creación de episodios y notas informativas que permiten ser comentadas por la audiencia, la visualización del documental en salas de cine y escuelas, como así también la posibilidad de crear contenidos propios para enviárselos a su mail y la ayuda económica basada en el sistema de financiación colectiva o crowdfunding.

Como se puede observar, el contenido virtual (*online*) de las diversas plataformas tiene una vinculación directa con el territorio físico u offline. Existe contenido multiplataforma, en varios formatos y accesible al receptor quien encuentra múltiples oportunidades para participar de una manera más activa.

En relación a esto, la extractibilidad se logra en la asistencia de las personas a las proyecciones audiovisuales y en los comentarios que realizan sobre las mismas en sus redes sociales (y que es compartido por los nadadores en sus cuentas oficiales), como así también, en la participación en los desafíos o propuestas planteadas por los Tiburones.

Un ejemplo es la publicación en el *Facebook* “Tiburones del Paraná” de una canción creada por el músico Nacho Mascardi en honor al proyecto transmedia. En la publicación se puede leer la siguiente leyenda:

“Llévatela a tu muro y cantá con nosotros. ‘Canta una canción’. Compartimos el videoclip del proyecto transmedia ‘Abrazos de agua’, una canción del músico Nacho Mascardi” [Ver Anexo N° 3].

El mensaje cuenta con más de 86 reacciones en *Facebook*, 5 comentarios y fue compartido 100 veces, quedando en evidencia la aceptación y participación de los seguidores en el desafío propuesto.

Otras muestras de la participación del público son algunos de los *tweets* en donde se lee “Si luego de ver este laburo de @abrazosdeagua no se te pianta un lagrimón emocionado revisa tu nivel de sangre” o “Bienvenidos a #ColonBA #Tiburones. Gracias por regresar. Esta es su casa” acompañados de carteles creados por sus seguidores y que luego son compartidos por los Tiburones.



Comentario de uno de los seguidores, *retwitteado* por “Abrazos de agua” en marzo del 2016.

También se observan fotografías y videos de maratones realizadas en honor a ellos y que contaron con una amplia convocatoria, eventos en plazas y al aire libre para recibirlos y mostrarles su apoyo, entre otros.



Seguidores participando de las consignas propuestas por Los Tiburones y mostrando su apoyo. Tweet de diciembre de 2015.



Cartel de recibida a Los Tiburones. Publicado en *Twitter* en 2016.

En conclusión, los usuarios pueden interactuar con el material de manera activa, pueden crear contenidos propios y participar de los desafíos que se les proponen para luego ser compartidos en las redes oficiales de los Tiburones.

La construcción del relato: eje de la narración

Toda buena historia es capaz de generar en quien la lee o ve, un sentimiento de identificación, de querer “meternos” en ese mundo y ser parte. No es algo fácil de lograr y depende mucho de los recursos que utilicemos para narrar, para construir nuestro universo narrativo.

Las narrativas transmedia no son ajenas a esta situación y los equipos transmedia buscan las mejores formas posibles para cronicar el hecho a compartir. Puntualmente, en “Abrazos de agua” encontramos un cronista principal, protagonista, que cuenta su propia historia y su aventura.

Y donde hay uno, hay dos ya que esta experiencia transmedia se caracteriza por la creación de un relato coral narrado por múltiples protagonistas que, a través de entrevistas y confesiones, muestran quienes son y qué quieren lograr. Esto se entrelaza con un cronista testigo que “espía” sus entrenamientos, las charlas técnicas, el desarrollo de su prueba.

Encontramos, además, otros procedimientos también existentes en las crónicas narrativas como es el diálogo, las descripciones del lugar, el adentrarse en los pensamientos y sentimientos de los protagonistas para darle un matiz más íntimo, más “humanizado” (aparición del yo y la empatía, según María Angulo).

En íntima relación a la construcción del relato y retomando la teoría propuesta por Norman Sims (1996) en el prólogo de *Los periodistas literarios (o el arte del reportaje personal)*, –y explicado en primer capítulo del trabajo–, visibilizamos en “Abrazos de agua” cuatro elementos esenciales para cualquier crónica narrativa.

El primero, la inmersión (tiempo destinado por el cronista al trabajo), se evidencia en el contacto previo y de varios años establecido entre Juan Mascardi y el equipo de nadadores, acompañado por una nueva investigación de varios meses sobre la última proeza lograda y en que la publicación del trabajo final se realiza luego de casi dos años de arduo trabajo.

El segundo elemento, la voz, se refleja en lo expuesto previamente: la calidez y aparición de la empatía por parte de cada uno de los protagonistas que cuentan su día a día y cómo se tuvieron que preparar para cumplir su meta.

Un ejemplo es el de Pancho, que además de formar parte de los nadadores es bombero voluntario de Arroyo Seco, provincia de Santa Fe. Su historia se puede ver a lo largo de varios videos subidos en la plataforma Youtube⁸, donde él cuenta que lo importante es “poder ayudar” y “formar una unidad”. Sus compañeros bomberos lo definen, además, como una persona solidaria, dispuesta a ayudar en todo momento y siempre lista para la acción.



Pancho, bombero voluntario - Abrazos de agua

Episodio de la vida de Pancho como bombero voluntario. Publicado en la página oficial de Youtube de “Abrazos de agua”.

El tercer elemento, la exactitud, es aquel que le otorga fuerza al relato y la sensación de veracidad. Este aspecto fue alcanzado desde lo gráfico (notas y entrevistas con alto contenido informativo) hasta el registro fotográfico y audiovisual que mostró cada una de las instancias atravesadas y logró retratar a cada protagonista.

Finalmente, el cuarto elemento es el simbolismo y las tramas de sentido ocultas detrás de la narración y de las que Juan Mascari dirá, en sus objetivos propuestos, que se intentó lograr un periodismo preventivo, solidario y ciudadano.

8. Link del video “Pancho, bombero voluntario”: <https://www.youtube.com/watch?v=IG-DiCljzUU>

De esta manera, observamos cómo la crónica narrativa aparece entrelazada a cada aspecto de la experiencia transmedia de Mascaridi. No se relega a una breve nota cronológica de los hechos sino que estructura al relato mismo. Relato que nos remite a una historia llena de proezas y protagonistas, que se expande en múltiples plataformas, que utiliza los mismos recursos que un cronista narrativo para mostrar el pedazo de realidad que quiere contar.

En conclusión, lejos de pensar de manera aislada las características de la crónica narrativa propuestas por Sims y las particularidades propias del lenguaje transmedia, “Abrazos de agua” aparece como una experiencia que los reúne, permite su entrelazamiento y vinculación para lograr un mejor relato. Vemos así, lo que nosotros consideramos, una crónica narrativa transmedia.

2. Canción de la ciudad

De la mano de un grupo de estudiantes de la Maestría en Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, “Canción de la ciudad” es una experiencia transmedia, con una serie documental multisoporte que, como sus creadores afirman, avanza de forma abierta a la participación de las audiencias.

El proyecto fue presentado en el año 2015 y contó con el apoyo del programa estímulo a las producciones culturales Espacio Santafesino, del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, la Facultad Libre de Rosario, Wasabi Producciones, la Maestría/Especialización previamente nombrada y la Cooperativa de Prensa La Masa.

Esta experiencia transmedia reflexiona sobre los aspectos sociales en torno a la producción musical callejera en la ciudad de Rosario (Santa Fe), como así también, la apropiación y resignificación del espacio público a través de estas intervenciones musicales.

2.1 Dimensión descriptiva

“Canción de la ciudad” se autodefine como una serie transmedia sobre músicos de las peatonales rosarinas desarrollada por estudiantes de la Maestría en Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, cohorte 2014, aunque su fecha de publicación fue el siguiente año (julio de 2015).

El equipo de trabajo estuvo conformado por:

- Patricio Irisarri (director de “Canción de la ciudad”)
- David Paternina (idea original y guión transmedia)
- Andrés Aseguinolaza (director de fotografía y montaje)
- Giancarlo Luna (producción general)
- Irisarri y Luna (entrevistas)
- Martín Pérez (posproducción de video)
- Jeimi Castillo (identidad gráfica, diseño y desarrollo web)
- Entre otros.

Respecto al objetivo planteado, este fue desde un primer momento visibilizar a los músicos de las peatonales rosarinas y mostrar sus historias de vida. Así, Patricio Irisarri afirmó al diario *La Capital*:

El objetivo fue dar visibilidad a la intervención de los músicos de las peatonales, pero más allá de lo musical. Es decir, se buscó problematizar en las historias que esconden estos personajes que muchas veces permanecen en el anonimato o forman parte del paisaje urbano. (2015)

Convencidos de su objetivo, Irisarri y su equipo se presentaron en la convocatoria de Espacio Santafecino, el programa del Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe durante el año 2014 y lograron convertirse en los beneficiarios de un estímulo económico que les permitió materializar su idea.

Los otros protagonistas de este relato, más importantes aún, son los músicos rosarinos expuestos en el documental. Ellos son Renzo Orlandini, Santiago Dalleva, Marcelo Moyano, José Manuel Russi Cabaleiro, María Elisa Beatriz, Kathleen Siebenrock y Ramón H. Cuenca. Todos ellos, a lo largo de la experiencia, pudieron cronicar su día a día, su vínculo con la música y las calles rosarinas –sus escenarios-.

A modo de ejemplo, se cuenta la historia de Marcelo Moyano quien hace más de 20 años toca su guitarra y canta temas de folklore. Su primera guitarra la tuvo a los siete años pero recién su amor por la música –y su aprendizaje- comenzó unos años después junto a la complicidad de un amigo.

Así se va narrando la historia de vida de cada uno de los protagonistas, dando espacio para la reflexión y concientización de la importancia de la música como medio de expresión y muchas veces como principal fuente económica, como así también, para la recreación y el goce con sus talentos musicales.

En cuanto a la estructura y modo de organización del proyecto transmedia, la pre producción comenzó en noviembre de 2014 para luego dar inicio al rodaje en febrero del 2015.

La primera etapa consistió en el registro de quiénes intervenían musicalmente las peatonales rosarinas, logrando así captar –en una primera instancia- a más de 15 músicos repartidos en diversas calles.

La segunda etapa fue la de selección de los músicos con los cuales se trabajaría, principalmente basado en un criterio de regularidad en las calles –que no sean itinerantes-.

Las siguientes etapas se centraron en producir el material multiplataforma y multisoporte. Este es un aspecto central ya que encontramos producciones gráficas (crónicas de vida y pequeñas reseñas biográficas de los músicos), dibujos y gráficas urbanas, material sonoro (podcasts, *soundtrack* y la edición de un CD para la distribución en las calles), contenido audiovisual (el documental *per se*, los webdoc y los movisodios), fotografías e incluso intervenciones en el terreno físico, como fue el desarrollo de recitales y presentaciones multitudinarias para la recaudación de fondos.

“Canción de la ciudad” encontró su final en el año 2016, cuando desde sus cuentas de *Twitter* y *Facebook* anunciaron que “algo sucedería” en diciembre de ese año y que marcaría el punto final de la experiencia.



Tweet de “Canción de la ciudad” desde su cuenta oficial, publicado en octubre de 2016.

Todas las producciones logradas se encuentran distribuidas en diversas plataformas. En primer lugar, su página web (<http://cancionciudad.org/>, disponible hasta mayo del 2020) que las reúne y fracciona según la sección y recorrido que quiera hacer el prosumidor. Sobre este último aspecto, los prosumidores, cabe destacar la creación de una sección exclusiva para ellos, titulada “prosumidores”, donde se encuentran contenidos de artistas callejeros de otras ciudades y provincias (por ejemplo Córdoba Capital).



Página de inicio o *Home* de la página web “Canción de la ciudad”.

En segundo lugar, encontramos las redes sociales como otras plataformas ampliamente aprovechadas. “Canción de la ciudad” posee un *Twitter* oficial (@cancionciudad), una página de *Facebook* (@canciondelaciudad), una cuenta en *Instagram* (canciondelaciudad) y un canal en Youtube (Canción de la Ciudad) donde comparten los microdocumentales, websodios o movisodios como lo titulan en su página.

Los movisodios cuentan la historia de Renzo y Santiago, Marcelo, Agua Dulce, Kathleen y María Elisa, como así también, de Carlos del Mar, artistas previamente mencionados y protagonistas de las historias.

Finalmente, consideramos como una plataforma territorial física la intervención misma en las calles que fueron registradas, además de los conciertos y recitales brindados por los músicos para recaudar fondos a través de, lo que ellos llamaban, una “gran gorra”. Un ejemplo fue el recital realizado el 04 de julio de 2015 a las 21hs en la sede Facultad Libre, instituto educativo rosarino.



Fotografía del concierto estreno en Facultad Libre, *retwitteada* por “Canción de la ciudad”.

2.2 Dimensión analítica

“Canción de la ciudad” es un claro ejemplo de narrativa transmedia. Esto se evidencia a simple vista con el nivel de apropiación lograda por parte del relato de múltiples plataformas y territorios. Retomo así las palabras de Ardini y Caminos:

La interacción digital se complementa con la interacción territorial, a partir de lo que se construyen nuevas plataformas de disputa de sentido y se involucra a quienes participan en ambientes más expansivos que los cotidianos. (Ardini; Caminos, 2018, p. 16)

Vemos de esta manera en “Canción de la ciudad” una fuerte aparición en el mundo *online* (redes sociales, página web, la creación misma de los movisorios) y más aún en el mundo *offline*, a través de los recitales, las presentaciones callejeras, charlas dadas en diversas escuelas y sedes de universidades, entrevistas y notas en medios de comunicación, etc.

Respecto al tipo de narración, encontramos un cronista principal que asume una postura personal, la puesta en el texto de la propia experiencia -igual que en “Abrazos de agua”-, además de contar cómo vive el día a día en las calles rosarinas. A través de los músicos elegidos, la experiencia transmedia propone una imagen muy personal y crítica de las calles y la invisibilización que los artistas urbanos suelen tener.

Es un relato rico en empatía, en subjetividades e historias de vida. Un caso es el de Marcelo Moyano, cantante y guitarrista discapacitado que sufre diariamente discriminación y estigmatización constante por los transeúntes.

Durante su websodio Marcelo nos cuenta algunas de las situaciones que le tocó vivir en su historia como músico callejero. Por ejemplo, lo que vivió en Mar del Plata:

Hay gente que estigmatiza. Hay gente que cree que estar acá cantando es lo mismo que estar pidiendo en la calle. Me paso una anécdota: yo estuve yendo cinco años seguidos a Mar del Plata a la costa a cantar y pasó una persona, mientras yo estaba en un proceso de

descanso en la peatonal con una amiga que me había acompañado. Pasa esta persona, la mira a mi amiga y le dice ‘mate no, comida sí’. ¿Y sabes lo que me había dejado? La sobra de lo que había comido. Como para que te des cuenta de cómo las personas estigmatizan. (Canción de la ciudad, 2016)



Movisodio 3 | Canción de la Ciudad

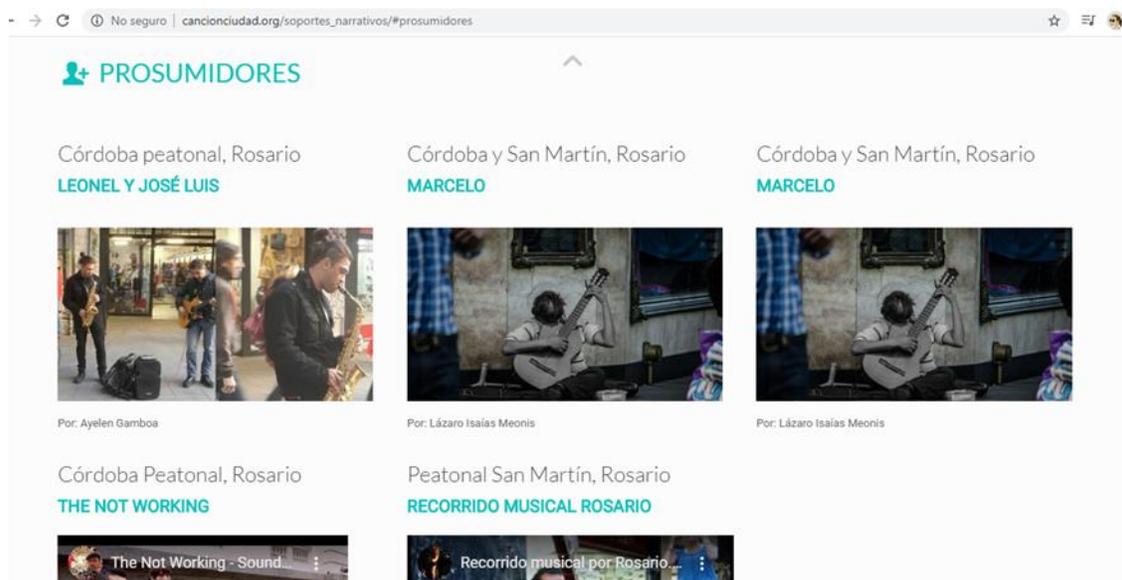
Marcelo Moya en las peatonales rosarinas. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=d1cNcirF6J0>

El “yo” aparece con gran fuerza pero de la mano de un “nosotros”, una identidad colectiva entre los músicos que reconocen en sus pares una comunidad, un amigo y compañero de quien aprender.

La narración utiliza también recursos propios de la crónica narrativa, como son los diálogos, los relatos ricos en detalles, la introspección y la creación de imágenes sensoriales capaces de lograr la identificación del receptor con los protagonistas.

Eje de la participación

En “Canción de la ciudad” este eje aparece visiblemente en la página web principal del proyecto transmedia, en la sección “prosumidores”, donde se comparten historias de otros artistas callejeros pertenecientes a diversas partes del país y que llegan gracias a la información y material compartido por los receptores, los prosumidores.



Sección de prosumidores en la página web de “Canción de la ciudad” (Eje de participación).

Vemos de esta manera fotografías de artistas cordobeses, recorridos visuales de los propios consumidores por las calles de Rosario (mostrando otros artistas que los propuestos en el documental), etc.

También encontramos una fuerte participación en las redes sociales donde los usuarios son incentivados a participar de encuestas, compartir los videos y fotografías que tengan de los artistas callejeros y principalmente de los protagonistas del documental, formar parte de hashtags especiales (por ejemplo #SoyArteEnCalle), entre otras acciones propuestas.



Actividad propuesta por “Canción de la ciudad” luego del recital en Facultad Libre.



Publicaciones de seguidores compartidas por “Canción de la ciudad”.



Seguidores contando sus propias experiencias con los artistas de “Canción de la ciudad”.

Por otro lado, los seguidores son invitados a participar de recitales y festivales musicales desarrollados en distintos lugares. Por ejemplo, la sede de Facultad Libre, el Galpón de la música de Rosario, y demás.

En conclusión, encontramos una participación activa y creativa, creadora de nuevos ejes narrativos y capaz de potenciar la historia principal y el proyecto (incluso desde lo económico por la presencia de las gorras solidarias en los recitales).

La construcción del relato: eje de la narración

Al igual que “Abrazos de agua”, en “Canción de la ciudad” encontramos una multiplicidad de cronistas protagonistas, que cuentan su propia historia, lo que implica trabajar en la calle para ellos y la manera en que son tratados –o destratados- por la gente en la cotidianeidad.

Esto se entrelaza, al igual que en la otra experiencia analizada, con un cronista distinto, no partícipe (testigo), que observa sus espectáculos, las calles rosarinas y la transformación vivida a partir de la visibilización lograda.

En cuanto a las características propuestas por Norman Sims y ya expuestas con anterioridad, encontramos la inmersión y exactitud en el trabajo de investigación y en el recorrido realizado por el equipo transmedia en las primeras etapas del trabajo. Recordemos que la primera etapa consistió en la captación y registro de todos los músicos urbanos de las peatonales santafesinas por un breve período de tiempo (meses) y que luego dio origen al trabajo de producción, entrevistas, filmación, etc (febrero de 2015).

La voz y el simbolismo, los elementos restantes propuestos por la autora, aparecen también con gran fuerza debido a la presencialidad y protagonismo de los músicos. No sólo pudieron contar su historia de vida frente a una cámara, sino también en notas más informativas, en los recitales y charlas realizadas, en los medios de comunicación que visitaron.

Su voz fue ampliamente escuchada y sus seguidores pudieron conocerlos, formar un vínculo totalmente nuevo y que carecía del prejuicio o desconocimiento, la invisibilización que nombraba el equipo de trabajo como prueba a vencer.

3. ¿Un nuevo subgénero o documentales audiovisuales?

En este punto, luego de haber presentado las características propias de “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad”, creemos conveniente aclarar por qué desde nuestra mirada no se tratan de documentales audiovisuales *per se* como, por ejemplo, los autodefinen sus creadores.

Para esto, hacemos eco del concepto propuesto por el manual audiovisual *Apuntes del periodismo* de la Universidad de Málaga (UMA). Allí se define al documental audiovisual como:

(...) ‘cine de lo real’ o de no ficción frente al cine de ficción, pues tiene un carácter más informativo que narrativo. El documental se rige por unas reglas éticas y enunciativas y tiene una finalidad clara: instruir y educar, no tanto divertir o emocionar (...). (Merino, 2018, p. 1)

Así, desde la base, encontramos una gran diferencia entre la teoría y la puesta en práctica en las experiencias analizadas –“Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad”-: Si bien narran historias no ficcionales, pertenecientes a lo “real”, en ambos casos prima la narración de los acontecimientos sobre la información.

Es decir, por ejemplo, no se propone un análisis de la situación de las calles rosarinas y el motivo por el cual los artistas musicales se ven obligados a trabajar en ellas, acompañados de estadísticas y notas informativas. En cambio, en “Canción de la ciudad”, se muestra una mirada más humana de lo que sienten los cantantes callejeros al trabajar en las peatonales de Rosario y cómo viven el día a día la estigmatización e invisibilización por parte de la sociedad.

De igual manera, este punto es sujeto de disputa en la actualidad donde, por ejemplo, se debate qué se considera ficción y no ficción. Para algunos autores, como Jean-Louis Comolli (editor y director de cine francés), ningún género puede ser considerado cien por ciento no ficcional, ya que desde la selección misma de los hechos hasta los encuadres que se den, existe una modificación consciente de la realidad.

En esta línea, Comolli afirmó:

Me parece que lo esencial del cine se juega en eso que está entre el documental y la ficción. El lugar del espectador está evidentemente definido por un código inicial (esto es una ficción, esto es un documental), pero la operación cinematográfica va, en todos los casos, a separar, perturbar y a veces modificar lo que podría haber de tranquilizador en este pacto inicial, puesto que no hay ninguna ficción ni ningún documental que no deje de jugar, en la pantalla, con lo ‘verdadero’ y lo ‘falso’. (Comolli, 2009, p. 91)

Esto nos remonta a los viejos debates sobre objetividad y subjetividad en el periodismo pero, sin intención de ahondar en él, consideramos que los casos expuestos se tratan de relatos no ficcionales por el contrato de lectura que se establece para con sus receptores.

Recapitulando la teoría de Lucrecia Escudero, desde un enfoque discursivo, el contrato mediático es la forma particular de contrato fiduciario que el medio trata de establecer con sus lectores por el cual estos aceptan a priori como verdadera la narración vehiculizada, reservándose –a posteriori- la posibilidad de verificación y otorgándole al medio una legitimidad fundada en la institución que representa (Escudero, 1996).

En los casos analizados, los lectores aceptan que la historia narrada no es un relato ficcional, por el cual el cronista ha realizado un proceso de investigación y documentación que culminó en el relato que luego se les presenta.

Por otro lado y retomando las diferencias con el género audiovisual documental, en ambos casos, hay una franca interpelación a los lectores/espectadores con la intención de emocionar al público receptor y lograr un cambio en él, una característica que también posee la crónica narrativa y que nosotros consideramos es un elemento central en las experiencias analizadas.

Retomando nuestra hipótesis, consideramos que “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad”, se enmarcarían dentro de lo que llamamos un nuevo subgénero del periodismo

digital o ciberperiodismo (según la teoría de Sonia Parratt): la **crónica narrativa transmedia**.

Nos basamos en la observación de la crónica narrativa a lo largo de los relatos analizados y el rol transversal –y central- que ocupa. No se relega a una breve nota cronológica de los hechos, a una nota informativa sobre un acontecimiento sino que la crónica narrativa estructura al relato mismo. Relato que nos remite a una historia llena de proezas y protagonistas, que se expande en múltiples plataformas, que utiliza los mismos recursos que un cronista narrativo para mostrar el pedazo de realidad que quiere contar.

Dentro de los recursos y plataformas transmedia utilizadas aparece el documental audiovisual, los websodios, el contenido en redes sociales, la apropiación de las calles y clubes, etc.

Esto refuerza nuestra lectura de que, si bien algún abordaje puede inscribir estas experiencias como documentales audiovisuales, no logran contemplar y analizar otros aspectos, nada menores, que dan forma al relato. En cambio, consideramos que las experiencias analizadas se nutren del documental como de los otros recursos y plataformas para fortalecer su narrativa.

Así, lejos de pensar de manera aislada las características de la crónica narrativa tenidas en cuenta para el análisis de cada experiencia y las particularidades propias del lenguaje transmedia, “Abrazos de agua” y “Canción de la ciudad” aparecen como narrativas que los reúne, permite su entrelazamiento y vinculación. Vemos así, lo que nosotros consideramos, crónicas narrativas transmedia, un nuevo subgénero del periodismo digital.

CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta la extensa bibliografía existente sobre los géneros periodísticos y la hibridación a la que constantemente se ven expuestos, como así también, la aparición del periodismo narrativo como una alternativa a la profesión periodística clásica y el auge de las nuevas herramientas digitales, nos propusimos conocer de qué manera las nuevas lógicas comunicacionales influyen en los productos periodísticos del último tiempo. Es así como derivamos en el transmedia o las lógicas comunicacionales transmedia y sus potencialidades.

En la misma línea, Patricia Poblete Alday de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile) afirmó que las crónicas narrativas contemporáneas se encuentran en su apogeo gracias a esa adaptabilidad y cambios:

Entre las razones de este auge podemos considerar la adecuación de la crónica (...) a las exigencias de un lector/consumidor promedio que cada vez tiene menos tiempo para la lectura, o que busca satisfacción intelectual sin demasiado esfuerzo, o que vuelve a cuestionarse el asunto de la identidad en una época de cambios veloces e incertezas profundas. (Poblete, 2011, p. 4)

Por este motivo, luego indagamos sobre las características de la crónica narrativa gráfica debido a la inquietud que nos generaba saber si, al igual que otros géneros híbridos del periodismo, esta había mutado nuevamente para ayornarse y sobrellevar los cambios de era.

Inquietud que también movilizó a Poblete Alday, quien plasma la importancia de analizar las modificaciones del género: “(...) los cambios operados desde la globalización y las nuevas tecnologías, nos obligan tanto a re-pensar la función de la crónica y del cronista en nuestras sociedades latinoamericanas, como a analizar las transformaciones observadas en el propio tejido textual” (2011, p. 8).

De esta manera, derivamos en experiencias transmedia que, desde nuestro punto de vista, potenciaban otras formas de contar mediante la incorporación de múltiples elementos (por ejemplo, el documental audiovisual o la manera de contar del periodismo narrativo).

Es así como avanzamos en una definición tentativa de “crónica narrativa transmedia”, hipótesis central de nuestro trabajo. Ubicamos este nuevo híbrido del siglo XXI dentro de la clasificación del ciberperiodismo propuesta por Sonia Parratt, quien mencionó dos subgéneros: las crónicas de urgencia y las crónicas de simultaneidad.

Las crónicas de urgencia consisten en la narración de las primeras impresiones que el periodista tiene de un hecho recién ocurrido, mientras que las crónicas simultáneas como su mismo nombre indica, son aquellas que ofrecen información sobre acontecimientos, logrando una actualización constante y cronológica (Parratt, 2007, p. 85).

Nosotros proponemos ubicar a las crónicas narrativas transmedia como un tercer subgénero, acompañando los dos mencionados previamente, debido a que consideramos es una nueva modalidad del quehacer periodístico en la web.

Si tuviéramos que aventurarnos y establecer una posible definición de este subgénero, diríamos que son aquellos productos periodísticos realizados en la web, haciendo uso tanto de los espacios físicos como virtuales, y que estructura su relato a partir de la narración de un hecho puntual. Toma de la crónica narrativa clásica el interés por contar historias variadas, que van desde la cotidianeidad invisibilizada y desprestigiada hasta los eventos sorprendentes, personajes destacados y los tabúes sociales. Además, utiliza recursos literarios (característica de la crónica narrativa) para darle un matiz más emocional, subjetivo, empático y lograr la “aparición del yo”, como proponen los grandes cronistas. Finalmente, toma de la crónica narrativa, el largo trabajo de investigación e inmersión en el terreno necesario para darle veracidad al relato, sobretodo, porque se tratan de historias “reales”, es decir, son crónicas no ficcionales.

Por otra parte, toma del lenguaje transmedia el despliegue por los territorios físicos-analógicos y por la Red online. Se nutre de los distintos soportes y formatos propios de la red, como así también, de otros géneros y subgéneros del periodismo (sobretodo audiovisual) para completar su narración. Por último, pero de gran importancia, toma del transmedia el eje de participación: la necesaria reciprocidad y participación activa de los prosumidores, quienes cobran un rol central en la creación y difusión de contenido.

En conclusión, la crónica narrativa transmedia se definiría como un subgénero híbrido del periodismo digital (o ciberperiodismo) que reúne y utiliza los recursos literarios y transmedia a la par que la crónica –como estructura narrativa- cobra un rol central.

De esta manera, y sin desconocer que se trata de un trabajo final de grado enmarcado en los estudios exploratorios de la metodología cualitativa -con las limitaciones que esto conlleva-, intentamos incluir nuevos aportes que problematicen la teoría existente y planteen la inquietud de si nos encontramos ante la etapa preliminar de conformación de un nuevo subgénero periodístico o, en su defecto, la mayor flexibilización de los límites propuestos entre los géneros y sus modalidades.

Después de todo, como afirma Sonia Parratt, los géneros periodísticos son el resultado de un proceso que no ha terminado ni terminará mientras sigan evolucionando las prácticas profesionales de los periodistas (2007, p. 68).

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ANGULO, M. (Coord.), (2013). Crónica y Mirada. Madrid, España: Libros del K.O., S.L.L., 2013.

ARDINI, C; CAMINOS, A. (2018). Contar (las) historias: manual para experiencias transmedia sociales. Córdoba, Argentina: Ed. Conexión.

ARMAÑANZAS, E.; DÍAZ NOCI, J. (1996). Periodismo y argumentación: géneros de opinión. Bilbao, España: Argitalpen Zerbitzua.

ATORRESI, A. (1995). Los géneros periodísticos. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue SRL.

BAJTIN, M. (2008). Estética de la creación verbal. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

BOYNTON, R. (2015). El nuevo Nuevo Periodismo. Conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción. Barcelona, España: Ediciones de la Universidad.

CAPARRÓS, M. (2015). Lacrónica. Buenos Aires, Argentina: Planeta.

COMOLLI, J.-L. (2009). Abordar el Mundo I (Entamer Le Monde) (Para una Historia del Cine bajo Influencia Documental). Cuadernos De Cine Documental, 1(3), 90-98. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3.3979>

ESCUDERO CHAUVEL, L. (1996) Malvinas: el gran relato (Cap. 1: “El contrato mediático”). Barcelona, España: Gedisa.

ESQUIVEL HERNÁNDEZ, J. L. (2005). La prensa de Estados Unidos. Una aproximación histórica y crítica. Monterrey, México. Universidad Autónoma de Nuevo León: Editorial Esquivel Esparza.

GARGUREVICH, J. (1982). Géneros periodísticos. Quito, Ecuador: Belén.

HERRSCHER, R. (2009). Periodismo narrativo. Manual para contar la realidad con las armas de la literatura. Santiago de Chile, Chile. Universidad Finis Terrae: RIL editores.

IRIGARAY, F.; LOVATO, A. (2014). Hacia una Comunicación Transmedia. Rosario, Argentina: UNR Editora.

JARAMILLO, A. D. (Ed.). (2012). Antología de crónica latinoamericana actual. Buenos Aires, Argentina: Ed. Alfaguara.

MARTÍNEZ, O. R. (2010). Semillas de periodismo. Ética, información y democracia. Monterrey, México. Universidad Autónoma de Nuevo León.

MINERVINI, OJEDA y PEDRAZZINI (2004). Cap. 1: Breve historia de la prensa gráfica en la Argentina. En Manual del Taller de Lenguaje I y Producción Gráfica. Córdoba, Argentina: Brujas.

NARVAJA DE ARNOUX, E. (2006). Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos

NAVARRO Z., L (2011). Orígenes del ciberperiodismo. Universidad Autónoma de San Luis Potosí. México

PARRATT, S. (2007). Géneros periodísticos en prensa. Quito, Ecuador: Editorial Cespal.

ROTKER, S. (1992). La invención de la crónica. Buenos Aires, Argentina: Ed. Letra Buena.

SAMPIERI, COLLADO y BAPTISTA (2010). Metodología de la investigación. Quinta Edición. Buenos Aires, Argentina. Ed. Mc Graw Hill Educación.

SCOLARI, C. A. (2013). Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan. Barcelona, España: Grupo Planeta.

VAN DIJK, T. (1990). La noticia como discurso. Barcelona, España: Ed. Paidós.

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

Artículos

CANGA LAREQUI, J (2001). Periodismo e internet: nuevo medio, vieja profesión: Cátedra de periodismo, Universidad del País Vasco. Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/> (Disponible en enero, 2020)

CORONA RODRÍGUEZ, J. M. (2016): ¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia(l) de las narrativas, Icono 14, volumen (14), pp. 30-48. doi: 10.7195/ri14.v14i1.919

DARRIGRANDI, C. (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. Cuadernos de literatura, volumen XVII (Nº34), 122-143. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843031007> (Disponible en diciembre, 2019)

MERINO, A (2018). Definición del documental como género audiovisual, Apuntes de Periodismo. Universidad de Málaga, España. Recuperado de <https://www.docsity.com/es/definicion-del-documental-como-genero-audiovisual/3689420/> (Disponible en abril, 2020)

MOLPECERES ARNÁIZ, S Y RODRÍGUEZ FIDALGO, M.I. (2014): La inserción del discurso del receptor en la narrativa transmedia: el ejemplo de las series de televisión de ficción. *Historia y Comunicación Social*. Vol. 19. Núm. Especial Febrero. Págs. 31-42.

POBLETE ALDAY, P. (2011). Hibridez y tradición en la crónica latinoamericana contemporánea. Los textos de Rafael Gumucio. Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile). Recuperado de: https://www.academia.edu/37608678/Hibridez_y_tradici%C3%B3n_en_la_cr%C3%B3nica_latinoamericana_contempor%C3%A1nea._Los_textos_de_Rafael_Gumucio?fbclid=IwAR0qzo8NBKLiNmhANoXYVOgr5YbUnjuditq2nTVNH9uhutKZPEVxun7kIp8 (Disponible en mayo, 2020)

Revistas y diarios online

"Canción de la Ciudad", cuando las peatonales son escenario de los músicos (2015). *Diario La Capital*. Recuperado de: <https://www.lacapital.com.ar/mas/cancion-la-ciudad-cuando-las-peatonales-son-escenario-los-musicos-n478633.html> (Disponible en marzo, 2020)

DUPLAT, A. E. (2006). Periodismo narrativo. Otra forma de explicar el mundo. *Narrativas*. Revista patagónica de periodismo y comunicación (nro. 10, octubre 2006) ISSN 1668-6098. Recuperado de <https://www.narrativas.com.ar/periodismo-narrativo-otra-forma-explicar-mundo/> (Disponible en enero, 2020).

DPA (2017). El periodismo narrativo, principal legado de Rodolfo Walsh en América. *Diario Vanguardia*. Recuperado de: <https://vanguardia.com.mx/articulo/el-periodismo-narrativo-principal-legado-de-rodolfo-walsh-en-america> (Disponible en mayo, 2020)

LATORRE, V. F (2017). Periodismo narrativo: cuando la realidad se apoya en la ficción. Narrativas. Revista patagónica de periodismo y comunicación. Recuperado de: <https://www.narrativas.com.ar/periodismo-narrativo-cuando-la-realidad-se-apoya-la-ficcion/> (Disponible en mayo, 2020).

LOVATO, A. (2015). Canción de la Ciudad: serie documental multisoporte. Recuperado de: <http://www.unrinteractiva.com.ar/2015/06/cancion-de-la-ciudad-serie-documental-multisoporte/> (Disponible en marzo, 2020)

VIZZI, F. (2015). Abrazos de agua: documental sobre los Tiburones del Paraná. Diario Conclusión. Recuperado de <https://www.conclusion.com.ar/sin-categoria/abrazos-de-agua-un-documental-de-los-tiburones-del-parana/12/2015/> (disponible en enero, 2020)

YASUYUKI HIROTA, M. (2017). El concepto de "prosumidores". Diario El País. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2017/09/20/alterconsumismo/1505913507_555679.html (disponible en diciembre, 2019)

Tesis de grado

BALVERDE MOLL, M. D. y BENDER, M. S. (2017). Construir a una persona con palabras: El perfil como género periodístico. Análisis de caso de Revista Anfibia. Trabajo Final para optar al grado académico de la Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/6307>

MARTÍN, M. y RODRÍGUEZ, S. (2017). Manual de Periodismo Transmedia: Introducción y orientación al desarrollo de reportajes periodísticos transmedia. Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba (inédita). Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/5008>

Página web

FERNANDEZ LOPEZ, J. Cronistas de Indias: Hispanoteca. Lengua y cultura hispana.

Recuperado de:

<http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20LA/Cronistas%20de%20Indias.htm> (Disponible en enero, 2020)

GORODISCHER, J. (2018). Atrevidos, los referentes de la crónica del Siglo XXI: Eterna Cadencia. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/atrevidos-los-referentes-de-la-cronica-del-siglo-xxi.html> (disponible diciembre, 2019)

LEÑERO, V. (2014). El periodismo no está para resolver las crisis; está para decir las: Proceso. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/390020/el-periodismo-no-esta-para-resolver-las-criisis-esta-para-decir-las> (disponible en enero, 2020)

MENÉNDEZ, M. (2011). Las crónicas de Indias: Lengua y Literatura. Bitácora de la profesora Marina Menéndez. Recuperado de: <https://lenli.wordpress.com/2011/05/25/las-cronicas-de-indias/> (disponible en enero, 2020).

NORMAS APA: Presentación de trabajos escritos (2019, 7ma edición). Recuperado de: <https://normasapa.in/> (disponible en enero, 2020).

PEIRÓ, R. Narrativa Transmedia: Economipedia. Recuperado de: <https://economipedia.com/definiciones/narrativa-transmedia.html> (disponible en diciembre, 2019).

RESTREPO, J. D (2018). ¿Qué es el periodismo?: Fundación Gabo. Recuperado de: <https://fundaciongabo.org/es/consultorio-etico/consulta/1763> (disponible en enero, 2020)

Video

SCOLARI, C. (2015). Dr. Carlos Scolari ¿Que es una narrativa transmedia? [TecnoCampus Didàctic]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mQVJpwzEDt4> (Disponible en diciembre, 2019)

ANEXOS



Anexo N° 1. Página web de “Abrazos de agua”. Disponible en:
<http://www.abrazosdeagua.com.ar/>



Anexo N° 2. Capacitaciones realizadas por el equipo transmedia para los Tiburones de Arroyo Seco.

Facebook Watch

 **Tiburones del Paraná** · Seguir
7 de julio de 2016 a las 15:44 · 

🎵 🎵 Llévatela a tu muro y cantá con nosotros >>
"Canta una canción" 🎵 🎵

Compartimos el videoclip del proyecto transmedia "Abrazos de agua", una canción del músico Nacho Mascardi.



  86
5 comentarios 100 veces compartido

 Me gusta  Comentar  Compartir

Anexo N° 3. Eje de participación: Tiburones invitan a sus seguidores a cantar su canción.

← → ↻ ⓘ No seguro | cancionciudad.org

MARCELO

Con 42 años, este músico nacido en el sudoeste rosarino interpreta con su guitarra temas folclóricos de la cultura nacional. Empezó a rasgar y cantar hace 20 años, cuando un amigo lo animó a tocar en público para despertar la atención de las señoritas. Así llegó a las peatonales, y descubrió que la música en la calle, además de un arte, es una forma de vivir. "Ninguna chica quiso tomar un café,

Marcelo Moyano | Canción de la Ciudad

Ver más ta... Compartir

Anexo N° 4. Reseñas biográficas de los protagonistas de “Canción de la ciudad”.

← → ↻ ⓘ No seguro | cancionciudad.org

SOPORTES NARRATIVOS

- Webdoc
- Festivales
- Postales
- Soundtrack
- Crónicas
- Movisodios
- Prosumidores
- Dibujos
- Gráficas Urbanas

Anexo N° 5. Soportes narrativos transmedia propuestos por “Canción de la ciudad”.



Canción de la Ciudad
@cancionciudad



Ya votaron por [@cancionciudad](#)
bawebfest.com/#!CANCIÓN-DE-L...

10:43 a. m. · 6 mar. 2016 · [Twitter Web Client](#)



Anexo N° 6. Eje de participación: participación de los prosumidores en votaciones y encuestas.