



128
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL NUEVO PERIODISMO Y LA NOVELA
DE NO FICCION (REPORTAJE)
EN TOM WOLFE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION

PRESENTA

LAURA SANCHEZ COBO

MEXICO, D.F.

1996.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Para Jesús y Ada de quienes siempre
he recibido amor, aceptación, solidaridad.**

**A Luis Manuel por hacerme partícipe
de su gran pasión: el conocimiento.**

INDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	III
CAPITULO 1. LA DÉCADA DE LOS SESENTA	1
1.1. Contexto Político-Social	1
1.2. La novela en los años sesenta	7
CAPITULO 2. EL REPORTAJE	12
2.1. Rasgos generales del reportaje	12
2.2. Tipos de reportaje	16
2.2.1. Reportaje informativo	16
2.2.2. Reportaje en profundidad	17
2.3. Estructura	19
2.4. Procedimiento	21
2.5. Cualidades del reportero	21
CAPITULO 3. EL NUEVO PERIODISMO: TRES EXPONENTES	28
3.1. Realismo francés	28
3.1.1. Stendhal	31
3.1.2. Balzac	32
3.1.3. Flaubert	33
3.2. El Nuevo Periodismo: tres exponentes	33
3.2.1. Naturaleza	33
3.2.2. Exponentes	35
3.2.2.1. Truman Capote	35
3.2.2.2. Norman Mailer	38
3.2.2.3. Tom Wolfe	41
3.3. ¿Por qué el Nuevo Periodismo?	46
3.4. Antecedentes	49
3.5. Factores Económicos	52
3.6. Desarrollo	52
CAPITULO 4. LO QUE HAY QUE TENER DE TOM WOLFE	57
CONCLUSIONES	78
NOTAS	81
BIBLIOGRAFIA	90

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como finalidad:

1. Mostrar la génesis y la historia de los elementos que constituyeron una forma específica de hacer reportaje, denominada Nuevo Periodismo.

2. Dilucidar el significado, las características y los intereses que generaron un nuevo tipo de reportaje, viene a ser el segundo propósito de interés en la investigación. Encontraremos en dicho género características *sui generis* que rebasaron el tipo de periodismo tradicional, proyectando una dimensión estética literaria calificada como Novela de no ficción (reportaje).

3. El tercer objetivo, punto nodal de esta tesina, es la analogía que establecemos entre las características del realismo literario francés, planteadas por Harry Levin, y las que encontramos en la novela de no ficción (reportaje), propuestas por el Nuevo periodismo. A partir de estas coincidencias hemos procedido a un análisis descriptivo del fenómeno en cuestión, el cual comprenderá dos aspectos:

3.1. Establecer de manera general un paralelismo de la situación económica y social de dos épocas: fines del siglo XIX y mediados del XX. La primera, reflejada a través del realismo literario francés; la segunda, por medio del realismo novelado en el periodismo (novela de no ficción). El punto en común, la realidad cotidiana.

3.2. Al analizar la novela de no ficción (reportaje), *Lo que hay que tener* de Tom Wolfe, se ilustran las premisas que conforman el Nuevo Periodismo.

El enfoque de la novela es un análisis semiológico, siguiendo a Umberto Eco y

a Charles Morris, en cuanto a la reflexión sobre el signo que representa la narración y la estructura del significante, en la medida en que detectamos una taxonomía que deviene en una estructura abierta postulada también por Oswald Ducrot: dice lo que no dice y no dice lo que dice.(1)

En cuanto al significado, consideramos, por lo señalado en el significante, que su semanticidad es abierta, depende del lector la posibilidad de sus lecturas, y esto es válido en cualquier obra literaria.

Para llevar a cabo lo anterior, el trabajo está dividido en cuatro capítulos:

El primero, titulado La década de los sesenta, comprende un panorama de los movimientos políticos, sociales y artísticos que transformaron a la sociedad norteamericana.

Como segundo punto se menciona la situación de la literatura en esa época, destacando, particularmente, el género novelístico.

El capítulo dos, El reportaje, tiene como objetivo señalar los rasgos comunes, así como las diferencias del periodismo tradicional con el Nuevo periodismo, reforzados con propuestas de autoridades en la materia.

El tercer capítulo, titulado El Nuevo Periodismo: tres exponentes, está conformado por cuatro apartados: el realismo francés, cuyos escritores Stendhal, Balzac y Flaubert registran la forma de pensar y la forma de vida correspondiente a su época. Los nuevos periodistas plasman también la forma de pensar y las formas de vida de su tiempo, empleando los recursos técnicos literarios de los autores mencionados.

En el segundo apartado, El nuevo periodismo: tres exponentes, se define y se

hace referencia a Truman Capote, Norman Mailer y Tom Wolfe. Aquí, destacamos aquellos rasgos distintivos de cada uno y a su vez los puntos en común de las obras que mejor los proyectaron. Para esta labor analítica han resultado fundamentales las obras de John Hollowell, *Realidad y ficción* y de Michael Johnson, *El nuevo periodismo*.

El penúltimo apartado es dedicado a Tom Wolfe, considerado el más representativo, y los postulados que propone como resultado de su ejercicio periodístico en el ámbito de la novela de no ficción (reportaje).

En el último inciso damos realce a los factores que sustentan la preceptiva del Nuevo Periodismo conformada por la experiencia misma de los pioneros.

Finalmente, en el cuarto capítulo, hemos intentado un análisis de la novela de no ficción de Wolfe, intitulada *Lo que hay que tener*. Para abocarnos a la mencionada tarea, hemos vinculado nuestro proceder reflexivo con la preceptiva literaria que el autor hace en su obra *El Nuevo Periodismo*.

Empero, nuestro análisis no se limita a una mera repetición. Como ya lo mencionamos, hemos pretendido describir desde una perspectiva semántica, los modos de significación (sus límites y alcances), mediante una orientación taxonómica que Wolfe elabora en *Lo que hay que tener* y, quien esto suscribe, la sustenta como columna vertebral del presente trabajo. Otro aspecto planteado por Wolfe en su discurso es el papel de la prensa en la proyección propagandística de los protagonistas, el cual también será analizado, en un segundo término.

Dentro del carácter esquemático que toda tesina conlleva, nuestro análisis no aspira sino a tener una coherencia e hilo conductor genético-histórico-semántico.

CAPITULO 1

LA DÉCADA DE LOS SESENTA

1.1. CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL

El denominado Nuevo Periodismo surge, como tal, a mediados de los años sesenta, época en la que grandes convulsiones sociales se sucedieron en los Estados Unidos de Norteamérica. El protagonista principal de dichos movimientos fue una juventud rebelde al sistema y, por tanto, a la historia del sueño americano. Esa rebelión se manifestó en cambios de actitudes, valores, estilos de vida y música, expresadas en frases como "revolución sexual", "cultura de las drogas", "era de acuario", "grupos políticos radicales de izquierda", etc. Todo lo anterior sacude en mayor o menor medida al ciudadano medio, no sólo de ese país sino del mundo entero, a través de los filtros de la información masiva, principalmente la televisión.

A partir de 1960 se generan una serie de movimientos de protesta contra la segregación racial, iniciada por estudiantes negros de Carolina del Norte y continuada en el sur del país. Asimismo, estudiantes blancos de izquierda se organizan por una sociedad democrática (SDS). Paralelo, surge el movimiento psicodélico, factor decisivo en la formación de la Contracultura, mejor definida como Underground, cuyo objetivo es rescatar de la alienación tecnológica al hombre, por medio de la música rock, de filosofías tradicionales, no socráticas, llamadas filosofías irracionales. Su objetivo, buscar la armonía de la mente con el cuerpo por medio de estados de ánimo, vitalidad, energía, gozo.(1)

En lo que respecta a la efervescencia política, en 1963 es asesinado el presidente John F. Kennedy. Los medios de comunicación juegan entonces un papel mediatizador entre la población masiva denominada "mayoría silenciosa". En 1964, en la Universidad de Berkeley se genera una revuelta por el derecho a tratar temas políticos en el recinto universitario (el cual les fue reconocido). En 1965 asesinan al dirigente Malcolm X; estalla la rebelión de los negros en el barrio de Watts, en Los Angeles; marchas de protesta en el sur y en Washington D.C. Al exterior, Estados Unidos invade la República Dominicana y bombardea Vietnam del Norte. En 1967 el movimiento hippie irrumpe con toda su gama y se genera también la resistencia al reclutamiento militar; se realiza la marcha al Pentágono (Norman Mailer lo plasma en *Los ejércitos de la noche*). En 1968 es asesinado Martin Luther King.(2)

Se organizan concentraciones como las de Chicago, en donde la policía dispersa a los hippies que llevan acabo una parodia de convención para elegir como candidato a la presidencia a un cerdo; los periodistas también son agredidos. Disturbios en las Universidades de San Francisco State, Stanford, Columbia Orogenburg. Mil novecientos setenta y nueve es el año en que nace el movimiento para reivindicar los derechos de la mujer; ese mismo año se celebra el festival de música en Woodstock con la asistencia de 300 mil personas. El gobierno inicia una operación a nivel nacional contra los Black Panthers.(3) Michael Johnson considera que el asesinato de Kennedy en 1963 fue lo que dio la pauta a la agitación política y cultural que radicalizó su oposición al sistema burocrático oficial.(4)

En el terreno cultural las bellas artes son partícipes de estos movimientos. Dentro

de los signos artísticos la literatura deja el carácter elitista para pasar al caso popular, el "best seller". Varios autores se integran a esta modalidad. Un ejemplo es el de Allen Ginsberg, el cual ejerce una fuerte influencia en el sector juvenil por sus propuestas anticonvencionales, como la de suprimir jerarquías sociales y tutela moral.(5)

En relación a otras de las bellas artes los cambios se detectan a través del Pop Art. Más que una corriente definida es un movimiento masivo. Incluso su origen se detecta ya desde finales de la segunda guerra mundial.

A partir de una recuperación económica, los llamados países del primer mundo crean una situación de bonanza, favorable para el grueso de la población; la sociedad capitalista comienza a constituir una cultura masiva en el ámbito de lo "popular". Es en esta pujanza económica que lo "popular" emerge como satisfactor intelectual de la sociedad, de ahí el término Pop Art (arte popular, arte de masas).

El Pop Art lo define Tiltman Osterwold como un vocablo que designa expresiones artísticas. Un movimiento acuñado en norteamérica como reflejo anímico de un país industrial "(...)como adjetivo de arte, Pop establece asociaciones con los diferentes elementos superficiales de una sociedad(...) los términos de los valores 'hermoso', 'bueno', 'auténtico' se convierten en palabras huecas ante la creciente comercialización de la realidad social".(6) Encuentra su más alta expresión en la pintura; el tema, la vida cotidiana, lo trivial, los objetos de consumo. "(...) cualquiera podía adorar el mal gusto, coleccionar baratijas, leer comics, comer salchichas, beber coca cola"(7) y de manera paralela representarlo: se crea todo un sistema de comunicación, una cultura de cartel. Al Pop Art se integra la escultura.

La escultura encuentra en los happening uno de los lugares más adecuados para su exhibición. De los artistas más destacados en las artes plásticas mencionaremos a Warhol y Rauschenberg.

En el ámbito musical los Beatles y los Rolling Stones son clasificados, por la gran industria en que se convierten, como música pop. No sabemos qué opinión tendrían los músicos involucrados.

Los medios masivos de comunicación se encargaron de dar a conocer y difundir dichos estilos y hacerlos accesibles no sólo en América sino en todo el globo occidentalizado.

El cine se manifiesta como una fuerte expresión, aunado a las anteriores, sin embargo cabe destacar que no logra, en ese momento, el impacto de difusión masiva que pretendió; los espectadores no aceptan las intenciones de estos productos cinematográficos en varios de sus casos. Por ejemplo, "Blow up" de Michelangelo Antonioni, si bien es un director italiano y filmada fuera de Estados Unidos, es una película representativa de la época.

En "Blow-up" el sueño se confunde con la vigilia, lo real con la fantasía, esto simbólicamente representado por unos mimos. El asesino desaparece impunemente al final de la cinta. El personaje principal goza de satisfactores materiales, pero no comprende la realidad donde todo se mezcla y se confunde: el arte, el asesinato, la eroticidad, el sueño y la evanescencia son uno y lo mismo. Ni el protagonista ni los elementos aquí mencionados pueden tener una identidad y permanencia propia.

Dicha situación no resulta de fácil comprensión para el grueso de los

espectadores. Al respecto dice Lucien Goldman "...nos conduce al problema de la comprensión de la literatura y el arte contemporáneo por su público(...) son impermeables al mensaje, a pesar del éxito(...) un arte cuyo lenguaje se sitúa cada vez más lejos del nivel de la percepción inmediata".(8)

La película de "Blow-up" representa, al igual que muchas de la misma época, la manifestación de una sociedad de consumo que genera a su vez violencia, enajenación espiritual e insatisfacción emocionales. Es la década de magnicidios (los Kennedy, Luther King, Malcolm X, inmolación de miles de jóvenes de Vietnam), asesinos que masacran familias, mujeres. Movimientos contestatarios como los hippies, propagación de religiones, sectas, drogas, una democracia norteamericana patrocinadora de golpes de Estado, guerras civiles en países del tercer mundo. Sumado a lo anterior, la guerra fría y la incesante amenaza de la bomba atómica, contradicciones de una sociedad en bonanza económica que deja entrever una descomposición.

Resulta fácil comprender que esta pujante sociedad de primer mundo cuenta con el tiempo para ser consumidor del Pop Art (discos, revistas eróticas, de modas, conciertos) donde la cultura es también una empresa con un fin de consumo y que el Pop Art, independientemente de su valor, fue un programa empresarial, contaba con sociólogos, psicólogos, mercadotecnistas. Se generan élites intelectuales con expresiones artísticas más elaboradas y menos populares, en especial en el cine: Antonioni, Passolini, Visconti, Godard, Fellini, directores italianos fuera del contexto americano, pero conocedores del espíritu de su tiempo.

En ese ámbito los medios masivos de información, como ya indicamos, se

constituyen en los grandes difusores de todas estas experiencias; uno de ellos es la prensa, la cual se erige como un medio ideal para el análisis de dichos acontecimientos.

Los periódicos de las grandes urbes se integran en ingentes empresas: cadenas a nivel nacional y monopolios que se extienden a otros medios como estaciones de radio, televisión, agencias informativas. De éstas, seis son las más fuertes: Reuter (británica), Agencia France Press (A.F.P. francesa), Tass (soviética), United Press Association (U.P.), International New Service (I.N.S.) y Associated Press (A.P.) con la mayor red de servicio (cuatro mil periódicos); las tres últimas de capital norteamericano.

La competencia en la prensa escrita disminuye porque los periódicos medios no tienen el capital para sufragar los costos de producción, a diferencia de los monopolios que con los avances en la computación y automatización como el Offset, reducen los costos de impresión y venta; favorecen además, la ampliación del mercado e impresión de vastos tirajes.(9)

Los periódicos, como el resto de los medios masivos, basan sus mayores ingresos en la publicidad. Ésta llega a ocupar un lugar tan preponderante que las noticias pasan a un segundo plano, convirtiéndose en un periodismo de entretenimiento, superficial. John Tebbel, en su *Historia del periodismo norteamericano*, señala: "...el anuncio es, hoy día, la sangre vital de la prensa... ha sofocado a las noticias hasta el extremo de extinguirlas en muchas publicaciones"(10) Asimismo, hace una crítica del periodismo norteamericano por no cumplir con su función principal "(...)Los periódicos son impersonales y blandos en su mayor parte(...) ¿Cuál es su función? Simplemente: explicar qué cosa es el mundo a la gente que en él vive. Esta es al noticia (...)Emplea

técnicas que apenas han cambiado en la última mitad del siglo. (...)La única razón de ser de la prensa es la de comunicar hechos e ideas que muevan el mundo: dirigir, no ser dirigidos (...)a pesar del hecho de que las nuevas técnicas del reportaje interpretativo se hallan al alcance de todos y la facilidad de acceso a las noticias mundiales es mayor de lo que jamás haya sido"(11) Vemos de nueva cuenta cómo lo impersonal permea todos los planos de la cultura norteamericana.

1.2. LA NOVELA EN LOS AÑOS 60

Como ya se mencionó, los años sesenta se identifican por ser una década de cambios culturales, cambios orgánicos de formas de pensar, vestir, de hacerse escuchar; sobre todo de un sector de la población, los jóvenes.

También ese cambio trajo consigo excesos, desquiciamientos como reacción o consecuencia de la irrefrenable tecnologización y deshumanización del hombre, de la sociedad. Lo cotidiano rebasa la fantasía de la novela.

Si bien los novelistas reflejaban en su obra esa toma de conciencia con su historia social, la realidad empieza a ser tan cambiante, tan dinámica que diversifican sus actividades, entre ellas el periodismo. El panorama es de confusión ante el frenesí de los acontecimientos mismos por un lado, y la demanda social por el otro. Este contexto los sitúa en la incertidumbre y ambivalencia de distinguir entre ficción y hechos. La imaginación resulta rebasada por los acontecimientos y el tiempo.

La novela, desde su irrupción en las letras en el siglo XVIII, ha sido cuestionada por algunos escritores, entre ellos T.S. Eliot y Ortega y Gasset. Eliot señalaba que la

novela había terminado con Flaubert y James. Ortega y Gasset preconizaba su finitud por la deshumanización del arte en la sociedad de consumo y sobre todo por haberla separado de sus raíces, la clase media.(12)

Este señalamiento es reforzado por Lucien Goldman: "Casi todo el arte contemporáneo es un arte de rechazo que se interroga sobre la existencia del hombre en el mundo moderno y para ello se ve obligado a situarse en un nivel abstracto. ...a no hablar ya con la ayuda de la historia del individuo, ni siquiera de un acontecimiento vivido, pues el propio individuo no es ya un elemento esencial de la sociedad contemporánea como lo era en la época de Stendhal, Balzac o Flaubert."(13)

Hollowell, en *Realidad y ficción* cita a uno de los personajes de *Man Who Studied Yoga* de Norman Mailer en el que el protagonista Sam Slovoda, un escritor frustrado, comenta el problema que tiene para escribir apegado a la realidad: "No quiere escribir una novela realista, porque la realidad ya no es realista".(14) Dicho fenómeno parece ser una constante en la literatura norteamericana: escritores de diferentes épocas como Hawthorne y Cooper coincidieron en afirmar que lo inestable de la realidad cultural no ha permitido a la literatura registrarse como testimonio.

El avance de la electrónica y el papel de las ciencias sociales modifican los hábitos del lector. La novela deja de ser el medio por el cual el ciudadano tiene conocimiento de su entorno: la suple el cine y la televisión. En 1964, Mc Luhan señalaba que el hombre occidental ha cambiado "su equilibrio sensorial" de los ojos a los oídos. La televisión lo conecta con un horizonte global. (15)

Por su parte, los escritores abandonan la novela, que representa, para ese

entonces, una dilación que les impide estar vigentes, y se dedican más al periodismo de revista, que les permite presencia ante los lectores.

En cuanto a publicación de libros, comienza la bien remunerada vertiente de las autobiografías, memorias, testimonios y aquellos cartabones: "Cómo hacer para..." "¿Quiere triunfar en...?" o "El secreto que..." La mayoría, fueron éxito de librería y de forma paralela decrece el interés por la cultura.

Respecto a la novela, los juicios críticos de sus valores y técnicas son cada vez más difusos, incluso esta perspectiva se dejaba ver desde la segunda guerra mundial, se le calificaba de tendencia nihilista, existencial y de olvidar los temas que realmente competen a una sociedad. La respuesta de los escritores a la demanda de que eran objeto fue una novela surrealista, impregnada de humor negro: es el pronunciamiento del arte del absurdo, el cual tuvo aceptación entre los jóvenes. Es un retorno a la ficción, al mito, a la fantasía, sin abandonar del todo las raíces del realismo, pero sin ser totalmente representativa.(16)

"El mito -opina Tom Wolfe- es un recurso de los novelistas norteamericanos egresados de universidades, en donde toman como ejemplo a Beckett, Pinter, Hesse, Borges y, últimamente, Zamyatin lo que ha generado una narrativa que se va a caracterizar por ser un tipo de ficción desconcertante para aquellos que no pertenecen a la cofradía. La historia carece de un contexto social, geográfico, familiar, no se precisa el tiempo. El diálogo, si es que lo hay, es a través de enunciados breves, frases hechas y con un lenguaje inexplicablemente arcaico. La acción de los personajes gira en torno a fuerzas oscuras, obsesiones o temores indescifrables, misteriosos que los conducen,

la mayor de las veces, a realizar hazañas increíbles".(17)

Todo lo anterior -enfatisa Wolfe- apegado al origen mismo de la literatura: mito, fábula, parábola, leyenda: "Algunos de los nuevos fabulistas escriben abiertamente en las formas y los ritmos de la fábula, el cuento de hadas y las viejas narraciones épicas."(18) Y añade que estos escritores hacen uso de tales recursos porque ya no tienen la capacidad de expresar la realidad.

Ernest Fischer reafirma lo dicho por Wolfe al señalar que en un mundo donde el hombre se ve *rebasado* por la tecnología, los procesos económicos y políticos, el deber del escritor, y del artista en general, es despertar esa toma de conciencia y enfrentar esa realidad, para después transformarla, humanizarla: rescatar al hombre de esa alienación: esa realidad se torna más extraña, más ajena a él y que los escritores de hoy se niegan a tratar. "(...)se encierran en ese radicalismo desesperado que pretende aceptar una supuesta incognoscibilidad y abolir a la vez la realidad (...)porque su conciencia moral no les permite estar de acuerdo con ella (...)renuncian aterrados a participar en su transformación (...)sólo es soportable cuando se dispone de un punto de vista sólido."(19)

¿Cómo representar esa realidad aterradora que el mismo hombre ha trastocado? El periodismo -abunda Fischer- a través del reportaje literario, "(...)ha sido más apto que la literatura de ficción, para representar ese abuso de que han sido objeto la técnica y la ciencia."(20)

Scholes y Kellog en *The Natura of Narrative* hacen la diferencia entre las dos modalidades de la narrativa de los sesenta, denominándolas modalidad empírica y

modalidad imaginativa. La empírica recurre a la historia, biografía, documentales, periodismo. Su objetivo es interpretar la experiencia. En la segunda, la imaginación es el punto de partida, hace uso de la alegoría, la fábula, el mito sin estar involucrada como factor medular los avatares de la vida diaria. Si hacemos eco de esta clasificación el reportaje como novela de no ficción queda ubicado en la modalidad empírica.(21)

Visto lo anterior y antes de precisar lo que corresponde al Nuevo periodismo analicemos las características del reportaje, el cual constituye la parte medular de la novela de no ficción.

CAPITULO 2

EL REPORTAJE

2.1. RASGOS GENERALES DEL REPORTAJE

El reportaje, en opinión de la mayoría de los autores de texto que hacen referencia a los géneros periodísticos, es clasificado como uno de los géneros más completos; permite la participación conjunta de la entrevista, la noticia, la narración y descripción literaria de ambientes, actitudes, diálogos, biografías; su límite lo marca la naturaleza misma del tema tratado.

Por reportaje debemos tomar en cuenta, a manera de introducción de su problemática (en cuanto a qué géneros abarca), dos definiciones sustentadas desde el punto de vista académico, su concepción y los elementos que lo caracterizan.

Al respecto dice Martín Vivaldi: "Reportaje...: galicismo admitido; del francés "reportage". Relato periodístico, informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo. El reportaje es el género periodístico por excelencia, ya que todo lo que no sea comentario, crónica o artículo, es reportaje que, en sentido lato, equivale a información. la mayoría de lo que se publica en un periódico es reportaje, salvo los géneros arriba indicados y la estricta noticia que, casi siempre, se amplía y desarrolla en crónicas y reportajes". (1)

José Luis Martínez Albertos, lo explica como "(...) el relato periodístico - descriptivo o narrativo- de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos

hechos no sean noticia en el sentido riguroso del concepto" y enfatiza "(...) el reportaje no es el lugar adecuado para la emisión de juicios propios del periodista, no es un lugar apto para editorializar" (2).

De las definiciones anteriores cabe hacer la siguiente observación, Martín Vivaldi especifica que todos los géneros están comprendidos en el reportaje, a excepción de la crónica, artículo y comentario. Martínez Albertos lo delimita también como "un lugar no apto para editorializar."

Tales definiciones contrastan con las propuestas por Martín Alonso, Alejandro Iñigo, Alberto Dallal, Vicente Leñero y Carlos Marín.

Martín Alonso señala "(...) el reportaje describe escenas, indaga hechos, pinta retratos, descubre interioridades, refleja emociones, examina caracteres con visión personal y directa. Los reportajes ordinarios no distan mucho de una crónica de información (...) incidentes y fases imprevistos son objeto de esta actividad y los que proporcionan éxitos resonantes al periodismo."(3)

Entre los periodistas mexicanos, Alejandro Iñigo expresa: "Es el género más completo, en él se pueden reunir todos los géneros del periodismo: la entrevista, la crónica, la narración y la noticia misma."(4)

Por su parte Alberto Dallal precisa "(...) el reportaje es, digamos, el género base del periodismo (...) a través del cual sólo puede hacerse verdadero periodismo, periodismo auténtico. El reportaje bien puede convertirse en crónica, en narración, en memoria". Dallal sitúa los antecedentes mismos del reportaje en la crónica.(5)

La perspectiva de Leñero y Marín va más allá al considerar que "En el reportaje

caben las relaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las notas cortas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos, propia de los textos de opinión".(6)

Hacen hincapié en que el reportaje "(...) se sirve de algunos géneros literarios, de tal suerte que puede estructurarse como un cuento, una novela corta, una comedia, un drama teatral. El reportaje permite al periodista practicar el ensayo, recurrir a la archivonomía, a la investigación, hemerografía y a la historia".(7)

Los autores citados coinciden en que el reportaje es la más completa expresión del periodismo, por englobar prácticamente al resto de los géneros. La discrepancia se da particularmente con Martín Vivaldi, quien excluye a la crónica como parte del reportaje.

No pretendemos generar una polémica de autoridad, puesto que el periodismo no está sujeto a cánones inflexibles a los cuales esté rígidamente circunscrito el género.

El propósito de identificar estas diferencias en las definiciones es con una intención clarificadora del fenómeno a describir, el Nuevo Periodismo, inscrito en el ámbito del reportaje.

Consideramos que en los términos del Nuevo Periodismo las últimas definiciones son planteadas con la pretensión de dar una orientación teórica sustentable, dentro del marco conceptual que intentamos delimitar. Por tanto conviene sumarnos a las tres propuestas últimas coincidentes, como se verá en el capítulo del Nuevo Periodismo y lo que señala al respecto Tom Wolfe, donde podremos abordar y elaborar una explicación más detallada del Nuevo Periodismo.

El objetivo de un reportaje no es sólo la mera transmisión o relato de un suceso para el lector, sino hacerlo partícipe y testigo presencial del suceso. Su finalidad es dar una interpretación de éstos.

El fundamento de cualquier método que se aplique en el reportaje es la respuesta a las seis preguntas básicas del periodismo (qué, quién, cuándo, cómo, por qué, dónde) pero enfatizado el cómo y por qué.

Este género presenta la mayoría de las veces, a diferencia de la nota informativa, de contar con un poco más de tiempo para elaborarlo, lo que permite hacer acopio de información respecto al asunto a tratar: hechos precedentes, situación actual y su posible evolución, pero sin prejuicio, de tal manera que al estar en el lugar de los hechos el reportero no se deje llevar por las apariencias y deje de lado lo medular, como pueden ser acciones aparentemente secundarias que pueden tornarse significativas.

El periodista está obligado a plantear preguntas y a encontrar las respuestas para tener claridad de lo que sucede, siempre con el espíritu crítico. Si el acontecimiento es imprevisible, los elementos con los que cuenta son los de su cultura y estar actualizado. En cuanto a la reconstrucción de los hechos, ésta deberá ser a través de la información que se haya publicado sobre el asunto y de la información testimonial que obtenga de lo sucedido, antes y después.

Cada suceso exige, de acuerdo a su naturaleza, una estructura diferente, que corresponderá al tipo e intención del reportaje.

Philippe Gaillard plantea los elementos que deben estar presentes en el reportaje:

conocimiento del tema, espíritu de observación, sentido crítico, aptitudes para el análisis y síntesis inmediatos, rapidez en la reflexión, tacto y objetividad.(8) Esta última no podrá defenderse más que con datos fidedignos que deberán traducirse en un testimonio fiel.

2.2 TIPOS DE REPORTAJE

De manera general y con apego a la clasificación de Martínez Albertos, el reportaje se divide en dos tipos: informativo o estándar y el de profundidad, identificado también como gran reportaje.

2.2.1. Reportaje Informativo

El reportaje de información, nos dice Martínez Albertos, presenta cuatro variantes planteadas por Carl Warren: 1) de acontecimiento (Fact story), cuyo esquema responde a la pirámide invertida y a la descripción de un hecho consumado; la actitud del reportero es de espectador. 2) el de acción (Action story) comienza el relato con lo más impactante, una secuencia también descendente. 3) el reportaje de citas o entrevistas (Quote Story), indica Martínez Albertos, es el que se conoce como la entrevista periodística, en donde las citas van paralelas a la descripción hecha por el reportero que narrará en tercera persona. 4) se agrega una clasificación más, denominada "Reportajes cortos" cuyo objetivo es dar continuidad a un hecho que ha sido y sigue siendo noticia; de ahí que se le considere de pronóstico. Esta clase de reportaje resalta la perspectiva ambiental en torno al interés humano.(9)

2.2.2. Reportaje en profundidad

En el segundo tipo de reportaje, el de profundidad, están comprendidas dos modalidades: reportaje de interpretación y de investigación. (10) Las dos variantes están comprendidas en el Nuevo Periodismo.

Martín Vivaldi lo define así: "Gran reportaje -también llamado por algunos tratadistas profundo o en profundidad y reportaje especial- el de altos vuelos literarios y de gran interés publicístico. El gran reportaje lo cultivan hoy, en los grandes rotativos, primeras firmas literarias. Su influencia en el mundo de las letras ha sido decisiva, tanto que muchas novelas modernas, en cuanto al modo o factura, podrían ser catalogadas como reportajes." (11)

Martínez Albertos hace una interesante observación acerca del origen del periodismo en profundidad, lo ubica como una variante del periodismo de investigación (el in-depth reporting norteamericano) (12). Su origen se remonta a la última década del siglo XIX y principios del XX. Fue un periodismo dedicado a denunciar corrupciones en la política, en las grandes empresas, abusos sociales, explotación laboral. Dichos reportajes se publicaron en Mc Clure's Magazine, Everybody's, Collier's, las cuales hicieron revelaciones sensacionales a la sociedad norteamericana. El presidente Roosevelt los calificó de Muckrakers (rastrilladores de basura, estiércol). (13)

Entre las figuras destacadas de este movimiento está Upton Sinclair con la novela *La jungla*. El nuevo Muckraking, como lo califica Michael L. Johnson, resurge en la década de los sesenta con el *Nuevo Periodismo* (New Journalism) como parte de sus postulados teóricos.

Un libro, representativo del reportaje de investigación es el de Neale Coople (Depth Reporting. And Approach to Journalism, 1964) que sirvió de modelo a seguir después de la denuncia del Washington Post del caso Watergate en los setenta.(14)

Los rasgos diferenciales del reportaje de investigación, resume Jack Anderson deben ser tres: 1) una investigación realizada por el reportero sin que medie ninguna fuente oficial; 2) el tema debe estar en relación a los intereses de un sector de la población; 3) el acceso a la información esté obstaculizado por afectar a personas o instituciones.(15)

De acuerdo a estadísticas confiables, a mediados de los sesenta, el 75% del contenido informativo de periódicos de gran tiraje y distribución como el New York Times, Washington Post o el Wall Street Journal provenía de fuentes oficiales, parciales, lo que genera una corriente de oposición a ese convencionalismo en que había incurrido la prensa.

Los profesionales del periodismo (Tom Wolfe, Norman Mailer, Tay Galasse, por mencionar algunos) ponen en tela de juicio la veracidad de tales informaciones. Es entonces cuando se refleja el auge del Nuevo Periodismo que va hacer uso de los reportajes de investigación, y el de carácter científico, tan actuales en todos los medios masivos de hoy.

La estructura interna del reportaje en profundidad, nos dice Martínez Albertos, pasa por las siguientes fases: "1) tesis, punto de vista o juicio de valor como párrafo de arranque del reportaje; 2) acumulación lógica de datos que avalan y justifican la tesis inicial; 3) conclusión que viene a reforzar el planteamiento de la tesis.(16)

Retomemos el primer aspecto. El punto de vista o juicio de valor, consideramos, hace referencia a la subjetividad manifiesta en este tipo de reportaje. Era en este sentido cuando mencionamos al principio del tema "a manera de introducción a su problemática" por la dificultad que implica marcar los límites entre lo objetivo y lo subjetivo. Si tomamos en cuenta que la objetividad es un punto en el que hacen hincapié Martín Vivaldi, Martínez Albertos y Campbells, entre otros.

El hecho de estar señalada la subjetividad en los planteamientos teóricos del reportaje interpretativo al que recurre el Nuevo Periodismo, evita entrar en la polémica de delimitar dónde termina lo objetivo y dónde comienza lo subjetivo.

Neale Cople expone la teoría del reportaje profundo: "Es necesario interpretar las noticias ya presentadas a fin de: 1) dar al lector antecedentes completos de los hechos que dieron la noticia; 2) dar el alcance que tuvieron los hechos y circunstancias en el momento en que ocurrieron y explorar lo que podrá resultar de ellos en el futuro. Esto es interpretación; 3) analizar los hechos y situaciones descritas en los incisos 1 y 2. Esto es análisis". (17)

Los puntos anteriores citados por Martínez Albertos y Cople se desarrollarán en el tercer capítulo, en el que desglosaremos los postulados del Nuevo periodismo.

2.3. ESTRUCTURA

La estructura del reportaje, ciñéndonos a los lineamientos teóricos y a semejanza del relato literario, está constituida por tres partes: 1) un buen comienzo; 2) un desarrollo ágil; 3) un final preciso.

1) Un buen comienzo, consiste en atrapar la atención desde las primeras líneas, lo que en el argot periodístico es la entrada. El buen comienzo en nuestra opinión debe comprender desde el mismo título. Cabe aclarar que éste es responsabilidad de los "cabeceros".

Leñero y Marín clasifican ocho diferentes entradas en función del tipo de reportaje. Nos referiremos a cada uno de ellos de manera breve. La mayoría no requiere explicación por sobreentenderse en el mismo título que les da nombre.

a) entrada noticiosa, sintética o de panorama: consiste en aplicar la técnica de la noticia, una síntesis de lo que a continuación desarrollará; b) entrada descriptiva: describe el entorno o la persona motivo del reportaje; c) entrada narrativa o histórica: se plantean los hechos cronológicamente; d) entrada contrastada, contextualizando el antes y el ahora; e) entrada analógica, a diferencia del anterior, recurre a figuras literarias como imágenes y metáforas; f) entrada de definición, como su nombre lo indica parte de ésta; g) entrada de juicio, donde el reportero vierte su opinión sobre el asunto a tratar con analogía en el artículo; h) entrada de detalle, una frase, enigma o ambiente que atrape la curiosidad del lector.(18)

2) Un desarrollo ágil se logra a través del desglose ordenado de los diferentes ángulos de la noticia y de la misma manera subtítular cada uno de ellos para facilitar su comprensión. Dicho orden puede ser cronológico, o conforme se tuvo acceso a la información y a los hechos.

3) Un final preciso significa que ya no hay más que agregar, todo está expuesto, analizado, explicado. Terminar con una exhortación; también es común retomar la frase

de entrada, o una frase impactante.

2.4. PROCEDIMIENTO

El proceso para la elaboración de un reportaje requiere las siguientes fases: Primero la selección del tema, el cual se genera desde la misma dinámica de los acontecimientos; dan la pauta al jefe de información de seleccionar y asignar la orden de trabajo al periodista, pero también es aceptada la iniciativa del reportero.

El siguiente paso es precisar el tipo de reportaje, de acuerdo al asunto y al objetivo que se pretenda. Leñero y Marín señalan tres puntos a tomar en cuenta: 1) a quién entrevistar, sea para orientación, información u opinión; 2) a qué lugares asistir, para obtener información, entrevistarse con personajes involucrados directa o indirectamente, o simplemente para llevar a cabo una inspección; 3) qué documentos consultar (hemerográficos, bibliográficos).(19)

Recopilado el material, se inicia la fase de selección. Hecho esto, organizarla de acuerdo a los criterios de precisión, claridad y sencillez.

2.5. CUALIDADES DEL REPORTERO

Dentro de las cualidades que un reportero debe poseer, destacaremos tres de las que alude Iñigo: la preparación, la objetividad y el estilo.

La preparación debemos entenderla en dos aspectos: la cultura general que el reportero debe tener como intérprete crítico de su entorno y de un sector de la población al que se dirige. El otro aspecto es la investigación para llevar a cabo el reportaje.

Una investigación apegada a un método, a una instrumentación sistemática.

Tres son las condiciones básicas para dicho ejercicio periodístico: 1) capacidad de comprensión, 2) claridad en el análisis y 3) habilidad en la síntesis, que se verán reflejadas en una prosa sencilla sin menoscabo del contenido. Aunado a estos elementos y por lo mismo, todo reportaje, en tanto que hace referencia a la realidad, debe pretender un manejo de la objetividad. Motivo por el cual es menester, en nuestro trabajo, determinar un criterio de lo que entendemos por objetividad, ya en el reportaje tradicional, ya en la interpretación y derivación que de objetividad desprendemos de la lectura de Wolfe.

La objetividad en el reportaje

Relatividad de lo objetivo

La objetividad en la exposición e interpretación de los sucesos se da en función de la objetividad moral (reino del deber ser). Manifiesta Iñigo: "(...) la objetividad moral nada tiene que ver con la objetividad simplista impuesta al reportero (...) Es un principio de conciencia (...) es la ética profesional".(20)

Con esto Iñigo quiere decir: el reportero con ética profesional habrá de llegar a las últimas causas de los hechos, motivo del reportaje. Un relato si se limita a lo inmediato y pretende ser objetivo, al margen de la crítica, es tan sólo una descripción empírica, ajena a los principios que sustenta el periodismo: cómo, por qué, para qué. Al proceder bajo estos lineamientos, el reportero asume una actitud crítica donde la verdad llega a sus últimas consecuencias sin importar que el Estado, el gobierno o las

posiciones de poder puedan quedar en entredicho. Actuar así implica una búsqueda y un compromiso en la participación por adquirir una verdad totalizadora que la que puede alcanzar una descripción unilateral.

Puede prestarse a confusión el hecho de señalar que el reportero interpreta lo que en el entorno real y objetivo acontece. Pareciera ser que la descripción de lo objetivo excluyera todo intento o necesidad de interpretación. Frente a dicha postura consideramos que el concepto de objetividad no se alcanza de manera absoluta, pongamos por caso el asesinato de John F. Kennedy. De forma general, la información en torno a este evento se centró en los siguientes hechos evidentes por su realidad objetiva e indiscutible: 1) Kennedy fue muerto por un arma de fuego; 2) en un espacio y tiempo conocido e inobjetable.

En el ejemplo, vemos hechos que son relatados sin mayor polémica, no se prestan a contradicción, ni interpretación alguna.

Lo objetivo como proceso

Únicamente, en un segundo momento, al no controlar todos los componentes que entran en juego en los sucesos, siempre habrá necesidad, por parte del reportero, de interpretar la realidad, de ir articulando más elementos que puedan complementar y redondear lo acontecido.

El concepto de objetividad o de conocimiento objetivo debe caracterizarse como posible en tanto que el reportero tratará de describir la totalidad de elementos que estuvieron presentes y posibilitaron dicho evento(21); nadie puede garantizar que el

resultado llegue a buen término. (En el caso Watergate, por ejemplo, si se escribieron la totalidad de elementos integradores de una estructura global, en lo concerniente a los acontecimientos del espionaje).

En suma, por objetividad y/o conocimiento objetivo entendemos: 1) un proceso de descubrimiento paulatino, aproximativo a la realidad, en el desarrollo de la investigación, que pretende explicar los acontecimientos ya pasados; 2) la objetividad debe ser comprendida entonces, como construcción de una verdad no ajena a los juicios morales o éticos que deben sustentar a una sociedad. La objetividad, por tanto elimina las dádivas de instituciones oficiales o privadas a los reporteros. Sin duda, siempre será defendible como objetivo el reportaje en el que se reconstruya y corroboren los sucesos.

De lo mencionado hasta ahora, debemos abundar: en todo proceso de conocimiento, la interpretación es necesaria para aproximarnos a una mayor objetividad, entendida ésta por las características ya señaladas, las cuales deberán circunscribirse al consenso de la comunidad, al contexto cultural, ambas proporcionan según el decir de Umberto Eco una garantía factual.(22)

La objetividad, como la verdad, se encuentra en los hechos. Reiteramos una vez más, todo proceso de investigación, desde sus inicios, recurre a la interpretación y al hacerlo proyecta cierto grado de subjetividad, la cual estará sujeta a la corrección, en el proceso de verificarse. En consecuencia resultaría iluso hablar de una objetividad y verdad absolutas.

Otro aspecto que proponemos y fundamenta el concepto de objetividad tal como está planteado, es el hecho de que de la misma manera en que no podemos proponer

una objetividad absoluta, tampoco debemos calificar toda labor periodística como un acto subjetivo, de ser así estaríamos negando la condición de todo proceso comunicativo. Por tanto, la objetividad es sustentable porque el reportero sí pregunta por las causas y estructuras del evento a describir. Como ya lo hemos dicho, el que pueda o no contestarlas son factores externos que intervienen en la consecución del reportaje. En principio, el periodista parte de un uso común de criterios o convenciones sociales, es decir de un mismo código. La evaluación o enfoque del reportaje variará de acuerdo al código de clase o grupo social, los cuales encuentran su expresión en los medios informativos identificados como críticos o conservadores, prensa de izquierda o de derecha.

Para reafirmar lo anterior, citaremos a Thomas S. Kuhn. El señala que hay diversas teorías científicas sobre un mismo hecho, a éstas las denomina paradigmas inconmensurables porque aun siendo universales transitan de manera paralela y jamás podrán interrelacionarse.(23) Resulta entonces que existen diversas teorías científicas igualmente objetivas, pero parten de enunciados, proposiciones y conclusiones distintas.

El hecho de mencionar a Kuhn tiene como única finalidad el de hacernos comprender que al igual que existen códigos científicos paralelos, en el proceso de información y en la toma de posición del mismo, encontramos códigos interpretativos excluyentes.

Concluimos, la objetividad no se contrapone, en ningún momento, a la libertad del reportero de enfocar, detallar e interpretar los sucesos desde su punto visual, incluyendo tipo de lenguaje, sintaxis; resultado de las vivencias en la realización misma

del reportaje, pero sin caer en la distorsión y conservando la esencia del género, informar.

Respecto al estilo, en el reportaje, Iñigo indica "(...) la libertad de estilo (...) está supeditada al dominio de la técnica literaria. Quien abuse de esta libertad sin los elementos suficientes para capitalizar el desarrollo temático, corre el peligro de caer en lo superficial, en lo reiterativo y en lo medocre."(24)

En este renglón del estilo es importante destacar dos elementos con los que debe contar el reportero: uno es aprendido; el otro, es natural. Por principio, estaremos de acuerdo que los autores mencionados coinciden en afirmar como sustrato de un buen estilo, en este caso el periodístico, el tener conocimiento de las estructuras lingüísticas que proporcionen el dominio de las formas expresivas. El conocimiento fundamentado permite al reportero el juego de palabras, giros idiomáticos, una razón de estar de cada palabra (metáforas, imágenes, alegorías), que darán a la narración naturalidad y ritmo. Este es el instrumento aprendido.

El otro factor de carácter natural, congénito, es la sensibilidad, la agudeza del reportero. Primero, para detectar el tema, el ángulo novedoso. Segundo, para provocar emociones, sensaciones, y mantener la atención.

El interés se logrará en la medida en que el lector se identifique y viva conjuntamente con el reportero esos momentos dramáticos, humorísticos, conmovedores.

En suma, el estilo es el equilibrio entre la forma (recursos estilísticos) y el contenido (tema tratado).

Terminamos con este aspecto del reportaje citando a Martín Vivaldi: "Concebido el estilo, subjetivamente, como una proyección de la propia personalidad y, objetivamente, como un modo de hacer consecutivo al género literario que se cultiva, cabría recordar que no existe un sólo estilo periodístico, sino mil estilos diferentes, depende todo del momento en que se escribe el tema, del círculo de lectores para los que escribimos y del enfoque personal."(25)

CAPITULO 3

EL NUEVO PERIODISMO: TRES EXPONENTES

3.1. REALISMO LITERARIO FRANCÉS Y SU CORRESPONDENCIA CON EL NUEVO PERIODISMO

Consideramos que la novela de no ficción (reportaje novelado), identificada también como Nuevo periodismo, motivo de esta investigación, encuentra un parangón insoslayable con el realismo literario francés. Motivo por el cual habremos de encontrar similitudes entre ambos. De aquí que precisemos aquellos aspectos del realismo que están presentes en el citado ejercicio periodístico.

El realismo, como corriente literaria, se desarrolla a mediados del siglo XIX en contraposición al romanticismo, en un afán de ajustar la inspiración, a una realidad más auténtica, acorde al predominio de la ciencia empírica y de una filosofía de la naturaleza, representada esta última por Schelling y Hegel (si bien son considerados filósofos románticos, el proyecto sistematizador de su pensamiento, los orienta más a un intento de fundamentar la filosofía como Ciencia).

A partir de estas características, el escritor refleja en su prosa esos avances de la ciencia, la psicología la medicina, la biología.

En cuanto al periodismo de esta época, comenta Martín Alonso "(...) va tras el realismo de la noticia, informar es la prioridad y como complemento instruir y deleitar. El gusto por la anécdota extraída de la vida cotidiana y por una técnica realista es la nota dominante..."(1), comentario que nos deja entrever la correspondencia entre

literatura y periodismo, mas no la fusión como se dará en los años sesenta.

La palabra novela -apunta Harry Levin- proviene del italiano "novella"; se relaciona con "nueva" noticia; "sugiere una nueva clase de narrativa anecdótica, que pretende ser reciente y verdadera."(2) En este sentido la novela se circunscribe al proyecto de ser una cabal representación de la realidad; debemos entender entonces que, etimológicamente, existe una estrecha relación entre novela y noticia, literatura y periodismo.

Los puntos anteriores nos permiten tener presentes los temas relevantes por los cuales se caracterizará el realismo literario. De acuerdo a sus raíces, realismo significa "cosismo". "Real" es un adjetivo que proviene del latín "res" y se interpreta como "estado real"; se define, por primera vez, como "relativo a cosas, no personas."(3)

Es de considerarse, acorde con el desarrollo de la sociedad capitalista, el desinterés en el individuo por un mundo de objetos útiles, y de mercancías: el ser humano toma el carácter de cosa entre otras. En ese sentido Locke postula: "uno de los propósitos del lenguaje es transmitir el conocimiento de las cosas".(4)

Tengamos presente que la gran época de la novela realista corresponde a la fase del capitalismo, de la libre competencia individual. "Es la consolidación de la burguesía -lo subraya Harry Levin- y por tanto de la valorización de las cosas por sí mismas; que las cosas tuviesen un sentido en sí mismas, señaló el triunfo del empirismo, del materialismo y de lo mundano."(5) Es el dominio del materialismo empírico y/o vulgar (sus antecedentes se generan desde el siglo XVII con Locke y se perfeccionan en el XVIII con Hume, y los enciclopedistas).

El realismo es la clara manifestación de las individualidades inmersas y dominadas por la sociedad. Voceros de esa época serán, por excelencia, Stendhal, Balzac y Flaubert. ¿Por qué ceñirnos sólo a escritores franceses? Levin opina al respecto: "Ningún país ha sido más autocrítico o más individualista que Francia, y ninguna literatura ha hablado en nombre de toda Europa con más autoridad."(6)

Desde la primera novela de Stendhal, *Armance* (1827) hasta Proust con *Le temps de retrouvé* (El tiempo recuperado, 1927) vemos que la literatura francesa domina el universo narrativo del género. Incluso escritores de la talla de Tolstoi, Gorky y Henry James, entre otros, toman referencia de estos autores franceses, sin menoscabo de su propia singularidad, enfatiza Levin. (7)

El realismo tiene sus antecedentes en el mismo Cervantes, el cual marca ya los principios de éste al desafiar los convencionalismos literarios de su tiempo, los cuales creaban una atmósfera irreal.(8) En el Quijote, la dualidad entre lo ideal y lo bello, representado por el Hidalgo, y lo real, práctico y calculador de Sancho, su sirviente, heredero del pícaro, marca el término de los relatos de caballería. Podemos considerar otro antecedente en Moliere a través de su comedia, la cual nos ofrece una galería de tipos representativos de ese entonces.

Stendhal, Balzac y Flaubert plantean, a través de su obra, las premisas que tipificarán al realismo: observación y representación detallada, veracidad de los hechos, agudeza en los puntos de vista o perspectiva del autor, retratos psicológicos y sociológicos de los caracteres de los protagonistas.(9) Premisas que serán retomadas por el Nuevo periodismo, en los años sesenta. Encontramos puntos coincidentes: una

sociedad industrial en donde la realidad, a semejanza del siglo XIX, se tornó extraña. Se les cuestionó el que destacaran lo grotesco, ignorando lo hermoso, cuando en ambos tiempos lo primero era lo más evidente. Su técnica: iconoclasta; su representación de la realidad, crítica.

Lo trascendente de Stendhal, Balzac y Flaubert para el Nuevo periodismo es su vigencia. Su actualidad específica -en lo que a nuestro trabajo concierne- es constatar la herencia que adopta el Nuevo Periodismo, en particular el reportaje, respecto a los postulados del realismo literario. De aquí partimos para hacer mención del estilo y aportaciones de cada uno de los autores mencionados, destacando *grosso modo* aquellos rasgos que se identifican con los utilizados por el tipo de reportaje a tratar.

3.1.1. Stendhal

El realismo, consciente de su contexto sociopolítico, económico, es un fenómeno estrictamente moderno. Empieza con Stendhal, cuya innovación técnica en la novela fue hacer partícipe al lector de sus confidencias; circunscribe su visión a la del protagonista, es decir, renuncia a la omniscencia del narrador, lo que dará mayor dinamismo a la historia. Otra característica de su narrativa es darle énfasis al análisis psicológico, a la introspección de sus protagonistas, antepone dicho análisis a la eufonía, a lo ornamental de la frase. Los aspectos señalados serán recursos que emplearán los reporteros del Nuevo periodismo, aunque con una variante que se explicará en su momento. *Rojo y negro*, una de las obras más representativas de Stendhal, aporta al realismo un retrato vívido de la sociedad del siglo XIX, mostrando un dominio particular

de la conciencia individual.(10)

3.1.2. Balzac

Balzac, llamado "El padre de la novela realista" es el más prolífico. Parte de su vasta obra está contenida en la *Comedia Humana* con 96 relatos novelados. Comprende un muestrario de los personajes más disímiles de la sociedad francesa. Presenta cuadros de la vida pública y privada; de la vida de provincia y de la ciudad; de la vida política y militar. Es tal su minuciosidad en los datos que su obra es considerada como un documento histórico con una perspectiva sociológica.(11)

Profundizó no sólo en las costumbres sino también en el ámbito moral, "(...)asumiendo una curiosidad omnisciente, y un juicio omnipotente"(12) La fuerza de sus imágenes se basa en la analogía entre la raza humana y el reino animal; lo anterior no es obstáculo para que su prosa exprese aspectos románticos y místicos.

Describe su método deductivo como "la individuación del tiempo y la tipificación del individuo".(13) Un aspecto a destacar en el estilo de Balzac es la descripción de los ambientes que anteceden a la acción, la cual no es fortuita, con ella señala el status socioeconómico del personaje en cuestión.

Balzac representa con fidelidad y justeza los defectos de la burguesía en tanto integrante de ella; se le considera, también, como un escritor industrial, él mismo reconocía, no hay obras sino productos.(14) Dichos valores sociales y la ubicación que hace Balzac de los individuos dentro del contexto social, desde una perspectiva sociológica, están presentes en el Nuevo Periodismo.

3.1.3. Flaubert

En lo que concierne a Flaubert nos interesa como representante de una época de fin de siglo en donde el tedio, el vacío existencial, el escepticismo ante lo establecido se manifiestan a través de sensibilidades como la del mismo autor, quien se define así: "En términos literarios, hay en mí dos individuos diferentes: a uno le gustan los delirios, la lírica, los altos vuelos, todas las sonoridades de la frase(...); el otro busca e inquiera acerca de la verdad hasta donde le es posible, a éste le gusta señalar los pequeños detalles, tan vigorosamente como los grandes hechos y quiere que las cosas que reproduce puedan sentirse casi tangiblemente; a este último le gusta reír y se deleita en las animalidades del hombre".(15) Consideramos que no hay nada más que agregar para definir al hombre de fin de siglo.

Finalmente, la sensibilidad de Flaubert y su delectación por lo erótico, lo macabro y lo grotesco; la tipicidad en los protagonistas y en los cuadros de costumbres de un status social en Balzac, sumado al análisis introspectivo de Stendhal, reflejan el entretejido social y cultural de una época, fines del siglo XIX; elementos que vuelven a ser motivo de registro en el tipo de reportaje que nos ocupa.

3.2. EL NUEVO PERIODISMO: TRES EXPONENTES

3.2.1. Naturaleza

El Nuevo Periodismo, cita John Hollowell, es definido por los críticos que lo aceptan como un género híbrido "fusión de reportaje y ficción."(16) El primero, como relator y testimonio de sucesos (respuesta al qué); la segunda con sus recursos

narrativos (respuesta al cómo).

Constituye esta conjunción una alternativa para periodistas y escritores ante una sociedad colapsada dialéctica y dinámica, ávida de ser tomada en cuenta en medio de un marasmo bélico y tecnológico por un lado, y por el otro, un oficialismo por parte de los medios de comunicación carentes ya de credibilidad para gran parte de la población norteamericana, en especial los jóvenes.

"Dentro de la expresión 'Nuevo Periodismo' -señala Michael L. Johnson- utilizo la palabra periodismo para significar la 'literatura periodística' que se lee en libros, periódicos y revistas, y -también, en el sentido más amplio de la palabra, la 'práctica editorial' o 'la publicación o difusión de material periodístico'(...) una clase nueva de periodistas, los cuales han roto con la práctica del periodismo tradicional para ejercer la libertad de un nuevo estilo de narración periodística y comentario subjetivo, cándido y creativo."(17)

En el capítulo anterior señalamos el papel del escritor y su limitación para poder representar, recrear el entorno en el cual los protagonistas eran amplios sectores de la población, éste se concreta entonces a relatar su experiencia, y de tal suerte se exenta del compromiso de explicarla.

Esta nueva forma de registrar los hechos que cada día sorprendían por rebasar los horizontes de la ficción fueron los documentales, reportajes de testimonio, narrativas personales y confesionales. Así, los escritores no tenían necesidad de crear trama y protagonistas cuando el contexto social se los ofrecía. Constantes que se convierten en un sello distintivo de la literatura del momento.

El resultado de dicha imbricación es calificada como "novelas de no ficción", "nuevo periodismo" y de "sociología pop" o "paraperiodismo" por sus opositores.(18)

"La novela de no ficción y el nuevo periodismo -subraya Hollowell- son significativos por tres principales razones: 1) reflejan cambios en el estilo y forma del periodismo tradicional; 2) las novelas de no ficción demuestran una relación cambiante entre la concepción del escritor, de su papel y la producción de arte en una sociedad masiva; 3) la elección de escribir de las formas documentales en vez de la ficción imaginativa origina importantes interrogantes acerca de la trayectoria de la literatura en norteamérica."(19)

Nombres destacados en esta forma de hacer reportaje con técnicas novelísticas, mencionaremos, entre escritores profesionales, a Truman Capote, Norman Mailer, James Baldwin entre otros; reporteros, Gay, Talase, Joan Dídion, Jimmy Breslin, Hunter Thompson y Tom Wolfe, por mencionar algunos. Se distinguen todos ellos por realizar un tipo de reportaje testimonial subjetivo, en apariencia; objetivo, en cuanto a la comprensión totalizadora de la realidad, por tanto superan las normas de objetividad marcadas por el periodismo tradicional.

3.2.2. Exponentes

3.2.2.1. Truman Capote

Es Truman Capote quien pone en circulación el calificativo de "novela de no ficción" a partir de 1965, cuando publica *A sangre fría* (*In cold blood*), basada en el asesinato de la familia Clutters por dos sujetos en Kansas, en el año de 1959.(20)

Con este relato, Capote intenta crear un nuevo género literario, la "novela de no ficción".

Diferentes críticos rechazan tal pretensión. Sin embargo, provoca polémica en cuanto a su delimitación como género. Catalogada ya como novela histórica, ya como un libro más basado en crímenes reales. En lo que sí concordaron críticos y lectores fue en su indiscutible calidad literaria. Aun los más reticentes críticos reconocen la armonía lograda entre la técnica de ficción y los recursos periodísticos.

Al respecto, en una entrevista en el New York Times Book Review señala: "La decisión (de escribir *In cold blood*) estaba basada en una teoría que he abrigado desde que empecé a escribir profesionalmente, de lo cual hace más de veinte años. Me parecía que el periodismo, el reportaje, podría ser obligado a producir una nueva forma de arte sería: "la novela de no ficción", como yo pensaba en ella. Varios reporteros admirables -Rebeca West para empezar, y Joseph Mitchell y Lillian Ross- han mostrado las posibilidades del reportaje narrativo; y la señorita Ross, en su brillante "Picture" logró por lo menos una novela corta de no ficción. No obstante en conjunto, el periodismo es el más subestimado, el menos explorado de los medios literarios."(21)

Capote, con esa declaración, reivindica el género periodístico; en la práctica demuestra que es posible explorarlo para que se proyecte en un plano de cabal relevancia artístico-literario.

A *sangre fría* tiene una estructura narrativa configurada en la reconstrucción de escenas clave y diálogos. Una descripción detallada de la personalidad de los protagonistas. Descripción que hace florecer lo más intrínseco y profundo de su psique,

yendo más allá de esas individualidades. Dicho tipo de narración novelada va a ser la característica propia del periodismo que cobraba auge entre escritores y periodistas.

Capote emplea técnicas cinematográficas: historias paralelas (de la familia Clutters y la de los asesinos) que convergen el día del crimen. Asimismo, alterna recuerdos, acercamientos, detalles de fondo.

Hace gala del dominio literario y su sensibilidad artística para mantener el suspenso, la relación causa-efecto en cada acción o comentario, de tal manera que cada palabra tiene una significación, un simbolismo relacionado con la violencia, no sólo de ese hecho en particular sino como un signo propio de la sociedad norteamericana.

Si bien el autor pretende una objetividad completa, al presentar los diversos testimonios y dejar que el lector haga sus propios juicios, no hay tal desde el momento en que se proyecta desde la mentalidad de los asesinos y asume la convicción de éstos, Capote introduce elementos individuales que subjetivizan la trama.

Es de notarse aquí como punto fundamental a destacar, la forma de plantear el ámbito de lo subjetivo, lo cual conlleva, necesariamente, como lo menos expresado con antelación, al mayor rasgo de objetividad. Lo subjetivo y lo objetivo encuentran su cabal reciprocidad. Empero, lo que más importa destacar, en este momento, es el carácter vivencial que alimenta a los sujetos de la acción del relato periodístico.

Dichos rasgos pueden ser planteados bajo los siguientes considerandos: 1) una cotidianidad sórdida y/o limitada respecto de la conciencia de los participantes en la trama; 2) un horizonte social, aunque novelado se ciñe perfectamente como reflejo de la realidad altamente industrializada, y tipificada por moldear un mundo carente de valores

humanos; en consecuencia nos remite a lo señalado en el primer inciso; 3) de diversas maneras, ya sea en la tesitura de la crudeza descarnada (Truman Capote) ya en la parodia de una fina mordacidad (Tom Wolfe) o, en una síntesis entre mordacidad y crudeza, (Norman Mailer) las características señaladas en 1 y 2 son temas recurrentes de los escritores periodistas como Capote, Mailer y Wolfe.

Truman Capote es más identificado como novelista, también escribió guiones para teatro y cine. Su trayectoria en el periodismo abarcó la crónica, la entrevista, el artículo y el reportaje; campo en el que aplicó -nos indica Hollowell- "técnicas de ficción para efectos dramáticos, como la reconstrucción escénica, la retrospectiva, prefiguración, punto de vista y el énfasis en el diálogo"(22)

De los rasgos señalados por Hollowell acerca del quehacer periodístico de Capote, falta agregar la habilidad con que resaltó los pormenores cotidianos que marcaron la dinámica del relato.

La conjunción periodismo-literatura hicieron de sus crónicas y reportajes relatos cortos, considerados como antecedentes de la novela *A sangre fría*, la cual trascendió el ámbito periodístico y fue ubicada como novela.

3.2.2.2. Norman Mailer

Norman Mailer es el segundo escritor de los más destacados en el Nuevo Periodismo, reconocido por su participación activa en la política (Nueva Izquierda) y personaje controvertido como individuo y como hombre público, ilustra tanto en su personalidad como en su obra las inquietudes de esa sociedad caleidoscópica

norteamericana.

Los ejércitos de la noche, (*The armies of the nights*) escrita en 1968, marca también un hito en la literatura norteamericana de esa década. Resurge de nueva cuenta la controversia de cómo clasificarla: ¿género literario o periodístico?, ¿novela o reportaje?

Desde el terreno que nos ocupa, la novela como reportaje o, viceversa, *Los ejércitos de la noche* es un paradigma del Nuevo Periodismo; un testimonio de la marcha al Pentágono en 1967, en protesta contra la guerra de Vietnam.

Al igual que Capote recurre a las técnicas literarias como la prefiguración, retrospectiva, descripción de pormenores que pasan a primer plano. Narración y descripción de escena por escena, sin orden cronológico para efectos dramáticos. Diálogos, donde ironía y lenguaje salen de lo convencional, del periodismo típico; se torna así, el reportaje en novela de no ficción.

Mailer visualiza el registro de dichos acontecimientos desde la perspectiva del historiador, combinando con la de periodista y novelista. "La novela -afirma Mailer- debe reemplazar la historia, precisamente en ese punto donde la experiencia es suficientemente emocional espiritual, psíquica, moral existencial o supranatural para exponer el hecho en que el historiador, al perseguir la experiencia, estaría obligado a abandonar los límites claramente delineados de la encuesta histórica."(23)

De ahí que *Los ejércitos de la noche* esté dividida en dos bloques: el primero, denominado "La historia como novela", comprende la crónica de los acontecimientos, su participación como orador y como observador de lo que acontecía durante la marcha

de protesta, motivo de largas digresiones que van desde el papel de la Nueva Izquierda, disquisiciones sobre la violencia reprimida, la sociedad totalizadora y su esperanza en los jóvenes, hasta tópicos tan diversos como alimentos congelados, obscenidad, tecnología.(24)

Describe minuciosamente actitudes, emociones, e intrascendencias. Parodia y comicidad son traducidos en un lenguaje poético, filosófico. A través de metáforas y simbolismos Mailer elucida el significado de dicho suceso (marcha al Pentágono), en el contexto de la sociedad norteamericana.

El segundo bloque, subtítulo "La novela como historia", tiene un enfoque más periodístico, lo dedica a la información publicada sobre la marcha por la prensa underground y de la Nueva izquierda e ironiza el manejo de la información de la prensa oficial, calificándola de insensible.

En la estructura del relato hay un desdoblamiento del autor, Mailer como narrador omnisciente y Mailer protagonista. Crea con ello una narrativa compleja, una reconstrucción de lo que dijo e hizo y de lo que hubiera dicho. Emplea un lenguaje poco convencional que da como resultado un reportaje novelado con vigor, diferente a lo acostumbrado.(25)

Ambos autores (Capote y Mailer) se basan en hechos reales. El tratado del primero es arduo, basado en entrevistas y documentos, sin pretender figurar en la narración, sólo representar, recrear lo acontecido. Mailer recrea una vivencia, como observador y partícipe de ésta siendo claramente subjetivo y confesional.

Hollowell califica la obra de Mailer como de no ficción, autobiográfica "(...)una

especie de historia impresionista de los años sesenta, vista a través de los lentes distorsionantes de un observador participante".(26)

En cuanto a la forma, Mailer enriquece su narrativa de no ficción, con análisis, ensayo, y una crítica mordaz. Alterna técnicas descriptivas panorámicas a semejanza de las televisivas y cinematográficas que dan al lector una visión completa de lo que está sucediendo desde diversas perspectivas.

No obstante ser un autor polémico, su obra ha obtenido el reconocimiento por realizar un periodismo honesto y combativo, fiel a sí mismo y a la realidad norteamericana que representa.

3.2.2.3. Tom Wolfe

El solo nombre de Tom Wolfe es para críticos, escritores y periodistas sinónimo de Nuevo Periodismo. Su nombre se relaciona con Truman Capote y Norman Mailer por haber contribuido cada uno, de manera independiente, a dar una definición del género periodístico-literario (Nuevo Periodismo) que irrumpió con brío la década de los sesenta en los Estados Unidos. Definiciones basadas en los elementos que sustentaron su obra individual.

Del estilo de los tres, el de Wolfe es contemplado como el más vistoso, el de más colorido. Recurre a una amplia gama de elementos lingüísticos que resulta a muchos, extravagante y a los menos, irrita, porque rompe con la prosa convencional y asume lenguaje y status de aquellos de quienes habla.

A diferencia de Capote y Mailer, él es periodista profesional; los dos primeros son

escritores que ejercieron el periodismo. Otro rasgo distintivo fue la resistencia de los dos anteriores a aceptar el calificativo de productos periodísticos a sus obras *A sangre fría* y *Los ejércitos de la noche*. En cambio Wolfe es un promotor ferviente del Nuevo Periodismo y su trascendencia en el ámbito literario.

En su libro *El Nuevo Periodismo* hace una crónica en sus inicios en el campo profesional y cómo fue interesándose en este nuevo estilo de reportaje. Experiencias que fueron conformando un estilo *sui generis* en el relato de no ficción.

Wolfe desarrolló un estilo que capturara la espontaneidad del pensamiento, o del habla, sin embargo, "Los que han escrito acerca de mi estilo tienden a centrarse en ciertos manierismos: el uso abundante de puntos, guiones, signos de exclamación, cursivas y ocasionalmente figuras de puntuación que no se habían empleado nunca y de interjecciones, gritos, palabras sin sentido, onomatopeyas, mímesis, pleonasmos, empleo continuo del presente histórico."(27) Para él los signos de puntuación marcan el ritmo discontinuo al relato e indican la diferencia entre los momentos del diálogo y la reflexión.

El comentario, respecto a su estilo, ilustra lo que es su sello personal, obtenido a base de experimentar con elementos poco usuales y plasmados con gran desenfado. Su objetivo, provocar en el lector una reacción intelectual y emotiva. Darle un giro diferente al periodismo tradicional, al cual califica de periodismo "totem" (...) que la gente no compra para leerlo sino para tenerlo físicamente, porque sabe que apoya su propia visión de la vida" y de cual él formó parte hasta 1963, en que se incorpora al Nuevo Periodismo.(28)

Wolfe, al igual que el resto de periodistas y escritores inscritos en esta corriente de novela de no ficción, producto del quehacer profesional crítico, rescatan al periodismo, en especial al reportaje, del encasillamiento en que se encontraba, "(...) mirar a todas las cosas de nuevo" dice Pushkin y él añade "como si fuera por primera vez, sin la constante intimidación de ser consciente de lo que otros escritores habían hecho ya. Esa era exactamente la sensación que yo tenía a mediados de los años sesenta".(29)

Recurre como todos ellos a los diversos artificios literarios del cuento o la novela. Las técnicas que emplea son: 1) Recreación escénica, 2) Diálogo, 3) Punto de vista y 4) *Status* de la vida.

Cada trabajo, de acuerdo al contexto, le marcó la directriz a seguir respondiendo al tema que lo motivó. Así, en un reportaje del contrabando de whisky, le surgió la idea de registrar *la jerga* del entrevistado y asumirlo también el narrador como un integrante más del relato. Procedimientos intensificados por Wolfe como "voz de proscenio".

Su conocimiento del idioma le permite discurrir lo mismo en un lenguaje dláfano, pulido, a uno complejo, artificioso, rayando en el desquiciamiento, y/o en el surrealismo.

Estos dos últimos aspectos son para algunos críticos la manifestación del espíritu de los sesenta. De ahí que Robert Scholes calificara a Mailer y Wolfe como "Histeoriadores".(30)

Ese oscilar entre distintos ángulos lo ejerce también con destreza en el *Punto de vista* el cual puede ser del protagonista, pasando de inmediato al de los otros personajes y acto seguido al del narrador, sin aviso previo.

Punto de vista que puede tornarse del mismo modo en monólogo interior, elemento sobresaliente en el periodismo imaginativo de Tom Wolfe y una constante en la novela de no ficción *Lo que hay que tener* que analizaremos en el último capítulo.

La reconstrucción de escenas elaboradas con base en la información generada en la entrevista y el testimonio mismo del reportero, da pauta a que tragedia y comedia sean protagonizadas por individuos de los más diversos, desde "gente hermosa" hasta sectores de la población marginada, cuyas costumbres, valores y tipo de vida se contraponían a los establecidos por la clase media; forman lo que Tofler en *El shock del futuro* clasifica de subculturas.(31)

La mayoría de sus relatos son en tercera persona, recurso que permite un acercamiento del lector con los protagonistas: hablarles, gritarles, insultarles.(32) estar próximos a los sentimientos y emociones de personas que sí existen. Esto, destaca Wolfe, le otorga al periodismo literario un elemento de superioridad ante la novela, porque el lector vive la experiencia a través del narrador; está consciente de que es real y en consecuencia es partícipe, no sólo espectador.

El diálogo, al igual que la reconstrucción de las escenas, se sustentan, como ya se indicó, en la entrevista e información testimonial. El primero se caracteriza por ser extenso, de tal forma que sustituye la descripción de personas; es el diálogo el que presenta por sí mismo los hechos y personas como son, (recurso balzaciano), he aquí dice Wolfe la objetividad del Nuevo Periodismo.

El diálogo suple lo que en el periodismo tradicional son las citas textuales o las anécdotas.

En lo que concierne a las escenas, éstas no siguen una secuencia lineal, con la intención de variar el tono, ritmo y de no ser etiquetada como relato histórico.(33)

De estilo agudo e irónico, algunas veces; satírico en otras, registra y opina sobre los temas tratados, lo que le valió ser considerado un crítico social admirado y temido, señala Johnson.

Como Balzac, pone especial énfasis en lo que Hollowell llama "detalles de status" y Wolfe, "status de la vida" que consiste en revelar por medio de una descripción detallada del ambiente (tipo de mobiliario, decoración, modales, comportamiento social), en una escena, los elementos simbólicos sobre la personalidad de los individuos y su posición ante el mundo, que dan al lector la sensación de estar dentro de los personajes.

Al respecto Wolfe dice: "(...)la relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento de la literatura. En él radica la esencia misma de la capacidad para 'absorber' de Balzac."(34)

Por su parte Michael L. Johnson comenta "(...)lo más importante de su ruptura con el periodismo tradicional es la espontaneidad de la conciencia a través de la cual comenzó a tratar los detalles y a desentrañar su significado, constituye una de sus virtudes como escritor"(35)

Retrospectiva, relato en tercera persona, así como la discontinuidad de tiempos, son recursos literarios presentes, con sus matices propios tanto en Capote, Mailer como Wolfe.

Promotor del Nuevo Periodismo, Wolfe subraya la importancia de éste como género literario de los sesenta. Ya no es sólo el mero registro de hechos inmediatos sino conlleva la creatividad del relato corto o novela de no ficción, sustentada en una investigación minuciosa, vivencial, reconocida por su dimensión estética y por tanto como expresión artística de una época.

De los tres autores mencionados (Wolfe, Capote y Mailer), Wolfe es el más controvertido. Johnson señala que ha sido calificado por algunos como extravagante, barroco, artista pop. Otros lo definen como escritor de humor negro, novelista experimental; unos más lo reconocen como periodista-poeta, estilista de la prosa.(36)

Independientemente de dichos calificativos, Mailer y Wolfe son los más representativos del Nuevo Periodismo por ser permeables a los sucesos que de una u otra forma modificaron el modo de vida norteamericano, al haber estado inmersos en los acontecimientos por ellos develados.

Su trascendencia radica en su formación intelectual, que les permite establecer un marco de referencia histórico para el análisis y, en un momento dado, tener los elementos de juicio fundamentados.(37)

3.3. ¿POR QUÉ EL NUEVO PERIODISMO?

Mencionamos en líneas anteriores que el Nuevo Periodismo surge como una respuesta a la demanda de una sociedad que requería ser tomada en cuenta por las siguientes razones:

- 1) El oficialismo de la prensa, al constituirse en portavoz de la política

gubernamental y, en consecuencia se muestra insensible al sentir de la opinión pública, de la opinión civil.

2) Los hechos son tratados con un enfoque sensacionalista sin hacer un seguimiento a fin de llegar a la causa y hacer una evaluación de éstos.

Dichos factores determinaron el llamado "vacío de credibilidad" en la población.

Por otra parte, ante la negativa de los novelistas de nutrirse de una sociedad multifacética y compleja, superando a la ficción misma, los periodistas toman la batuta y crean un estilo novedoso, cuya fuente, como ya se dijo, es una realidad conflictiva, apareciendo aquí en el papel protagónico la colectividad como sujeto de la acción que se antepone al individualismo tradicional de la ficción.

Este nuevo tipo de protagonismo social se caracteriza por rebelarse ante lo establecido y hacer sus propias propuestas, las cuales consisten en la búsqueda de nuevos valores y costumbres, representados por las inquietudes manifiestas en los años sesenta y setenta.

Diferenciamos, por lo pronto, el motivo por el cual los escritores profesionales se rehúsan a explorar la realidad cotidiana, el temor a ser clasificados como novelistas de costumbres.

De las características distintivas de esta generación del Nuevo periodismo una es su disposición a estar en los hechos mismos, sin importar riesgos.

La época era propicia: guerra de Vietnam, guerra árabe-israelí, movimientos subversivos, movimientos sociales, políticos y tecnológicos en el seno del país, que

permitieron a los periodistas más osados lograr su consagración, al representar experiencias directas, testimoniales. El periodista se asumía como uno más en el frente de batalla, uno más en las pandillas, uno más en las marchas de protesta, uno más en el relato acontecido.

El Nuevo Periodismo se inscribe, principalmente, en el reportaje por ser el género que permite explorar todos los recursos con el propósito de experimentar, profundizar y analizar el entorno sin más límite que la sensibilidad y creatividad del reportero.

Su relación con la literatura fue espontánea, resultado de esas vivencias, cuya naturaleza requerían ser estructuradas bajo los cánones literarios. Por tanto, no hubo una pretensión manifiesta de sustituir la novela.

Los periodistas o los escritores que ejercieron el periodismo y cultivaron este tipo de reportaje novelado, se aglutinan por la práctica profesional. "No fue un movimiento basado en manifiestos, credo ni fe", comenta Wolfe.(38)

Es en los inicios de los años sesenta cuando comienza a gestarse el nuevo concepto de hacer periodismo, en donde la propuesta de una nueva lectura del reportaje habrá devenido en una lectura de novela.

La aportación del Nuevo Periodismo resulta, entonces, en utilizar los mecanismos literarios en un relato conformado a base de hechos reales, desmesurados (por reales) y vigentes, en cuanto a su inmediatez planteados en una dimensión estética.

El medio más socorrido del Nuevo periodismo son las revistas, que permiten el tiempo necesario para realizarlo y entre un público más selecto, mejor informado y crítico. Posterior a la publicación, seriada o no (incluyendo periódicos), es editado

como libro; algunos han alcanzado popularidad, entre ellos, *A sangre fría*.

Quienes trabajan este género de novela de realismo social, señala Wolfe, dominaron las técnicas del realismo por instinto e improvisación "(...)descubrieron los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única...variada, conocida como 'inmediatez' como 'realidad concreta' 'comunicación emotiva', así como su capacidad para apasionar y absorber."(39)

Hace hincapié en que el talento de todo escritor de ficción o no ficción se verá limitado si no domina las técnicas del realismo. "La fuerza psicológica, moral, filosófica, emotiva, poética, visionaria de los grandes escritores fue posible por conectar su obra al circuito principal que es el realismo."(40)

A este propósito Johnson apunta "Para que triunfe una novela el escritor debe primero comprender una realidad social, después crear un mundo ficticio que guarde semejanza con ese mundo". En la década de los sesenta esas diferencias entre realidad y fantasía quedan disueltas por la realidad misma.(41)

El Nuevo periodismo centra su atención en las costumbres y éticas del hombre común. Son ellas, afirman Johnson y Wolfe, quienes "hicieron la historia de los sesenta".(42)

3.4. ANTECEDENTES

No se sabe con certeza quién acuñó el término de Nuevo periodismo, Wolfe

comenta que ese calificativo de "nuevo" aplicado a cualquier movimiento, partido o teoría provoca polémica, pero así fue como se les identificó por el tipo de periodismo novelado que realizaba un grupo de reporteros, entre ellos Jimmy Breslin, Joan Didion, Charles Portis y Gay Talese, en crónicas de noticias y columnas "(...)este hecho -de recurrir a técnicas literarias- resultaba nuevo en sí mismo."(43)

Tom Wolfe y Hollowell, así como otros críticos y periodistas, señalan que el estilo de esta propuesta no es original, sus antecedentes pueden remitirse a décadas e incluso siglos atrás. Escritores como Voltaire, Defoe, Dickens, Twain, Chejov, entre otros, aplicaron en trabajos de no ficción las técnicas ahora sistematizadas por el Nuevo periodismo.

A ese propósito Hollowell dice: "En norteamérica siempre ha existido una relación recíproca entre nuestras tradiciones literarias y periodísticas..."(44) -más adelante añade- "Aunque las raíces del nuevo periodismo han estado desde hace tiempo presentes en las letras norteamericanas, las fuerzas que se fundieron en los sesentas promovieron una rebelión contra las costumbres y fórmulas en una extensa escala."(45)

En el transcurso de las tres décadas anteriores a los sesenta, novelistas como John Dos Passos, D.H. Lawrence, Hemingway y el periodista John Red, escribieron no ficción con resultados precarios, en opinión de Wolfe, y subraya que los recursos como punto de vista, selección de escenas completas, diálogos y descripciones fueron débilmente trabajados, carentes de colorido, quedando como meros ejercicios previos a la novela. Opinión que no es compartida por los críticos de esta modalidad.(46)

En diversos momentos hemos insistido que la historia del periodismo

norteamericano registra reportajes aislados con técnicas similares a los utilizados por los reporteros de los sesenta. También se ha destacado el periodo de 1890-1912 (época del naturalismo en el ámbito literario) de las publicaciones en revistas, de reportajes con carácter de denuncia sobre la corrupción entre gobierno y las grandes empresas (medicinas de patente, compañías ferroviarias, y otros) que causaron revuelo en la sociedad. Algunos fueron editados como libros, por ejemplo *The history of the standard Oil Company*, de Ida M. Farbell; *The sheme of the cities*, de Lincoln Steffen. El reportaje *The jungle* de Upton Sinclair, mencionado anteriormente, trajo como consecuencia una ley de inspección en la carne.

En los años treinta y cuarenta Joseph Mitchell, Lillian Rose y A. J. Liebling entre otros, realizan para la revista *The New Yorker* un periodismo que pretende ser más literario con base en una investigación exhaustiva: escenas, diálogo amplio con el propósito de subrayar la personalidad de los implicados al revelar sentimientos y emociones. Dicho autores son considerados pioneros. Algunos llegaron a ejercer influencia en la generación que desarrolló ese estilo con más fuerza, en la década que nos ocupa.(47)

Wolfe y Johnson coinciden en afirmar que el reportaje novelado o novela de no ficción tiene un antecedente directo, *Hiroshima* (1946) de John Hersey, cuyo estilo influyó en Capote y Lillian Rose.

3.5. FACTORES ECONÓMICOS

En el capítulo anterior, indicábamos la difícil situación financiera de revistas y periódicos ante el impacto publicitario de la televisión, hecho que repercute al disminuir los anuncios en los medios impresos, lo que obliga a unos periódicos a fusionarse y determina la desaparición de otros, debido a los altos costos de producción. Fenómeno que prevalecerá desde fines de los cincuenta hasta los setenta. Revistas como Collier's, Look y Life salen de circulación. Las revistas especializadas con un público cautivo como Play Boy y Esquire son las que permanecen en el mercado aun en épocas inflacionarias.(48).

Es, entonces, la inestable situación económica un factor decisivo para el impulso del Nuevo Periodismo. Situación que obliga a los editores a abrir nuevos cauces, experimentar e impulsar formas, temas de no ficción a fin de mantenerse en un campo tan competitivo. Condiciones que permitirán el fluir sin restricciones de otros enfoques que fueran más allá de los establecidos.

3.6. DESARROLLO

Mil novecientos sesenta y seis es el año de publicación de grandes reportajes con la estructura de novelas de no ficción basadas en experiencias de diversa índole temática.

Entre los reporteros que obtuvieron excelentes muestras de este tipo de reportaje está John Sack, quien se enlista a una compañía de infantería para hacer el seguimiento de los jóvenes reclutas desde su entrenamiento hasta llegar a Vietnam,

testimonio que queda registrado con el título de *M.* Por otro lado, George Plimpton convivió con los integrantes de un equipo profesional de béisbol, los Detroit Lions, con quienes compartió entrenamientos y juegos: experiencia que llega al público en el libro *Paper Lion*. Por su parte Hunter Thompson en *Los Angeles del Infierno: la extraña y terrible saga de la banda de los motociclistas* cuenta su vivencia de 18 meses con ellos.(49)

Para Michael Johnson, dos son los libros que estilísticamente rubrican al Nuevo Periodismo: *In Cold Blood* de Truman Capote del que ya hicimos referencia y *The Candy Kolorad Tangerine - Flake Stream lien Baby* de Tom Wolfe(50), relato de no ficción con que se inicia en esta corriente y crea conmoción en los círculos conservadores del periodismo, por el estilo extravagante del que hace gala. Estilo que pronto llega a formar escuela.

Hollowell destaca fundamentalmente dos aspectos diferenciadores entre el Nuevo Periodismo y el reportaje convencional: 1) el cambio de actitud y valores por parte de los reporteros para entrar en contacto con el medio natural del reportaje; 2) estructura y contenido de la "historia noticiosa" son planteados por medio de los mecanismos propios de la novela o de historias cortas. (51)

Los cambios de actitudes y valores en los reporteros se manifiestan en la forma en que se involucran en los sucesos, son observadores participantes y no simples espectadores periféricos, voceros de las versiones oficiales.

Esa relación directa con los acontecimientos es el factor distintivo, si consideramos que el reportero tradicional parte del principio de la objetividad de relatar

los hechos sin emitir juicios valorativos ni emplear calificativos de ningún nivel. El reportero debe concentrarse al registro impersonal de la historia y en el caso de haber diferentes versiones presentarlas ambas, haciendo uso de un lenguaje operativo sin otro propósito más que dar respuesta al qué, quién, dónde, por qué.

En contraparte, la posición del nuevo periodista es subjetiva, cuenta sus reacciones, emociones, y observaciones con la intención de reflejar con fidelidad lo sucedido, como parte del suceso mismo.

"Al revelar sus inclinaciones personales, el nuevo periodista lucha por una clase más alta de 'objetividad'. Intenta destruir el mito de que cualquier reportero puede ser objetivo, admitiendo libremente sus propios prejuicios", resalta Hollowell.(52)

El segundo aspecto modificador de los conceptos entre los dos tipos de periodismo (el literario y el tradicional) es la estructura y el lenguaje.

Recordemos la premisa principal del Nuevo Periodismo: elevar el nivel del reportaje a una categoría literaria en donde los protagonistas revelen su verdadera personalidad.

Lo transmitido hasta ahora en este trabajo se consensa en cuatro mecanismos narrativos planteados por Wolfe y que integran la estructura de los reportajes que comulgan con dicho estilo. Paralelamente Hollowell marca las diferencias con el periodismo tradicional: "1) Construcción escena por escena, en vez del usual resumen histórico de la mayor parte de los artículos; 2) registro completo del diálogo en vez de las citas ocasionales o anécdotas del periodismo convencional(53); 3) punto de vista en tercera persona para infundir al lector la sensación de estar presente en cada escena;

y 4) status de la vida "comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo"(54)

Hollowell agrega dos más, usado frecuentemente, incluso por Wolfe: 5) monólogo interior sin hacer uso de la cita textual; 6) "una caracterización compuesta, o la proyección de una imagen de rasgos de carácter y anécdotas extraídas de una serie de fuentes en un solo bosquejo."(55)

El tiempo en los relatos desempeña un elemento importante en cuanto a la habilidad del reportero para trastocar la acción lineal: instantáneas del pasado, del futuro, inversión cronológica que reditúa en la dinámica del reportaje.

John Hollowell explica cada uno de los puntos arriba consensados:

1) La escena dramática es, de los recursos literarios, la más importante, pues constituye el eje central del relato, acción desarrollada que se reconstruye a través de cada escena.

2) El registro del diálogo completo permite modificar el esquema de la "pirámide invertida" (condensar las seis preguntas en la entrada). Este registro del lenguaje natural de los protagonistas otorga vigor al reportaje novelado.

3) Los detalles del status son elementos muy valiosos para el reportero, ya que por medio de la descripción de actitudes, hábitos y objetos que son parte de una cotidianidad llegan a proyectar de manera más real la personalidad no sólo física sino también psicológica.

4) El punto de vista sitúa al lector en la posibilidad de conocer los pensamientos, sensaciones y emociones del protagonista. Este recurso se identifica también como

monólogo interior, evitando así la formalidad de la cita directa.

5) La caracterización compuesta es otra de las técnicas en el desarrollo y aplicación de los recursos literarios de los que se han hecho mención.(56)

Los aspectos señalados son una parte de lo que significa el Nuevo periodismo, lo fundamental es la sensibilidad creativa del reportero para saber dónde está la noticia. El arrojo para vivir los sucesos desde su interior y el compromiso de registrar esos modos de vida que se estaban generando en diferentes sectores de la población norteamericana.

El Nuevo Periodismo es esencialmente creativo; exige no sólo la información acerca de lo que acontece en un determinado sector de la sociedad, sino que representa esa vivencia haciendo uso de los recursos literarios sin limitar la veracidad y objetividad del reportaje novelado.

Tom Wolfe es reconocido por ello y por su capacidad de registrar en singular estilo historias que expresan el pulso de sucesos contemporáneos, propiciados por una sociedad altamente industrializada, tecnologizada.

En el análisis de su novela *Lo que hay que tener* tendremos oportunidad de constatar lo referido.

CAPITULO 4

LO QUE HAY QUE TENER DE TOM WOLFE

La novela de no ficción (reportaje) que analizamos, modela varias características señaladas con anterioridad, a lo largo del presente estudio.

Por principio, Wolfe nos conduce por caminos donde la primacía de la realidad sobre la imaginación se hace patente sin discusión alguna. La imaginación resulta innecesaria. Es la realidad cruda y directa de una sociedad altamente industrializada, como lo es la estadounidense, la cual basta describirla con afán de objetividad para obtener resultados novelísticos novedosos y genuinamente artísticos.

Es de esta manera como el reportaje adquiere un rango diferencial en su género, creando uno nuevo: *La novela de no ficción y/o El Nuevo Periodismo*.

En lo tocante a la novela de no ficción (reportaje) *Lo que hay que tener*, resulta a todas luces necesario enfrentar un análisis de la misma, teniendo como eje conductor la serie de observaciones dadas en los capítulos anteriores, con los cuales hemos tipificado el reportaje novelado en cuestión.

Lo que hay que tener está compuesta por quince capítulos, un Epílogo y una *Nota del autor*. Analizaremos aquí, dando un bosquejo de la obra de modo general, los capítulos más relevantes, omitiendo repeticiones innecesarias que se suscitan en momentos como constantes, que si bien forman parte de la estructura de la novela, carecen de sentido para el análisis literario-periodístico que intentamos llevar a cabo.

El ámbito de la novela inicia teniendo como horizonte a la incertidumbre misma. Y aquí empezamos con lo propio y peculiar del Nuevo Periodismo ¿Qué significa decir

que el horizonte de la acción es la incertidumbre? Significa por principio -para Wolfe- preguntar por algo que no se determina de inmediato: llamadas telefónicas se suceden en el transcurrir de cinco a diez minutos, preguntando "...si se había enterado de que había sucedido algo"(1)

El lenguaje es liso y llano, no busca un efecto en la forma literaria, refleja la cotidianidad y la tipicidad de lo real, aquí encontramos de entrada una relación con el realismo literario.

Jean Conrad, esposa del protagonista Peter Conrad, mujer de escasos veintiún años, es interrogada y a su vez indaga sobre ese algo que ha pasado, que ha acontecido. Ese preguntar trivial nos conduce, varios renglones después, a saber que la aparente trivialidad de preguntar por "algo que ha pasado" no es algo baladí, el rumor crece y la pregunta cobra su cabal significado, pasando del rumor indeterminado -este es el nivel de comunicación que encontraremos a lo largo de *la obra*- de lo que no se quiere mencionar, y de lo que se habla evasivamente: la muerte.

La muerte de alguien, que pronto se acercará a cada una de las mujeres que preguntan por y a partir del rumor de "alguien" que ha pasado por "algo" y ese "algo" es la muerte del marido de "alguien" de las que preguntan.

Lo primero que se hace tangible es la muerte, la angustia por el rumor a través del rumor que acerca a las mujeres a un nivel de realidad, por la imprecisión del rumor, a una angustia real.

Sólo páginas posteriores, sabemos que todas ellas son esposas de pilotos de pruebas de la aviación militar. El rumor prosigue en el descarte de los esposos que

comunicándose telefónicamente hacen saber que están vivos. Aun éstos -es importante destacarlo- no tienen comunicación en lo concerniente a su trabajo con la persona con quien viven. Los mensajes se transmiten por medio de máquinas telefónicas y son las máquinas-voladoras quienes habrán de problematizar, "vitalizar" y protagonizar dominando a esos seres humanos, los pilotos de pruebas.

No es necesaria la imaginación desbordante para plantear, entonces, un mundo cibernético donde la máquina es el sujeto y el hombre predicado. No es necesaria la imaginación, declamos, porque ese mundo existe ya en la realidad, tal es la propuesta del Nuevo Periodismo.

El primer capítulo se intitula: *Los ángeles*. El rumor, lo hemos mencionado, 1) envuelve y crea la atmósfera de zozobra; 2) lo que el rumor dice es lo siguiente:

a) *La incertidumbre* ¿quién de los maridos -pilotos- habrá muerto calcinado al estrellarse el avión piloteado?

b) *La desesperación* que sigue de la incertidumbre, los recursos ya descritos de puntos suspensivos, guiones, subrayados, etc., consiguen atrapar la atención del lector, pues "algo" hay que refleja su propia vida. Dicho reflejo es la misma incertidumbre y el miedo que toda sociedad industrial y/o moderna genera en el individuo.

Al respecto escuchemos lo sucedido a Jane Conrad, después de haber asistido ella a diversos actos luctuosos narrados por Wolfe, bajo una taxonomía despiadada, propia de una sociedad que todo lo cataloga y clasifica en la estadística fría y desgarradora. "Luego empezó un ciclo en el que tuvo al mismo tiempo las pesadillas y alucinaciones de forma continua. Cualquiera cosa podía disparar una alucinación: una

bola de humo, una llamada telefónica que se interrumpiese antes de que ella descolgara el teléfono, el sonido de una sirena, incluso el rumor de camiones arrancando (los camiones de emergencia). Entonces Jane miraba por la ventana, en el sendero aparecía cierto individuo y ella esperaba que sonara el timbre" (que precedía a la noticia de la muerte de su esposo).(2)

La única diferencia entre los sueños y las alucinaciones era que la escena de los sueños siempre se desarrollaba en la casita blanca de Jacksonville. En ambos casos la sensación era la de que esta vez sí, esta vez era real.

c) *El miedo y la desesperación* con que la realidad supe a la imaginación es superior a ésta, nos enfrenta cara a cara con la condición humana que no es ajena a ningún individuo.

d) Finalmente, extraño proceso de comunicación, *lo no sabido* ("algo ha pasado") -sabido (lo que ha pasado en la muerte de alguien que conoce), de alguien concreto, joven, piloto de prueba, el esposo de alguna -típicos personajes amorfos- engranaje de un sistema que creyendo poseer identidad propia, son parte y engranaje de un sistema que los devora, aniquila y absorbe.

¿Quién habla aquí en la novela, quién comunica cosas de vida y muerte: el rumor, la situación de una sociedad carnívora, Wolfe y/o todos y cada unos de los sujetos mencionados? Adelantémoslo, hay aquí desde sus inicios, cierto aire de locura y enajenación no imaginaria, lo que acaba y empieza por impactar en la cruda realidad a la que, paso a paso vamos asistiendo.

El final del capítulo primero nos obliga a preguntarnos por el título del mismo:

"Los ángeles" son acaso estos "jinetes de caza"(3), nombre que se otorgan a sí mismos, o no es ya, desde el comienzo que Wolfe alude anticipadamente la calidad que habrán de obtener los difuntos en el momento de su muerte: parodia y sarcasmo, principio y meta, también del Nuevo Periodismo.

El segundo capítulo de la novela toma directa y completamente el título de la obra misma: *Lo que hay que tener*. Inicia el capítulo con un recurso poco novelístico, que es el de las estadísticas: "Había un piloto de la Fuerza Aérea -dice Wolfe como quien inicia un cuento infantil y trillado- llamado Mike Collins, sobrino del antiguo Jefe de estado mayor del ejército de tierra J. Lowton Collins. Mike Collins había hecho un curso de instrucción de combate de once semanas en la base de la Fuerza Aérea de Nelli, cerca de la vieja, y en aquellas once semanas habían muerto en accidente veintidós compañeros suyos del curso, lo que constituía el extraordinario porcentaje de dos por semana".(4)

"Luego conocieron a un piloto Bill Bridgeman (...) en un curso de treinta y seis semanas; murieron setenta y dos pilotos, en un extraordinario porcentaje de 1.7 por semana" A su tiempo la Marina recopilaría estadísticas que indicarían que un piloto de carrera de la Marina, es decir, uno que pretendiera seguir volando veinte años como Conrad, tenía un 23 por ciento de probabilidades de morir en accidente.(5)

Junto a la estadística que muestra al ser humano como una cifra, un dato, un objeto más en un mundo de objetos, el lenguaje de Wolfe describe datos reales entretejiendo periodismo y recursos (emotivos) literarios: "Había además, más de un 50 por ciento (para ser exactos) de que en algún momento de su carrera, el piloto de la

marina tuviese que salir catapultado del aparato e intentar descender en paracaídas."(6)

En la era de los Cazas a reacción, este catapultismo significaba salir disparado a través de una explosión de la Cabina mediante una carga de nitroglicerina como un proyectil humano. La operación en sí era tan peligrosa (muchos dejaban las rodillas, los brazos y la vida en los bordes de la Carlinga o perdían la piel de la cara al chocar con el muro de aire exterior) que muchos pilotos preferían luchar con el aparato e intentar aterrizar antes que salir catapultados... y morir de este modo en vez de hacerlo del otro"(7)

La estadística aquí mostrada se encuentra precedida de una taxonomía de piloto que ha encontrado la muerte bajo diferentes circunstancias. Uno, dos ... cuatro, seis muertes descritas -tomadas con seguridad de casos reales, ésta es una de las características del Nuevo Periodismo ya descritas con anterioridad- ante los cuales Pete Conrad poníase y portaba su traje de gala al que por reglamento asistía a los sepelios de sus "amigos de cofradía".

Para el segundo capítulo el traje de gala se ha desgastado; tantos sepelios, tantas muertes narradas, tantos seres humanos (hombres y mujeres) que ocupan un lugar taxonómico, clasificativo, con vista a ocupar el sitio de las estadísticas y las cifras abstractas, realidad plena y objetiva.

Resumamos, una primera conclusión, a la que hemos llegado en la novela de no ficción (reportaje) de Wolfe, estriba en el lenguaje comunicativo que se niega y posibilita en sí mismo. Se niega en sí por varias características:

- 1) Desiste en sí mismo porque nunca expresa lo que quiere mentar: las llamadas

telefónicas a las que, ejemplificadas con las esposas de los pilotos, hemos asistido; se niega a mencionar lo fundamental, la muerte y, sin embargo la menciona. Es el límite del lenguaje. Resulta evidente la dicotomía lenguaje-muerte, es decir, la imposibilidad del lenguaje mismo.

2) Se niega en sí, porque lo expresado es el horizonte de una enajenación al no identificarse al sujeto de la comunicación y al ignorarse en consecuencia quién habla. El narrador ¿es (son) Wolfe, los pilotos, las máquinas-aviones, etc.? o, quien habla es ¿el lenguaje del poder?

Ahora bien, el lenguaje de esta novela expresa más de lo que niega porque:

1) Al encontrar los límites de la desesperación, en los límites mismos estalla y abre una polisemia de significados donde el lector, según su sensibilidad, recrea buscando en su experiencia vivencial toda la carga significativa del dolor humano, posibilitando una re-creación de los significantes dados por Wolfe, constituyéndose así, la novela, en un signo autónomo y potenciado en donde:

2) Lo que no se dice (dolor, muerte, desesperación) es el dispositivo potenciador que, como tal, se constituye en la fuerza que estructura el relato, recuperando en y por esta característica, todo lo original y novedoso del Nuevo Periodismo.

Son estos dos últimos rasgos que destacaremos: -tal es parte de nuestra tesis- en el análisis del segundo capítulo (que lleva idéntico título a la novela) *Lo que hay que tener*.

En efecto, ¿qué es *lo que hay que tener*? Partimos de nueva cuenta de lo indeterminado, de la incertidumbre.

A lo largo de sucesivos acontecimientos Wolfe nos muestra la tenacidad y la indiferencia que toda temeridad conlleva en la vida de los pilotos de prueba que desfilan en nuestra obra, *Lo que hay que tener* nos define: es la indiferencia ante el peligro, es el valor desmesurado e irracional, ante el cual la vida carece de significado o, mejor dicho, ninguna forma de vida tiene sentido (sin lo que hay que tener).

Volvemos a encontrar fórmulas y descripciones (teoremas) que Wolfe pretende matemáticas, para encontrarnos con una bivalencia en la cual se resume el conocimiento paradigmático -problema binario- "lo que hay que tener-muerte". Aquí y sólo aquí, se formula los límites del lenguaje en su potencia misma. Esplendor y miseria anunciada apenas unos renglones arriba. *Lo que hay que tener*, muerte, sin explicar jamás de manera completa en qué consiste, pero dice más de lo que significa en sí mismo: segunda relación (la primera fue lenguaje-muerte), ésta es lenguaje-locura.

La relación lenguaje-locura se formula en la extraña taxonomía que Wolfe da a la fórmula *Lo que hay que tener*. Mencionemos dicha taxonomía y analicemos y digamos que esto es, tan solo una maniobra de Wolfe para describir la enajenación, ya que la locura por sí misma es inefable.

- 1) "Lo que hay que tener/muerte"(8)
- 2) "Lo que hay que tener/elegidos y ungidos (...) de la cúspide"(9)
- 3) "Lo que hay que tener/como división del mundo se divide, una vez más, en los que tenían lo que hay que tener para seguir subiendo"(10)
- 4) Lo que hay que tener/al margen de la "clase de vida fuera del ámbito de lo que hay que tener"(11)

5) Lo que hay que tener/apóstoles jóvenes guerreros de Gedeón para (...) inspeccionar a aquellos que no tenían lo que hay que tener (poderío) (12)

6) Lo que hay que tener/que quedan atrás "por no tener lo que hay que tener"(13)

7) Lo que hay que tener/Locura "(...) nosotros no daríamos ni un céntimo por un piloto que no hubiera hecho una locura como ésta" (desobedecer órdenes). (14)

8) Lo que hay que tener/"ZUM. Los que creían lo que hay que tener, preferían andar o estrellarse"(15)

9) Lo que hay que tener/PIRAMIDE "La vida civil, e incluso el hogar y la casa parecían ya no sólo muy lejos, sino muy abajo, varios niveles más abajo de la pirámide de lo que hay que tener".(16)

10) Lo que hay que tener/ALCOHOL: "Todos los jinetes de caza jóvenes conocían la sensación de dormir dos o tres horas y despertar a las cinco y media de la mañana y tomar unas cuantas tazas de café, fumar unos cigarrillos y arrastrar su pobre hígado tembloroso hasta el aeródromo para otro día de vuelo. Los había que no sólo llegaban con resaca sino borrachos todavía, y se echaban conos del tanque de oxígeno por la cara o intentaban quemar el alcohol del organismo, y luego despegaban, comentando más tarde: 'no lo aconsejo, desde luego, pero puede hacerse' (siempre que tengan lo que hay que tener, gusano miserable)".(17)

11) Lo que hay que tener/"solitarios portadores de lo que hay que tener"(18)

12) Lo que hay que tener/"resplandecía como Excalibur"(19)

13) Lo que hay que tener/"¡Caballeros de Lo que Hay que Tener!"(20)

14) Lo que hay que tener/COFRADÍA "...entre los fieles hermanos de la cofradía

de Lo que Hay que Tener"(21)

La anterior clasificación es, en apariencia, incongruente y superficial, sin embargo no es gratuita, ni tampoco baladí; por el contrario, viene a ser la columna vertebral de nuestro análisis de la novela de Wolfe y de nuestra tesis del Nuevo Periodismo.

Es aquí donde encontramos los puntos ya mencionados de los límites y alcances, por cuanto 1) todos los incisos taxonómicos expresan indeterminadamente y 2) por la indeterminación dicen más de lo que expresan en y por la polivalencia del significado (lo que hay que tener, solitarios, portadores... resplandecientes, Excalibur, gusano miserable, etc., etc.)

A su vez los valores que connotan, por ejemplo el punto 9 (y todos los que integran la clasificación) muestran la configuración y/o construcción de una lógica (orden, método, palabra) de la enajenación (locura) capitalista o de una sociedad de consumo, donde el ser humano -lo hemos dicho antes- es el predicado y la gran maquinaria (Estado, aviones, autos producción, etc.) son el sujeto.

Así, amén de reafirmar lo ya mencionado, bajo este sistema clasificatorio, podemos comprender un orden, un sistema (el capital) que tácita o explícitamente es criticado; se ordena por la palabra, lo que es, lo que es por naturaleza desordenado; es entonces el caos real lo que se manifiesta. la realidad aparece, como horizonte de muerte, locura y caos.

Nuestra taxonomía mostrará su capacidad explicativa, pues los subsecuentes capítulos pueden explicarse dentro de las clasificaciones ya mencionadas -habrán de añadirse nuevas- motivo por el cual sólo habremos de analizar las aportaciones que

contribuyan a complementar nuestro análisis.

En lo que respecta a este extraño orden, asistamos a la jerarquía imperante del cuerpo de aviadores. Dejemos que Wolfe destaque lo importante "(...) así pues en esta Cofradía, pese a ser militar, no se catalogaba a los hombres por su rango exterior de alfereces, teniente, comandante o lo que fuese. No, allí el mundo se dividía entre los que tienen y los que no tenían. Esta cualidad, este *lo*, sin embargo, nunca se nombraba, ni se hablaba de ello en ningún sentido"(22) (consecuencia de la lógica del capital que cataloga a los seres humanos entre los que tienen y no tienen; en el Nuevo Periodismo asistimos a esta nueva distinción ¡Claro está! con un matiz distinto. No es poder económico, sino poder temerario a lo que se alude. En ambos casos "nunca se nombraba ni se hablaba de ello").

Del segundo capítulo, un último tema a destacar es el ambiente del alcoholismo y, como consecuencia del mismo un ego desmedido que los instala en la estratósfera ¿Cómo conseguir semejante prodigio -para jugar a ser Dios y estar por encima de los mortales-?: el alcohol, una máquina aérea, una terrestre y más alcohol será la fórmula. Resumamos dicha experiencia a lo cual podríamos intitular: Cómo se juega a ser Dios o cuando Dios juega a los dados.

"En las Fuerzas Aéreas incluso había pilotos que pedían a la torre de control permiso prioritario de aterrizaje para poder llegar a tiempo a la cerveza de las cuatro en punto del Club de oficiales. Iban allí directamente y exponían la razón. Las divagaciones beodas empezaban a las cuatro y a veces se prolongaban hasta las diez o las doce ¡Qué conversaciones! troceaban lo que hay que tener en trocitos pequeños,

le hacían irónicas reverencias, daban tumbos a su alrededor con los ojos vendados, tanteaban, zigzagueaban, eructaban, hacían eses, vociferaban, cantaban, rugían y amagaban ante aquella materia sagrada con un humor autodespectivo. Sin embargo... ¡Jamás lo mencionaban por su nombre! ...¡Esos pilotos jóvenes juegan a los dados con la muerte ... ¡Perfectol *Zombi*. Ahí lo tenías, resumida en una sola palabra todo lo antedicho ¡soy un piloto magnífico!"(23)

"La charla y la bebida empezaba con la cerveza de la tarde y luego los muchachos hacían un descanso para cenar y volvían y se ponían más beodos y locuaces o más bien sórdidamente borrachos, a base de licor bueno y barato de economato militar hasta las dos".(24)

"La noche es joven ¿Por qué no coger los coches y salir a hacer una carrerita?".(25) Es el modo de vida americano, sin lugar a dudas a lo que asistimos en el relato de Wolfe. En la anterior cita, nos percatamos de cierta vida cuasi místico-religiosa-enajenante, de individuos que empiezan a ritualizar sus vidas (el alcohol, la celebración periódica) en y por las leyendas (mitos) que en un lenguaje críptico, casi para iniciados (su cofradía es una secta) les sirve para otorgarse calidad de quienes tienen contacto con Dios o son más que Dios.

En el punto de la enajenación y citando a Saint Exupery que también fue piloto se le atribuyen las siguientes palabras: Dios es mi copiloto, dijo (este fue el título de su libro) y lo dijo en serio "El buen de Saint-Exl y no fue el único. Fue sólo él quien lo formuló más bellamente en palabras y quien se ungió a sí mismo en el altar de lo que hay que tener".(26) Resulta de lo anterior que podemos intentar una aproximación

aclaratoria del significado de *lo que hay que tener*:

1) Valor, virilidad y, principalmente, un dominio medido sobre la vida de sí mismo. Por ello es que Dios puede ser copiloto. Lo que hay que tener es voluntad de dominio.

2) De poder sentir los extremos que se tocan y se alejan, cordura-locura, vida-muerte, valor-miedo (que nunca se mencionan), en suma: sensibilidad extrema de saturación, de plenitud vital de poder vivir, ante un sistema que niega la vida misma. Y en lo más alto y lo más bajo de esta sensibilidad, resulta necesario destacar los límites del lenguaje o la negación de éste (el rugir, el eructar, etc.) que preparaban la fiesta ritual para la ceremonia de la desesperación y el encuentro con Dios, como ellos imaginaban.

El tercer y cuarto capítulos abrevan de los dos anteriores. Los pilotos de prueba se nutren de las características señaladas en los capítulos uno y dos. Conozcamos a Pancho ... y la leyenda de los aviadores, Yeager.

En 1946-47 Chuck Yeager asombraba al mundo de instructores aéreos por sus cualidades sobresalientes:

1) destreza en las acrobacias aéreas, 2) destacada facilidad en el arte de "pelear" y 3) el tono de su voz, que le hizo merecer el calificativo de "piloto nato". Durante esos años Yeager fue comisionado para "probar" aviones a reacción que más tarde habrían de dar paso al famoso X, el cual rompería la barrera del sonido. Por tal motivo Yeager fue asignado a Muroc, California.(27)

Muroc sería más tarde la base Edwards de donde saldrían los futuros astronautas que devendrían en una nueva estirpe de héroes del siglo XX.

En el verano, Muroc alcanzaba temperaturas de 43° y por las noches descendía a niveles de congelación. Viento, arena, yucas, plantas rodadoras con sus respectivos barracones constitulan el horizonte de la base.(28)

Rumbo al suroeste se levantaba paralelamente el único establecimiento recreativo del proyecto X; se llamaba *Pancho's Fly In* y era propiedad de una mujer llamada Pancho Barnes "(...) tenía la cara curtida por el tiempo, habla tantos duros kilómetros grabados en ella, que parecía mayor, al menos se los parecía a los pilotos jóvenes de la base. Y además con su lengua vulcanizada, hacía que los pantalones se les cayeran del susto. Todo aquel que no le gustaba era un cabrón de mierda o un hijo de puta. Y los que le gustaban también eran cabrones de mierda e hijos de puta.(29)

El domingo por la noche del 12 de octubre de 1947, Chuck Yeager asistió -con su esposa- a Pancho's para continuar la tradición de volar y beber y beber y conducir (¡salud!) que el propio sistema había bendecido hace mucho. Yeager se tomó unas copas. El motivo no fue que en dos días posteriores habría de llevar a cabo la tentativa de romper la barrera del sonido. No, bebió esa noche, tan solo por seguir con la tradición de tan noble estirpe.

Hacia las once de la noche, Yeager consideró lo oportuno de una "carrerita" y a falta de auto ensilló dos caballos para montar junto con su esposa. Y enfilaron en veloz carrera iluminados por la luna llena. Viajaron por las sendas, cabalgando bajo los haces de luz platinada y al volver sobre sí, se estampa Chuck contra una puerta que había sido cerrada. Dos costillas rotas y un dolor insoportable fue el resultado de tan aciaga noche. Pero Chuck tenía *lo que hay que tener*.

Durante semanas debía de guardar reposo -según prescripción médica-, pero Chuck guardó silencio y el día señalado para el vuelo siguió con el silencio y protegió su tórax con el brazo. Subió, no sin dificultad y extremo dolor al avión, para intentar romper la barrera del sonido.

"En los lanzamientos de cohetes, X₁, que llevaba combustible sólo para dos minutos y medios, era remolcado hasta 7 800 metros de altura bajo las alas de un B-29 a 2 100 metros. Yeager tenía que bajar por una escalerilla desde el compartimiento de bombas de B-29, hasta la cabina abierta de X₁, ajustar el sistema de oxígeno, el micrófono de la radio y los auriculares; ponerse el casco de choque y disponerse para el lanzamiento que se produciría".(30)

Amén de cerrar la escotilla del cohete X₁. Tendría que confiar en alguien: su ingeniero de vuelo Jack Ridley entendía de -volar-beber y volar-lo que hay que tener- y en consecuencia le otorga 22 cm de un palo de escoba para que Chuck pueda, utilizando el brazo contrario a las costillas rotas, cerrar las puertas de la cabina de X₁.(31)

Esa noche Chuck festejaría en Pancho's, de un buen filete que ésta había prometido a quien rompiera la barrera del sonido y festejaría también bebiendo una y otra vez. Yeager tenía, *lo que hay que tener*. Esta fue la anécdota que en parte generó la leyenda de *lo que hay que tener*.

Por razones de seguridad nacional se da a conocer al público un año después de haberlo realizado Yeager.

El capítulo cuatro "El Conejillo de Indias", Pete Conrad vuelve a aparecer.

Recibirá una misiva secreta del Pentágono. El objeto de ésta El Proyecto Mercury ¡los primeros hombres en ir al espacio!

En lo sucesivo la novela se escinde del plano semántico para destacar el propagandístico. El nivel semántico comprende del primer capítulo al tercero, donde la significación de *lo que hay que tener* la hemos ya fundamentado. Del cuarto episodio hasta el término del relato es una reseña sobre los mecanismos propagandísticos puestos en marcha, para que la sociedad industrial capitalista estadounidense sea copartícipe del Proyecto espacial con todo lo que implicaba: intereses políticos, sociales y económicos.

La campaña propagandística del evento trae consigo esa magia que envolverá a los pilotos, ahora astronautas; magia que también impregnará a sus familiares.

El aspecto a destacar en este plano es la fuerza de los medios de comunicación, en particular la prensa, la cual se manifiesta y acciona como rectora de la opinión pública. Wolfe no cejará de calificarla como "(...) el animal colonial, anacrónico, prototipo victoriano, decidido a dar a todos los acontecimientos importantes el tono adecuado"(32) "(...)proporcionar al público, al populacho, a la ciudadanía, los sentimientos correctos."(33) De ahí titulares como éstos: LISTOS PARA HACER HISTORIA, SIETE VALEROSAS MUJERES TRAS LOS ASTRONAUTAS.(34)

En el transcurso del relato el autor deja constancia del menosprecio que le provoca la actitud de los reporteros convencionales:

"-Caballeros, éstos son los astronautas voluntarios. Saquen las fotos que gusten, caballeros.

Y entonces empezó algo muy extraño. Sin más palabras, todos aquellos mendigos tullidos y lúgubres empezaron a arrastrarse hacia ellos, empujándose unos a otros, gruñendo y murmurando, pero sin mirarse entre sí, pues tenían las cámaras embudadas en los ojos y estaban absolutamente concentrados en Gus y los otros pilotos de la mesa, del modo más obsesivo, como un enjambre de gorgojos, que, independientemente de la mucha energía que pudiesen derrochar en todas direcciones intentando desplazarse unos a otros, mantenían sus voraces picos apuntando al jugoso alimento que el enjambre había percibido. Hasta que todos estuvieron encima de ellos, a unos centímetros de sus rostros en algunos casos, introduciendo sus picos mecánicos en todo salvo en sus ombligos. Sin embargo, esto por sí sólo no era lo que hacía que la escena resultase tan extraña. Era algo más. Había una emoción frenética... ¡y ni siquiera habían mencionado sus nombres! ¡Pero esto no importaba lo más mínimo! ¡Les daba igual que se tratase de Gus Grissom o de Joe Blow! ¡Estaban ansiosos por su imagen! Se abalanzaban sobre él y los otros seis como si fueran criaturas de un valor enorme, verdaderas presas de primer orden."(35)

Respecto a la imagen que la prensa proyecta, acerca de los pilotos, el autor hace una interesante analogía con base a una antigua superstición de guerra: el combate singular; creencia de los guerreros de la época precristiana. Antes de un enfrentamiento entre dos ejércitos, los soldados más fuertes de ambos bandos luchaban. El triunfo del vencedor inyectaba valor al resto del ejército para la contienda. Esos guerreros eran cubiertos de honores antes de la guerra; se les glorificaba en vida.(36)

En los años sesenta, siete pilotos de la fuerza aérea son los siete guerreros

dispuestos a arriesgar su vida por la conquista del espacio. Conquista en disputa, en la que su país estaba en desventaja con la Unión Soviética, además de estar latente un conflicto nuclear. Es la guerra fría, la guerra tecnológica; razón suficiente, generada por la propaganda, para que el gobierno, prensa y pueblo norteamericano formen parte de ese rito, el combate singular. Acentuábase ese reconocimiento a los astronautas por la misión temeraria que realizarían, dado los continuos fracasos de Estados Unidos en los lanzamientos de cohetes espaciales, éstos estallaban aun en tierra.

"Así resonaba el poderoso tambor de la superstición marcial a mediados del siglo XX.

¡Era glorioso! ¡Enloquecido! el Comité de Ciencia y Astronáutica de la Cámara de Representantes convocó a los siete astronautas en una sesión privada. Los siete valientes acudieron. Fue una experiencia extraña y maravillosa. Ninguno de ellos tenía nada concreto que preguntarles ni que decirles. Hacían preguntas que provocaban respuestas corales: <<Todos ustedes, caballeros, han participado en este tipo de tarea, es decir, el manejo de aviones experimentales, en el pasado, ¿no es cierto? Saben muy bien lo que es. Saben que el manejo de cualquier aparato volador experimental nuevo implica un cierto riesgo. Lo saben ustedes, no?>> Luego, contempló suplicante a los siete hasta que los siete empezaron a decir en un sonsonete, todos a la vez: <<¡Sí, señor!>> <<¡Así es, señor!>> <<¡Ciertamente, señor!>> <<¡Exacto, señor!>> En todo aquello había algo gloriosamente ridículo. Los congresistas sólo querían verles, utilizar su posición para organizar una audiencia personal, para contemplarles con sus propios ojos, a poco más de un metro de distancia, para estrecharles la mano, para ocupar el

mismo espacio sobre la tierra con ellos, durante una hora o así, para adularles, para rendirles homenaje, para bañarse en su aura mágica, para sentir las radiaciones de su honroso status, para saludarles, para desearles la bendición de Dios... y para aportar su granito de arena en el otorgamiento de honores antes del hecho... a nuestros pequeños Davides... antes de que subieran en los cohetes para enfrentarse a los rusos, a la muerte, a las llamas, a la fragmentación. (*¡Los nuestros explotan todos!*)".(37)

La prensa dirige la orquestación del Combate Singular imponiendo "los sentimientos correctos" que el pueblo debía asumir en esta etapa crucial.

Desde el momento mismo de la presentación de los astronautas ante los medios masivos, la imagen proyectada debía apegarse al prototipo del sueño norteamericano: éxito en el campo profesional, unidad y respaldo de la familia. El mundo entero está pendiente de todos los actos y declaraciones de esos siete guerreros de la era espacial.

Experiencia y capacidad quedaban relegados. El solo hecho de ser elegidos para el proyecto Mercury les daba notoriedad, fama y, sobre todo, los colocaba en el vértice mismo de la pirámide de *Lo que hay que tener*.

Wolfe hace uso, a lo largo de la narración, del monólogo interior y punto de vista de cada uno de los protagonistas, por lo que nos es fácil conocer sus estados anímicos, motivaciones, reflexiones, aciertos y sensaciones. Sabemos también por el mismo recurso, de las impresiones de las esposas, coprotagonistas del drama.

En diversos momentos dichos personajes establecen diálogo con el lector: "(...)imagínate lo que le esperaba aquí en la tierra al primer hombre que desembarcara en la luna(...) sólo tenías que mirar a John Glen".(38)

El acoso de los medios de comunicación, la espectación de cada vuelo, así como los comentarios de los astronautas en órbita eran vistos, leídos y escuchados con beneplácito por el pueblo.

En el horizonte de la ciencia el proyecto espacial representa el verdadero reto tecnológico. Los sistemas computarizados tienen el control total: signos vitales de los astronautas, engranajes de la cápsula, intercomunicación órbita-tierra, toma de decisiones y retorno. Era un proyecto automatizado. La función de los astronautas se reducía a ser pasajeros, conejillos de indias, repuestos de uno o más de los engranajes de la cápsula. Queda de manifiesto, una vez más, que la máquina era el sujeto; el hombre, el predicado. Tal situación iba en demérito de *Lo que hay que tener*: control de la nave y capacidad de decisión.

El ser considerado un símbolo heroico nacional y estar consciente de su nula participación en la conducción de la nave, les permite revelarse para exigir el control de la cápsula en situaciones de emergencia. Dichos cambios los reivindicaban como pilotos. Para la prensa y el gran público el que fueran sólo pasajeros experimentales, no tiene ninguna importancia, el ser voluntarios bastaba para considerarlos héroes.

"La gran bestia victoriana", la prensa, es el eje central del engranaje propagandístico: cuidar meticulosamente la imagen del proyecto espacial y lo que ello implicaba, el liderazgo de Estados Unidos en la conquista del firmamento y su consecuente hegemonía mundial.

Tal hecho queda confirmado con la llegada del hombre a la luna en 1969. Si bien el suceso fue magnífico para el mundo occidental, no hubo esa entrega jubilosa como

se le dio a los primeros astronautas. Ya no había qué defender, el peligro de un ataque, por parte de la URSS, estaba conjurado. El teléfono rojo simboliza la buena voluntad entre las dos naciones.

¿Cuál es el propósito fundamental de la propaganda a la que asistimos en esa época de los años sesenta, y en esa nación? Consensar políticamente (gobierno y pueblo) la producción y el consumo bélico. Es decir, la propaganda proyecta la penetración ideológica, para que el pueblo asuma como suyo ese programa armamentista, y considere "normal", "natural", el incremento y dominio de una economía enfocada, de manera progresiva, a ser una economía de guerra.

Frente a esta propaganda, apoyada por la prensa, el Nuevo Periodismo en general y Tom Wolfe en particular, procura una crítica acérrima, denunciando medios, fines y complicidades.

CONCLUSIONES

Este movimiento periodístico, que hemos bosquejado y analizado a lo largo de los capítulos aquí comprendidos, nos lleva a concluir en los siguientes considerandos:

- El Nuevo Periodismo no es un movimiento del todo original; encontramos sus antecedentes en el ámbito literario del realismo francés con Stendhal, Balzac y Flaubert, quienes recrearon en la novela los prototipos de una sociedad industrial.

Tiempo después, en Estados Unidos, sociedad capitalista por excelencia, ese realismo queda manifiesto en el ámbito periodístico a través de reportajes, editados también en forma de libros que plasman un nuevo género, aunque sus trabajos no pasaron de ser expresiones aisladas.

El Nuevo Periodismo, al igual que el realismo literario francés, emplea una técnica iconoclasta. Ambos hacen público lo intrínseco de las individualidades inmersas en el devenir de la vida diaria. Una, fuera de la oficialidad informativa; la otra, de los convencionalismos tradicionales. Los dos se nutrieron de esa fuente vital, la sociedad. Los dos generaron la participación civil, la crítica y la misma denuncia: un mundo de cosas, en el que el materialismo desplaza al hombre; ayer, como mercancía; hoy, suprimido por el impacto tecnológico.

El Nuevo periodismo como el realismo literario francés fueron en su momento de irrupción agentes del cambio, actualmente forman parte del equilibrio cultural.

- Es el Nuevo Periodismo el que sistematiza esa conjunción de un periodismo crítico novelado; introduce una nueva técnica en el reportaje al proyectar elementos

estéticos propios de la novela, dando por resultado la llamada Novela de no ficción (reportaje).

En lo concerniente al terreno periodístico, la propuesta es la mirada del reportero desde el suceso mismo como parte de esa vivencia, no obstante el Nuevo periodismo desarrolla un criterio de objetividad comprobable, el cual ya fue explicado en su momento; rebasa los criterios de subjetividad del periodismo tradicional.

Por tanto, la interpretación debe ser considerada como la búsqueda de las estructuras (relaciones) fundamentales, que dan racionalidad (explican) y ordenan los sucesos, es decir, causas y posibles consecuencias.

En este sentido, podemos afirmar que el reportaje tal como lo considera Tom Wolfe es un esfuerzo en favor de la objetividad, racionalidad y sistematicidad de los hechos; busca en ellos la explicación de su totalidad.

- En tanto intento de rebelión y/o de una nueva libertad de información pública, contestataria a lo establecido, vemos que se consigue sólo en cierta medida. Sucede lo que aconteció con todos los movimientos opositores-críticos de la sociedad de consumo, terminaron por ser absorbidos por ésta, prueba de ello es la crítica de Tom Wolfe al sistema que, pese a la misma, acaba por enaltecer el lenguaje (modo de vida) de los protagonistas de sus relatos. Se distingue por sacar a la luz pública hechos, situaciones cotidianas que el periodismo tradicional barniza o, simplemente, ignora.

- Respecto al ámbito literario, hemos destacado el valor del reportaje como una nueva técnica de la novellística del siglo XX, cuyo representante más sobresaliente, Tom Wolfe, nos ilustra con *Lo que hay que tener*, cómo se da esa vinculación entre un

periodismo crítico y la narrativa literaria (tales procedimientos son voz de proscenio, puntos de vista, reconstrucción de escenas basadas en información testimonial).

La novela de no ficción, reportaje *Lo que hay que tener*, enuncia desde el mismo título su semanticidad. Lo que no se dice (dolor, muerte, desesperación, temeridad) se constituye en la fuerza que estructura el relato; precisamente este decir y no decir de Oswald Ducrot da la pauta a múltiples posibilidades de lectura.

El criterio de objetividad que se deriva de la obra de Wolfe, deviene en una explicación totalizadora de la realidad social, estableciendo un campo de conocimiento más amplio del fenómeno humano.

Con todo, para finalizar, destacamos la importancia del Nuevo periodismo, su proyección en la historia de los medios informativos y en la historia de la literatura, la pujanza y el vigor con el que contribuyó al registro de una década tan conflictiva como fue la de los años sesenta. Consideramos cumplidos los objetivos propuestos al inicio de este trabajo.

NOTAS

INTRODUCCION

- 1 Advertimos que de Charles Morris *Signos, Lenguaje y Conducta* (Ed. Lozada), destacamos su taxonomía semiológica de las tres dimensiones del signo: dimensión semántica, dimensión sintáctica y dimensión pragmática. Confróntese también al respecto Oswald Ducrot, que, al igual que Umberto Eco señala el carácter abierto de la obra en su libro intitulado *Decir y no decir* (Ed. Anagrama), el cual constituye para nuestra presente investigación, una herramienta metodológica que habrá de ser un hilo conductor por el siguiente sentido: "El problema general del implícito... consiste en saber cómo se puede decir algo sin aceptar por ello la responsabilidad de haberlo dicho, lo que equivale a beneficiarse a la vez de la actividad del habla... El locutor limita su responsabilidad a la significación literal... En cuanto a la significación implícita, puede, en cierto modo, correr a cargo del auditor; éste es quien la establece, por una especie de razonamiento, partiendo de la interpretación literal, interpretación de la cual sacarla luego, por su cuenta y riesgo, las consecuencias posibles. Este razonamiento se apoya algunas veces en el contenido objetivo de los enunciados, en los hechos que presentan, y el implícito, entonces, es lo que estos hechos implican: <<Me ha dicho X; pero X implica Y; por lo tanto ha dicho Y>>. Otras veces, en el caso de sobrentendidos, el razonamiento recae sobre el mismo hecho de la

enunciación; lo implícito es lo que ha hecho que el habla fuera posible:

<<Me ha dicho X; pero no se dice X si no es para decir Y; por lo tanto quiso decir Y>>."

CAPITULO 1

- 1 Cfr. Luis Racionero. *Filosofías del Undergraund*. pp. 9-10-11.
- 2 *Ibidem* p. 13
- 3 *Ibidem* p. 14
- 4 Cfr. Michael L. Johnson. *El Nuevo Periodismo*, pp. 34-35.
- 5 Cfr. Tilman Osterword. *Pop. Art.* p. 7.
- 6 *Ibidem* p. 6.
- 7 *Ibidem* p. 7.
- 8 Lucien Goldmann. *La creación cultural en la sociedad moderna*. pp. 65-66.
- 9 John Tebbel. *Breve historia del periódico norteamericano*. pp. 275-276.
- 10 *Ibidem*, p. 276.
- 11 *Ibidem*, p. 279.
- 12 John Hollowell. *Op. cit.*, p. 17.
- 13 Lucien Goldman. *Op. cit.*, p. 65.
- 14 John Hollowell. *Op. cit.*, p. 16.
- 15 *Ibidem*, p. 18.
- 16 *Ibidem*, p. 30.
- 17 Tom Wolfe. *El nuevo periodismo*. p. 62.

- 18 *Ibidem*, p. 63.
- 19 George Lukacs y otros. *Polémica sobre realismo*. p. 97.
- 20 *Ibidem*, p. 135.
- 21 John Hollowell. *Op. cit.*, pp. 31-32.

CAPITULO 2

- 1 Gonzalo Martín Vivaldi. *Géneros Periodísticos*. p. 378.
- 2 José Luis Martínez Albertos. *Curso general de redacción periodística*. p. 302.
- 3 Martín Alonso. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. p. 455.
- 4 Javier Ibarrola. *El reportaje; técnicas periodísticas*. Colección Temas periodísticos.
p. 25.
- 5 Alberto Dallal. *Periodismo y literatura*.
- 6 Vicente Leñero y Carlos Marín. *Manual de periodismo; tratados y manuales* Grijalbo.
p. 185.
- 7 *Idem*.
- 8 *Cfr.* Philippe Gaillard. *Técnicas del periodismo*.
- 9 *Cfr.*, José Luis Martínez Albertos. *Op. cit.* pp. 307-309.
- 10 *Ibidem*. p. 320.
- 11 Gonzalo Martín Vivaldi. *Op. cit.* p. 378.
- 12 *Cfr.* José Luis Martínez. *Loc. cit.*
- 13 Michael L. Johnson. *El nuevo periodismo. La prensa underground, los*

artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema. pp. 14-15.

- 14 José Luis Martínez Albertos. *Op. cit.* p. 320.
- 15 *Ibidem.* p. 321.
- 16 José Luis Martínez Albertos. *Op. cit.* p. 337.
- 17 *Ibidem.* p. 341
- 18 Vicente Leñero y Carlos Marín. *Op. cit.* pp. 196-201.
- 19 *Ibidem.* p. 215.
- 20 Alejandro Iñigo. *Periodismo Literario.* p. 65.
- 21 Cfr. Karel Kosic. *Dialéctica de lo concreto.* p. 67.
- 22 Umberto Eco. *Interpretación y sobrinterpretación.* p. 156.
- 23 Thomas S. Kuhn. *La Estructura de las Revoluciones Científicas.* pp. 233-234.
- 24 Alejandro Iñigo. *Op. cit.* p. 66.
- 25 Gonzalo Martín Vivaldi. *Op. cit.,* p. 38.

CAPITULO 3

- 1 Martín Alonso. *Historia de la Literatura Mundial.* Tomo II, p. 314.
- 2 Harry Levin. *El realismo francés.* p. 56.
- 3 *Ibidem.* p. 48.
- 4 J. Locke. *Ensayo sobre el entendimiento humano/2.* III-X: p. 753.
- 5 Harry Levin. *Op. cit.* p. 50.

- 6 *Ibidem.* p. 98.
- 7 *Idem.*
- 8 Cfr. p. 60-61.
- 9 Cfr. p. 189.
- 10 *Idem.*
- 11 *Idem.*
- 12 *Ibidem.* p. 221.
- 13 *Ibidem.* p. 247.
- 14 Cfr. p. 190.
- 15 *Ibidem.* p. 270.
- 16 Cfr. John Hollowell. *Realidad y ficción.* p. 7.
- 17 Michael Johnson. *El nuevo periodismo.* p. 13.
- 18 John Hollowell. *Op. cit.* p. 7.
- 19 *Ibidem.* p. 8
- 20 *Ibidem.* p. 9.
- 21 *Ibidem.* p. 93.
- 22 *Ibidem.* p. 88.
- 23 *Ibidem.* p. 119.
- 24 *Ibidem.* p. 118.
- 25 *Ibidem.* p. 119.
- 26 *Ibidem.* p. 116.
- 27 Tom Wolfe. *El nuevo periodismo.* p. 35.

- 28 M. Johnson. *Op. cit.* p. 86.
- 29 Tom Wolfe. *Op. cit.* p. 34.
- 30 M. Johnson. *Op. cit.* p. 101.
- 31 John Hollowell. *Op. cit.* p. 169.
- 32 Tom Wolfe. *Op. cit.* p. 29.
- 33 *Ibidem.* p. 50.
- 34 *Ibidem.* p. 52.
- 35 M. Johnson. *Op. cit.* p. 88.
- 36 *Ibidem.* p. 52.
- 37 *Ibidem.* p. 101.
- 38 Tom Wolfe. *Op. cit.* p. 38.
- 39 *Ibidem.* p. 50
- 40 *Ibidem.* p. 54.
- 41 *Ibidem.* p. 38.
- 42 Tom Wolfe. *Op. cit.* p. 47.
- 43 *Ibidem.* p. 38.
- 44 John Hollowell. *Op. cit.* p. 50.
- 45 *Ibidem.* p. 53.
- 46 Tom Wolfe. *Op. cit.* p. 69.
- 47 John Hollowell. *Op. cit.* p. 52.
- 48 *Ibidem.* p. 54-55.
- 49 Tom Wolfe. *Op. cit.* 43-44.

- 50 M. Johnson. *Op. cit.* p. 81.
- 51 J. Hollowell. *Op. cit.* p. 36.
- 52 J. Hollowell. *Op. cit.* pp. 36-37.
- 53 *Ibidem.* p. 40.
- 54 Tom Wolfe. *Op. cit.* p. 51.
- 55 J. Hollowell. *Op. cit.* p. 40.
- 56 Cfr. pp. 41-45.

CAPITULO 4

- 1 Tom Wolfe. *Lo que hay que tener.* p. 9.
- 2 *Ibidem.* p. 18.
- 3 *Ibidem.* p. 36.
- 4 *Ibidem.* p. 23.
- 5 *Idem.*
- 6 *Idem.*
- 7 *Ibidem.* pp. 23-24.
- 8 Cfr. p. 33.
- 9 *Ibidem.* p. 25.
- 10 *Ibidem.* p. 26.
- 11 *Ibidem.* p. 28.
- 12 *Ibidem.* p. 29.

- 13 *Ibidem.* p. 30.
- 14 *Ibidem.* p. 31.
- 15 *Ibidem.* p. 32.
- 16 *Ibidem.* p. 33.
- 17 *Ibidem.* p. 36.
- 18 *Ibidem.* p. 37.
- 19 *Ibidem.* p. 39.
- 20 *Idem.*
- 21 *Ibidem.* p. 41.
- 22 *Ibidem.* p. 25.
- 23 *Ibidem.* p. 35.
- 24 *Idem.*
- 25 *Idem.*
- 26 *Ibidem.* p. 39.
- 27 *Cfr.* p. 45.
- 28 *Idem.*
- 29 *Cfr.* p. 41.
- 30 *Ibidem.* p. 51.
- 31 *Cfr.* 52.
- 32 *Ibidem.* p. 130.
- 33 *Ibidem.* p. 103.
- 34 *Ibidem.* p. 131.

35 *Ibidem.* p. 94.

36 *Cfr.* p. 103.

37 *Ibidem.* p. 106.

38 *Ibidem.* p. 323.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. 8a. ed. Madrid, Aguilar. 1967. 1637 pp.
- _____. *Historia de la Literatura Mundial*. 3a. ed. Madrid. Editorial Edaf. 1979. 1246 pp.
- Bosch García, Carlos. *La técnica de investigación documental*. 7a. ed. México, F.C.P. y S. UNAM. 1977. 69 pp.
- Capote, Truman. *A sangre fría*. Tr. Fernando Rodríguez. 2a. ed. Barcelona, Bruguera. 1985. 443 pp.
- Dallal, Alberto. *Periodismo y literatura*. 2a. ed. México. Ediciones Gernika. 1992. 223 pp.
- Ducrot, Oswald. *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. 2a. ed. Barcelona; Ed. Anagrama. 1982. 286 pp.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña, Cambridge University Press. 1995. 164 pp.
- Gaillard, Philippe. *Técnica del periodismo*. Tr. Eduard Pons. Colec. ¿qué sé?. Barcelona, Oikos-Tau. 1972. 122 pp.
- Garza Mercado, Ario. *Manual de técnicas de investigación*. 2a. ed. México, D.F. Colegio de México. 1978. 187 pp.
- Goldmann, Lucien. *La creación cultural en la sociedad moderna*. Tr. Francisco Cusó. Barcelona, Fontamara. 1980. 170 pp.

- Hollowell, John. *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México. Noema Editores, 1979. 239 pp.
- Ibarrola, Javier. *El reportaje. Técnicas periodísticas*. Colec. Temas periodísticos. México. Ediciones Gernika. 1988. 135 pp.
- Iñigo, Alejandro. *Periodismo literario*. 2a. ed. México. Ediciones Gernika, 1988. 140 pp.
- Johnson, Michael. *El nuevo periodismo*. Tr. Elizabeth Azcona Cranwell. Buenos Aires. Troquel, 1975. 214 pp.
- Karel, Kosic. *Dialéctica de lo concreto. Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo*. México. Ed. Grijalbo. 1967. 269 pp.
- Kuhn, S. Thomas. *La estructura de las Revoluciones Científicas*. Trad. Agustín Contín. México. F.C.E. 1975. 319 pp.
- Levin, Harry. *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)* Barcelona, Ed. Laia. 1974. 608 pp.
- Leñero, Vicente y Marín, Carlos. *Manual de periodismo. Tratados y manuales Grijalbo*. México, Ed. Grijalbo. 1986. 315 pp.
- Locke, J. *Ensayo sobre el entendimiento humano/2*. Madrid, Editora Nacional, 1980. 1080 pp.
- Lukacs y Otros. *Polémica sobre realismo*. Tr. Floreal Mazza. Serie crítica analítica. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. 176 pp.
- Martín Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos (reportaje, crónica, artículo)*. 2a. ed. Madrid, Paraninfo. 1979. 394 pp.

- Martínez Albertos, José Luis. *Curso general de redacción periodística*. 2a. ed. Madrid, Paraninfo, 1993. 573 pp.
- Morris, Charles. *Signos, lenguaje y conducta*. Trad. José Róvira Armengol. Buenos Aires. Ed. Lasada. 1962. 341 pp.
- Munguía Zatarain, Irma y Salcedo Aquino, José Manuel. *Técnicas de investigación documental*. México. Universidad Pedagógica Nacional, 1980. 234 pp.
- Osterwold, Tilman. *Pop Art*. Tr. Carmen Sánchez Rodríguez. Alemania, Benedikt Taschen. 1992. 239 pp.
- Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. 2a. ed. Barcelona, Ed. Anagrama. 1977. 1987 pp.
- Tebbel, John. *Breve historia del periodismo norteamericano*. Tr. Enrique F. Gual. Barcelona, Montaner y Simón 1967. 297 pp.
- Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Tr. José Luis Guarnier. Barcelona, Ed. Anagrama. 1976. 214 pp.
- _____. *Lo que hay que tener*. Tr. J. M. Álvarez-Flores y Ángela Pérez. Barcelona. Ed. Anagrama. 1981. 353 pp.