



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*STORIES THAT BLOOM*: EL DESARROLLO DEL NUEVO PERIODISMO  
COMO GÉNERO LITERARIO

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

**ILSE NATALIA EQUIHUA BRACHO**

ASESORA: DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY



MEXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Agradecimientos

Esta tesis ha sido el resultado de meses de trabajo, pero también de la inspiración y motivación que diversas personas me han transmitido en diferentes momentos de mi vida. Es por ello que quiero extender mi agradecimiento a todos aquellos que fueron parte de este trabajo de una u otra forma y que, en tiempos de incertidumbre, siempre fueron el impulso que necesité para continuar.

A mis papás Rosa y Fernando y a mi hermano Luis, agradezco que han estado presentes en todos los aspectos de mi vida y sus reflexiones fueron un gran impulso durante la universidad, así como para tomar decisiones sobre mis planes a futuro. De igual forma, agradezco a toda la familia Equihua Zamora que con su ejemplo me ha inspirado a buscar una vida llena de éxitos dentro y fuera del ámbito académico.

A los amigos que han estado cerca de mí en diferentes etapas de la vida y que me acompañaron durante el estrés y el desestrés, siempre dispuestos a brindarme compañía cuando así lo necesite. A Alo porque, sin querer, logró interesarme lo suficiente en este tema como para volverlo mi tesis. A Ana, por haber pasado innumerables horas a mi lado escribiendo la tesis y compartiendo ideas, así como muchos momentos de distracción y aliento cuando fue necesario. A Vero, mi “left side, strong side” que desde que nos conocimos me ha ayudado a crecer como persona. A Mar, que desde tierras lejanas siempre envía su apoyo y su consuelo y que en todos los sentidos me ha entendido y me ha ayudado a encontrar mi camino cuando parecía que estaba en el lugar incorrecto.

Agradezco mucho el apoyo de las bibliotecas de la Universidad de California, la cuales proporcionaron gran parte del material para esta tesis que parecía existir sólo en el más recóndito de los lugares. A Pau y Jimmy, quienes sacrificaron algún momento de su día para acompañarme en la búsqueda entre los estantes de Berkely. También extendo mi gratitud al periódico *City on a Hill Press* que me permitió experimentar el trabajo de un periodista y me dio la posibilidad de escribir con una dosis de nuevo periodismo.

A mis profesores que tanto en la universidad como en otros momentos de mi vida escolar han estado presentes para recordarme lo agradable que es adentrarme en la literatura y hacerla parte de mi vida.

Finalmente, agradezco a Pitt, quien con su amor incondicional y su paciencia me ha acompañado durante este proceso y me ha ayudado a comprender que es posible alcanzar las metas que me he puesto y que el futuro es siempre prometedor. *Ech hunn dech mega gär.*

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<i>Antecedentes históricos .....</i>	<i>2</i>
<i>Truman Capote: la novela de no-ficción.....</i>	<i>5</i>
<i>El surgimiento del nuevo periodismo .....</i>	<i>6</i>
<i>El nuevo periodismo como género literario: hipótesis y objetivos.....</i>	<i>9</i>
<b>1. PRIMEROS INTENTOS POR DESCRIBIR EL NUEVO PERIODISMO .....</b>	<b>10</b>
<i>1.1 Tom Wolfe y su definición del nuevo periodismo.....</i>	<i>10</i>
<i>1.2 El análisis de los géneros literarios .....</i>	<i>14</i>
<i>1.3 El esquema genérico de Jean-Marie Schaeffer .....</i>	<i>20</i>
<b>2. LA NO-FICCION O LA NARRATIVA DE HECHOS.....</b>	<b>30</b>
<i>2.1. La narrativa de no-ficción .....</i>	<i>31</i>
<i>2.2 El realismo literario y la no-ficción: dos formas de representar la realidad.....</i>	<i>36</i>
<i>2.3 El nuevo periodismo y la no-ficción.....</i>	<i>40</i>
<b>3. LOS MEDIOS PERIODÍSTICOS EN LA NARRATIVA DEL NUEVO PERIODISMO.....</b>	<b>45</b>
<i>3.1 El reportaje y el registro de los hechos .....</i>	<i>46</i>
<i>3.2 El artículo destacado o "feature story" .....</i>	<i>50</i>
<i>3.3 Mímesis y periodismo.....</i>	<i>54</i>
<b>4. EL NUEVO PERIODISMO: CARACTERÍSTICAS Y ANÁLISIS .....</b>	<b>60</b>
<i>4.1 ¿Quién comunica el nuevo periodismo, a quién y para qué? .....</i>	<i>61</i>
<i>4.2 ¿Cuáles son los elementos del nuevo periodismo?.....</i>	<i>68</i>
<i>4.3 ¿Qué finalidad tienen los elementos del nuevo periodismo?.....</i>	<i>83</i>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>92</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>96</b>

## Introducción

No se sabe con certeza cuándo surgió el término “nuevo periodismo” (Wolfe, 1973: 23); pero en 1973 el autor Tom Wolfe publicó en su antología *The New Journalism* una introducción donde explica las características de un estilo híbrido entre el periodismo y la literatura, al que finalmente considera un nuevo género literario. Para empezar este trabajo de investigación, es necesario analizar qué trata de expresar el término “nuevo periodismo” cuando nos encontramos frente a él.

Muchos autores han discutido la importancia del adjetivo “nuevo”: para algunos señala un periodismo distinto porque contiene una serie de elementos novedosos, aunque al mismo tiempo cuestionan su grado de novedad. Gay Talese, por ejemplo, explica que en el nuevo periodismo el escritor utiliza “his own particular rare style”, y en forma más extensa agrega que “we are using the fundamentals of journalism and bringing into the writing something new – if indeed it is new” (1974: 49). Talese nos hace reflexionar algo importante: ¿son los elementos o la forma como se utilizan lo que es realmente nuevo? Otros autores han argumentado que lo “nuevo” del nuevo periodismo es falso, ya que es un estilo que ha existido a lo largo de la historia de la literatura, a pesar de que no llevaba un nombre concreto. De acuerdo con Jack Newfield, autores como Mark Twain, Daniel Defoe y Charles Dickens se encuentran entre aquellos que en algún momento combinaron el estilo periodístico con la narrativa literaria y en general argumenta que el nuevo periodismo es “... nothing more than a lot of good writers coming along at the same time, and a few wise editors ... giving these writers a lot of space and freedom to express a point of view. I wouldn't refine the generality much more than that” (1972: 45).

Si bien el término puede o no ser acertado, “the real problem posed by the New Journalism [isn't] so much one of definition as evaluation of that claim” (Weber, 1974: 14). El nuevo periodismo no sólo es un término, involucra un grupo de textos que surgieron en una época determinada de la historia contemporánea, y lo debemos analizar como tal. Aún más, Everette E. Dennis y William L. River señalan que “the several forms and practices of new journalism, misnomer or not, have coalesced at this point in time” (1974: 2). Esto apunta a que durante los años sesenta y setenta,

diferentes autores combinaron técnicas periodísticas con la narrativa literaria, y desarrollaron textos con características similares. Finalmente, los críticos de la época retomaron el término “nuevo periodismo” que Matthew Arnold utilizó en 1887 para describir un estilo periodístico que había abandonado las características de la prosa periodística que hasta entonces se consideraban convencionales (Kerrane et al., 1998: 17). Aunque muchos críticos, como Dwight McDonald, acuñaron el término como una forma de burlarse del aclamado “nuevo” estilo periodístico, Tom Wolfe aceptó el término pues se había vuelto más frecuente y utilizado en el ámbito del periodismo para agrupar a una serie de autores y textos que proliferaron durante su época. A partir de este momento, de acuerdo o no con el término, dichos autores tuvieron una conciencia de que estaban adoptando elementos, estructuras y técnicas en forma similar a otros autores de la época; es decir, estaban utilizando una fórmula.

Cuando surgió, el nuevo periodismo generó una revolución dentro del periodismo; pero como veremos a lo largo de este trabajo, la revolución ha prevalecido a tal grado que se adentró en la esfera literaria y continúa evolucionando. Sin embargo, su lugar como género literario aún no ha sido del todo reconocido: si bien algunos críticos aceptan el término y otros abiertamente lo rechazan, el creciente número de obras que contienen los elementos del nuevo periodismo, nos revela la importancia que éste ha tenido en la historia tanto literaria como del periodismo en los Estados Unidos.

### ***Antecedentes históricos***

En su introducción a *The New Journalism*, Wolfe argumenta que existen algunos escritores del siglo XIX que podrían considerarse como precursores de los textos del nuevo periodismo, aunque no los considera como parte de él debido a que no escribieron con la misma conciencia de los nuevos periodistas que buscaban precisamente unir la narrativa literaria con el rigor periodístico. En 1874, casi un siglo antes de que Tom Wolfe escribiera su introducción a *The New Journalism*, Mark Twain desarrolló varios artículos acerca del río Mississippi para la revista *Atlantic Monthly*, titulados “Old Times on the Mississippi”. Ocho años más tarde, Twain firmó un contrato con su editor para escribir una obra más extensa sobre el mismo tema, a la cual llamó *Life on the Mississippi*. Como parte del libro, Twain incluyó “Old Times on the

Mississippi' wholesale into his new narrative", con lo cual creó una narrativa que no era periodística ni literaria, sino una mezcla de los dos. Para lograrlo, Twain "had to *compose* by selecting from his travel notes, by research, by confiscation, by padding" (Cox, 1984: 17, 20; énfasis del autor), lo cual le permitió crear conexiones entre sus textos periodísticos y su narración literaria. *Life on the Mississippi* mantiene un tono descriptivo, incluso informativo, que se centra en el "yo" del narrador pero que, al mismo tiempo, se acerca mucho al tono de novelas como *Huckleberry Finn* y *Tom Sawyer*. "I remember the annual processions of mighty rafts that used to glide by Hannibal when I was a boy –an acre or so of white, sweet-smelling boards in each raft, a crew of two dozen men or more ... and I remember the rude ways and the tremendous talk of their big crews" (Twain, 1984: 51). A pesar de su narración literaria y su observación periodística, la intención de Twain no fue crear un nuevo periodismo; aun así, su obra ejemplifica un punto en donde el periodismo y la literatura convergen en un mismo texto.

Otro ejemplo es Charles Dickens quien, de acuerdo con Wolfe, viajó "... to three towns in Yorkshire using a false name and pretending to be looking for a school for the son of a widowed friend –in order to get inside the notorious Yorkshire boarding schools to gather material for *Nicholas Nickleby*" (Wolfe, 1973: 40). La obra a la que se refiere Wolfe se trata de una novela de ficción, y lo que se debe destacar es la labor de investigación empírica que el autor realizaba para poder incluir descripciones minuciosas en su obra. En este sentido, Dickens reporta los hechos de forma similar al reportaje periodístico –el cual desarrollaremos en los siguientes capítulos–, ya que incluye toda la información necesaria para crear el efecto de que se narra un panorama completo de un momento histórico al cual otorga una importancia social. Más allá del relato, este autor se enfoca en el sentimiento de compasión que genera lo narrado. En *Great Expectations*, la descripción de Miss Havisham incluye detalles que van más allá de la descripción física. Por medio de ellos, podemos entender la personalidad de Miss Havisham y, además, nos ayuda a visualizar el lugar donde ocurre la acción:

She was dressed in rich materials–satins, and lace, and silks—all of white. Her shoes were white. And she had a long white veil dependent from her hair, and she had bridal flowers in her hair, but her hair was white ... She had not quite finished dressing, for she had but one shoe on—the other

was on the table near her hand—her veil was but half arranged, her watch and chain were not put on, and some lace for her bosom lay with those trinkets, and with her handkerchief, and gloves, and some flowers, and a prayer-book, all confusedly heaped about the looking glass. (Dickens, 1981: 59)

Dickens muestra cómo se hace una descripción fiel sin abandonar la narración literaria; en pocas líneas, genera una sensación de estar en el lugar donde se desarrolla su novela y el efecto de que ha incluido los detalles que revelan las características más personales de Miss Havisham. Debemos resaltar que, a diferencia de Twain, Dickens no buscaba escribir un artículo periodístico, sin embargo, ese interés por la observación y descripción detallada prevalecerá en el nuevo periodismo.

Además de Twain y Charles Dickens, otros autores como Daniel Defoe, Thomas De Quincey y George Orwell podrían considerarse precursores del nuevo periodismo. Mientras que Orwell y Defoe escribieron artículos periodísticos influidos por sus obras literarias previas, en *Confessions of an English Opium-Eater*, De Quincey narró sus experiencias con las drogas de su época. Esta obra funciona como un reportaje de los hechos en el sentido de que el autor tiene la intención de recrear sus experiencias en un texto; pero De Quincey narra sólo su punto de vista y no busca crear un panorama más amplio respecto a la experiencia. Es importante señalar que en todos los casos se trató de escritores que además de escribir textos literarios, en algún momento también se dedicaron al periodismo convencional. Por ello, su narrativa literaria en algunas de sus obras se apoyó en técnicas del periodismo, pues eran elementos ya conocidos para ellos y no necesariamente lo hicieron como una manera de experimentar con ambos ámbitos, sino como una herramienta para crear un tipo de obra literaria específica; en especial una que tuviera una mayor relación con el mundo empírico.

Estos autores establecieron un punto de partida para el nuevo periodismo, sin embargo no podemos considerarlos nuevo periodismo ya que, como Wolfe argumenta, ellos hacían “little reporting and [used] few if any of the techniques of the New Journalism” (1973: 42); sus textos no fueron escritos con una conciencia de que se trataba de algo novedoso. Las obras de estos autores adoptaron ya sea una narrativa completamente periodística o completamente literaria, pero introdujeron elementos de ambos.



Aun cuando Wolfe asegura que los autores de siglos pasados no se pueden considerar como periodistas literarios, algunas de sus características forman parte del nuevo periodismo en la actualidad. Cuatro años antes de la publicación del ensayo *The New Journalism*, existió un precursor del nuevo periodismo muy importante: Truman Capote. Este autor combinó el periodismo y la literatura de forma similar a los nuevos periodistas e incluso aseguró que se trataba de un “nuevo género literario”.

### ***Truman Capote: la novela de no-ficción***

Antes de *In Cold Blood*, Truman Capote ya había escrito alrededor de ocho novelas de ficción y también había participado ocasionalmente como escritor para algunas publicaciones periódicas estadounidenses. Sin embargo, como él mismo explicó en varias entrevistas, desde su inicio como escritor profesional, “it seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form: the ‘nonfiction novel,’ as I thought of it” (cita en Plimnton, 1987: 47).

Para Capote, así como para muchos periodistas, la falta de espacio dentro de las publicaciones periódicas era un problema cada vez mayor, como lo describió Talese: “we come to a stage, some of us who pride ourselves in being reporters, of not having the room to go into the subject as deeply as we wish” (Talese, 1974: 42). Esta necesidad llevó a Capote a utilizar un medio con mayor espacio y sin restricciones, un espacio en donde pudiera desarrollar un reportaje “on an immense scale” (cita en Plimnton, 1987: 41): la novela.

En 1965, Capote escribió la historia de un asesinato en Kansas, que publicó en forma de artículos en la revista *The New Yorker* bajo el título de “Annals of Crime”. Su interés por llevar el reportaje a una forma más extensa surgió después de contribuir con “a few other reportorial finger-exercises to [*The New Yorker*]. Finally, I felt equipped and ready to undertake a full-scale narrative –in other words, ‘a nonfiction novel!’” (cita en Plimnton, 1987: 49). Tal como sucedió con Twain, un año después de publicar sus “Annals of Crime”, éstos aparecieron en una sola obra, bajo el nombre de *In Cold Blood*. En ella conjuntó su experiencia como escritor de ficción con sus habilidades como periodista.

La novela de Capote se convirtió en el centro de una controversia (Dennis y Rivers, 1974: 35) ya que se trata de una obra literaria cuya narración está basada en hechos, pero que utiliza técnicas narrativas como diálogos realistas, diferentes focalizaciones, y el desarrollo y caracterización de los personajes. Para confirmar que su novela estaba sustentada por situaciones verídicas, al principio del libro Capote aclara que: “all the material in this book not derived from my own observations is either taken from official records or is the result of interviews with the persons directly concerned, more often than not numerous interviews conducted over a considerable period of time ... these ‘collaborators’ are identified within the text” (1966: s/p); aun así, los recursos literarios le otorgaron a la obra una voz narrativa pocas veces vista en la narración de hechos.

La obra de Capote es de gran importancia para el nuevo periodismo ya que, si tomamos en cuenta que “he was not some obscure journalist, some free-lance writer, but a novelist of long standing ... whose career had been in the doldrums” (Wolfe, 1973: 26), podremos ver que, por primera vez un novelista declaraba su uso del periodismo como una parte fundamental de su obra. Gracias a Capote, finalmente la esfera literaria dirigió su atención al híbrido que estaba surgiendo del periodismo y la literatura.

### ***El surgimiento del nuevo periodismo***

Poco antes de que se enunciara por primera vez el término “nuevo periodismo”, dentro del periodismo ocurrió una revolución: muchos periodistas decidieron que se podía utilizar recursos literarios específicos para la creación de sus artículos. Esta revolución se dio en el siglo XX, durante la década de los años sesenta, cuando los Estados Unidos también se encontraba inmerso en una serie de acontecimientos que tuvieron un impacto social y que surgieron todas casi a la par, entre ellas la introducción de las drogas químicas, la guerra de Vietnam, el movimiento *hippie* y la muerte de John F. Kennedy. Entre tantos cambios, los periodistas también requirieron una forma más novedosa de relatar todo lo que estaba sucediendo; lo que es más, en esta época “the truth, and even the hard news, usually [rested] beneath the public surface of any event or social conflict. Yet, reporters rarely [questioned] what they [were] told by any politician with a title” (Newfield, 1974: 59). Entre los cambios que fueron parte de esta nueva

forma de relatar los sucesos de la época, surgió la necesidad de vincular al lector con aquellos que formaron parte de dichos sucesos. Así, el relato de la guerra o de la política de los Estados Unidos no sólo se trataba de un panorama de la situación, sino que el periodista detuvo su observación para enfocarse en personajes específicos, con lo cual otorgó la posibilidad de que el lector creara un vínculo con los eventos; esto también significó que la narración de los hechos ya no sólo estaba disponible para aquel lector especializado en un tema o con interés de informarse sobre los sucesos del día a día, sino para un lector menos específico con una curiosidad por adentrarse a un mundo que desconocía o que en algún momento consideró poco interesante. Después de todo, el contexto social para el nuevo periodismo no sólo se trata de reflejar un acontecimiento, sino de invitar al lector a formar parte de lo que sucede, trata de volverlo un crítico gracias a que la lectura lo convierte en un testigo más de los hechos.

Entonces, escritores como Gay Talese, Jimmy Breslin y Tom Wolfe se dieron a la tarea de redactar artículos periodísticos con algunas características literarias, pero sin abandonar del todo el periodismo convencional. Sus artículos nunca dejaron de basarse en acontecimientos verídicos, pero se podían leer como si se tratara de un texto de ficción. Talese, por ejemplo, escribió el artículo "The Silent Season of the Hero" sobre un famoso beisbolista estadounidense. Las primeras líneas del artículo abandonan el tono informativo y dan prioridad a la descripción minuciosa del personaje y sus alrededores: "[DiMaggio] sat down again at the table in the restaurant, finishing his tea and lighting another cigarette, his fifth in the last half hour ... the only sounds came from the bar where a liquor salesman was laughing at something the headwaiter had said" (cita en Kerrane et al, 1998: 144); el artículo continúa con una mezcla entre hechos y pintorescas descripciones, pero su intención es informar un suceso y recrear lo que observó, aunque el lector, más que recibir información sobre lo que está sucediendo actualmente en la vida de DiMaggio, lo leerá como una manera de adentrarse en la vida de una celebridad de la que poco sabía hasta entonces.

En un principio, estos periodistas escribían columnas o *feature stories*,<sup>1</sup> en los cuales podían desarrollar temas con mayor profundidad. Sin embargo, se enfrentaron al mismo problema que Capote: el espacio de las publicaciones periódicas era reducido y los sucesos de la época eran vastos. Algunos de estos escritores habían iniciado su profesión dentro de los periódicos y más tarde llevaron su escritura a las revistas, pues ofrecían un poco más de libertad y de espacio para escribir; pero la solución fue temporal. Para los escritores de revistas como *The Rolling Stone*, *The Herald Tribune*, *The New York Times Magazine* y *Esquire*, entre otras, el artículo periodístico y el artículo destacado no sólo volvieron a presentar el problema del espacio; eventualmente también se convirtieron en "... [forms] very largely taken for granted among editors and writers ... [It] was a convention of writing" (Dennis y Rivers, 1974: 15). Entonces, el siguiente paso fue experimentar con los límites del periodismo, para lo cual adoptaron la estructura de la novela y se convirtieron en periodistas literarios.<sup>2</sup>

En un inicio, dentro de la prensa estadounidense de los años sesenta no existían periodistas que utilizaran abiertamente un estilo literario; en este sentido, Wolfe refiere que el escritor debía tomar una decisión respecto a la forma como utilizaba los recursos narrativos, ya que el periodismo convencional exigía un apego a la narración informativa con el fin de mantener la credibilidad de lo narrado. Así, "if a journalist aspired to literary status –then he had better have the sense and the courage to quit the popular press and try to get into the big league" (Wolfe, 1973: 8). Pero a partir de los años sesenta, combinar el periodismo con la literatura fue un estilo ideal para los lectores de la época. El cambio estaba latente en los diferentes periódicos y revistas estadounidenses; se trataba de un periodismo con mayor libertad y que podía transmitir las experiencias de la vida humana en nuevas formas. Cada vez más autores fueron conscientes del cambio, hasta que el conjunto de textos fue suficiente como para incluirlos dentro de una misma categoría. Dicha categoría recibió el nombre de nuevo periodismo y con ello otorgó una identidad tanto a estos escritores como a sus textos. Talese fue uno de los escritores que aceptó el término ya que le daba una identidad a

---

<sup>1</sup> En español, *feature story* es equivalente al artículo destacado. En el apartado 3.2 se abordará una definición y explicación más amplia de este término.

<sup>2</sup> Tom Wolfe acuñó este término en su ensayo "The New Journalism" (1973: 8); con él me referiré a los escritores que combinaron las técnicas del periodismo con los recursos literarios.

su trabajo: “if in the New Journalism we are dealing with people who ... do all the chasing around and collecting information and then take the time to write it well– if those are elements which are brought to the New Journalism, then I would like to be identified with it” (Talese, 1974: 49).

### ***El nuevo periodismo como género literario: hipótesis y objetivos***

Hasta ahora hemos visto los factores que dieron inicio al nuevo periodismo y que permitieron su desarrollo posteriormente. Desde su primera descripción, hasta la actualidad, diferentes críticos como Michael L. Johnson, Kevin Kerrane y Ben Yagoda, Ronald Weber y Everette E. Dennis, entre otros, así como los escritores y lectores han clasificado diversos textos como pertenecientes al nuevo periodismo, o bien han intentado buscar el lugar que ocupan los textos que combinan elementos periodísticos y literarios. Tomando en cuenta lo anterior, en esta tesis mi intención es identificar las características que esos textos tienen en común y que, finalmente, han hecho del nuevo periodismo un género literario.

Este trabajo de investigación se guiará con la hipótesis de que el nuevo periodismo se puede considerar un género literario debido a que agrupa una serie de textos con elementos periodísticos y literarios que funcionan con una estructura específica reconocible, aunque no de manera idéntica, en más de un texto. De acuerdo con la hipótesis, mis objetivos son: 1) analizar la descripción que Tom Wolfe hizo del nuevo periodismo; 2) tener un acercamiento al análisis de los géneros literarios a través de las teorías de Jean-Marie Schaeffer, Alastair Fowler, Rick Altman y Tzvetan Todorov, y aplicarlo al nuevo periodismo; 3) entender la relación que existe entre el nuevo periodismo y la no-ficción; 4) señalar y ejemplificar las características del nuevo periodismo; y 5) explicar el desarrollo del nuevo periodismo como género literario mediante un análisis de *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1969) de Tom Wolfe y *The Orchid Thief* (1998) de Susan Orlean, dos obras literarias que pertenecen este género, pero que fueron escritas en diferentes épocas. Para ello me apoyaré principalmente en el ensayo “The New Journalism” (1973) de Tom Wolfe como punto de partida para mi descripción del nuevo periodismo.

## **1. Primeros intentos por describir el nuevo periodismo**

En 1973, Tom Wolfe realizó la primera descripción del nuevo periodismo como género literario en la antología *The New Journalism*. Para ello, identificó las características que consideró fundamentales y explicó por qué la crítica literaria debía tomarlo en cuenta. Sin embargo, sus argumentos recibieron fuertes críticas ya que buscó atribuirle un carácter literario por medio de la desacreditación de la novela.<sup>3</sup> Dedicaré la primera parte de este capítulo a describir las características y la concepción del nuevo periodismo de acuerdo con Wolfe; de esta forma, tendremos un primer acercamiento a este género literario y a su desarrollo a partir de este momento.

A diferencia de la descripción de Wolfe, esta tesis se basará en las teorías de los géneros literarios para describir el nuevo periodismo. Por ello, en la siguiente parte del capítulo desarrollaré una síntesis de las teorías de los géneros literarios que son más relevantes para describir el nuevo periodismo, las cuales utilizaré más adelante para dar mi descripción de este género literario. En general, éste será el punto de partida para realizar una lectura del nuevo periodismo tanto desde la teoría literaria como desde las teorías de los géneros literarios.

### ***1.1 Tom Wolfe y su definición del nuevo periodismo***

Antes de publicar su ensayo e introducción a la antología *The New Journalism*, Tom Wolfe ya había escrito tres novelas y varios artículos con un estilo “nuevo”. De la misma forma, en su antología Wolfe reunió una serie de textos escritos entre cinco y siete años antes de que Wolfe los compilara. Así, cuando Wolfe por primera vez relacionó el término “nuevo periodismo” con la categoría de “género literario”, ya contaba con un repertorio de textos que *clasificó*<sup>4</sup> bajo este nuevo género literario. En este sentido, el ensayo de Wolfe aporta una mirada a los posibles puntos en común que tienen estas obras y que permiten agruparlas dentro de una misma categoría. Sin embargo, para

---

<sup>3</sup> En el ensayo, el argumento principal de Wolfe es que la novela ya no goza del mismo “estatus” que tuvo durante el final del siglo XIX y principios del siglo XX (1969: 35).

<sup>4</sup> Subrayo la palabra “clasificar”, pues Alastair Fowler precisamente hablará de las repercusiones que tiene tal término para la teoría de los géneros literarios. Abordaré este problema en el siguiente apartado.

llegar a esta conclusión, es necesario entender los distintos argumentos que este autor utiliza en su ensayo.

Desde el inicio, la “Introducción” a *The New Journalism* presenta el término “género literario”, cuando Wolfe afirma que los autores que compiló en su antología “... never dreamed that anything they were going to write for a newspaper or magazine would [dethrone] the novel as the number one literary genre” (1973: 3). Para Wolfe, durante los años sesenta la novela de ficción se encontraba en crisis, es decir, consideraba que la sociedad había perdido su interés por la novela y por la ficción. Este argumento indica que el nuevo periodismo “ascendió” a la categoría de género literario gracias a que tomó el lugar de uno ya existente: la novela; además, con esto Wolfe buscaba forzar la entrada del nuevo periodismo al mundo literario pues consideró que la no existencia de la novela justificaba el paso hacia una nueva manifestación literaria, con la forma y nombre de “nuevo periodismo”. Su concepción de los géneros literarios, sin embargo, apunta a categorías cerradas que tienen un ciclo de vida –es decir, se crean, tienen un ascenso y finalmente mueren (Wolfe, 1973: 35)– y la consecuencia fue un rechazo rotundo por parte de los críticos literarios. Aun así, su ensayo inició un debate muy importante para la literatura: ¿acaso la literatura se compone exclusivamente de textos de ficción o una parte de ella también incluye textos de no-ficción? Esto último lo analizaremos en el siguiente capítulo.

Para Wolfe, los nuevos periodistas desplazaron a los novelistas en el momento en que empezaron a utilizar la novela como su forma principal de creación. No sólo tuvo que ver con el número de páginas que ahora escribirían, “by 1969 it was obvious that these magazine writers ... had also gained a technical edge on novelists. It was marvelous. [sic] For journalists to take Technique away from the novelists” (Wolfe, 1973: 31). De acuerdo con esto, el nuevo periodismo no sólo había tomado el lugar de la novela, sino que sus escritores también habían “arrebatao” las técnicas de los novelistas. A pesar de que la justificación que Wolfe da sobre la llegada del nuevo periodismo y el final de la novela, se nos presenta de forma determinante y un tanto inconcebible, ésta también nos explica de dónde surgieron las características literarias del nuevo periodismo. Es decir, en un sentido no tan literal, los nuevos periodistas

tomaron elementos de la novela y de los novelistas y los desarrollaron con su propio estilo periodístico.

Las cuatro características que Wolfe explicó están ligadas a la novela. En específico, se basó en las novelas del realismo literario del siglo XIX, ya que el objetivo de éstas también fue desarrollar una narrativa que se acercara lo más posible a la realidad empírica. Además, señala que el nuevo periodismo comparte algunas características con las obras de autores como Charles Dickens, Honoré de Balzac y Nikolai Gogol, las cuales habían dado al realismo literario "... its unique power ... known as its 'immediacy', its 'concrete reality'" (Wolfe, 1973: 31). Las características son las siguientes:

1) Construcción escena por escena: se refiere a una narración que presenta todos los aspectos necesarios de la historia de tal forma que el lector tiene la sensación de estar presenciándola. En esta estructura se abren y cierran historias secundarias, pero al final todo construye una historia más general. Wolfe aclara que esto no significa que el texto se construye como una "narración histórica" u ordenada cronológicamente que no ahonda en el desarrollo de personajes y no necesariamente tiene el objetivo de resolver un conflicto que presenta desde un inicio (Wolfe, 1973: 31).

2) Uso exhaustivo de diálogos: este recurso literario se relaciona con el hecho de que el nuevo periodismo proviene del reportaje exhaustivo. Mientras que el periodismo convencional adquiere mayor credibilidad cuando cita directamente a sus fuentes, ya que "[they] insist that every fact they offer, as well as every thought or emotion attributed to a character, is verifiable" (Weber, 1974: 17), en la literatura realista, lo que se buscaba era adentrar al lector en el habla particular de cada personaje, pues el diálogo "... establishes and defines character more quickly and effectively than any other single device" (Wolfe, 1973: 31). En el nuevo periodismo, por su parte, los diálogos integran ambos aspectos para ayudar a construir una narrativa cuyos hechos se pueden verificar y que, al mismo tiempo, desarrolla con mayor profundidad a los personajes. Esta idea también está ligada a la cuarta característica, que veremos más adelante.



3) Narrador en tercera persona: esta característica se puede entender como un narrador homodiegético de tipo testimonial, aquel que es testigo de los hechos y que puede participar en ellos, pero el objetivo de su narración “no es la vida pasada del ‘yo’ que narra, sino la vida de otro” (Pimentel, 2005: 137). Wolfe argumenta que, con esto, el lector tiene la sensación “...of being inside the character’s mind and experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it” (1973: 31). Aunque, más adelante veremos que, en algunos casos, el narrador del nuevo periodismo centra la narración en su “yo”, es decir, deja de ser sólo un narrador testimonial.

4) Registro de descripciones concretas: esta última característica se refiere a la descripción de todo aquello que forma parte de la escena narrada; con ello, el lector obtiene una perspectiva más amplia sobre la situación del personaje y de la historia. Asimismo, para los nuevos periodistas esto también recrea una imagen lo suficientemente real como para que sea verosímil. En el caso de *Friday Night Lights* de H.G. Bissinger, tenemos la siguiente descripción: “every sound in the dressing room in the final minutes seemed amplified a thousand times –the jagged, repeated rips of athletic tape, the clip of cleats on the concrete floor like that of tap shoes, the tumble of aspirin and Tylenol spilling from plastic bottles like the shaking of bones to ward off evil spirits” (2004: 11). Estas descripciones sostienen la construcción escena por escena que se mencionó en un principio, pues nos permiten ver con más detalle la situación que se narra. El ejemplo de Bissinger nos presenta detalles del vestidor de un equipo de fútbol americano, que son muy importantes para entender el frenesí y la vida de los jugadores. No sólo el ruido de los tacos sobre el piso de concreto recrea un ambiente de nerviosismo, sino que “aspirins and Tylenol spilling from plastic bottles” nos habla de los excesos del equipo y se convierte en una escena parecida a un ritual pagano.

Sin importar lo exitosa o no que fue la explicación de Tom Wolfe, la atención que recibió su ensayo justo apunta a que el nuevo periodismo “can no longer be ignored in an artistic sense” (Wolfe, 1973: 35) ya que, a pesar de la cantidad de opositores, muchos escritores en ese mismo momento continuaron desarrollando este género literario. Si bien es cierto que la novela<sup>5</sup> continúa siendo uno de los géneros literarios

---

<sup>5</sup> La teoría literaria por años ha intentado definir el concepto de novela, sin embargo, se ha vuelto evidente que es un género literario que se modifica de acuerdo a la época histórica para ajustarse a las necesidades del escritor e

más explotados por los escritores, como Alastair Fowler explica, ideas como la de Wolfe que tratan de juzgar el valor de la novela "... reflect a sense that the novel ... has reached a critical stage of development" (Fowler, 1982: 165) y la clave aquí es la palabra "desarrollo". La "critical stage of development" de la novela permitió que surgieran otros géneros literarios, entre ellos, el nuevo periodismo. El ensayo de Wolfe evidencia que los géneros literarios están en constante desarrollo, ya que nos da un acercamiento al nuevo periodismo, un género literario que ha heredado características de otros géneros como la novela, el reportaje y el artículo periodístico.<sup>6</sup> Esto significa que los géneros literarios toman elementos unos de otros –y en este caso, de otros géneros en general– para generar nuevas categorías o para ampliar sus propias características y estructuras. Al respecto hablaremos más a continuación.

### **1.2 El análisis de los géneros literarios**

Bernard E. Rollin menciona en su ensayo "Naturaleza, convención y teoría del género" que cada vez con más frecuencia los géneros literarios se han vinculado "lógicamente a algún compromiso de teoría del género, tanto si es implícita como explícitamente" (1988: 132). Si bien es cierto que la mayoría de los géneros literarios se han descrito

---

incluso del lector. Julieta Campos por su parte da una definición que no se compromete a especificar qué es una novela, sino a aceptar que tiene una función que es reconocible para la mayoría de los lectores no especializados: "la forma de la novela no tiene que ser, pues, necesariamente geométrica o pictórica, pero de cualquier manera existe y es susceptible de ser percibida, manifestándose como una cohesión que dirige, en determinado sentido, a todos los elementos que la componen" (Campos, 1973: 72). A ello quisiera agregar que la novela también surge como un planteamiento hipotético que busca resolver las posibilidades de una acción. Además, más allá de servir sólo como el testimonio de un suceso, también se detiene a explicar y detallarlo. Por último, la novela también en general plantea un conflicto y su función tiende hacia la resolución del mismo; aunque podemos encontrar novelas que jamás logran llegar a la resolución del conflicto, como el caso de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, en donde la propuesta inicial de escribir toda la vida del personaje principal se vuelve conflictivo e imposible de llevar a cabo, sin embargo se tiene la intención y dicho texto sólo cuestiona que tan factible es el intento de resolver un conflicto que sólo tiene una resolución si se narra la vida entera de Tristram. Con esto en mente, debemos considerar que el nuevo periodismo tomó esta estructura básica de una novela "ideal", lo cual entenderemos como una estructura externa que intenta tomar los aspectos más relevantes de la construcción de la novela, la cual se busca dar coherencia a aquellos elementos necesarios para relatar una historia.

<sup>6</sup> El periodista y crítico francés Jacques Kayser "utilizó el concepto de géneros periodísticos como uno de los criterios para la clasificación de los textos de los periódicos" (Santamaría Suárez, 1991: 102), aunque éstos se han aplicado sólo para el periodismo europeo y más específicamente el de España (Gomis, 2008: 110). Los géneros periodísticos son cuatro: la nota informativa, el reportaje, la crónica y el artículo periodístico. La crónica se trata de un escrito que narra los hechos de forma cronológica, mientras que la nota informativa es una síntesis de los hechos más relevantes de un evento de importancia actual. Me encargaré de hablar del artículo y del reportaje en el capítulo 3.

sin la necesidad de una teoría, en los últimos años esto ha cambiado. Muchos críticos literarios, sobre todo a partir del siglo xx, se han basado en las teorías de los géneros literarios para realizar un análisis más preciso de ellos. La razón es que es más fácil entender su funcionamiento si se tiene una noción clara de lo que son. Como vimos, uno de los problemas del ensayo de Wolfe fue que se refirió al género literario como clasificaciones determinantes que no se pueden ampliar, sólo sustituir.

Por siglos los géneros literarios se han entendido como una forma de clasificación, en donde la labor del teórico ha sido definir sus límites. Schaeffer y Fowler, sin embargo, apuntan a una perspectiva diferente que no busca definir, sino explicarlos a partir de su función. En el libro *Kinds of Literature*, Fowler en especial critica el uso del término “clase” por lo limitante que se vuelve al momento de aplicarlo a los textos. Las clases se entienden como un tipo de organización que determina a sus miembros a partir de características definitivas y únicas (Fowler, 1982: 37-44). Si pensamos en términos de géneros literarios, una “clasificación” sería equivalente a separar y archivar obras literarias en cajas de acuerdo a sus características. Dicha separación también requeriría que cada texto tenga características específicas para poder pertenecer a una u otra caja. Una división de este estilo prácticamente nos llevaría a tener una caja por cada obra literaria escrita, ya que la idea de clase indica un grupo de características que deberá ser exactamente igual para cada objeto clasificado. Sin embargo, los textos literarios están lejos de presentar características idénticas entre ellos e incluso cada lector podrá identificar características diferentes. Consideremos otro ejemplo: para evitar tener una cantidad enorme de cajas, entonces se tiene un número específico y en ellas se separa y archiva cada texto literario conocido. En un caso como este sería posible aceptar el argumento de que el nuevo periodismo “arrebato” el lugar de la novela, ya que cuenta con algunas características de la novela (al menos en cuanto a su estructura exterior). De esta manera, la caja marcada como “novela” ahora tendría que etiquetarse como “nuevo periodismo” para que pudiera incluir textos de nuevo periodismo y textos clasificados como novelas. Estos dos ejemplos nos presentan el problema principal de la “clasificación”: ya sea que tengamos un género literario por cada obra literaria existente o géneros literarios tan definitivos

que obligarían a ampliar constantemente sus características, con el peligro de que se volvieran vagos y demasiado incluyentes.

Lo anterior no significa que los géneros literarios hayan perdido toda posibilidad de ser identificados. Como Schaeffer explica, sabemos que el género literario funciona como "... un término general idéntico aplicado a un cierto número de textos" (2006: 45); es decir, se trata de un conjunto de características que establecen relaciones con un texto. Sin embargo, lo complejo de este concepto es que no todos los géneros literarios funcionan de la misma forma. Fowler enfatiza que existe más de un nivel en los géneros literarios y distingue algunos de ellos: "*kind* or historical genre, *subgenre*, *mode*, and *constructional type*" (1982: 55). Por lo pronto, en este análisis nos enfocaremos a dos de ellos: *género*<sup>7</sup> o género histórico (*kind*) y *modo* (*mode*).

Antes de explicar estos tipos, debemos remitirnos a la teoría de los géneros literarios de Tzvetan Todorov. En "Los géneros literarios", Todorov hizo una división entre géneros históricos y géneros teóricos, en donde los primeros provienen de la "observación de la realidad literaria", mientras que los segundos son "una deducción de carácter teórico" (2006: 12). Sin embargo, esta distinción, se vuelve poco clara cuando nos topamos con el problema de que, por un lado, todos los géneros provienen de una observación de la realidad literaria y, por el otro, todos pasan por un proceso de teorización, ya sea implícito –en donde los lectores deciden qué características conforman un género literario específico– o explícito –en donde el crítico se detiene a analizar y fundamentar un género literario–. Viendo este problema, Fowler retomó sólo una de las divisiones, aunque con algunas modificaciones. En su teoría, los *géneros* son equivalentes a los llamados géneros históricos, pues se encuentran marcados por la historia, es decir, han existido por sí mismos de forma diacrónica y son reconocibles por la mayoría de los lectores competentes (Fowler, 1982: 74). En otras palabras, son géneros literarios que han resistido el paso de los años y aún se reconocen como tales, aunque su estructura haya sufrido modificaciones. Esto querría decir que los *géneros* tienen un aspecto definitivo, y en parte así es. Fowler explica que se trata de obras

---

<sup>7</sup> Para el término *kind* elegí la traducción "género" pues no es común utilizar los términos "categoría" o "tipo" cuando hablamos sobre géneros literarios. Por ello considero que *género* es un concepto mucho más amplio y que permite entender la mutabilidad de los géneros literarios.

literarias "... of a definitive size, marked by a complex of substantive and formal features that always include a distinctive (though not usually unique) external structure" (1982: 74). Así, por ejemplo, tenemos que la novela puede ser romántica, de ciencia ficción, de horror, autobiográfica, etc., pero siempre tiene una estructura externa similar. Con esto me refiero a que todos estos géneros literarios consideran la novela como una estructura con un orden específico: división en capítulos, la organización del contenido que pasa por una presentación, nudo y desenlace, un tamaño y una forma de representación, que en este caso es la prosa (Fowler, 1982: 60-62). Por supuesto, la novela, al igual que la tragedia, el soneto y otros géneros literarios, también tiene características más específicas que no tienen que ver con la estructura externa; pero lo importante, que es lo que Fowler señala, es que tienen la posibilidad de juntarse con otros géneros para crear nuevos géneros literarios, sin perder del todo su estructura. Entonces, debemos también entender que *los géneros* cuentan con una estructura identificable pero no necesariamente inmutable.

Por el contrario, los *modos* requieren de los *géneros* para poder existir. Si hablamos de una novela romántica, podemos entender que el nombre de dicho género se refiere a una novela convencional que incluye características "románticas" – desarrollo, narrativa, personajes–. Sin embargo, en un primer acercamiento al nombre de dicho género literario veremos que no es posible determinar exactamente a qué características románticas se refiere y, además, que éste por sí solo no nos refiere a una estructura específica. Por lo tanto, un género romántico depende del cuento, poema, soneto, etc., para poder existir. Como Fowler menciona, son los *modos* "rather than kinds, and a relatively small number of them that have dominated recent literary theory" (1982: 111) y esto se debe a que se han desarrollado de forma sincrónica, lo cual implica que su estudio se ha realizado a la par que se desarrolla cada *modo*. Entre otras cosas, es gracias al vínculo que mantienen con una estructura más estable –los *géneros*– que han podido mantener su naturaleza diacrónica, lo cual les ha permitido soportar el paso de los años y mantener su desarrollo. Debemos también entender que muchos *géneros* tienen su equivalente en forma de *modo*; pero no son lo suficientemente estables como para subsistir por sí solos. Es así que encontramos el género literario de la tragedia, pero también encontramos géneros literarios en donde la

tragedia es una parte y no el todo, además de que éste no determina una estructura sino la dirección que seguirá el *género*; por ejemplo, encontraremos una tragedia griega, cuyas características de tragedia son reconocibles, pero en un cuento trágico no podemos reconocer de inmediato exactamente a qué se refiere lo “trágico” de ese cuento. En general, los *modos* se dan a partir de elementos inestables, es decir, aparecen a partir de temas, personajes, tonos y una variedad casi infinita de posibilidades.

Debemos tener en mente que, ya sea que se trate de *géneros* o *modos*, los géneros literarios funcionan como grupos de textos con características establecidas pero no definitivas. Sus fronteras existen como los límites geográficos entre los países, en donde el intercambio cultural es constante, por más estrictas que puedan ser sus reglas fronterizas. Esto significa que se trata de fronteras porosas que admiten un intercambio constante de características para formar nuevas categorías, de tal forma que un mismo texto puede pertenecer a más de un género literario; a esto último se le ha descrito como una superposición de géneros en donde las características de ambos se mezclan. Los géneros literarios son tipos de la literatura<sup>8</sup> que, a pesar de lo que hemos descrito, son excluyentes, pues sus reglas preceden a la selección de textos; aun así, éstas no son lo suficientemente rígidas como para que volvamos a caer en la trampa de tener un género por cada obra literaria, es decir, al mismo tiempo son mutables.

Una vez que hemos analizado que los géneros literarios funcionan de diversas formas en los textos, debemos hablar sobre su objetivo y su función. Fowler señala que el acto de categorizar una obra literaria implica que nuestro objetivo es la búsqueda del significado y, de forma más general, argumenta que “it deals with the principles of reconstruction and interpretation and (to some extent) evaluation of meaning” (1982: 38). Estos tres aspectos tienen que ver tanto con el escritor como con el lector, en donde el primero construye el significado y el segundo lo interpreta de acuerdo a su contexto. Así, cuando un escritor decide escribir un soneto, sabrá que se refiere a un

---

<sup>8</sup> Para la teoría de Fowler, la literatura “... is not what literary works have in common, but constitutes, rather, the cultural object of which they are parts” (1982: 3). Ésta es la misma concepción que utilizaremos en esta tesis cuando nos refiramos a la ella.

poema con dos cuartetos y dos tercetos con una rima específica y que generalmente trata el tema del amor; además sabrá que existe un conjunto de poemas escritos de esta forma. Todo esto le servirá como base para su propia creación e incluso podrá modificarlo para que se ajuste a sus gustos o al mensaje que desea transmitir. Por otro lado, gracias a los géneros literarios un lector reconoce lo que debe esperar de una obra literaria. Es decir, si se decide leer una novela rosa, una novela detectivesca o simplemente un cuento, en cualquier caso la lectura se verá afectada si en una esquina del libro se lee “romántica” “clásica” o “histórica”. Lo mismo sucede en la librería: una persona podría decidir comprar *In Cold Blood* pues se encuentra bajo el letrero de “novela detectivesca”, pero también podría decidir que no será de su agrado si lo encuentra bajo el letrero de “novela documental”. En ambos casos vemos que el género literario tiene un papel importante en la comunidad lectora y en cómo el escritor aprovecha las expectativas para decidir qué escribir y cómo hacerlo, o bien, cómo la comercialización juega con las expectativas del lector y los significados que ha creado el escritor.

El proceso de crear y tener expectativas se puede explicar si el género literario se entiende como un sistema de comunicación. En ese caso, tenemos tres factores que logran la comunicación: el escritor, el lector y el texto u obra literaria; de tal manera que la comunicación busca proporcionarle al lector un contexto más o menos similar al que el escritor creó para su texto literario, el cual ayudará a que interprete el mensaje. Esto no quiere decir que el lector entenderá el texto exactamente de la misma manera que el escritor; más bien, se refiere a que el lector y escritor al menos podrán partir desde un mismo punto de vista, cada quien interpretándolo a su manera. También se refiere a una familiaridad para entender qué es o qué no es la obra literaria, qué esperar o no esperar de ella, qué es nuevo y qué no es nuevo, y demás rasgos que el lector considerará como estándares o modificaciones a la obra.

Hasta ahora hemos entendido que el género literario se trata de categorías con fronteras específicas pero que tienen un intercambio de contenido constante y que pueden superponerse con otras categorías. También hemos visto que un género literario tiene una identidad con respecto a su función, para lo cual analizamos los

*géneros* y los *modos*. Finalmente, como lo mencionamos desde un principio, podemos concluir que el género literario se entiende mejor cuando se estudia a partir de su función, pues la comunicación con el lector es una de las razones por las cuales asignamos un orden –aunque no definitivo– a los textos. Volviendo al nuevo periodismo, mi propuesta es que éste se trata de un género literario que se ha desarrollado en torno a la novela. Ahora bien, como Fowler señala, la novela es un *género* que no se ha subdividido, por lo tanto es problemático puesto que se ha entendido como un todo y, al mismo tiempo, se considera que sus características son distintas entre cada división –digamos entre la concepción que tenemos de una novela del realismo literario y una novela fantástica–, al menos en cuanto a su estructura interna. Por lo tanto, desarrollaremos el nuevo periodismo tomando en cuenta que la novela forma parte de su estructura externa y que también ha cambiado algunas de sus características convencionales para adaptarlas al nuevo periodismo.

Describiremos el nuevo periodismo tomando en cuenta esta explicación del género literario para entender qué expectativas y qué sistema de comunicación se establece entre el lector, el texto y el escritor de este género literario. Las características del nuevo periodismo se desarrollarán a partir de un análisis profundo de las partes de los textos que lo conforman. Para entender a qué se refiere este tipo de análisis, es necesario ver más de cerca la teoría de Jean Marie-Schaeffer.

### ***1.3 El esquema genérico de Jean-Marie Schaeffer***

La teoría de Jean-Marie Schaeffer ayuda a comprender los géneros literarios desde su función comunicacional; esto lo podemos ver principalmente en las divisiones que identificó para poder explicar las características de los géneros literarios. Antes de pasar a explicar más al respecto, debemos discutir brevemente su relación con la lingüística; posteriormente, compararemos su teoría con la de Tzvetan Todorov para tener más claro cómo funciona y finalmente nos apoyaremos en Rick Altman para entender la parte final de su esquema genérico.



Ferdinand de Saussure definió el acto de la comunicación como un sistema que requiere principalmente de la interacción entre un emisor, un receptor y un mensaje. Para Schaeffer, los géneros literarios funcionan de la misma manera: requieren de un emisor (el autor/narrador/escritor), un receptor (el lector) y un mensaje (el texto literario). Estos tres elementos se pueden dar de diversas maneras como un texto literario escrito con la estructura de una carta, un narrador que dirige su texto a un público definido, un narrador que comparte su identidad con la del escritor y un personaje del texto, o un narrador que se declara diferente al autor del libro; en fin, las posibilidades hacen que el lector reciba el texto de una u otra manera y ello le permite decidir con qué grupo de textos comparte características. Cada género literario, entonces, se trata de un sistema de comunicación donde cada parte –emisor, receptor y mensaje– tiene ciertas características por medio de las cuales podemos distinguir a un género literario de otro. Así, por ejemplo, en la autobiografía sabemos que el autor y el narrador son uno mismo, por lo general no tiene un público definido, su narración siempre girará en torno a la vida del autor y el lector podría considerar la experiencia de esta lectura como apasionante o conmovedora, entre otras cosas. Cada una de estas características se refiere a una parte del sistema de comunicación, de manera que una casa editora podría decidir categorizar obras como “biografías”, pues sus compradores podrían pensar que éstas siempre les producen lecturas conmovedoras y apasionantes. A medida que cada género literario juega con las características de su sistema de comunicación, el lector se aleja de su zona conocida y entonces puede crear nuevas categorías para explicar los nuevos elementos que encontró en determinada obra literaria. Digamos entonces que un lector consigue una biografía de Napoleón, cuya vida está llena de batallas y decisiones militares y políticas; este lector entonces podría decidir que esa obra no sólo es una biografía, sino una biografía política. Esto sucede porque el sistema de comunicación ha variado una de sus características: ahora incluye batallas y política como parte del mensaje y una recepción que no causa una experiencia conmovedora sino agitada, al menos para este lector. Entonces, por medio de un sistema de comunicación que incluye tanto al lector como al escritor y su texto, los géneros literarios contribuyen a atribuir sentido al texto y a que el escritor y el lector establezcan una relación que los enriquezca mutuamente.

En los géneros literarios, el sistema de comunicación se ha entendido de diversas formas, pero aquí nos atañe ver la separación que hizo Todorov, pues a partir de ella Schaeffer formuló su propio esquema. El primer argumento de Todorov es que “toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria” (2006: 18); este punto señala que su teoría se centra en el mensaje, dejando fuera al emisor y al receptor casi por completo. Describe tres “aspectos del texto”: el verbal, el sintáctico y el semántico. Precisamente en el aspecto verbal se refiere al emisor, al receptor y al enunciado. Todorov describe los dos primeros a partir del texto y explica que se trata “... de una imagen implícita al texto, y no de un autor o un lector reales” (2006: 19); es decir, no considera que el emisor tenga una función específica, como emitir un mensaje formal, cómico, dramático, poético, etc., o una expectativa de recepción específica, como causar temor, enojo, sorpresa, etc. Al contrario, Todorov se remite a hablar de un narrador y de un lector que se entienden a partir de la clase de narración que se realiza; con esto también asume que la relación que existe entre el narrador, el autor y el escritor no afecta la forma como se interpreta el texto. Lo siguiente es el “enunciado o estilo”, al cual Todorov considera como la forma como se registra el lenguaje. El problema aquí es comparar que un enunciado, tratándose de una estructura compleja formada por cadenas de significados, es comparable al estilo: no podemos considerar que utilizar una estructura epistolar y escribir descripciones exhaustivas son la misma cosa; en efecto, una se refiere a la estructura y al uso del lenguaje, mientras que el otro se refiere sólo al uso del lenguaje.

Los aspectos semántico y sintáctico son también utilizados por Schaeffer y de forma parecida. La diferencia que veremos es que Todorov estableció qué aspectos tomar en cuenta, mientras que Schaeffer ha dado una mayor libertad a estas categorías ya que agregó más posibles rasgos a considerar. Aquí debo aclarar que, más adelante, describiré estos dos aspectos a partir de la teoría de Altman, pues él considera que el texto literario puede tener una serie de combinaciones de elementos sintácticos y semánticos que no tienen límites, como los que establecen Todorov y Schaeffer. El aspecto sintáctico, de acuerdo con Todorov, antes se entendía como “composición” y ahora se entiende como las relaciones entre los elementos que conforman la obra (2006: 19); éstas pueden ser lógicas, espaciales y temporales. Sin duda esto nos aclara

muy poco la situación, pues el autor habla de relacionar elementos sin especificar cómo los encontraremos en primer lugar. La siguiente complicación sería considerar que si un elemento no establece una relación de alguno de estos tres tipos, no puede considerarse una característica del género literario en cuestión; pero entonces, ¿en dónde quedaría, por ejemplo, el ambiente de una novela de terror? Por otro lado, para el autor la semántica se refiere únicamente a los temas del libro y explica “existen [temas] universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes; sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de los temas literarios” (2006: 20). Esta explicación establece que sólo existen unos cuantos temas sobre los cuales trata la literatura; sin embargo, por un lado los temas cambian conforme a la época –se crean nuevos temas y se olvidan otros tantos, mientras que algunos prevalecen– y por el otro, la semántica no sólo se refiere al tema, sino en general a la lógica que seguirá el texto y el sentido que le otorgará cada lector. Así, lo que Todorov propone es ver el tema como un todo, sin tomar en cuenta que el tema es una característica más del conjunto que conforma al género literario. Este breve esquema de Todorov nos presenta muchos huecos que se han tratado de llenar con teorías recientes, lo cual se ha logrado evitando establecer formas determinantes de encontrar las características de un género literario.

Al contrario de Todorov, Schaeffer dividió el acto de la comunicación en dos grandes categorías: comunicación y discurso realizado. El primero de ellos se relaciona con el emisor del mensaje y en qué se basa para transmitirlo; por lo tanto, éste se puede entender a partir de tres niveles que son la enunciación, la función y el destino. Aunque parece un caso similar al “aspecto verbal” que describimos en Todorov, Schaeffer se refiere a que un emisor se comporta de diversas maneras para poder comunicar su mensaje. Veamos con mayor atención cada caso:

El *nivel de enunciación* se refiere a la relación que existe entre el escritor de la obra y el narrador. A saber, el autor y el narrador pueden identificarse como uno mismo, como es el caso de la autobiografía; el narrador puede ser diferente al autor y adquirir la identidad de un personaje que existe en nuestra realidad, como sucede en algunos casos en la novela histórica; y, finalmente, el narrador puede ser diferente al autor y

además ser un personaje ficticio, que sólo existe dentro del universo de la obra, lo cual hemos visto con más frecuencia en la literatura. Además, el emisor también tendrá una intención que intentará verter en su texto. En este caso podemos encontrar textos que tienen la intención de dirigirse a un público –como un discurso–, a una sola persona –la carta–, entretener o educar, entre otros; esto afectará la construcción de su texto y la recepción del mismo. Después de todo, cuando el autor publica un libro, el texto contiene sus intenciones y su identidad, aunque su público no siempre podrá reconocerlo exactamente de la misma forma; en algunos casos incluso será imposible. Para aquellas obras en que es reconocible, éste es un elemento más que puede considerarse cuando se realiza la categorización.

El *nivel de destino* es la interacción entre el autor y el lector. En todo texto literario existe un destinatario: ya sea que tenga un público definido, uno indefinido o el escritor haya escrito para sí mismo, cada tipo de destino afectará la recepción final del texto dependiendo de la perspectiva con que se lea. Además, en algunos casos este nivel puede ser una clave para descubrir la intención del autor, la cual finalmente afectará nuestra experiencia con el texto. Un ejemplo es *Drácula*, una novela en donde la narración se da a través de las voces de los diferentes personajes en forma de cartas, memorias y apuntes. Este juego en donde el autor se dirige a un público definido –en este caso, a sí mismo o al que recibirá la carta– permite una lectura diferente como si se tratara de un recuento histórico a través de una colección de documentos; para algunos lectores esto podría aportarles cierto realismo a la obra, lo cual podría generar una experiencia más estremecedora. Vemos, pues, que el destino puede aportar características relevantes para cambiar nuestro acercamiento a la obra.

El *nivel de la función* es el último dentro del acto de la comunicación y se refiere a la finalidad que tiene la comunicación del mensaje. Nuevamente podemos hablar de las expectativas del lector y el escritor; sin embargo, la diferencia con los otros dos niveles es que aquí se analiza más concretamente cómo se utiliza el mensaje. Schaeffer explica este nivel a través de lo que llama “actitudes discursivas” (2006: 71-72), que se reflejan por medio de dos actos del habla: los actos ilocutivos que son “una promesa [para] contraer una cierta obligación por parte del emisor” (2006: 72) y se

dividen en cinco tipos: asertivo, directivo, promisorio, expresivo y declarativo.<sup>9</sup> Por su parte, los actos perlocutivos se pueden entender como “aquéllos por los cuales se producen efectos en el interlocutor” (Lineros Quintero, 1998: 154). Es decir, mientras los actos ilocutivos afectan la actitud del emisor, los perlocutivos afectan la actitud del receptor. A partir de estas dos características pueden derivar muchas otras funciones; por ejemplo, un discurso tiene una función declarativa y su uso del lenguaje será directo, se dirigirá a un público, tendrá puntos concretos que abordar, etc.; a ello se añade que el emisor no espera una respuesta. Considerando estos aspectos del discurso, el receptor/lector/audiencia tendrá una interpretación que despertará sentimientos relacionados con esta actitud.

Estos tres niveles representan lo que Wolfgang Iser llamó rasgos extratextuales (1988: 322), es decir, aquellos cuya función es llevar el texto a los lectores y no se interesa por el texto en sí. A pesar de que tanto la emisión como el destino y la función tienen una relación directa con el mensaje, no son características que buscaremos dentro de él. Más bien, estos niveles aportarán los medios necesarios para que el mensaje se desarrolle y serán lo primero que entrará en contacto con el lector. Aunque no siempre son indispensables para describir un género literario, debemos resaltar que conforman una parte de él que, si se estudia, nos puede llevar a un análisis más preciso del género literario.

Después de ver los rasgos extratextuales del texto, ahora debemos hablar sobre el acto discursivo realizado, descrito por Iser como “rasgo[s] del signo complejo mismo, por tanto rasgos *intratextuales*” (1988: 322; énfasis del autor). El acto discursivo se ha estudiado con más frecuencia pues, para aquellos que han estudiado la identidad genérica de un texto, por lo general les es más lógico y pertinente hacerlo desde el punto de vista del lector; esto implica que sólo toman en cuenta lo que interpretaron sobre un texto al momento de leerlo. En este acto los dos niveles que se analizan son el semántico y el sintáctico. Como ya mencioné, nos apoyaremos en la obra *Los géneros*

---

<sup>9</sup> En el capítulo 3 veremos con más detalle una explicación sobre los actos ilocutivos, para lo cual nos apoyaremos principalmente en el trabajo de John R. Searle, a quien Schaeffer también cita en su libro.

*cinematográficos*<sup>10</sup> de Rick Altman para entenderlos. A diferencia de Schaeffer, Altman hizo una explicación más específica y fácil de aplicar respecto a la semántica y la sintáctica; este autor argumenta que “el enfoque semántico, por lo tanto, se centra en los bloques constructivos del género, mientras que la perspectiva sintáctica privilegia las estructuras en que éstos se disponen” (2000: 296), y con esto en mente, analizaremos el nuevo periodismo más adelante.

En la lingüística, la semántica se refiere a los elementos que forman una oración, es decir, sujeto, verbo y predicado –si se trata de una oración básica–. En una obra literaria encontramos que la narración también se construye a partir de elementos tales como tipo de narrador, personaje, ambiente, etc., que le otorgarán una lógica a nuestra lectura. El *nivel semántico* busca identificar los elementos que un grupo de textos comparte y que son capaces de crear relaciones suficientemente importantes como para darle un sentido específico al texto. Algunos de estos elementos también se volverán marcas del género literario dentro del texto, como por ejemplo los personajes y el ambiente, que son los que a menudo se identifican con mayor rapidez. En la novela detectivesca los elementos que con más frecuencia reconocemos son el personaje principal que es un detective, el ambiente de misterio, un crimen y el sistema social que busca restablecer el orden. Por separado estos elementos podrían pertenecer a otros géneros literarios, pero en conjunto nos es más claro ver que forman un significado específico. Si recordamos un poco, nuestra explicación sobre el género literario mencionaba que éstos tienen un intercambio constante de características que amplían sus fronteras y crean subgéneros y nuevos géneros literarios. En la semántica podemos ver un continuo aporte de características, pues se trata de elementos que hasta cierto punto son independientes. Altman señala que la semántica puede aplicarse a una gran cantidad de textos puesto que se trata de un aspecto explicativo (2000: 297); es decir, tomando el ejemplo de la novela detectivesca, podríamos categorizar un texto dentro de este género porque su personaje principal es un detective y dejar de lado los otros tres

---

<sup>10</sup> Aunque el estudio de los géneros de Altman se dedica principalmente a la cinematografía, su teoría es aplicable para los textos literarios, puesto que parte de la teoría de los géneros literarios. En general los géneros literarios y los cinematográficos se pueden analizar de forma similar ya que ambos se estudian como textos que funcionan como un sistema de comunicación entre director/escritor y audiencia/lector, cuyo mensaje es la obra/pieza cinematográfica.

aspectos. El problema será que podremos encontrar esos mismos elementos en otras obras que no necesariamente se desarrollan en la forma convencional de la novela detectivesca. Podría suceder que encontremos a un detective, un crimen, un ambiente de misterio, etc., en una novela rosa; esto sucede porque los elementos no se desarrollan de la misma forma entre uno y otro género, ni siquiera entre una obra y otra; entonces ¿qué haría la diferencia? Para encontrar evidencia más concreta de un género literario, tenemos que hablar entonces sobre su sintáctica ya que, como Altman destaca, debemos evitar la polarización entre semántica y sintáctica, puesto que las dos ayudan a construir el significado del texto. Por lo pronto, debemos tener en mente que la semántica analiza aspectos específicos pero relevantes de un texto, que nos permiten crear grupos de textos a los cuales llamaremos géneros literarios; además, es gracias a la semántica que el lector puede identificar un género literario con relativa facilidad, pues su construcción no implica una complejidad estructural que requiera encontrar la lógica del texto.

En los estudios lingüísticos, la sintaxis es un nivel que tiene que ver con la estructura del enunciado, es decir, el orden que se le da a los elementos gramaticales para obtener una construcción específica. El *nivel sintáctico*, entonces, nos habla sobre las relaciones que se establecen entre los elementos que identificamos por medio de la semántica; cabe destacar que las relaciones que se establecen serán específicas de cada género literario. Como Altman lo definió, se trata de la “estructura” para construir el género literario, la cual también puede tener modificaciones; pero es la complejidad de la sintaxis lo que le da mayor estabilidad para soportar el paso de los años y el desarrollo de nuevos géneros literarios. La sintaxis permite construcciones más complejas de significado que nos dan más elementos de categorización de los textos. Tales construcciones se refieren a temas, sentido de la obra, reflexiones específicas, desarrollos o desenlaces que generan cierta interacción entre los personajes, en fin, cualquier estructura que nos aporte herramientas para la interpretación del texto. En la novela detectivesca, los elementos semánticos podrían tener una estructura que nos permita observar los valores de la época determinada en que se escribió, un trato específico de los personajes femeninos –si, por ejemplo, el detective es mujer–, una crítica social, entre otros; en un caso como éste, podría tratarse de una novela

detectivesca francesa del siglo XIX o feminista o realista. Altman menciona que “el significado genérico sólo se constituye como tal mediante el repetido despliegue de unas estrategias sintácticas sustancialmente iguales” (2000: 303); esto quiere decir que no sólo basta con encontrar las relaciones sintácticas en el texto, también se debe dar importancia a aquellas relaciones que se repiten con frecuencia en los textos que dicho género literario engloba, aunque no se den de manera idéntica. Por medio de ello, veremos otros de los criterios de categorización de ese género y tendremos una explicación más profunda de cómo se comunica el mensaje.

La razón por la cual basaremos nuestro estudio en el esquema de Schaeffer tiene que ver con la importancia que ha dado al estudio de los diferentes niveles que el género literario utiliza para comunicar su identidad. Sin embargo, no podríamos tener un estudio completo sin hablar del tercer elemento en la comunicación: el lector. En el año 2000, Altman reformuló algunas partes de su teoría semántico-sintáctica de los géneros. En ese momento, agregó un tercer factor, la pragmática, que se encarga de observar la recepción del texto, y con ello agregó: “los géneros son distintos para sus distintos públicos ... [por lo tanto] el análisis pragmático debe centrarse en todo momento en la pugna entre distintos usuarios que caracteriza a los géneros” (2000: 280-283). Altman buscó demostrar que la identidad de un género literario no se crea a partir de solo tipo de lector, sino que existen lectores especializados, críticos, lectores comunes, casas editoras, librerías, etc. y todos ellos contribuirán a asignar una identidad al género literario, además de que categorizarán los textos de acuerdo a su experiencia o a sus intereses personales. Es muy frecuente ver que las librerías utilizan los géneros literarios para atraer compradores: en últimos años, hemos visto secciones completas bajo el nombre de “novela de vampiros”, debido a la recurrencia del tema y personajes en diversas obras. Si antes nos encontrábamos con *Drácula* y las novelas de Anne Rice en la sección de terror, hoy podemos ver una sección dedicada completamente a los vampiros. Esto significa que el lector hará su lectura partiendo del hecho de que se le “prometió” una obra que trata sobre vampiros y dependerá de la familiaridad que establezcan su convención de un género literario de los vampiros y lo que la obra comunica –semántica y sintáctica– para determinar si fue de su agrado o no, o si pertenece a otro género literario. Volviendo a la novela detectivesca, en el nivel



de la pragmática veremos que “[Detective novel] will entice the reader into labyrinths of moral analysis; that kind will require exquisite discriminations between events which actually ‘occurred’ in the author’s fiction and those that are merely fictions of a narrator” (1982: 72); este trabajo por parte del lector dependerá de muchos factores, al mismo tiempo que aportará otros más para darle identidad al texto, pues como Fowler concluye otro factor determinante es que “indeed, one of the pleasures of reading is that hermeneutic activity differs with kind” (1982:72).

Tomando en cuenta los puntos anteriores, entendemos que el género literario es un sistema de comunicación complejo y, sin embargo, se ha vuelto necesario para establecer una relación lector-escritor. Más adelante, cuando realicemos nuestro análisis sobre el nuevo periodismo, el esquema de Schaeffer nos permitirá observar en detalle cómo funciona este género literario para transmitir su mensaje con una intención determinada y con rasgos específicos que se han repetido en más de una obra a lo largo de los últimos dos siglos. El desarrollo del nuevo periodismo, por supuesto, sólo estará completo cuando veamos su aplicación a las obras literarias y la interacción entre sus distintos elementos. Pero, antes de pasar a los ejemplos del nuevo periodismo, debemos analizar dos aspectos muy importantes de este género literario: la no-ficción y los medios periodísticos. Será a partir de estas dos características que podremos entretejer las características del nuevo periodismo, las cuales finalmente nos llevarán a establecer su identidad genérica.

## 2. La no-ficción o la narrativa de hechos

Desde sus inicios, la novela narra distintos tipos de ficción, pero la no-ficción también había tenido un desarrollo importante en siglos anteriores, aunque no en forma de novela, sino de periódicos y narrativas de viajes en el Nuevo Continente; al respecto, Robert S. Boyton explica que “nonfiction dominated the nineteenth-century book market. First, novels were considered frivolous and potentially immoral. Economics played a role, too. Publishers were more likely to offer an author an advance for a work of nonfiction than for a novel” (2005: xxii). Décadas más tarde, la no-ficción penetró el estrato de la novela cuando Truman Capote declaró que su obra *In Cold Blood* debía considerarse una novela de “no-ficción”, lo cual volvió a abrir las discusiones respecto a la cuestión sobre cómo se realiza la representación de la realidad en la literatura.

La novela de Capote no fue lo único que impulsó la separación y los estudios relacionados con la no-ficción. Algunos críticos están convencidos de que la literatura no está formada específicamente por obras de ficción. En su ensayo “The Logical Status of Fictional Discourse” John R. Searle señala que “nowadays most works of literature are fictional, but by no means all works of literature are fictional” (1975: 319); para este autor, no se debe suponer que la literatura necesariamente debe estar conformada por una historia ficticia y por técnicas narrativas que aporten elementos de la imaginación que mejoran y controlan los eventos narrados; al contrario, la literatura que se da como un suceso cultural, también puede incluir textos cuyo enfoque está en crear la sensación de que sirven como ventanas a realidades verídicas, aunque no hayamos sido testigos oculares de ellas.

En la no-ficción, la literatura funciona como un medio a través del cual el autor busca expresar la realidad; pero más allá de ser sólo un reflejo de la realidad, trata de ser fiel a todas las experiencias que se encuentran a su alrededor y que sirven como un marco para la narración. Para que la no-ficción logre su cometido, como Renato Prada Oropeza lo describe, “el discurso literario goza de verosimilitud no por su relación con otros eventos ni con otros elementos (valores) dentro del discurso narrativo-literario, sino por su relación con un elemento *exterior* al mismo: la acción, el hecho ‘real’” (1999:

50; énfasis del autor). Para la literatura de los siglos XX y XXI, la no-ficción se ha vuelto un rasgo de las obras literarias que indica una nueva relación entre el texto y el “elemento exterior” –los hechos–. A diferencia de la ficción, en donde el escritor hace referencia a eventos reales o inventados, pero él decide cómo se desarrolla la historia, en la no-ficción los eventos siempre se refieren a la realidad, por lo tanto no se busca modificarlos, más bien tratan de verse desde diferentes perspectivas; además, el escritor es el encargado de crear un discurso narrativo con los elementos necesarios para que tenga un impacto en el lector. Por su parte, para que el lector pueda diferenciar la ficción de la no-ficción, deberá atenerse a una serie de convenciones y marcas dentro del texto mismo que le indicarán el grado de realidad o de ficción de una obra.

En este capítulo analizaré la no-ficción y su función dentro de la literatura. Asimismo, compararé la no-ficción y el realismo, para entender la diferencia que existe en la manera como se relacionan con la realidad. Por último, describiré la relación que existe entre la no-ficción y el nuevo periodismo, ya que este último se preocupa específicamente por narrar los sucesos atestiguados por el escritor, más específicamente llamados “hechos”.

### ***2.1. La narrativa de no-ficción***

La no-ficción es un área poco estudiada por la crítica literaria ya que el término mismo se ha presentado como problemático y complicado de explicar; sin embargo, existen algunos estudios al respecto que utilizaremos en este apartado. En su libro *Literary Nonfiction*, Chris Anderson enfatiza la paradoja que existe en torno a la no-ficción: “it’s a negative term for something positive, implying that somehow nonfiction is less than fiction. More importantly ... it’s difficult to tell the difference between the fictive and nonfictive, since we can never apprehend reality without a bias” (1989: ix). Por su parte, el novelista y periodista Dan Wakefield, en su ensayo “The Personal Voice and the Impersonal Eye”, analiza que “the term itself indicates that ‘fiction’ is the standard, central sort of serious writing and that anything else is basically defined by being ‘not’ of that genre” (cita en Dennis y Rivers, 1974: 15). Como podemos ver, tanto los críticos literarios, como los del periodismo, han considerado que el término “no-ficción” es poco

ventajoso para todas las obras e ideas que engloba dicho concepto. Es por ello que críticos literarios como Gerard Genette se han negado a utilizar el término “no-ficción”.<sup>11</sup> Al mismo tiempo, los críticos de ambas esferas concuerdan con que debemos tener presente que la ficción es un opuesto complementario de dicho término; es decir, las características y convenciones de la ficción nos ayudan a identificar cuando un texto es de no-ficción por contraste.

En su teoría sobre la narrativa de hechos, Genette sostiene que no existe una diferencia entre la no-ficción y la ficción *a priori* (1990: 774). A ello, Barbara Herrnstein Smith agrega que la ficción de una obra no existe en aquellos elementos que la componen, sino que “...it is the *act* of reporting events, the *act* of describing persons and referring to places, that is fictive” (cita en Genette, 1990: 765; énfasis del autor). Esto también indica que, para saber si el “acto” de la narración y de descripción es ficción o no, se deben tomar en cuenta ciertas convenciones –que encontraremos en las descripciones, referencias y reportaje de eventos, entre otros– que, como lectores, nos permiten creer o verificar la veracidad de una obra; aunque, en un inicio, éstas pueden no ser del todo evidentes. Tal es el caso del nuevo periodismo, que “ficcionaliza”<sup>12</sup> la narración de los hechos que describe, de tal forma que en un inicio se lee como ficción, pero gracias a otras características que estudiaremos más adelante, indica al lector que se trata de una narrativa de no-ficción. En algunos artículos periodísticos, es posible ver de inmediato que se trata de un texto de no-ficción, como en el caso de Bob Hohler, quien escribió en el *Boston Globe* sobre el recorte presupuestal de los deportes escolares:

Gang-related gun crimes are prevalent near many Boston schools and sports facilities. Police Superintendent Paul Joyce said gangs are recruiting children as young as twelve to wield guns. “We’re coaching a lot of kids who have been traumatized by the violence,” said Paul De Barros, the boys’ soccer coach at Burke High School in Dorchester. (cita en Stout, 2010: 222)

En este ejemplo, la primera oración es directa y declarativa; lo siguiente es una cita que sirve para reafirmar la oración inicial. Marcas como esta, donde el escritor proporciona

---

<sup>11</sup> En su ensayo “Fictional Narrative, Factual Narrative”, Genette prefiere utilizar el adjetivo “factual” o “de hechos” para este tipo de literatura, pues considera que utilizar el término “no-ficción” quita cualquier rastro de ficción a los textos. Para fines de esta tesis, “narrativa de hechos” y “no-ficción” se refieren a lo mismo.

<sup>12</sup> Este término es específicamente utilizado en relación con el nuevo periodismo por Käte Hamburger y citado por Genette en su ensayo “Fictional Narrative, Factual Narrative” (1990: 772).

fuentes de información, son las que permiten establecer que un texto está tratando un tema desde el punto de vista de la no-ficción; esto quiere decir que la intención no es inventar una historia, sino recrearla. Aun cuando identificar las diferencias entre la ficción y la no-ficción implica la lectura de la obra en cuestión, la intención<sup>13</sup> de crear uno u otro tipo de texto existe desde el momento en que el escritor concibe el desarrollo del texto, pues como Searle explica: “whether or not [a work] is fiction is for the author to decide” (1975: 320). Al mismo tiempo, ambas categorías se encuentran en un intercambio continuo que nos revela que “there exists neither pure fiction nor history so rigorous as to abstain from all ‘plotting’ and all novelistic devices whatsoever, and therefore that the two domains are neither so far apart nor so homogeneous as they might appear” (Genette, 1990: 772). En efecto, debemos considerar que la no-ficción y la ficción se apoyan la una en la otra para poder ser diferenciadas.

La forma para identificar una obra de no-ficción no sólo se basa en el lenguaje utilizado, sino en el compromiso que el autor tiene de contar la realidad. El “compromiso” del autor, de acuerdo con Searle, es visible dentro del texto en términos lingüísticos. Él explica que los textos que buscan referirse a la misma realidad que comparten con el lector, lo logran por medio de una aserción<sup>14</sup> que cumple con un conjunto de reglas que se repiten en textos del mismo tipo y que, a la larga, crearán una convención respecto a lo que el lector debe esperar de ella. En el caso de la no-ficción, las reglas son: 1. La aserción debe comprometerse con la verdad de la proposición expresada; 2. El emisor del mensaje debe ser capaz de adquirir las evidencias necesarias para probar su proposición; 3. La proposición no debe ser forzosamente cierta para el emisor y el receptor; y 4. El receptor se compromete a creer en la verdad expresada por la proposición (Searle, 1975: 322-323). Un ejemplo interesante de cómo

---

<sup>13</sup> Al respecto del papel del crítico al momento de considerar la “intención del autor” dentro de su estudio, Searle dice que “it is absurd to suppose a critic can completely ignore the intentions of the author, since even so much as to identify a text as a novel, a poem, or even as a text is already to make a claim about the author’s intentions” (1975: 325).

<sup>14</sup> Una aserción es un tipo de acto ilocutivo que tiene ciertas reglas pragmáticas y semánticas. El acto ilocutivo a su vez es la función que le da significado a una oración (Searle, 1975: 324). Existen cinco tipos de actos ilocutivos: los asertivos dicen cómo son las cosas, los directivos tratan de hacer que un tercero haga lo que se le indica; los promisivos se comprometen a cumplir con algún acto; los expresivos manifiestan sentimientos y actitudes, y los declarativos tratan de cambiar las actitudes o comportamientos sociales del lector a través de lo que enuncian (Schaeffer, 2006: 72).

funcionan estas reglas es *A Modest Proposal* de Jonathan Swift, pues en su ensayo podemos observar el doble juego de las reglas que mencionábamos antes: el ensayo inicia con un recuento de la condición de pobreza y olvido en la que vive la sociedad inglesa. Swift hace referencia a situaciones comunes como "the roads and cabbin-doors crowded with beggars of the female sex" y "the present deplorable state of the kingdom" (1729: s/n), con lo cual busca que su obra se entienda como verídica; más adelante se dirige a su público con claras intenciones de que su texto no se trata de ficción sino de una propuesta: "I shall now therefore humbly propose my own thoughts, which I hope will not be liable to the least objection" (Swift, 1729: s/n). Hasta este punto y en adelante, el autor ha cumplido las cuatro reglas de la aserción de no-ficción: "aparentemente" el autor se ha comprometido a relatar sus pensamientos tal y como son, el texto presenta evidencias que respaldan su veracidad, el emisor puede estar en desacuerdo con el argumento y, considerando esto último, el lector cree en lo que lee (razón por la cual Swift fue víctima de muchas críticas). Pero cerca del final, se invierte el aspecto ficticio y el no-ficticio, pues el autor acepta que toda su proposición es falsa hasta cierto punto:

I profess, in the sincerity of my heart, that I have not the least personal interest in endeavouring to promote this necessary work, having no other motive than the publick good of my country, by advancing our trade, providing for infants, relieving the poor, and giving some pleasure to the rich.  
(1729: s/n)

Por medio del último párrafo del ensayo, que contiene sus verdaderas propuestas, es que Swift admite que ha engañado al lector construyendo una aserción no-ficticia y después señalando que no desea "promover" todo lo que ha dicho hasta ese momento. Sin embargo, con este doble juego ha llamado la atención del lector. A final de cuentas su texto es no-ficción, pero lo importante es que su uso de marcas de no-ficción permitió crear un vínculo suficientemente fuerte como para que el lector creyera que su proposición realmente era introducir el canibalismo en Inglaterra. Como podemos ver, el compromiso existe en el texto y es decisión del escritor saber cómo lo utiliza para generar experiencias en el lector.

Además de utilizar las aserciones, debemos entender que la no-ficción es una característica de los textos que admiten que el lector y el escritor comparten una misma realidad, que es la que se narra dentro de dichos textos. En la literatura, existen varios

tipos de no-ficción, tales como: la biografía, la autobiografía, el ensayo y las memorias, entre otros. Cada uno de ellos se apoya en formas diferentes de narrar la realidad: en la biografía y la autobiografía la narración ocurre alrededor de la vida de algún personaje; sin embargo, en la primera la narración se da en tercera persona, mientras que la segunda narra en primera persona, pues los hechos descritos son forzosamente los que se relacionan con su propia vida. Para el caso de las memorias, también se trata de la narración de los hechos de la vida del narrador, pero la diferencia está en que los relatos no siguen linealmente la vida entera del narrador, sino que se trata de experiencias específicas de su vida. Finalmente, el ensayo, de acuerdo con Edward Weeks, trata de sólo una experiencia "... which the reader shares with the writer ... in a style that does not date" (cita en Anderson, 1989: 161). A pesar de que en cada uno de ellos existe el mismo compromiso con el lector, como vimos, estos textos de no-ficción tienen intenciones muy diferentes. Lo que los une es su interés por transmitir la realidad que comparten con el lector, sin la necesidad de ser explícitos, pero sí utilizando marcas específicas que les permitan ganar la credibilidad del lector.

Al respecto de la realidad, podemos decir que la no-ficción no se limita a lo apreciable a simple vista, ya que, como Michael Riffaterre explica, "...[aquello] que determina el valor realista de un texto no depende de su relación 'con estados de cosas' en un mundo real o posible, sino de su relación con la esfera de las representaciones mentales" (cita en Prada Oropeza, 1999: 83); en otras palabras, la realidad abarcará todo aquello que la sociedad decida acordar como "real", y que, a final de cuentas, es una representación mental de las convenciones que establece la sociedad. Los textos que se consideran no-ficción, lejos de crear una nueva realidad, se enfocan en recrear versiones o descripciones de la realidad aceptadas en una sociedad, utilizando marcas específicas para que el lector sepa a qué descripción se refiere. Es aquí donde debemos tener cuidado y no confundir la no-ficción con el realismo literario, ya que cada uno representa una manera diferente de relatar la realidad, como lo veremos a continuación.

## ***2.2 El realismo literario y la no-ficción: dos formas de representar la realidad***

Como vimos anteriormente, en su ensayo introductorio a *The New Journalism*, Tom Wolfe comparó el realismo literario inglés con el nuevo periodismo, argumentando que ambos se habían desarrollado de forma similar y que compartían algunas características. Una parte de los argumentos de Wolfe señala que "...as the novel has become increasingly nonrealistic, journalism has stepped into the abandoned territory of manners and morals to create a new literary realism, or a New Journalism ... free of the old-fashioned need to invent stories" (Weber, 1974: 15). Esa "necesidad de inventar historias" es la que marca la diferencia entre el nuevo periodismo –como un género literario que funciona gracias a su no ficcionalidad– y el realismo literario, que inventa personajes y situaciones, aunque todos ellos son muy cercanos a la realidad de la época y el lugar en donde se escribió, es decir, sirven como un retrato de una sociedad y las posibilidades de su existencia dentro de ese contexto socio-cultural.

A pesar de que describir el realismo literario es demasiado ambicioso para los fines de esta tesis, de igual forma debemos entender su funcionamiento general: existen dos definiciones importantes del realismo literario que retomaré para entender dicho concepto. Por un lado, Georg Lukács postuló una teoría sobre el realismo literario que se relaciona con el marxismo, en la cual el realismo es donde "confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico", y agrega: "el verdadero gran realismo trata al hombre total y a la sociedad total, en cambio de limitarse a algunos de sus aspectos" (Lukács, 1965: 13). Nancy Armstrong también discute que la teoría de Lukács se enfoca en el realismo que se desarrolló en Europa durante el siglo XIX y se refiere a "... fiction that sets out to reveal the hidden order of an increasingly complex and fluid society" (1999: 37). Es importante resaltar que el realismo de Lukács es un tipo de "ficción" que sirve como un reflejo de la realidad social, aunque no es un fiel recuento de ella. Por su parte, en estudios más recientes, Ian Watts desarrolla el concepto en conjunción con la novela; es decir, para Watts, el realismo literario presenta una serie de características que hacen que la narrativa muestre todas las dimensiones posibles de la vida humana: "...[it] attempts to portray all the varieties of human experience, and not merely those



suited to one particular literary perspective: the novel's realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it" (Watts, 1963: 11). Para Lukács el realismo literario se centra en narrar la universalidad del hombre, por lo cual se un solo personaje representa los aspectos más importantes o típicos de una sociedad, además de que dicho personaje está dotado de una autonomía que, según Lukács, obliga a que sus acciones estén determinadas por la sociedad que se trata de retratar, en lugar de que el narrador controle del todo sus acciones; es decir, los personajes de Dickens que nacen en la miseria tendrán que luchar para sobreponerse a la crueldad de la pobreza – como el caso de Pip en *Great Expectations*– o aceptar su condición y vivir de esa manera –como es el caso de Nelly y su abuelo en *The Old Curiosity Shop*–. Por su parte, Watts tiene un mayor interés por la manera en la que se relata dicha realidad, es decir, el efecto que hace que el lector sienta que está observando todos los detalles que conforman la historia y que son elementos y situaciones que podría encontrarse en su vida. Para ambos, sin embargo, el realismo literario es un retrato y no un reporte o recuento de algo que sucedió, en donde los personajes y situaciones se basan en la realidad, pero no son precisamente reales. Ante las distintas visiones que existen sobre el concepto de “realismo literario”, Alice R. Kaminsky añade que, de forma más, general, “to write realistic novels is to deal with imaginary events and characters with the hypothetical formulation of possibilities, in other words with the counterfactual, for the sake of illuminating political, social, economic, psychological, or moral ‘truths’ of an age” (1974: 203). Después de todo, el realismo literario apunta a generar una “consciencia social” en el lector que puede servir como crítica o propuestas sobre la forma como funciona una sociedad. La no-ficción en cambio no necesariamente busca criticar o proponer, simplemente le otorga algún tipo de coherencia o estructura a historias obtenidas de la realidad, con la intención de modificar lo menos posible dicho evento, y contando con que los eventos reales serán suficientes para crear una historia, en lugar de elaborar una historia hipotética que no sucedió.

El realismo literario es un tipo de ficción que –tomando en cuenta las convenciones que identifican a un texto de ficción y las que Searle y Genette mencionan– trata de darnos *una* perspectiva de la realidad que conocemos, es decir, la del narrador. Como Searle explica, al contrario de la no-ficción, en la ficción el narrador

*finje* decir una verdad, aunque nunca le pide al lector que crea en ella: "...[the author goes] through the motions of making statements which he knows to be not true even though he has no intention to deceive" (1975: 326). En el realismo literario también encontramos que el narrador nos muestra un mundo similar al que conocemos, pero éste nunca nos pide que aceptemos que dicha realidad es creíble más allá de los confines del libro. En el realismo literario la realidad existe en una sola dimensión: la del escritor-narrador, pues es a partir de su imaginación y de sus ideas que surgen los conceptos de "realidad" a los que se refiere su obra al momento de establecer las relaciones y eventos que podrían sucederle a sus personajes, pero que también podrían sucederle a cualquier persona real que vive en una sociedad específica que el escritor-narrador no necesariamente creó, sino interpretó. De tal forma que "...the author will refer to real places and events intermingling these references with the fictional references, thus making it possible to treat the fictional story as an extension of our existing knowledge" (Searle, 1975: 331). Es así que el realismo literario no tiene la intención de remitirnos a eventos observados, sino que construye una historia basándose en aspectos de la sociedad, con lo cual amplía nuestro conocimiento sobre una situación en específico. En los primeros capítulos de *David Copperfield*, Charles Dickens relata el maltrato de la infancia inglesa, cuando nos muestra que el personaje principal es obligado a trabajar en una fábrica siendo tan sólo un niño. Aquí debemos tomar dos cosas en cuenta: primero, el personaje es ficticio y segundo, la historia no nos relata diferentes casos de trabajos forzados sino uno, relatado desde el punto de vista del autor. En *Esclavas del poder*, Lydia Cacho trata también el problema de la infancia forzada a trabajar, pero su relato se basa en sucesos verídicos y específicos respaldados por documentos, testimonios, entrevistas, etc., para evidenciar que su relato no se basa en una creación a partir de su investigación, sino en las voces y experiencias de la sociedad afectada por la trata de personas:

El estudio de Sawa revela lo que sucedió en un pequeño hotel en la vieja ciudad de Jerusalén ... Catorce niñas y mujeres entre catorce y veintiocho años fueron introducidas ilegalmente desde la franja de Gaza y el lado oeste. Durante el día las ponían a trabajar como mendigas y de noche las forzaban a la prostitución. (Cacho, 2010: 53-54)

Finalmente, para los lectores, el realismo literario pretende mostrar una realidad cuyos eventos y personajes reflejan el mundo en el momento histórico al que

pertenecen; ambos se construyen con la intención de englobar varios aspectos de la sociedad que normalmente encontraríamos en diferentes individuos. Por su parte, la realidad en la no-ficción sirve para un propósito: enfatizar todas las posibilidades de la experiencia humana. Sobre esto, el crítico Mas'ud Zavarzadeh explica que: "The reality which is transcribed in the nonfiction novel is inclusive and non-selective since the nonfiction novelist does not apply axiological criteria –which is implied in a totalistic conception of reality– to his observations and does not 'select' elements of his experience in order to project a total perspective of life" (1976: 44). A pesar de que Zavarzadeh aplica la descripción solamente para la novela de no-ficción, también se puede entender de la misma manera en cualquier tipo de literatura que tiene a la no-ficción como uno de sus rasgos. Este autor trata de indicarnos que la no-ficción funciona como una ventana a los diversos puntos de vista sobre una misma realidad, cuyas reglas no han sido impuestas sólo por el escritor, sino por los lectores y todos los miembros de la sociedad que han aceptado las convenciones y que, al mismo tiempo, las han modificado para intentar entender el mundo observable. Un texto de no-ficción desde el principio establece que lo relatado proviene de eventos verídicos y comprobables gracias al compromiso que se establece con el lector, como Searle lo indicó.

El texto que mencionamos de Lydia Cacho es una investigación periodística con un lenguaje directo y basado completamente en la investigación; sin embargo, se considera un texto de no-ficción, aunque no se trata de una obra literaria. La importancia que tiene la no-ficción para la literatura es que, además de ser capaz de relatar la realidad, al momento de narrarlo el escritor también se ayuda de "...the complexity and power and rhetorical possibilities of language" (Anderson, 1989: xxiv). El realismo literario se ha apoyado en un lenguaje literario, es decir, un lenguaje que precisamente juega con posibles puntos de vista, le da énfasis a la estética y no necesariamente busca ser directo. Conforme la no-ficción se ha introducido en la literatura, también ha buscado prestar la misma atención al lenguaje. Justamente de esa forma es que el nuevo periodismo se opuso al periodismo tradicional.

Podemos ver que, si bien una de las partes centrales del realismo literario y la no-ficción es utilizar las convenciones de la realidad aceptada por la sociedad, en cada caso ésta se maneja con propósitos distintos. El realismo literario la utiliza para crear una narración ficticia pero que revele algo sobre la sociedad, pues su interés era revolucionar la literatura logrando que la trama fuera actuada por “particular people in particular circumstances, rather than ... by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention” (Watts, 1963: 16). En muchas ocasiones, el realismo literario surgió como una crítica a la verdadera situación social que las obras literarias de la época habían ignorado. Mientras tanto, la no-ficción utiliza la realidad como un punto de partida y evidencia que el narrador es sólo un testigo más de los sucesos que ocurren en todas las posibles experiencias de la realidad humana. Lo que los une, sin embargo, es esa atención –que ha aumentado en la no-ficción– por utilizar un lenguaje que se vuelva parte de la experiencia al momento de leer. En el caso del nuevo periodismo, la no-ficción es un punto central para su desarrollo y a través de ella se pueden identificar otras de sus características a nivel de género literario.

### ***2.3 El nuevo periodismo y la no-ficción***

Hasta ahora hemos visto cómo funciona la no-ficción y cómo se ha desarrollado en general. La no-ficción es una característica literaria importante para el nuevo periodismo ya que señala que su narrativa se realiza siempre apegada a la realidad observable –tomándola como punto de origen y meta– y que requiere ciertos medios narrativos por medio de los cuales se acercará a dicha realidad. A pesar de que esto no le asegura un lugar dentro de la literatura, las características de no-ficción que encontramos en él son relevantes para otorgarle la posibilidad de tener un lugar dentro del canon literario.

La relación entre la no-ficción y el nuevo periodismo es un poco más complicada que con otros géneros literarios, pues combina características del periodismo convencional, pero su narración se ficcionaliza, como si se tratara de un relato literario; esto último lo logra por medio del lenguaje literario que es capaz de convertir el acto de informar un hecho –el reportaje– en el relato de una historia que se lee como algo alejado de la realidad, por medio de lo cual el escritor abre la posibilidad de que

aquellos lectores que no están interesados en la lectura de información, se acerquen a ella como si se tratara de algo imaginario, pero al mismo tiempo pueden conocer parte de la realidad de su sociedad. Para comprender esta dinámica, primero debemos entender que el periodismo convencional también tiene como rasgo la no-ficción; lo que es más, Anderson considera que “[journalism] is probably one of the most rigorously nonfictional of genres, at least in regard to the identity of individuals, the factualness of events, and accuracy of quotation” (1989: 200). Estas características obligan a que el narrador del periodismo convencional sea cuidadoso en cuanto a la manera como se reportan los eventos observados, lo cual significa que no tiene permitido inventar o cambiar los eventos que narra. En el nuevo periodismo, prevalecieron algunos de estos aspectos, el principal identificado por Alberto Dallal como “comunicación, entrega de información directa y sintética” (2003: 157). Junto con la “entrega de información” el nuevo periodismo también comparte un objetivo: buscar que el lector “[reciba] el material, [lo interprete], lo haga suyo, saque sus propias conclusiones” (Dallal, 2003: 157), es decir, su intención es animar a que el lector reflexione sobre los acontecimientos narrados.

Por otro lado, el periodismo convencional tiene otras características de no-ficción que el nuevo periodismo ha descartado. Una de ellas es el lenguaje conocido como “lenguaje periodístico”, el cual se refiere a una narración directa, objetiva y precisa que no busca más que informar al lector sobre un acontecimiento. Como discutíamos antes, el nuevo periodismo ficcionaliza los eventos narrados, aunque esto no significa que se ha perdido la intención de relatar la realidad. Al contrario, por medio de la ficcionalización es que el escritor logra que el lector experimente sonidos, ambientes, sentimientos y demás elementos que Ryszard Kapuściński llamó “*imponderabilia*, [todo eso] que es difícil de definir, y que sin embargo es una parte esencial de la escritura” (2009: 44); dichos elementos, además, son los que contribuyen a que la narración tenga una perspectiva más amplia que la que se obtiene al leer un texto tan directo como el periodismo convencional. Consideremos dos fragmentos. El primero, de Lydia Cacho, relata una entrevista conforme sucedió con el miembro de una organización contra la trata de mujeres:

Le pregunté sobre la legalización de la prostitución, y me dijo que no creía que la abolición fuera una opción para Turquía. “Nuestra organización considera la prostitución como una forma de violencia sexual contra las mujeres, pero en estas condiciones se convierte en un asunto de supervivencia”. ... Además, Cokar consideraba que la trata aumentaría con la prohibición. Guardó silencio cuando le pregunté si creía que la propiedad y compraventa de mujeres estaban culturalmente aceptadas. (Cacho, 2010: 33)

El segundo, de Truman Capote, relata la reacción del asesino Perry respecto al funeral de sus víctimas; el escritor se basó en una entrevista para su narración:

The Kansas City *Star* printed a lengthy account of the Clutter funeral, but the edition containing the article was two days old before Perry, lying abed in a hotel room, got around to reading it ... A thousand people! Perry was impressed. He wondered how much the funeral had cost. Money was greatly on his mind, though not as relentlessly as it had been earlier in the day. (Capote, 1966: 92)

Ambos escritores nos describen las reacciones del entrevistado; sin embargo, la diferencia está en cómo transmiten el suceso mediante el uso del lenguaje. Mientras el primer fragmento sólo dice lo esencial para la investigación sobre la trata de mujeres, el segundo nos detalla las acciones del asesino, su lenguaje corporal, lo que pensó, sus inquietudes, su punto de vista, etc.; estos elementos son necesarios para que Capote nos acerque a la vida del asesino y ver el asesinato de la familia Clutter a través del autor del crimen.

Si consideramos que el fragmento de Capote ha ficcionalizado su narración de la entrevista y no hay citas directas u otros elementos que nos indiquen que se trata de una narrativa de no-ficción, entonces ¿cómo es que el lector sabe que se trata de un relato de eventos verídicos? Es aquí donde debemos dirigirnos al análisis de la “intención” del autor. En el nuevo periodismo la intención de escribir no-ficción se justifica en algún punto del texto y busca aclarar de dónde surge la inquietud por escribir la obra; es decir, también revela el acto creativo de la escritura. Un ejemplo es H.G. Bissinger, quien resalta los métodos de su reportaje para *Friday Night Lights* en dos ocasiones: en el “Prefacio” advierte que la idea de escribir el libro “had been rattling in my head since I was thirteen years old, the idea of high school sports keeping a town together ... So I went in search of the Friday night lights .... A variety of names came up, but all roads led to West Texas, to a town called Odessa ... I knew I had to go there” (2004: xi). Las palabras iniciales del autor nos dan indicios de que el libro surge de lo que originalmente pretendía ser un reportaje o testimonio de una experiencia. Pero, al final, nuevamente encontramos que la sección de “Reconocimientos” menciona sus

fuentes de información, con lo cual aclara que su narración tiene fundamentos: “I could not have written this book without the townfolk of Odessa ... [who were] willing to express their opinions without restraint” (1990: 367). No es frecuente encontrar las intenciones de un escritor explicadas dentro de su obra, pero para el nuevo periodismo es necesario declarar que su narración es no-ficción y que, en el fondo, existe una investigación seria.

En la no-ficción encontramos que cada uno de sus tipos relata algo en especial: la autobiografía y la biografía narran la vida de alguna persona, el ensayo describe una idea y la desarrolla, la investigación expone datos y los ordena para dar un punto de vista. Por su parte, el nuevo periodismo se dedica a narrar “hechos”. Los hechos son aquellos sucesos que existen en una realidad compartida por más de una persona, y que requieren citar evidencias tales como documentos, entrevistas, datos históricos, etc. para ser verificables y creíbles; su objetivo, además, es “[to] provide a touchstone for man’s experience of the external world” (Zavarzadeh, 1976: 21). Es gracias a que más de una persona puede atestiguar, relatar o comprobar un hecho que podemos saber que la realidad también es un suceso social. Para ello, los hechos, al igual que la realidad, existen como un acuerdo entre los miembros de una sociedad que se basan en convenciones aceptadas por todos ellos. Algunas de estas convenciones son los nombres de lugares, conceptos sobre lo que es aceptado o no socialmente, consideraciones sobre lo que es relevante o no relatar y la necesidad de que sean comprobables. Este último punto se relaciona con las reglas para las aserciones que mencionábamos antes, en donde el narrador u observador debe encontrar la forma adecuada para hacer que el lector o público “crea” su proposición.

Hemos visto que el nuevo periodismo tiene características necesarias para su narración –como la intención del autor y el relato de hechos– que están apegadas a la no-ficción; lo más importante, sobre todo, es que este género literario busca ser no-ficción pero se apoya en herramientas de la ficción –como el lenguaje literario<sup>15</sup> y la descripción detallada– para generar experiencias más vívidas, en la medida que sea

---

<sup>15</sup> En adelante, entenderemos el lenguaje literario como aquel que se relaciona con la ficcionalización; es decir, aquel que permite describir la *imponderabilia* que menciona Kapuściński.

posible. El resultado es que el nuevo periodismo es, pues, un género literario riguroso en cuanto al testimonio e investigación de los eventos narrados, aunque dicho rigor no se traduce en el lenguaje utilizado para su narración. Más adelante veremos que la no-ficción es un rasgo que ha aportado los elementos semánticos del nuevo periodismo. Sin embargo, lo siguiente que debemos analizar es la estructura que utilizará este género literario para crear relaciones entre dichos elementos, la cual se basa en dos técnicas periodísticas: el reportaje y el artículo destacado.



### 3. Los medios periodísticos en la narrativa del nuevo periodismo

En el capítulo anterior estudiamos algunas de las características del nuevo periodismo que conforman su semántica a nivel de género literario. Gracias a la no-ficción es que entendemos que este género literario tiene la intención de narrar la realidad –los hechos–; sin embargo, el nuevo periodismo utiliza herramientas específicas del periodismo convencional para poder registrar la realidad y para tener una estructura reconocible entre los textos que engloba. Estas herramientas, también conocidas como medios periodísticos, son el reportaje periodístico y el artículo destacado. Como veremos en este capítulo, el primero se encarga de recopilar la información necesaria para crear varios puntos de vista de una historia –y también diferentes al del escritor–, mientras que el segundo es una estructura utilizada para exponer la información obtenida.

El reportaje y el artículo destacado han sido dos de las herramientas más básicas del periodismo convencional, ya que uno se trata de una investigación profunda para obtener información y el otro fue utilizado como el medio de escritura perfecto para exponer todos los datos obtenidos de una forma crítica y que invitaba a la reflexión del lector. Además de ser medios periodísticos, otros autores han considerado que siempre han tenido un rasgo artístico en ellos; es decir, que no son medios exclusivos del periodismo, también existen en el arte. Algunos autores que han defendido la posición del reportaje y del artículo periodístico como medios artísticos asociados con la creación literaria son Georg Lukács, quien afirmó que el reportaje “como método creador de la Literatura anhela consciente o inconscientemente ... superar la arbitrariedad y el subjetivismo” (1966: 125). Por su parte, Norman Podhoretz discutió el valor artístico del artículo en su ensayo “The Article as Art”, en el cual su hipótesis central es que “a magazine article ... is free to assimilate as many ‘useless’, ‘non-functional’ elements as it pleases. It is free, in other words, to become a work of art” (Podhoretz, 1985: 81).

A pesar de que el reportaje y el artículo periodístico han existido tanto en la literatura como en el periodismo convencional, su estructura se ha mantenido igual; la

diferencia está en cómo han adaptado y adoptado los elementos literarios para ayudar a la ficcionalización que mencionábamos antes. Antes de analizar los cambios que ocurrieron con estos dos medios periodísticos cuando se utilizaron en el nuevo periodismo, es necesario entender su función; más específicamente, hay que analizarla desde el punto de vista del periodismo convencional. En este capítulo abordaré una descripción simple de las características periodísticas de dichos medios. Posteriormente explicaré cómo fue que ambos pasaron al ámbito literario: el reportaje como un medio más “elegante” –de acuerdo con Wolfe– o detallado, y el artículo destacado como un libro que adoptó la estructura narrativa de la novela. Finalmente, nuestro análisis no podrá estar completo sin explicar el papel de estos dos medios en la narración de la realidad; es decir, la forma como realizan la mimesis. Esto último terminará por aclararnos la sintaxis del nuevo periodismo, así como algunas de sus características del nivel de comunicación, según el esquema de Jean-Marie Schaeffer.

### ***3.1 El reportaje y el registro de los hechos***

Los acontecimientos que ocurren todos los días en el mundo empírico requieren una herramienta comunicativa que los transmita para que la sociedad pueda estar enterada de ellos. Sin importar el medio de comunicación que se utilice, para el periodismo convencional el reportaje es una de las principales herramientas de captación de la realidad, pues éste aporta la mayoría de la información relevante y necesaria para el desarrollo de una historia. Algunos críticos del periodismo incluso consideran que el reportaje es “el más rico y complejo de los géneros periodísticos; un género cuya característica más relevante [es] precisamente su diversidad funcional, temática, compositiva y estilística”<sup>16</sup> (Chillón, 1999: 178). El reportaje se ha adaptado a muchas formas de expresión: el cine, el radio, la televisión y la literatura; esta última la veremos más adelante.

En el periodismo escrito, el reportaje está vinculado necesariamente a un medio escrito –como el artículo destacado o la nota– para consolidar su acto de comunicación; se trata de un medio periodístico que requiere de construcciones escritas más

---

<sup>16</sup> Esta cita se refiere al reportaje como un “género periodístico”; pero para fines de esta tesis, debemos entender el reportaje como un “medio periodístico”.

complejas para poder ser atractivo para el lector. En otros medios como la televisión existe el reportaje por sí solo, sin embargo, en ese caso expone la información obtenida de forma muy general, para informar. En el periodismo convencional, hay una intención más allá de informar; Lukács resalta que el reportaje también "... tiene la intención de convencer con buen entendimiento que las deducciones que saca de los hechos son exactas" (Lukács, 1966: 123), para lo cual es necesario que compruebe que todas sus fuentes de información son confiables. En otras palabras, su objetivo es reunir información de tal manera que se establezca un acuerdo de credibilidad con el lector. Para ello, ciertas personas o documentos citados tendrán un mayor o menor grado de confiabilidad dependiendo de su relación con el suceso. Además, otro aspecto importante es que el reportaje registra los hechos de la misma manera y en el mismo contexto en el que fueron observados por el reportero y, en el caso del nuevo periodismo, por el escritor.

Debido a que el periodismo convencional ha basado su desarrollo en reglas más o menos rigurosas y bien establecidas, lo mismo ha sucedido con el reportaje; Lukács explica que, en su forma tradicional "... [el periodismo] al igual que toda reproducción conceptual (científica), sólo es completado con el descubrimiento y la exposición conceptual de las causas y conexiones" (1966: 124). Aquí debemos resaltar que Lukács compara el periodismo con la ciencia, un área de estudio que se basa en el uso de un método y la comprobación de los resultados obtenidos, ambos con el mayor rigor posible. De igual forma, gracias al reportaje periodístico, el periodismo puede comprobar los resultados en todo momento mediante la presentación de evidencias, además de que cuenta con un método: reunir información de fuentes de información confiables y verificarlas antes de que se publique dicha información. Pero existe otra característica importante del reportaje: "no se contenta con representar simplemente los hechos; sus narraciones siempre dan un conjunto, descubren causas, provocan deducciones" (Lukács, 1966: 123); esto quiere decir que se trata de un tipo de investigación especializada que logra que el lector o audiencia creen su propia opinión y reflexión sobre lo narrado. Podemos ver que en *In Cold Blood*, la información expuesta presenta tres puntos de vista: el de la familia asesinada, los asesinos y los habitantes de Holcomb –lugar del asesinato–. Esto se puede ejemplificar con la narración de la

conversación que sucede después de que los asesinos mueren sentenciados a la horca; en dicha conversación las diferentes opiniones respecto al suceso muestran que el libro no está orientado hacia una u otra, sino que el lector será el que finalmente elegirá su postura respecto al asesinato:

... Roy Church shook his head: 'I never would have believed he had the guts. To take it like he did. I had him tagged a coward.'  
The man to whom he spoke, another detective, said, 'Aw, Roy, the guy was a punk. A mean bastard. He deserved it.'  
Church, with thoughtful eyes, continued to shake his head.  
...  
'They don't feel nothing. Drop, snap, and that's it. They don't feel nothing.'  
'Are you sure? I was standing right close. I could hear him gasping for breath.'  
'Uh-huh, but he don't feel nothing. Wouldn't be humane if he did.' (Capote, 1966: 332)

Así, la narración obliga a reflexionar no sólo respecto al asesinato de la familia, sino también sobre la pena de muerte y la necesidad de un pueblo de sentirse a salvo después de ver a los criminales castigados con la máxima pena.

Una de las diferencias más importantes entre el periodismo y la literatura es que el primero se desarrolla con un rigor que requiere de evidencias que comprueben los sucesos, mientras que la segunda busca entretener. Sin embargo, como el nuevo periodismo lo ha demostrado, ambas características se pueden combinar. En el momento en que el nuevo periodismo empezó a desarrollarse y el reportaje se convirtió en su principal herramienta, sus características fueron cuestionadas e invertidas; revelaron que el lenguaje por medio del cual se transmite la narración también participa en la creación de la realidad. Tom Wolfe opina que el reportaje pasó hacia lo artístico en el momento en que logró refinar sus características y expandirlas dentro de la literatura: "really stylish reporting was something no one knew how to deal with, since no one was used to thinking of reporting as having an esthetic dimension" (1973: 11). En el nuevo periodismo todas las descripciones y, en general, la historia están sujetas al reportaje que el escritor realiza previamente; pero el "refinamiento" se dio cuando se tuvo una mayor libertad de explorar las experiencias tomando en cuenta todos los elementos posibles que forman parte de ella. Precisamente, cuando el reportaje funciona a la par de la no-ficción, ya no es sólo una herramienta informativa, como

sucede en el periodismo convencional, sino se convierte en un medio para acercarnos a otras experiencias de la vida humana.

Para lograr las descripciones deseadas, el periodista literario siempre debe apegarse a una investigación detallada y más cuidadosa que en el periodismo tradicional. Wolfe explica que para el nuevo periodismo el reportaje consiste en pasar tanto tiempo con el sujeto u objeto estudiado como sea posible, para que la mayor cantidad de hechos sucedan frente a sus ojos. A este tipo de reportaje, lo llama “reportaje saturado”: “saturation Reporting, as I think of it, can be one of the most exhilarating trips, as they say, in the world. Often you feel as if you’ve put your whole central nervous system on red alert and turned it into a receiving set with your head panning the molten tableau like a radar dish, with you saying ‘Come in, world’” (Wolfe, 1973: 52). Existen muchos ejemplos de este tipo de reportaje en el nuevo periodismo, algunos de los cuales veremos más adelante: Tom Wolfe pasó varios meses con los Merry Pranksters y Ken Kesey para escribir *The Electric Kool-Aid Acid Test*; Susan Orlean volaba con frecuencia a Florida para pasar tiempo con el personaje principal de su obra *The Orchid Thief*, John Laroche, y finalmente H.G. Bissinger vivió en Odessa, Texas, durante un año para poder crear su libro *Friday Night Lights*. Como éstos, existen muchos otros ejemplos; lo importante es que en cada caso la necesidad de estar en el lugar de los hechos y completar su historia mediante otras fuentes de información fue primordial para elaborar el elemento no-ficcional de su obra. Las características finales se verán integradas necesariamente en su sintáctica.

Para el nuevo periodismo, el reportaje es una herramienta periodística y artística al mismo tiempo, pues es un método que requiere el compromiso absoluto del periodista literario. Su carácter artístico se encuentra en el “arte” de entrar en la mente de los personajes que se están registrando, así como aceptar que la realidad que se desea describir tiene muchos puntos de vista y que se pueden incluir varios de ellos en sus textos. Su inserción en la literatura como un arte se dio gracias a “la interacción con las formas existentes y la experimentación” (Dallal, 2003: 164), lo cual ayudó a ampliar el concepto de reportaje más allá del periodismo convencional.

En su papel dentro de la literatura, el reportaje nunca ha perdido su objetivo periodístico; más bien, sus fronteras se han expandido. Lukács señala que “una representación ‘artística’ con fines científicos, siempre será tanto una pseudo-ciencia como un pseudo-arte” (1966: 125). Si lo vemos de esta forma, el reportaje puede existir como un medio periodístico y como un arte al mismo tiempo, ya que, sin importar desde dónde se vea, siempre tendrá las características de ambos. Por su parte, Albert Chillón señala que “la literatura no es nada dado, determinado de antemano, sino a la vez una actividad y una noción socialmente configurada” (1999: 69), y esto ha permitido que se adapte al nuevo periodismo; después de todo, tanto el reportaje como el nuevo periodismo “through its new consciousness and its new language it has communicated fresher and more helpful information about the changes occurring in the world, and in one way or another it has proven more thorough, more honest, and more intelligently critical than traditional journalism” (Johnson, 1971: xiii). Ahora nos corresponde ver cómo se ha llevado el reportaje a un medio escrito y cómo se reprodujo en el nuevo periodismo.

### ***3.2 El artículo destacado o “feature story”***

Cuando el nuevo periodismo comenzaba a desarrollarse dentro de las publicaciones principales de Nueva York, Wolfe relata que existía una competencia entre los “feature writers” o escritores de artículos destacados. A diferencia de la nota periodística y el artículo convencional,<sup>17</sup> cuyo espacio era demasiado limitado para desarrollar ciertos temas, la característica del artículo destacado es que proporcionaba “... a certain amount of room in which to write” (Wolfe, 1973: 6). Como vimos en un principio, la batalla por las mejores historias se convirtió también en una lucha por obtener más espacio para expresarse y más tiempo para investigar a fondo una historia. En el nuevo periodismo, el artículo destacado pasó de tener una extensión específica a convertirse en un texto sin limitaciones en cuanto al número de páginas permitidas, para lo cual adoptó la forma de la novela. Sin embargo, cuando esto sucedió, la novela también obtuvo algunas características del artículo destacado, como su estructura, intención y

---

<sup>17</sup> En el periodismo existen dos grandes tipos de artículos periodísticos: el convencional es aquel que tiene las mismas características que el artículo destacado, pero con una extensión menor y un tema menos amplio.

desarrollo. Es por ello que para entender las características del artículo destacado, es necesario que primero las veamos en su contexto original.

De acuerdo con Wolfe, el artículo destacado o *feature story* es “the newspaper term for a story that fell outside the category of hard news” (1973: 5); esto quiere decir que no sólo se busca transmitir una noticia sino una investigación periodística minuciosa, para lo cual se apoya en el reportaje. En el periodismo convencional, los medios escritos como la nota, el artículo destacado, la crónica y la columna, están determinados por cuestiones de espacio –como la cantidad de palabras que puede incluir–, la temporalidad del hecho narrado –es decir, si se trata de noticias de último minuto o el seguimiento de una noticia anterior–, la manera como el lector revisa un periódico y si se trata de informar o dar una opinión.

En el caso del artículo destacado, se trata de informar y más específicamente divulgar una investigación sobre un hecho relevante para la situación actual de una sociedad. La estructura básica de cualquier tipo de artículo es la siguiente: 1) antes de entrar de lleno en la narración de los hechos, se da un resumen de la historia en menos de cinco líneas en el llamado “lead” o primer párrafo; 2) en el *lead*, se deben contestar las cinco preguntas esenciales para entender la historia: qué, quién, cómo, cuándo y dónde; 3) la información dada se ordena de acuerdo a lo que el periodista considere más importante de la historia; 4) debe llevar una estructura en forma de pirámide invertida, esto es, la información se debe desarrollar de lo más a lo menos importante;<sup>18</sup> y, 5) finalmente, la historia debe contarse en el primer párrafo, con el apoyo de otros dos, si así lo requiere; después del tercer párrafo lo que se escribe es “toda la información de apoyo que da marco a la noticia” (Íñigo, 1997: 31). Estas cinco características funcionan para el artículo convencional, el artículo destacado y la nota; la diferencia principal entre los tres se refiere al grado de investigación realizada, lo cual se traducirá en la extensión que tendrán. Además de contar con estas características, el objetivo del artículo destacado es animar a la reflexión, pues como veremos más adelante, la acción de transmitir la realidad no termina cuando se exponen los hechos,

---

<sup>18</sup> Esta costumbre surgió debido a que los periódicos solían recortar párrafos enteros de los textos periodísticos ya escritos por cuestiones de espacio y dinero; para ello, el corte se hacía de atrás hacia adelante.

también es necesario que el lector integre lo leído a su propia vida. Sin embargo, existe una característica que el periodismo convencional considera necesaria para la transmisión de los hechos: la objetividad.

La objetividad ha sido discutida por muchos periodistas, ya que se considera una de las diferencias esenciales entre la realidad y la ficción. Este concepto se refiere a una precisión casi perfecta al momento de registrar la realidad, a diferencia de la ficción, en donde la realidad "... como en el caso de la poesía más abstracta, queda inmersa en la subjetividad" (Dallal, 2003: 164). El periodista y editor Lester Markel, argumenta en su ensayo "Objective Journalism" que la objetividad total es humanamente imposible y que el periodismo requiere forzosamente de cierto grado de interpretación por parte del escritor, aunque esto no significa que necesariamente desarrolle sus opiniones en el artículo: "Interpretation is an objective judgment –as objective as human judgment can be– based on knowledge and appraisal of a situation ... Opinion, on the other hand, is subjective and personal" (Markel, 1974: 76). Los hechos descritos en un artículo destacado, entonces, pasan por un filtro de "interpretación", en donde el escritor puede dar mayor o menor importancia a un evento u otro de acuerdo a su contexto sociocultural; sin embargo, esto no significa que haya dejado de narrar acontecimientos comprobables empíricamente. Al igual que en la no-ficción, la narrativa del artículo destacado está abierta a la descripción muchas de las experiencias que son parte de la realidad y no se reduce al punto de vista del escritor.

Aun así, existen muchos periodistas que han luchado por lograr la objetividad más rigurosa posible. Dentro de la discusión respecto a dicha objetividad, los críticos del periodismo argumentan que ésta se ha vuelto una limitante para el periodismo actual; además consideran que una objetividad total, aquella que busca la "no expresión de puntos de vista personales por parte del [escritor] ... sin adjetivos calificativos ... sin adherencias editoriales para que [los lectores] saquen sus propias conclusiones" (Íñigo, 1997: 17), en realidad evita la crítica y el análisis acerca de lo que se escribe, lo cual va en contra del espíritu del periodista, que se compromete "... in their bones, to not just describing the world, but changing it for the better" (Newfield, 1974: 65). Ésta ha sido otra de las causas por las que surgió un nuevo periodismo: las exigencias de la



objetividad también se convirtieron en una limitante para describir la realidad; además, ha surgido para ayudar a que los lectores no se remitan sólo a una descripción de una novedad social, sino que traten de ampliar su perspectiva sobre el mundo.

Si bien es cierto que el artículo destacado tiene una extensión mayor que otros textos periodísticos escritos, en el nuevo periodismo su extensión continuó representando una limitación de espacio. Fue así que la investigación se volvió tan amplia que requirió un medio de expresión que no cuestionara su extensión ni su falta de objetividad, por lo que finalmente se volvió una novela. En su ensayo, "The Book as a Medium for Journalism", Gay Talese explica el cambio del artículo destacado al libro:

The things that books do for a writer is allow him to take all the room he needs to justify the amount of reporting he did. There is no space limitation. Magazines do not afford that luxury in space now, and I know that my last year on *The New York Times*, which was 1965, space was far more limiting ... It was a matter of cost –the rising cost of the news print and the rising cost of labor as well". (cita en Flippen, 1974: 43)

En el nuevo periodismo, el artículo destacado conservó la mayoría de sus características, pero integró algunas específicas de la novela. Esto es, respetó la exposición de la historia en forma de *lead*, pero la extendió hasta convertirla en un capítulo. También se dio un mayor énfasis al desarrollo de personajes, que en el artículo destacado por lo general se utilizaban sólo como personas citadas para aportar información a la historia. Finalmente, un aspecto central es que se adoptó el uso de un inicio, nudo y desenlace. En el artículo destacado, la forma común de desarrollar la narración, como vimos antes, es dar una introducción, expandir algunos de los datos más relevantes y finalmente llevar a un final que anime a la reflexión.

El cambio no sólo se dio en el aspecto físico, también sucedió en el artístico-literario. Cuando los escritores de nuevo periodismo decidieron utilizar la novela como su medio principal de expresión, la transformación significó un énfasis en el acto de la creación de una historia; un énfasis que se dio principalmente en el lenguaje utilizado. Esto está muy ligado a la no-ficción, pues el lenguaje permite la ficcionalización, pero la estructura y el narrador se encargan de enfatizar que se trata de hechos verídicos. Como testigo y narrador, el periodista literario escribe lo que le parece vital para *recrear* la historia que le interesa presentar; y subrayo la palabra "recrear" ya que, para fines del nuevo periodismo, la historia se crea mediante la narración literaria y se reproduce

mediante los métodos periodísticos. De esta forma, el periodista literario “no está obligado a citar fuentes y puede mover, cambiar o ajustar cada escena, cada diálogo, a las necesidades del efecto literario que intenta lograr” (Íñigo, 1997: 37). Si entendemos el efecto literario como la experiencia que se desea transmitir, entonces el nuevo periodismo busca crear más de un efecto literario, lo cual es posible gracias a que ha roto con la rigidez del artículo destacado en términos de su narrativa; no obstante, siempre quedará un sentido periodístico en el trasfondo.

El periodismo convencional se ha caracterizado por establecer una serie de reglas estrictas a partir de las cuales se debe guiar cualquier forma de expresión que sea utilizada para fines informativos. El nuevo periodismo, por otro lado, logró que la experimentación con formas periodísticas se combinara con la literatura. De esta forma, ha mantenido las reglas para registrar la realidad y se ha apoyado en el artículo destacado y el reportaje para lograrlo; por otro lado, ha adoptado un lenguaje literario, es decir, uno que le permite una narración libre de experimentar con diferentes formas de describir y crear experiencias en el lector. El artículo destacado se desarrolla como una ventana a los sucesos del mundo, pero interpretados de acuerdo al contexto sociocultural del escritor, es decir, de acuerdo a la “carga social subconsciente que se conecta directo a las formas de expresión” (Íñigo, 1997: 18); pero esto no quiere decir que los hechos narrados automáticamente se conviertan en ficción. Al contrario, como Paul Ricoeur explica: “we must stop seeing the text as its own interior world and life as exterior to it” (1991a: 151), es decir, el reportaje, el artículo destacado y las obras de nuevo periodismo contribuyen a construir la realidad, lo cual nos toca analizar a continuación.

### ***3.3 Mimesis y periodismo***

Hasta ahora hemos estudiado las herramientas periodísticas que hacen del nuevo periodismo un género literario conformado por características tanto de la literatura de no-ficción como del periodismo. Además de entender cómo es que esas herramientas pasaron de lo periodístico a lo literario, también es necesario entender cómo transmiten la realidad que describen al lector; es decir, cómo realizan la mimesis. Utilizaré principalmente un artículo de Paul Ricoeur para mostrar de qué manera el artículo

destacado y el reportaje registran y describen la realidad en el nuevo periodismo ya que, como medios periodísticos, nos ayudan a configurar la realidad y, como literatura, contribuyen a aumentar nuestra perspectiva sobre la misma.

La mimesis es un concepto que tiene sus raíces en Platón y Aristóteles, quienes lo utilizaron para señalar la “imitación” de la realidad en el arte. Con el paso de los siglos, mucho se ha discutido sobre él, principalmente porque existen muchas definiciones sobre la realidad, y ello es primordial para saber lo que la mimesis explica. Sin embargo, Matthew Potolsky en su obra *Mimesis* definió la realidad como “precisely what we cannot know by the senses or through material objects in the world” y agrega “in art and literature, these varied senses of the real shift markedly according to who does the defining, and why” (2006: 94, 95). Al igual que John R. Searle lo explicó en su texto “The Logical Status of Fictional Discourse”, para Potolsky la realidad es algo que cambia constantemente y va de acuerdo con lo que el observador –o el escritor, en este caso– y el lector reconocen como convenciones de una lógica sobre la realidad. Por su parte, Erich Auerbach en su estudio *Mimesis*, la define como “la interpretación de lo real por la representación literaria o ‘imitación’” (Auerbach, 1983: 522). Si contraponemos ambas definiciones, podemos entender que, para un autor la mimesis se trata de registrar las convenciones que una sociedad comparte respecto a las experiencias de sus miembros, mientras que para el otro se trata de hacer una interpretación.

Paul Ricoeur lo entiende como más que una imitación o un registro de las convenciones. A diferencia de los autores anteriores, Ricoeur no trata de explicar qué es la mimesis, sino el proceso para lograrla, en el cual la mimesis no se remite sólo al escritor, sino también al lector: “[it] marks the intersection of the world of the text and the world of the hearer or reader. Therefore it is the intersection of the world unfolded by the fiction and the world wherein actual action unfolds” (1991b: 148).<sup>19</sup> Para este autor, la mimesis es una acción que pasa por un proceso que permite llevarlo de la observación al texto y de vuelta al mundo observable. De esta forma, la mimesis ayuda a que

---

<sup>19</sup>Para Ricoeur, los conceptos de “ficción” y “literaridad” equivalen a lo mismo, ya que él describe la ficción como “[what] institutes the literariness of the literary work” (Ricoeur, 1991: 139). Sin embargo, como lo hemos estudiado en este trabajo, la literaridad de una obra literaria también puede estar conformada por aspectos de no-ficción y es por ello que cualquier referencia a la ficción hecha por Ricoeur la entenderemos como cualquier tipo de obra literaria.

entendamos la realidad pues "... mimesis is not simple reduplication but creative reconstruction by means of the mediation of fiction" (1991a: 134); como veremos, la "creatividad" que se requiere para la reconstrucción, no le pertenece exclusivamente al escritor, sino es una actividad que comparte con el lector. Para explicar su concepto de mimesis, Ricoeur la divide en tres partes: prefiguración, configuración y transfiguración, las cuales sólo funcionan en conjunto.

La prefiguración involucra todo nuestro entendimiento respecto a la acción: su semántica, simbolismo y temporalidad (Ricoeur, 1991b: 142). En el periodismo, el reportero se encarga de realizar la prefiguración, pues gracias a su criterio es que elige qué acción es relevante narrar y que aspectos registrará sobre ella; además, su trabajo también significa analizar la acción y apoyarse en las fuentes de información necesarias para que la acción narrada sea entendible para los lectores. Debemos señalar que en la prefiguración, el registro de los hechos tendrá una forma y un sentido que cambiarán en los siguientes dos escenarios de la mimesis. Por su parte, la configuración es la parte del proceso en el cual la acción es un "esquema ininteligible" o *épure* de acuerdo con Ricoeur (1991b:143). Esto se refiere a que las observaciones no han adquirido el orden y estructura que el texto les impondrá al momento de plasmarlas. Para el periodismo, la esquematización se puede entender como la transición del reportaje al artículo: las observaciones hechas en el reportaje se mantienen como un "esquema" que aún debe adquirir un orden con el cual podrá recrearse para una audiencia. Aquí es también cuando la información registrada empezará su transfiguración ya que, antes de pasar al texto, el escritor podrá sacar conclusiones y enfatizar ciertos aspectos de la acción. Finalmente, la transfiguración es el paso de la acción física u observada a la acción descrita en un texto. Ello no significa que la acción haya perdido credibilidad o que haya cambiado; al contrario, se aumentan sus significados, pues como Ricoeur apunta, "human action can be oversignified because it is already pre-signified by all the modalities of its symbolic articulation" (1991b: 150).

Para entender cómo funciona la mimesis en el nuevo periodismo, es necesario entender el concepto de realidad específico para este género literario. Parte del código del periodista convencional está relacionado con la transmisión de la verdad, sobre todo

un compromiso de que los hechos relatados son relevantes y tendrán un impacto –de mayor o menor grado– en los lectores y en la sociedad. Como hemos visto en los dos apartados pasados, esta misma idea está latente en el nuevo periodismo: el compromiso de decir “algo” sobre la sociedad, o en palabras de Michael L. Johnson “effective communication of informative and honest statements about the contemporary human situation”, para lo cual la narración y sus características se mantienen “attuned and responsive to the style of events” (1971: 88, 46). Al igual que en el periodismo convencional, la realidad que el nuevo periodismo busca relatar es aquella que, de acuerdo con los criterios del escritor, describe a la sociedad contemporánea; la diferencia, sin embargo, es que el nuevo periodismo hará una narración diferente que irá de acuerdo con los sucesos que narra. Esta diferencia es importante para el nuevo periodismo, pues también indica que la realidad narrada siempre estará vinculada a un aspecto de la sociedad, el cual el escritor elegirá específicamente con el fin de ampliar nuestro conocimiento sobre la sociedad.

De acuerdo con lo anterior, veremos que en el nuevo periodismo el ciclo de la mimesis trata de aislar un aspecto sobre la sociedad, lo configura en el texto y después lo transfigura y lo devuelve a la sociedad, haciéndolo parte de la acción física una vez más. Esto es más claro si pensamos en términos de la reflexión social. En la obra *Friday Night Lights*, vimos que la intención inicial del autor era “the idea of high school sports keeping a town together” (Bissinger, 2004: xi); sin embargo el relato se extiende más allá de esta idea; durante el registro de los hechos, el escritor se encuentra con evidencia de “the most ugly racism I have ever encountered” (2004: 363). Al llevar esta parte de la historia al texto, la acción que el escritor se propuso relatar ya no es lo mismo. Conforme sus observaciones adquieren un orden dentro del texto, el tema del racismo se enfatiza y se ve con más claridad pues la acción está condensada en un texto. De esta forma, la realidad que relata el libro nos muestra evidencia de situaciones que expanden nuestro concepto sobre la sociedad y, en el caso de esta obra, sobre los equipos de fútbol americano. El regreso de la acción a la realidad, como Ricoeur lo señaló, significa que nuestra perspectiva sobre el tema ha cambiado o se ha ampliado; de cualquier manera, lo leído podrá llevarse a nuestras vidas, pues no sólo se trata de una historia, sino de algo que afecta nuestra sociedad, incluso podría afectar nuestra

vida. El lector será el encargado de permitir que la acción vuelva a la realidad social – que es el lugar de origen de la acción narrada en el nuevo periodismo– y es ese momento en el que el lector decide cómo lo devolverá a la sociedad, que surgirá la reflexión social. Si bien es cierto que no todos los lectores colaborarán en esta parte del proceso, los textos del nuevo periodismo precisamente buscarán generar esos pensamientos que responderán a la pregunta ¿esto cómo afecta mi propia realidad social?

En el nuevo periodismo el lenguaje literario ha permitido que la transfiguración de la acción o de los hechos se logre con más fuerza gracias a que ha creado “more relevant voices for giving reality to human experience” (Johnson, 1971: 47); es decir, además de permitir tener más puntos de vista sobre una experiencia, éstos también se han relatado con mayor detalle para mostrarnos que la realidad no sólo está en el escritor y testigo, sino también en aquellos que observaron o experimentaron la acción junto con él. Si bien el periodismo convencional ha logrado la mimesis gracias a la cuidadosa investigación y recolección de evidencias, el nuevo periodismo se ha acercado más a la realidad gracias al lenguaje, en donde “the poet is an artisan of language, who, by the sole means of language, produces and shapes images” (Ricoeur, 1991a: 127) y dichas imágenes van más allá de un deseo de representación o comunicación: buscan participar en el proceso de creación de significado.

Las ideas de Ricoeur nos ayudan a entender que los medios periodísticos no construyen una nueva realidad al momento de escribir, sino que contribuyen a la construcción del significado que la sociedad ha ido creando todo este tiempo: en las palabras de Potolsky, “rather than seeking to reproduce the world as it is, mimesis ‘matches’ our innate or conventional ways of knowing the world” (2006: 97). Esa relación que se crea entre las convenciones es el punto medular de la mimesis y su estudio: la experiencia humana no se reduce a aquello que se encuentra fuera del texto; por el contrario, la escritura, la mimesis, la lectura, todas ellas contribuyen a las descripciones convencionales de la realidad y le aportan significado: la estructuración del texto es una operación “that begins in life, is invested in text, and then returns to life” (Ricoeur, 1991b: 151) o como Johnson lo describe “... human reality is not only the

reason for, but also a product of, the New Journalism” (1971: 93). Así, veremos que el nuevo periodismo es parte de la construcción de la realidad social, ya sea al momento de registrarla, redactarla o al animar al lector a reflexionar sobre lo leído para que pueda continuar la construcción de su propia realidad. La mimesis, después de todo, en el periodismo convencional, y aún más en la literatura, logra que “new realities become open to us and old worlds are made new” (Ricoeur, 1991a: 135).

#### 4. El nuevo periodismo: características y análisis

Treinta y dos años después de que Tom Wolfe analizara el nuevo periodismo como género literario, durante una entrevista, Susan Orlean, autora de *The Orchid Thief*, contestó una pregunta clave: “Do you consider yourself as a New Journalist in the sense that Tom Wolfe defined in his famous essay?”. La respuesta de Orlean encajó de forma natural con la misma sencillez que la pregunta: “Yes. I think his definition is probably as good as one has ever been conjured. I feel completely free to use any formal technique (other than untruths) whatsoever” (en Boynton, 2005: 291). Esta respuesta se relaciona muy bien con las raíces del nuevo periodismo: la no-ficción literaria, el artículo destacado y el reportaje periodístico. El nuevo periodismo surgió de una combinación de estas tres formas, sin embargo, su desarrollo gracias a autores como Tom Wolfe, Susan Orlean, Norman Mailer, Joan Didion, entre otros, nos indica que el nuevo periodismo ya cuenta con una identidad tanto en la literatura como en el periodismo, es decir, que no depende totalmente de la no-ficción ni del artículo destacado y el reportaje, sino de la combinación de los mismos. A pesar de que está en constante evolución, el nuevo periodismo tiene sus propias características y elementos base que conectan diversos textos entre sí dentro de una misma categoría. Ahora, la pregunta que queda abierta después de la respuesta de Orlean es: entonces, ¿qué hace que una obra literaria pertenezca al nuevo periodismo?

Jean-Marie Schaeffer afirmó de forma acertada algo que nos obliga a reflexionar sobre el papel que desempeña un género literario en un texto y, aún más importante, lo que nos aporta la descripción de las características que le dan una identidad genérica: “cada identificación genérica es de hecho la proposición de un modelo textual, o sea, que es autorreferencial en el sentido de que establece identidades tanto como las constata” (2006: 52). La descripción de un género literario crea y reconoce características, y ésta es una de las razones por las que un texto puede pertenecer a más de un género literario. Describir un género literario se trata de establecer las conexiones entre distintos textos que nos pueden ayudar a entenderlos mejor cuando los observamos dentro de un mismo conjunto. Lo que propongo con esta descripción no es un orden rígido sobre el nuevo periodismo, sino un grupo de características y



elementos que me parecen importantes para entender cómo se agrupan o se excluyen textos en este género literario. Asimismo, la identidad genérica que abordaré en este capítulo se debe considerar una posibilidad de lectura de estos textos que generará diferentes interpretaciones, expectativas y respuestas en los lectores; pues como Schaeffer señala, en la literatura un género "...no es más que un desglose entro otros muchos posibles" (2006: 52).

En este capítulo explicaré las características del nuevo periodismo de acuerdo al esquema de Schaeffer que desarrollé en el apartado 1.4. Para ello, me enfocaré principalmente en dos obras conocidas del nuevo periodismo: *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1969) de Tom Wolfe, que relata las experiencias del escritor al lado de Ken Kesey y su grupo, los Merry Pranksters, quienes buscan una revolución de las drogas sintéticas en medio de una época en donde la psicodelia y la vida en las comunas empezaba a tener su apogeo en Estados Unidos y, más específicamente, en San Francisco. Por otro lado, abordaré *The Orchid Thief* (1998) de Susan Orlean, que describe el mundo de la comercialización y cultivo de las orquídeas a partir de la vida del coleccionista John Laroche, quien está acusado de robar orquídeas de una reserva natural. Estos dos libros nos ayudarán a observar el desarrollo del nuevo periodismo en dos épocas diferentes, su evolución y su importancia para la literatura y otras artes en la actualidad. Lo que a continuación veremos es un desarrollo extenso que nos ayudará a entender con mayor claridad a qué se refiere Susan Orlean cuando dice que ella y su texto son nuevo periodismo.

#### **4.1 ¿Quién comunica el nuevo periodismo, a quién y para qué?**

La pregunta en el título de este apartado es lo suficientemente amplia como para abarcar todo el fenómeno de la comunicación que desata el nuevo periodismo; sin embargo, por ahora nos enfocaremos en los elementos extratextuales de este género literario. Si volvemos al esquema de Jean-Marie Schaeffer, recordaremos que el acto de la comunicación está dividido en tres niveles: enunciador, destino y función. En este apartado analizaremos cómo el nuevo periodismo enfatiza la importancia del enunciador, la cual está muy conectada con el nivel de la función. En cuanto al nivel de destino, por otro lado, veremos que este género literario no tiene una característica tan

definida pues el escritor no tiene interés por enfocarse en un público en específico, sino por permitir que su texto sea de interés para cualquiera.

En primer lugar encontramos al enunciador, es decir, el escritor del nuevo periodismo, el cual tiene dos objetivos dentro de la obra: afirmar que está siempre presente en la obra y en el mismo plano de realidad que el lector, y resaltar que su función es reportar sus observaciones. Para ello, el enunciador se encarga de afirmar su identidad de tres formas: primero se declara como el escritor del texto, después declara que comparte su identidad con la del narrador y, por último, nos señala que es un periodista, es decir, que su trabajo ha sido registrar los hechos y narrarlos tal como los atestiguó. No importa de qué forma y con qué énfasis lo haga, el escritor de nuevo periodismo siempre presenta estas tres identidades en algún punto del texto; además, muchas veces sólo requiere unas cuantas líneas para lograrlo.

En muchas novelas de nuevo periodismo encontramos que el enunciador declara su identidad a partir de su posición como escritor y lo hace en algún punto fuera de la narración de la historia, es decir, dentro de lo que Gerard Genette llamó “paratexto”<sup>20</sup>, que en este caso se refiere al prólogo, la introducción, el epílogo, etc. Tal es el caso de Tom Wolfe, quien en *The Electric Kool-Aid Acid Test*, incluye una “Nota del Autor” con la cual establece una relación escritor-narrador y escritor-periodista: “All the events, details and dialogue I have recorded are either what I saw and heard myself or were told to me by people who were there themselves or were recorded on tapes or film or in writing” (1969: 415). Justo cuando Wolfe menciona “I have recorded”, nos da un indicio de un trabajo de recolección de la información y un compromiso de presentarnos sólo lo observado o registrado. Sin embargo, esta cita no termina de afirmar sus identidades, puesto que se encuentra al final de la obra y requiere de nuestra lectura del texto para entender por completo a qué se refiere con “registrar”. Es por ello que en el mismo texto también señala su lugar como escritor-narrador: “I got the idea of going to Mexico and trying to find him and do a story on Young Novelist Real-Life Fugitive” (1969: 5). Esta

---

<sup>20</sup> Genette describe al paratexto como un umbral o franja “siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor” (2001: 11); además, el paratexto sirve como aquel lugar en donde el escritor hace un intento más por guiar la lectura de su público para que ésta sea afín a las intenciones y objetivos iniciales del escritor.

cita es un poco menos específica respecto a sus métodos, pero subraya su acto de creación, es decir, nos aleja un poco de la historia para hacer un comentario sobre sus intenciones y sus pensamientos. Sin duda, estas dos citas se complementan para mostrarnos que el escritor le da voz al narrador y que, al mismo tiempo, se trata de un tipo específico de escritor: un periodista. Debemos tener en mente que esta obra es la primera escrita con una conciencia sobre la existencia de un nuevo periodismo –aunque aún no se consideraba un género literario como tal– y que Wolfe escribe desde un punto de vista menos personal, es decir, muchas veces no está presente por completo en la narración de la acción; por ello, Wolfe tiene un interés por reafirmar su identidad escritor-narrador conforme fuese posible para mantener la credibilidad del lector.

Por otro lado, Susan Orlean utiliza un punto de vista más personal para identificar al enunciador, ya que lo hace por medio de la voz del narrador, es decir, a partir del texto mismo declara su relación escritor-narrador y busca que el lector realice su lectura considerando que el texto se basa en hechos; esto ocurre en el primer capítulo de *The Orchid Thief*:

I met John Laroche for the first time a few years ago, at the Collier County Courthouse in Naples, Florida. I was in Florida at the time because I had read a newspaper article reporting that a white man –Laroche– and three Seminole men had been arrested with rare orchids they had stolen out of a Florida swamp called the Fakahatchee Strand State Preserve, and I wanted to know more about the incident. (Orlean, 1998: 6)

Aquí Orlean nos revela la curiosidad de realizar una investigación periodística como un prelude para entender que, durante el resto del texto, la voz narrativa y la escritora son una misma y la lectura se debe realizar teniendo esto en cuenta. Además, el revelar de dónde surgió la idea para la historia también nos indica que su trabajo es informar y reportar pero, en el caso de la historia de Laroche, la información resultó extensa y suficientemente interesante como para extenderla más allá de un artículo destacado convencional. A diferencia de Wolfe, Orlean no presenta una nota fuera de su historia que aclara su lugar como narradora-escritora, pero ello se debe a que su cercanía con el lector se verá durante todo el texto.

Orlean y Wolfe tienen un interés por revelar lo que los llevó a crear la historia y afirmar que su voz es también la del narrador, pero podría decirse que Wolfe lo hace con una intención más periodística, mientras que Orlean confía en sus herramientas de

escritora de no-ficción para crear un acuerdo de verdad con el lector. Esta diferencia ejemplifica lo que mencionábamos antes respecto al interés del nuevo periodismo por adaptarse a los acontecimientos del momento. Así, Wolfe se coloca en el lugar de un testigo que se involucra en los eventos, pero que no considera que su participación sea relevante en todo momento. Por su parte, Orlean no requiere reiterar su posición como periodista pues ello permite que su narración sea más personal; con esto me refiero a que busca que el lector se identifique con ella y la lectura se convierta en una historia que le interesa a cualquiera pues, junto con la escritora, el lector también ignora la complejidad de los eventos narrados, pero la escritora los presenta en una forma lo suficientemente interesante como para invitar a adentrarse y obtener más detalles respecto a ellos; al respecto Orlean afirma que “I have a kind of missionary zeal to tell my readers that the world is a more complex place than they ever thought, to make them curious about things they’d never ordinarily be curious about” (en Boyton, 2005: 274). Wolfe por su parte está interesado en mostrar que lo narrado no es una situación común, sino extraordinaria. Así, se trata de dos formas de ver y narrar los hechos. Como veremos en las características semánticas, Orlean utilizará muchas descripciones periodísticas y citará sus fuentes de información precisamente para poder mantener un acuerdo con el lector respecto a su intención de narrar no-ficción. Otro caso, donde la identidad del enunciador se establece, aunque de forma menos explícita, es en *Hell’s Angels*, donde el escritor Hunter S. Thompson no fija la atención en la triple identidad narrador-escritor-periodista de inmediato; al contrario, cuarenta y seis páginas después de iniciar la historia, el narrador enuncia el “yo” para decir que:

By the middle of the summer I had become so involved in the outlaw scene that I was no longer sure whether I was doing research on the Hell’s Angels or being slowly absorbed by them. I found myself spending two or three days each week in Angel bars, in their homes, and on runs and parties. In the beginning I kept them out of my own world, but after several months my friends grew accustomed to finding Hell’s Angels in my apartment at any hour of the day or night. (Thompson, 1996: 46)

Este ejemplo nos presenta tres factores importantes: la intención del escritor de “investigar” sobre los Hell’s Angels, una descripción sobre cómo realizó su investigación y un comentario sobre su vida personal. Con estos tres elementos Thompson también empieza a tejer una aserción que le permite declarar que su historia es no-ficción y que, por lo tanto, está relatando sus observaciones y no una creación a partir de su

imaginación. A partir de estos tres ejemplos, podemos ver que identificar al enunciador es un proceso de suma importancia para el nuevo periodismo, puesto que éste no sólo revelará una intención por narrar la realidad sino la función del texto mismo.

Vista desde el punto de vista extratextual, la función del texto se entiende a partir de conceptos que se mencionaron en los tres ejemplos pasados: “historia”, “investigación” y “conocimiento”, los cuales conformarán el sentido que tiene el texto. Schaeffer describió este nivel con respecto a los actos ilocutivos, más específicamente, Searle relacionó la no-ficción con un acto asertivo, es decir, aquel que describe cómo son las cosas. En el caso del nuevo periodismo, y considerando los autores antes citados, se trata de describir una historia obtenida a partir de la observación de la realidad y que se apoya en la investigación para ampliar el conocimiento sobre un tema. Orlean describe este proceso con una metáfora:

Sometimes this kind of story turns out to be something more, some glimpse of life that expands like those Japanese paper balls you drop in water and then after a moment they bloom into flowers, and the flower is so marvelous that you can't believe there was a time when all you could see in front of you was a paper ball and a glass of water. (Orlean, 1998: 6, 7)

En el nuevo periodismo la función que tiene el texto es contar una historia de interés, divulgar una investigación y “expandir” el conocimiento, o lo que Orlean llama “a glimpse of life that expands”. En todo caso, al igual que como sucede con la flor, en este género literario no habrá un intento activo de modificar la historia, ésta crecerá cuando se ponga en perspectiva o se describa su contexto social, ya que la historia, la investigación y el conocimiento no son objetivos específicos para satisfacer solamente los deseos del escritor. El nuevo periodismo busca ser el medio por el cual se muestre esa “bola de papel” que se ha transformado en algo más bello e interesante; de esta forma, este género literario animará a sus lectores a ampliar sus conocimientos respecto a aquello que, a simple vista, parecía una historia simple. En el nuevo periodismo la función del texto se logrará mezclando una formalidad periodística por narrar los acontecimientos de la sociedad, pero también combinará una necesidad de satisfacer una curiosidad tanto en el lector como en el escritor; es decir, la historia integrará estructuras y elementos que permitirán que el lector se acerque al texto como una forma de entretenimiento y para “saber más” sobre algún tema. Una de estas estructuras es precisamente aquella que devela el tema del libro en las primeras

páginas de la narración, a manera de establecer un objetivo. Wolfe menciona la idea de una historia sobre un “Young Novelist Real-Life Fugitive”, mientras que Orlean nos cuenta un fragmento sobre la situación de John Laroche; al leer estos fragmentos podríamos prácticamente decir que sabemos de qué tratará el texto pues, como en la estructura de un artículo destacado, lo más relevante se narra al principio del escrito; sin embargo, más que destacar lo relevante de la historia, estos fragmentos funcionan como el inicio de una historia, aquello que atraparé al lector para seguir leyendo. Así, Wolfe nos menciona qué clase de hombre es Ken Kesey con cuatro palabras, “Young Novelist Real-Life Fugitive”, pero también lo menciona al principio del texto porque hay más sobre Kesey que debe ser narrado. Por su parte, Orlean habla sobre el crimen de Laroche pero, en ambos casos, la pregunta queda en el aire: ¿qué sucedió con el personaje después? La función del nuevo periodismo es formular esa curiosidad que se contestará a partir de dicha pregunta. Más adelante la función de este género literario desembocará en una reflexión social, pero por lo pronto debemos tener en mente que el nuevo periodismo se plantea dos formas de acercarse al lector, lo cual nos lleva a hablar sobre el nivel de destino.

Algunos críticos como Ronald Weber consideran que este género literario es autorreferencial, “personal writing for an age of personalism ... [a] pervasive concentration on the self, on the discovery of *me*—my life, my needs, my uniqueness” (1974: 21), casi como la escritura de memorias; sin embargo, no debemos confundir la evidente presencia del escritor-narrador, con un destino reflexivo, en donde el emisor enfoca su mensaje a sí mismo, como una especie de memorias o autobiografía. Orlean, por ejemplo, hace una narración personal en la que su presencia se puede ver en todo momento de la historia; al contrario, por momentos Wolfe desaparece por completo de las acciones narradas. El punto de vista de la escritora, sin embargo, no tiene que ver con un destino reflexivo, sino con el vínculo que tiene con el lector y con el protagonista —o protagonistas— de la historia, lo cual también nos permite entender un poco sobre el destino al que se dirige el nuevo periodismo. En diferentes puntos de la historia, Orlean describe su propia experiencia con su personaje principal, John Laroche: “A few days after the hearing, Laroche invited me to go with him to an orchid show in Miami. He picked me up in a van dappled with rust ... I kept my eyes glued to the road because I

thought it would be best if at least one of us did” (1998: 14). Los comentarios y acciones que se relacionan directamente con la escritora sirven para mostrarnos que, conforme se desarrolla la historia, el escritor-narrador también está aprendiendo de sus experiencias, lo cual la vuelve –junto con el lector– un testigo de los hechos y se diluye la sensación de que el narrador tiene total control sobre los hechos que relata. El nuevo periodismo siempre trata un tema específico sobre la sociedad a la vez, como puede ser el racismo, los movimientos sociales, la guerra, etc., pero gracias a descripciones como la de Orlean, podemos ver que la lectura no es para un especialista del tema, sino para cualquier lector que desee satisfacer una curiosidad o un interés. En el periodismo convencional podríamos encontrar un artículo sobre economía del Medio Oriente, pero ya que se trata de textos con un espacio limitado y, además, no buscan ahondar en un tema, sino informar sobre lo más relevante sobre el suceso; por lo tanto, aquellos que no están familiarizados con el tema podrían abandonar la lectura. En el nuevo periodismo los escritores no limitan su texto a lectores especializados, sino que, como mencionamos respecto a la función, están dirigidos a cualquier lector interesado. En *The Right Stuff*, una novela de nuevo periodismo que trata sobre los primeros astronautas estadounidenses, Wolfe menciona que su texto no necesariamente estaba dirigido a los conocedores de la historia especial o a pilotos: “... if there were those readers who were not interested in the exploration of space per se but who were interested in *The Right Stuff* nonetheless, perhaps it might have been because the mystery caught their imagination as well as mine” (1979: xiii). Si bien el nuevo periodista no tiene un público determinado o definido, lo que es cierto es que la obra funciona con la expectativa de que los lectores se acerquen a su texto para resolver el “misterio” a sabiendas de que, con ello, también se acercarán a la realidad de su sociedad. El objetivo de la obra, después de todo, no sólo es el entretenimiento, sino continuar con el ciclo del texto que Ricoeur menciona, en donde la acción narrada “returns to life” (1991b: 151).

Como pudimos ver en este análisis, las características extratextuales como el enunciador, la función del texto y el destino nos dan una base para tener el primer acercamiento con un texto. Además, es gracias al acto de comunicación que surgen las características intratextuales –la semántica y sintáctica– ya que forzosamente están

vinculadas con ellas. Esto se debe a que la narración depende mucho de lo que se encuentra fuera del texto para hacerla posible. Por lo pronto, hemos tenido un primer acercamiento a la identidad narrador-escritor, a la función de informar y narrar una historia mediante una curiosidad que se genera y se trata de satisfacer y, finalmente, al tipo de público al que está dirigido. A continuación retomaremos algunas de estas características y añadiremos otras, todas ellas para construir la semántica de este género literario.

#### ***4.2 ¿Cuáles son los elementos del nuevo periodismo?***

La semántica del nuevo periodismo no se identifica de la misma manera que identificamos las características del acto comunicacional que lo conforman, pues ya que se trata de un área más estudiada en las teorías de los géneros literarios, pueden existir un gran número de formas para identificar dichos elementos de acuerdo con la lectura que se realice del texto. Ya que la semántica es una característica intertextual, en este apartado nos adentraremos en el texto mismo y su narración. Como vimos en el capítulo 1, y de acuerdo con la teoría de Altman, en este apartado nos corresponde identificar aquellos elementos que permitirán crear una estructura narrativa que, además, cumplirá con la función del texto que mencionábamos antes: presentar el resultado de una investigación, narrar una historia y generar una reflexión.

Si volvemos un poco al punto sobre el estatus real del enunciador en el nuevo periodismo, recordaremos que en este género literario es necesario que el escritor establezca un vínculo de credibilidad y confianza con el lector para reafirmar que su narración es fiel a sus observaciones; además, vimos que existe una identidad escritor-narrador y narrador-periodista. Para lograr esta identidad, el texto debe leerse como un recuento de sus observaciones y, por ello, se trata de un narrador testigo, que en cierto grado se desarrolla en primera persona. Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, afirma que “todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su ‘yo’ en cualquier momento” (2005: 135); esto es en especial muy cierto para el nuevo periodismo ya que esta primera característica fue una de las que Wolfe describió en su ensayo *The New Journalism*, en donde nos indicó que las narraciones de este género literario se daban



por medio de un narrador homodiegético testimonial, aquel que relata sus observaciones y no participa en ellas; pero el narrador del nuevo periodismo es más que homodiegético. En el caso de *The Electric Kool-Aid Acid Test* el narrador enuncia su “yo” con frecuencia para establecer su posición como testigo y recordarnos que la historia trata sobre sus observaciones, además de que introduce sus interpretaciones: “From out of the recesses of the garage –I didn’t even know they were there– here comes a woman and three children. Kesey’s wife Faye, their daughter Shannon, who is six, and two boys, Zane, five, and Jed, three. Faye has long, sorrel-brown hair and is one of the prettiest, most beatific-looking women I ever saw” (Wolfe, 1969: 25). Conforme la historia se desarrolla, el narrador testigo desaparece y da pie a un narrador heterodiegético: “Kesey was soaring on LSD and his sense of time was *wasted*, and thousands of thoughts per second were raping around between synapses ... but then one thought stuck in there, held ... He remembered that his pulse had been running 75 beats a minute every time they took it” (Wolfe, 1969: 43). Esta novela se apoya en un narrador heterodiegético para acercarnos al punto de vista de sus personajes y como una herramienta que permite que el lector experimente el evento desde diferentes puntos de vista. Como Pimentel apunta, “[e]l acceso a la conciencia de los personajes es un privilegio de un narrador heterodiegético” y agrega “una elección vocal en primera persona conlleva a una especie de prefocalización: quien narra el ‘yo’ no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya” (2005: 138). Este doble juego de narradores permite que Wolfe no pierda del todo su identidad como un narrador real que también genera opiniones e interpretaciones a partir de los hechos, ya que éstos no están bajo su control; Michael L. Johnson comenta: “Wolfe is trying to keep the reader tuned to the sense of events, to tell ‘what it was like’; and yet his own meditation always enters at just the right point to speculate, to expand, or, usually very subtly to judge” (1971: 60). En esta obra, Wolfe es un narrador que reporta las experiencias de alguien más, pero su constante intervención en lo narrado nos recuerda que no se trata de un mundo que surgió a partir de su imaginación y sus ideas, sino de la realidad que compartimos, aunque desde un punto de vista que, hasta ahora, el lector desconocía.

En el nuevo periodismo, el narrador heterodiegético no es una característica necesaria, sino una posible combinación que genera uno u otro efecto. *The Orchid*

*Thief*, por ejemplo, presenta un narrador testigo pero que tiende hacia lo autodiegético, porque la narración es más personal. Como mencioné antes, establece su compromiso de contar los hechos por medio de un vínculo constante con el lector; Orlean lo logra por medio de un narrador que aparece explícitamente en primera persona y que hace alusión a sus propios pensamientos y experiencias, aunque sin que necesariamente obligue a que el lector comparta sus pensamientos. Lo que la autora busca es crear un vínculo de confianza, en donde el lector puede adentrarse a los pensamientos triviales de la escritora, a pesar de que su historia no es el evento principal del libro: “I had decided to go to the Fakahatchee ... I then spent the next several days talking myself into being unafraid. A few days before we were supposed to go, Tony called and asked if I was really sure I wanted to make the trip. I said I was. I’m actually pretty tough. I’ve run a marathon and traveled by myself to weird places and engaged in conversations with a lot of strangers...” (Orlean, 1998: 37). En este ejemplo, podríamos caer en la situación que Pimentel señala respecto a este fenómeno: “cuando esa voz se define en su propia subjetividad, surge la posibilidad de que lo que narra no sea del todo confiable” (2005: 139); sin embargo, Orlean no cae dentro de esta “posibilidad” ya que la narración siempre mantiene el código del periodista presente, respetando el ideal de realizar una descripción lo más objetiva posible; además, se apoya en otras fuentes de información que no son siempre su propia observación. Orlean narra sólo aquello de su vida que se relaciona directamente con la narración, como su traslado a lugares, sus ideas respecto a un personaje, sus intenciones, etc., para mostrar cómo fue su trabajo de periodista. De esta forma termina por establecer sus tres identidades.

Ya sea que el texto tenga un acercamiento a la historia por medio de un narrador heterodiegético o uno autodiegético, lo que debemos tener presente es que, en este género literario, el narrador siempre será un testigo, con una tendencia a uno u otro tipo de narración, dependiendo de los efectos que se desee lograr en los lectores o en la historia. Por otro lado, también hay que observar que, entre la obra de Wolfe y la de Orlean, hay un cambio entre una narración más “objetiva” —o alejada del “yo”— hacia una novela más personal; sin embargo, en ambos casos se mantienen el compromiso de relatar la realidad y el objetivo de generar una reflexión social. Después de todo, “el criterio que decide la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u

otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado” (Pimentel 2005: 136; subrayado de la autora).

En este género literario, la historia se desencadena a partir de un evento en particular. Este evento involucra hechos observados por el investigador o por otros testigos posibles. Lo interesante, además, es que el narrador no tiene control alguno sobre la historia, más allá de decidir qué registrar y qué no; aun así, el desenlace de la historia no está predefinido ni preestablecido para los personajes. A pesar de que, desde el principio, el escritor-narrador establece sus intenciones, debe quedar claro que en el nuevo periodismo la historia puede incluir un final inesperado o totalmente diferente a las primeras intenciones. En *The Electric Kool-Aid Acid Test* encontramos el evento principal en el primer capítulo. Ken Kesey se encuentra en la cárcel, en donde tiene el primer encuentro con Wolfe, que nos describe sus planes y la razón por la cual decidió extender una historia periodística hasta convertirla en una novela: “He talked about something called the Acid Test and forms of expression in which there would be no separation between himself and the audience. It would be all one experience, with all the senses opened wide, words, music, lights, sounds, touch—*lightning*” (1969: 8). A partir de ese momento, Wolfe queda intrigado por “my first brush with a strange phenomenon, the strange up-country charisma, the Kesey presence” (1969: 9); durante el resto de la narración nos llevará hasta el punto en el que lector, personajes y autor son testigos del “Acid Test Graduation” que Kesey anticipó y Wolfe decidió investigar. De esta forma, los eventos narrados girarán en torno a esta primera situación, pero la espontaneidad será la que decida la dirección que tomará la historia.

En algunas novelas de nuevo periodismo, resaltar la espontaneidad de la historia es importante para anclarnos a la realidad y el compromiso del escritor permitirá que la historia se desarrolle con la misma espontaneidad con la que se observó. En *The Orchid Thief* encontramos una descripción sobre el interés de la escritora por desarrollar esta novela:

I read lots of local newspapers and particularly the shortest articles in them, and most particularly any articles that are full of words in combinations that are arresting. In the case of the orchid story I was interested to see the words “swamp” and “orchids” and “Seminoles” and “cloning” and “criminal” together in one short piece ... so I arranged to go down to Naples to see if this ball of paper might bloom. (Orlean, 1998: 6)

La historia de Orlean surge entre una curiosidad por saber más sobre el tema y un intento por descubrir más sobre el coleccionista de orquídeas John Laroche. Los primeros indicios sobre la historia nos indican que ésta girará en torno a un coleccionista que "... loves doing things the hard way, especially if it means that he gets to do what he wants to but gets to leave everyone else wondering how he managed to get away with it" (1998: 6). Además de esta información, el capítulo desarrolla los elementos que son importantes para situarnos dentro de la historia como el personaje principal, el ambiente, los antecedentes del personaje y la introducción a la trama. Este aspecto también sucede en la novela de Wolfe y, en ambos casos, el evento principal se describe como si se tratara de un artículo destacado, en donde se contesta a las preguntas qué, quién, cómo, cuándo y dónde; aunque no necesariamente explicará ni contestará todas ellas de forma exhaustiva. Además, el evento que surge de una curiosidad espontánea también se desarrolla de forma espontánea en la novela de Orlean. La historia revelará aquello que no es visible a simple vista en Laroche: "He was in the middle of the orchid world, but at the same time he was not really a part of it" (Orlean, 1998: 17). Para entender el evento principal, es decir, las consecuencias de la obsesión que Laroche tiene por las orquídeas, también es necesario que nos introduzcamos en lo que significa ser un coleccionista, y este último fragmento toca ese mismo tema de forma sutil puesto que su significado se desarrollará con más detalle en el resto de la novela.

Si bien en el caso de Wolfe no se revela de inmediato hacia dónde se dirige la reflexión social, a diferencia de la novela de Orlean, aquello que sí se revela son los temas principales y la razón de ser de ésta. El nuevo periodismo utiliza una estructura de artículo destacado para revelar el evento principal a narrar, pues también tiene que ver con la organización real de los eventos, en donde el escritor eligió un tema antes de desarrollarlo, pero lo hizo con intenciones específicas: mostrar algo sobre la sociedad. El evento, entonces, servirá como el nudo de la trama que, a diferencia de una novela de realismo literario, se presenta al principio de la historia, y no en medio. En este género literario se revela lo necesario para desencadenar el resto de las explicaciones, historias secundarias y demás elementos que ayudan a construir el tema y la trama;

entonces, lo único que queda fuera de la narración del evento principal es su desenlace.

Aunque la narración se basa en una serie de eventos espontáneos, el nuevo periodismo siempre depende de un personaje principal de quien obtendremos las opiniones e impresiones más importantes sobre lo narrado. A este personaje principal lo podemos encontrar en diferentes formas, pero lo importante es que está presente durante todo el libro ya que sus acciones nos guiarán a través de los cambios que suceden en la trama de la novela. Los personajes principales pueden ser de tres tipos. El primero es aquel que es un individuo y que el narrador sigue durante toda la narración; tal es el caso de *The Orchid Thief* con John Laroche y *The Electric Kool-Aid Acid Test* con Ken Kesey quienes, como hemos visto, aparecen como parte del evento que desata la historia. En otros casos, el papel del personaje principal está repartido en un grupo de personajes cuya participación es necesaria para explicar el tema principal y, en cuyo caso, ningún personaje tiene más importancia que el otro: así, en *The Right Stuff* nos encontramos con una rotación de personajes que tuvieron alguna relevancia dentro del programa espacial de los Estados Unidos y, en particular, se trata de los siete primeros astronautas en participar en pruebas con naves enviadas al espacio. Finalmente, un tercer tipo de personaje principal es el del narrador-reportero. Los textos con este tipo de personaje principal se centran por completo en el punto de vista del “yo” narrado –como lo llama Pimentel (2005: 138)– que, para el nuevo periodismo, es el reportero. Hunter S. Thompson con frecuencia recurre a esta técnica en sus obras, en donde él es el personaje a partir del cual se dan los eventos; es decir, no es sólo un observador, también participa activamente en la historia. En su novela *Hell's Angels*, la narración es una descripción general sobre la vida del grupo de motociclistas conocido como Hell's Angels; en ella el narrador introduce comentarios sobre su experiencia personal con los motociclistas quienes, finalmente, son parte de su aventura de autodescubrimiento:

Months later, when I rarely saw the Angels I still had the legacy of a big machine ... So it was always at night, like a werewolf, that I would take the thing out for an honest run down the coast. I would start in the Golden Gate Park, thinking only to run a few long curves to clear my head ... but in matter of minutes I'd be out at the beach with the sound of the engine in my ears, the surf booming up on the sea wall and fine empty road stretching all the way down to Santa Cruz ... letting off now, watching for cops, but only until the next dark stretch and another few seconds on

the edge...The Edge...There is no honest way to explain it because the only people who really know where it is are the ones who have gone over. The others –the living– are those who pushed their control as fast as they felt they could handle it, and then pulled back, or slowed down, or did whatever they had to when it came time to choose between Now and Later. But the edge is still Out there. Or maybe it's In. (Thompson, 1996: 269-271)

Ahora bien, la palabra “descubrimiento” es clave para estos tres tipos de personajes principales ya que pueden entenderse como héroes dentro de sus historias. Sin embargo, no se trata de un héroe convencional en el sentido en el que Joseph Campbell lo definió en su obra *The Hero with a Thousand Faces*, es decir, un héroe mitológico que lucha contra fuerzas sobrenaturales y que recibe una recompensa de los dioses, aunque debemos aclarar que sigue un camino más o menos similar al que describió Campbell. En el siglo XX, la figura del héroe literario ya había pasado por una serie de cambios en los que este personaje se volvió “... wanting, disintegrating, ‘demolished’ ever since the seventeenth century, ‘unheroic’ in the nineteenth century, and ‘vanishing’ in the contemporary novel” (Kern, 1958: 325). Por lo cual, en los Estados Unidos, mucho se ha discutido sobre las características y el papel del héroe tanto dentro como fuera de la literatura. El autor Orrin E. Klapp hizo una breve descripción del héroe desde el punto de vista sociológico que se basa en lo que llama “la adoración del héroe”. Klapp señala que “[hero worship in America] represents a generic process which expresses itself in many aspects of life as the tendency to select certain individuals as collective ideals, to accord them special status” (1949: 53). En las obras de Thompson, Wolfe y en *Friday Night Lights* de H.G. Bissinger, esta descripción es más clara, pues se trata de lo que típicamente se han elegido como figuras adoradas dentro de sus círculos sociales: rebeldes en motocicleta, astronautas y líderes de la psicodelia, jugadores de fútbol americano; en cuanto a Orlean, sin embargo, la definición es un poco menos clara. John Laroche es precisamente la clase de hombre que no representa un ideal reconocido con facilidad, pero ese amor por su trabajo y su capacidad de obtener lo que quiere hacen que Orlean lo eleve a un héroe aunque no se trata de un héroe común; la escritora menciona que Laroche “is also the most moral amoral person I’ve ever known” (1998: 6), como explicando la característica de un hombre que trata de hacer el bien pero de las formas más incorrectas.

El héroe que presenta el nuevo periodismo está apegado a una intención de resaltar el papel que desempeña como alguien admirado en su comunidad y también

como un personaje que, dentro del libro, logra un autodescubrimiento y crecimiento, a pesar de que nunca tuvo esas intenciones. Aun sin tener conciencia de ello, los personajes principales atraviesan un camino que Campbell describe como “a magnification of the formula represented in the rites of passage: *separation—initiation—return*” (Campbell, 1968: 28). Esto quiere decir que los personajes del nuevo periodismo son parte de eventos que los obligan a crecer y que generan un cambio en ellos, como en buena parte de la narrativa de ficción. Su búsqueda de héroes no es tanto una aventura física como una mental y personal. No buscan un bien común, ni siquiera son conscientes de su estatus de héroes pero, como menciona Klapp, dentro de sus círculos sociales son adorados como héroes o ideales; mientras tanto, el narrador utiliza el autodescubrimiento de este héroe como el hilo que nos conducirá a la reflexión social al final de la historia.

En este género literario, el autor es el encargado de elevar y caracterizar al personaje principal como un héroe. La falta de una conciencia del personaje principal sobre su papel como héroe es crucial, pues ello permite que se dé una situación espontánea en donde un individuo común triunfa; pero no triunfa sobre los eventos que le acontecen durante la historia, sino como alguien que señala algún defecto sobre algún ámbito de la sociedad. Ken Kesey toma el papel del personaje principal en un estilo extravagante de héroe, su propósito es crear una nueva experiencia psicodélica con drogas sintéticas, como lo menciona desde un principio. Kesey se convierte en un héroe aun cuando su objetivo está plagado de drogas, arrestos y psicodelia; a pesar de lo poco moral de su búsqueda, este personaje tiene seguidores que aceptan y creen en la responsabilidad que Kesey ha tomado con respecto a su comunidad: “as the leader or teacher of the whole group, he becomes the Chief” (Wolfe, 1969: 18). Los obstáculos de Kesey como héroe tienen que ver con la policía y el FBI a quienes, después de todo, logra evadir. El discurso narrativo de Wolfe también ayuda a generar el ambiente necesario para exaltar la proeza de Kesey: “All that remains to be done is the grand finale. Fugitive Extraordinaire! In this fantasy Kesey will present himself in person, in the flesh –Kesey!– only *inches* away from the greatest collection of cops in the history of the drug scene and then VANISH like Mandrake” (1969: 367). Esto, además de ser la interpretación del narrador, también es una descripción de la manera en que los

seguidores de Kesey lo han visto a propósito de su plan de llevarlos más allá del ácido. Kesey es un héroe poco común ya que su experiencia psicodélica no logra cumplir las expectativas de sus seguidores pero, al mismo tiempo, tiene un crecimiento y un conocimiento sobre su persona en el momento en que la locura descrita se detiene y deja de ser un hombre sobresaliente –dentro de su círculo social– y se vuelve un miembro más de la sociedad. Dentro de la historia, su propio descubrimiento y regreso a su posición inicial triunfa en ayudarnos a reflexionar sobre un movimiento social que pocos observaron desde dentro.

Por otro lado, después de dar una introducción sobre la historia, Orlean nos presenta las características principales y detalles específicos sobre el personaje principal, John Laroche, y su mundo de orquídeas. Para ello, la narradora se dedica a explicar el estilo de vida de los cultivadores de orquídeas junto con la extravagante vida de Laroche, acompañado por ese mismo tono melancólico y de soledad sobre el cual la historia se desarrolla: “Laroche had been in the plant business for about twelve years. He had been a famous plant person. He was now homeless and plantless and alone. He knew then that he would die of a broken heart if he ever opened his own nursery again” (Orlean, 1998: 22). Desde el principio, este personaje se muestra como un héroe cuya extravagancia y soledad lo hacen poco común para llevar a cabo una proeza. Durante la historia, su aventura sigue un proceso que le indica que es momento de abandonar su obsesión por las orquídeas e iniciar una nueva colección de objetos distintos; ésta es la cúspide de su aventura; en palabras de Orlean: “I marveled even more at his capacity for detachment” (1998: 244). No obstante, su autodescubrimiento está en darse cuenta de que, fuera de su mundo de orquídeas o cualquier otra obsesión, es un hombre solo y temeroso de establecer relaciones con alguien que no sea una planta o un objeto coleccionable. Aquí de nuevo vemos que el personaje principal es un hombre común con logros y fracasos pero que, al final de la historia, aprende algo sobre sí mismo que al mismo tiempo le revela al lector algo sobre la sociedad. El personaje principal del nuevo periodismo sigue un proceso de conocimiento personal que, en una mayor escala, señalará los defectos de la sociedad. Ya que estos personajes son descritos de tal forma que representan un ideal o un estereotipo, las experiencias de fracaso,



decepción o incluso triunfo permitirán que el lector reflexione sobre un tema en específico a partir de lo que vivió el personaje principal.

Para que el narrador construya el camino del héroe, los personajes, el evento y demás elementos que ayudarán a reforzar la crítica que busca respecto a su historia, el nuevo periodismo se apoya en la construcción de escenas detalladas y cuidadosamente logradas que convierten al lector en un personaje más que es testigo del evento narrado; en las palabras de Tom Wolfe, “experiencing the emotional reality of the scene” (1973: 32). Vimos este rasgo dentro de las características del nuevo periodismo descritas por Tom Wolfe, al cual llamó “construcción escena por escena”.<sup>21</sup> En nuestro estudio, debemos entender que esta característica también engloba el “registro de descripciones concretas” y el “uso exhaustivo de diálogos” señalados por Wolfe. El nuevo periodismo es un género literario que tiene un particular interés por las descripciones minuciosas en un afán por mantener la credibilidad del escritor frente al lector. Si bien en un principio ésta fue la principal razón de ser del nuevo periodismo, con el tiempo esta característica también se volvió un elemento útil para reforzar el desarrollo de los personajes y dar mayor impacto a la reflexión social.

Para construir una escena con la mayor veracidad posible, el nuevo periodismo recurre a dos tipos de descripción: la literaria y la periodística. En el primer caso se trata de algunos de los elementos que Pimentel explicó que son parte del discurso narrativo para crear la narración desde la perspectiva de los personajes: el discurso indirecto libre, monólogo narrado y las descripciones focalizadas (2005: 125). Estas características varían de acuerdo al escritor y al texto de que se trata; lo importante de ellas es que permitirán narrar los diferentes puntos de vista de los diferentes personajes, darán más detalle sobre los lugares, ambientes y demás objetos observados y ayudarán a construir la trama. En las obras de Wolfe y de Orlean podremos ver con más claridad la diferencia en el uso de este recurso y la necesidad de utilizarlo para enriquecer su relato.

Cuando analizamos la mimesis del nuevo periodismo vimos que las narraciones tienen un estilo acorde al evento para permitir que el lector tenga una cercanía mayor

---

<sup>21</sup> Véase el apartado 1.1.

con la narración y así pueda conectarse con la reflexión que se busca generar. De igual forma, además de describir la vida de Kesey, *The Electric Kool-Aid Acid Test* también es una descripción del panorama social de los años sesenta, en medio de la guerra de Vietnam y las manifestaciones artísticas de los Estados Unidos. Para lograr mostrarnos el panorama social, la narración depende completamente de las descripciones literarias. Wolfe utiliza principalmente la descripción minuciosa del ambiente, que incluye sensaciones y sonidos, para recrear la idea de que el lector se encuentra en el lugar de los hechos; esto lo podemos ver en la descripción del autobús "Further" que es el que llevará a los Merry Pranksters en muchas de sus aventuras: "this being a school bus, and not a greyhound, the springs and the shock absorbers are terrible and the freaking grinding straining motor shakes it to pieces and hulking vibrations synched in to no creature on earth keep batting everybody around on the benches and the bunks. It is almost impossible to sleep and the days and nights have their own sickly cycle ..." (1969: 80). En una narración meramente informativa, estas descripciones nos desviarían del tema central, sin embargo, en el texto de Wolfe ayudan a recrear las sensaciones de estar en medio de un viaje con LCD y sin un rumbo determinado, incapaces de dormir y aturdidos por el movimiento y sonido del autobús en el que viajan. De esta forma el autor evita describir la situación y, al contrario, trata de hacer que el lector reviva las sensaciones.

Otro elemento es el uso de onomatopeyas –una característica destacada del estilo de Wolfe– con lo cual la narración se vuelve más exagerada, pero también más cercana a una descripción real de los sonidos de la historia: "... and now Kesey takes the microphone and Hagen starts shooting the film –whirrrrrrrrrrrrrrrrrrr– but all very casual as if, well, sure, don't you record it all, every last morsel of friendly confrontation whenever you stop on the great American highway to cop a urination ..." (1969: 81). Aquí, Wolfe describe y exagera los sonidos en forma textual ya que ello nos describe la forma como los personajes escuchan los sonidos con mayor detalle cuando se encuentran bajo la influencia de las drogas. Finalmente, una característica más que quiero resaltar es el uso de diálogos para describir la voz directa del personaje. Wolfe se apega lo más posible al discurso real del personaje que cita mediante el registro textual de su habla. En esta novela, los discursos de los personajes bajo la influencia de

las drogas son frecuentes, por lo que Wolfe describe sus diálogos con el mismo tono de desorientación que presentaron en el momento en que sucedió el evento; *Stark Naked* es uno de estos casos: “Oooooooh, you really *think* that, I know what you mean, but do you-u-u-u-u-u-u-ueeeeeeeeeeeeeeee” (1969: 83). Aquí las vocales extendidas junto con las itálicas en “*think*” nos invitan a hacer una pausa o a dar énfasis a ciertas palabras de la lectura que recrean una voz confundida con un tono distintivo.

Por su parte, los recursos que Orlean utiliza para crear sus descripciones literarias tienen que ver con la construcción de los detalles que ayudan a caracterizar a sus personajes. Al igual que con Wolfe, Orlean busca dar la sensación de que el lector está siendo un testigo más del evento. Por ejemplo, podemos encontrar una combinación de estos elementos en el siguiente fragmento, en donde la narración describe el diálogo y los aspectos físicos de un mismo personaje: “‘Well, John,’ he said. ‘My goodness, if it isn’t John.’ He turned off the cart, cracked a few of his knuckles, and stepped out. He was a bald, muscular guy with a pruned beard and a cashew-colored tan” (Orlean, 1998: 32). Este tipo de descripción es muy parecido al utilizado por los escritores del realismo literario, en donde el personaje es descrito a partir de su vestimenta, sus actitudes y sus acciones. Además, Orlean utiliza el diálogo directo para mostrar el lenguaje y uso de las palabras que utiliza cada personaje; esto último es un recurso muy utilizado por otros escritores del nuevo periodismo. En general, Orlean se apoya en descripciones cuidadosas para lograr el efecto literario en su narración ya que, nuevamente, cada novela de nuevo periodismo se adapta al estilo de lo que está narrando. Si bien Wolfe exagera la forma como presenta los elementos narrados y utiliza voces que enfatizan la forma como se pronunció cada palabra hablada, esto se debe a que el tema tiene que ver con cómo el uso de drogas exagera las experiencias humanas. Orlean, entonces, aprovecha las descripciones necesarias para tener personajes bien definidos y sobre todo se enfoca en narrar todo aquello que forma parte del mundo de coleccionista de Laroche, pero que aporta un poco más de conocimiento sobre su personalidad y sus acciones. Así, vemos que las descripciones literarias en general se adaptan al texto y al tema y son un gran apoyo para lograr que el lector se ponga en el lugar de los personajes o del observador.

Por otro lado, las descripciones periodísticas están resumidas en una sola característica: el uso de datos periodísticos. Este recurso es muy particular de este género literario ya que, gracias a las características literarias que mencioné arriba, el nuevo periodismo tiene una narrativa muy parecida a la ficción, pero por medio de descripciones periodísticas la narración logra un análisis profundo de los eventos que narra. En el nuevo periodismo hay ocasiones en que la narración puede llevar a que el lector sienta que está leyendo ficción, pero este género literario utiliza los datos periodísticos como un ancla para recordarle al lector que se trata de una historia verídica de la cual todos estamos siendo testigos. Los datos periodísticos pueden ser pequeñas alusiones a documentos históricos, estadísticas, estudios académicos y científicos, entre otros. Al igual que con las descripciones literarias, las periodísticas dependen del escritor para desarrollarse en mayor o menor medida; asimismo, su uso depende del tema y del efecto que se busca generar.

Antes de hablar de los casos de Wolfe y Orlean, quisiera mencionar un caso donde este recurso se utiliza para crear una experiencia específica. En la novela *Miami and the Siege of Chicago*, Normal Mailer relata los eventos de los que fue testigo como reportero en Miami y Chicago durante 1968, y la situación política y social que acompañó dichos eventos. Su relato se centra en descripciones de su experiencia durante las manifestaciones en ambas ciudades, pero los datos periodísticos son necesarios para dar un contexto histórico y político, así como un ambiente de seriedad: “on April 4, Martin Luther King, Jr. was assassinated by a white man, and violence, fire and looting broke out in Memphis, Harlem, Brooklyn, Washington D.C., Chicago, Detroit, Boston and Newark over the next week. Mayor Daley gave his famous ‘shoot to kill’ instruction to the Chicago police, and National Guard and U.S. troops were sent to some of these cities” (1968: 102). En otros casos, los datos periodísticos se convierten en capítulos enteros en donde el narrador nos aleja del tono estrictamente literario y realiza una narración más periodística compuesta por datos que nos aportan un contexto sociopolítico sobre la historia. Tal es el caso de Bissinger, quien dedica gran parte de su capítulo “Black and White” (2000: 89-110) a describir la historia del racismo en Texas, un estado en donde el equipo Permian Panthers es sólo uno de muchos en donde los

jugadores más talentosos son los afroamericanos, pero la discriminación prevalece para aquellas personas de color que no son parte del fútbol americano:

In the fall of 1988, there were 147 blacks –6 percent of the student body– attending Permian. There were none among the forty-seven students taking honors Physics I ... there were none among the ninety-nine students taking honors English III ... There were none on the student council. There were none in the cheerleaders.

On the Permian team, six of the fifty-five players were black ... Of the six who were with the team at the beginning of practice in August, five were starters and the sixth was hurt. (Bissinger, 2000: 99)

El texto de Orlean tiene ciertas similitudes con el ejemplo de Bissinger, pues ella también dedica dos capítulos a presentar datos de su investigación para informarnos sobre puntos específicos en la historia de las orquídeas y su situación actual. Tal es el caso de “Orchid Fever”, el cual es una narración histórica que se apoya en documentos históricos y artículos para contar cómo se dio la obsesión por las orquídeas en el mundo, la cual eventualmente hizo que se fundaran asociaciones y exposiciones anuales sobre orquídeas alrededor del mundo. Por su parte, “Plant Crimes” hace un recuento histórico respecto al robo de orquídeas en Florida. Quiero resaltar que, a pesar de que estos capítulos toman un tono más periodístico, no pierden del todo el tono personal que tiene la voz narrativa durante todo el libro. En “Plant Crimes”, por ejemplo, el capítulo inicia con el tono casual y familiar del libro, y la narradora se encarga de presentarnos todos los hechos conforme ella los observó. El capítulo inicia con un tono de ironía: “Plants disappear all the time in South Florida. So do most other living things” (Orlean 1998: 153), pero en algunos momentos el tono se vuelve completamente informativo: “one of the most notorious plant crimes in Florida took place in the spring of 1990, when someone broke into a shade house at R.F. Orchids and stole \$150,000 worth of prize-winning orchids. Many of the stolen orchids were irreplaceable” (Orlean, 1998: 166). En “Orchid Fever”, por el contrario, el tono informativo del periodismo domina la mayor parte del capítulo: “Currently, the international trade in orchids is more than \$10 billion a year, and some individual rare plants have sold for more than twenty-five thousand dollars. Thailand is the world’s largest exporter of cut orchids, sending \$30 million worth of corsages and bouquets around the world” (Orlean, 1998: 51). Estos dos capítulos sirven de apoyo para que la

autora justifique la veracidad de su narración y no caiga en una subjetividad que pierda credibilidad a medida que los hechos no se sostienen con fuentes de información.

A pesar de que Wolfe utilizó más descripciones literarias que Orlean, su novela mantiene la no-ficción gracias a que la información periodística aparecen –aunque con poca frecuencia– en varios puntos durante el desarrollo de la historia. En *The Electric Kool-Aid Acid Test*, este tipo de descripciones se dan en un tono más formal: citan fechas, fuentes y datos necesarios para aclarar que se trata de un dato exacto y real; en la descripción inicial de Ken Kesey tenemos un ejemplo claro de este recurso: “all I knew about Kesey at that point was that he was a highly regarded 31-year-old novelist and in a lot of trouble over drugs. He wrote *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (1962), which was made into a play in 1963, and *Sometimes a Great Notion* (1964) ... he was arrested twice for possession of marijuana, in April of 1965 and January of 1966” (Wolfe, 1969: 4). En este ejemplo vemos un cambio de una voz narrativa preocupada por relatar sus conocimientos sobre Kesey, para después tomar un tono directo y formal que dice exactamente cómo son las cosas, sin necesidad de detalles adicionales, lenguaje exagerado o la presencia del narrador.

Después de reunir estas características del nuevo periodismo, todas ellas en distintos niveles y necesarias para desarrollar diferentes partes de la narrativa de este género literario, podemos ver que la semántica de este género literario se compone de características tanto periodísticas como literarias y ambas son necesarias para lograr que la obra alcance la finalidad que en un principio establece el autor: una descripción e investigación minuciosa sobre un tema y un descubrimiento que nos muestra un pedazo de la realidad social de un momento histórico determinado. A continuación debemos analizar cómo se ordenan estos elementos para lograr este mismo objetivo y para que funcionen juntos y cumplan con la intención de generar una reflexión social; además, también debemos ver que ésta será la estructura que terminará por explicarnos cómo funciona el nuevo periodismo como género literario.

### ***4.3 ¿Qué finalidad tienen los elementos del nuevo periodismo?***

Todos los elementos semánticos que hemos analizado sobre el nuevo periodismo funcionan en conjunto para construir la estructura que sostendrá a este género literario y sus características. La sintaxis trata estructuras más generales o “definiciones constitutivas” –como las llama Rick Altman (2000: 298)– y sirve para identificar elementos más complejos y específicos dentro de un género literario. Por una parte, los elementos semánticos por lo general “producen enunciados genéricos que tienen la ventaja de ser ampliamente aplicables, fácilmente reconocibles y gozar del consenso general” (Altman, 2000: 128), con lo cual pueden englobar más textos dentro de un género literario. Por otro lado, la sintaxis crea las relaciones necesarias para que la semántica adquiera una lógica que, en muchos casos, también es reconocible y se utiliza para categorizar textos. Lo mismo ocurre con el nuevo periodismo, en donde una aplicación meramente sintáctica sería menos analítica, por lo cual la sintáctica es el pilar que nos permitirá tener una idea más precisa sobre el funcionamiento de este género literario. Para entender la sintaxis del nuevo periodismo, debemos recordar que, como lo discutimos en el capítulo 3, este género literario combina las estructuras de la novela y el artículo destacado; pero, ¿qué significa esta combinación? Ya que este género literario adaptó las características del periodismo convencional a la literatura, veremos que predominan los aspectos de la novela por encima de los del artículo destacado. Así, el nuevo periodismo acomoda su historia para crear un inicio, un nudo y un desenlace. Las primeras páginas o primer capítulo del texto integran el *lead* del artículo destacado y funcionan a manera de introducción de la historia a narrar. Por otro lado, veremos que el nudo dependerá de la dirección que tome la historia sin que el escritor pueda manipular los hechos pues, después de todo, se trata de una narración de la realidad. Por último, el desenlace es siempre abrupto, totalmente dependiente del momento en que el escritor decide dejar de narrar, pero también es la parte del texto en donde se da pie a la reflexión social sobre lo leído.

El nuevo periodismo siempre inicia en lo más importante de la historia; en cierto sentido podríamos decir que su inicio es la parte central de la trama. Ésta es una forma eminentemente periodística, en la cual lo más relevante va al principio para atrapar al

lector. Sin embargo, en el caso de este género literario la estructura no se desglosa de lo más importante a lo menos importante: el texto inicia con el punto central de la obra, lo que desatará todos los hechos o incluso describirá el evento central, aunque no por completo. De esta forma, el inicio busca obtener la atención del lector de inmediato y lo hace revelando de qué tratará el texto desde el inicio. Por lo general, en este inicio de la historia se describe la identidad escritor-narrador y el evento principal. En *The Orchid Thief*, la historia comienza con una descripción del personaje principal: “John Laroche is a tall guy, skinny as a stick, pale-eyed, slouch-shouldered, and sharply handsome ... until recently he was employed by the Seminole Tribe of Florida, setting up a plant nursery and an orchid-propagation laboratory” (Orlean, 1998: 3). Hasta aquí la escritora resume los elementos centrales de la historia: Laroche, Florida y las orquídeas. Más adelante reúne algunas anécdotas e información que ayudarán a desarrollar precisamente los elementos centrales que mencionamos. Al final de este primer capítulo, además, se presenta una noción de lo que será parte de la reflexión social en el desenlace. En forma metafórica, Laroche explica su vida llena de orquídeas pero ausente de relaciones humanas; este último comentario se da en palabras del personaje y no de la narradora: “‘When I had my own nursery I sometimes felt like all the people swarming around were going to eat me alive,’ Laroche said. ‘I felt like they were that gigantic parasitic plant and I was the dying host tree’” (Orlean, 1998: 19). El capítulo cierra con la voz del personaje principal, lo cual indica que la historia no ha terminado sino que los siguientes capítulos se conformarán por otras historias y descripciones que ampliarán este último comentario de Laroche. En un artículo destacado uno puede comprender la noticia o información dada con tan sólo leer el primer párrafo; sin embargo, en el nuevo periodismo el inicio de la historia no lo dice todo, sino sólo lo necesario para generar una intriga. Así, las últimas palabras de Laroche no nos dicen qué sucedió con su juicio penal o con su obsesión por las orquídeas, sino un vistazo a algo sobre su ser: su incapacidad de relacionarse con las personas.

Como una novela de ficción, *The Electric Kool-Aid Acid Test* tiene un inicio un poco diferente al de Orlean, el cual nos sitúa en medio de la acción: “That’s good thinking there, cool breeze. Cool breeze is a kid with three or four days’ beard sitting



next to me on the stamped metal bottom of the open back part of a pickup truck” (Wolfe, 1969: 2). Estas primeras líneas parecen empezar un desarrollo similar a la ficción en el cual el lector debe construir y entender cuál es la trama a medida que avanza la historia y el tema y evento central no se revelan de inmediato. Sin embargo, inmediatamente después de esta descripción inicial, Wolfe nos presenta a su personaje principal y el incidente que lo llevó a interesarse por escribir: Ken Kesey y su Graduación del Ácido. Como vimos antes, este evento es el que se desarrollará poco a poco durante el resto de la historia, pero Wolfe decide mencionarlo desde un inicio para después ser más detallado en cuanto a lo que ocurrió con el personaje principal. A diferencia de Orlean, Wolfe no da indicios de la reflexión social que vendrá al final del libro, pero logra capturar la atención del lector ya que aquel del que está interesado en hablar no aparece sino hasta el final del segundo capítulo. Mientras tanto, reúne descripciones de otras situaciones y personajes que van construyendo cada capítulo y que nos llevan a descubrir a qué se refería en un principio cuando habló de una Graduación del Ácido. En este sentido Wolfe y Orlean tienen dos formas diferentes de introducir sus historias, pero en ambos casos utilizan el primer capítulo para dar detalles importantes sobre la trama.

Ya que los dos casos anteriores se refieren a inicios que se vinculan a la descripción del personaje principal para introducir su historia, es necesario ver un ejemplo en donde esto ocurre pero en relación al evento. En *Friday Night Lights* el “Prólogo” es el que funciona a manera de inicio de la historia. En él, nos encontramos a la mitad del partido más importante de la temporada de 1988 de los Permian Panthers: “If the season could ever have any salvation, if it could ever make sense again, it would have to come tonight under a flood of stars on the flatiron plains, before thousands of fans who had once anointed him the chosen son but now mostly thought of him as just another nigger” (Bissinger, 2000: 1). Éste, el primer párrafo del libro, introduce el tema principal: un equipo de fútbol americano, una mala temporada que deben intentar rescatar y un jugador que solía ser el mejor y que ahora consideran “just another nigger”. Las preguntas que surgen a partir de este primer párrafo se desarrollan y analizan con más detalle durante el resto del libro; lo importante es que las primeras oraciones nos llevan al centro de la acción sin mayor preámbulo. El “Prólogo” concluye

con una cita, nuevamente una técnica muy utilizada en la escritura periodística para atar una idea central sobre el tema tratado, pero en las palabras de una de las fuentes de la historia. En el caso de *Friday Night Lights*, la cita viene del Coach Gains, y sus palabras resonarán dentro de nuestra mente el resto de la obra: “Life wouldn’t be worth livin’ if you didn’t have a high school football team to support” (Bissinger, 2000: 20). Las implicaciones de estas palabras descubrirán una serie de realidades que Bissinger relacionará con una reflexión sobre el mundo del fútbol americano preparatorio de Texas y las consecuencias para aquellos que viven bajo la idea que menciona el Coach Gains. Este ejemplo también nos muestra los elementos principales del texto como los personajes, lugar y situación, pero no nos dice más sobre lo que sucederá, lo cual será tarea del lector descubrir a medida que sigue leyendo.

Después de la introducción a la historia, el nuevo periodismo se desarrolla de forma lineal, pues esto sugiere que estamos leyendo una historia verídica; sin embargo, muchos autores se apoyan en la analepsis para recurrir a hechos que no sucedieron dentro del espacio temporal de la historia que se está narrando. Además, esta estructura también sirve para entender el porqué del evento principal, pues esa misma pregunta es el nudo de la historia que se busca desatar. La función de la analepsis es dar una perspectiva más amplia de la historia central, pero siempre volviendo al punto exacto en que la narración se dislocó. Wolfe utiliza esta herramienta pocas ocasiones sobre todo al principio, para relatar cómo conoció a Kesey y después continuar de forma lineal con el relato de lo que observó una vez que se integró al grupo de los Merry Pranksters. La novela de Orlean, por otro lado, le da énfasis a esta herramienta puesto que para su historia es importante narrar paralelamente datos históricos que nos permitan entender las acciones de Laroche y su mundo; así, en ocasiones se separa del presente que narra para relatar cómo sucedió el robo de orquídeas que hizo Laroche y partes de su investigación que sucedieron antes o después de conocer a dicho coleccionista. Éste es el caso del capítulo “Cloning the Ghost”, en donde la escritora narra la vida de Laroche antes, durante y después del robo. Aquí, las primeras páginas narran que “before he came to work for the Seminoles Laroche had been on the reservation only, now and again ... The years right before he went to work for the tribe went miserably” (Orlean, 1998: 21). La narración continúa explicando el trabajo de

Laroche en la reserva hasta detenerse para volver al presente de Laroche, del cual la escritora es testigo: “A few days after Laroche and I went to the orchid show in Miami I drove to Hollywood to visit him at the nursery”, pero ahora con una conciencia que nos explica algunas de sus acciones “I could be a great con man, but it’s more interesting to live your life within the confines of the law. It’s more challenging to do what you want but try to do it so you can justify it” (1998: 29, 30). Para esta escritora, la analepsis sirve para enfatizar las características de su personaje principal y construir una historia que no sólo trata sobre su obsesión por las orquídeas sino sobre lo que ha implicado dicha obsesión.

Otro ejemplo muy claro es *In Cold Blood*, en donde Truman Capote ordenó los capítulos de acuerdo a la secuencia de eventos del asesinato de la familia Cuttler: “The Last to see Them Alive” nos presenta a la familia hasta el momento del asesinato, “Persons Unknown” describe a los asesinos de la familia, “Answer” se centra en el caso de los asesinos y su camino hacia la pena de muerte, y finalmente “The Corner” habla sobre los últimos días y pensamientos de los asesinos hasta su muerte en la horca. En el capítulo “Persons Unknown”, Capote describe principalmente a Perry –el autor intelectual del asesinato– y utiliza la analepsis para explicar su niñez y juventud, con lo cual nos da una visión más amplia sobre las razones que tuvo para cometer el asesinato. Aquí la historia no busca tanto ampliar las acciones por medio de la investigación, sino dar más dramatismo a la narración pues la analepsis permite incluir el punto de vista del asesino sin que necesariamente sea una historia sobre él.

Una parte importante para la sintaxis del nuevo periodismo es la narración apegada a la realidad de los hechos ya que, en este sentido, el autor puede escoger el orden de los sucesos y puede dar énfasis a ciertas descripciones, como hemos visto con la analepsis; sin embargo, el desenlace de su historia es totalmente, es decir, el escritor no tiene un control sobre las consecuencias o la dirección que toman las acciones, sólo puede decir en qué momento del evento dejará de narrar. Las últimas conclusiones pueden venir en la forma de un *Afterword* o epílogo en el libro. En un sentido menos explícito, la obra termina en el momento en que el autor decide que ha descrito lo más relevante de la historia o, más importante, cuando las acciones del

personaje dejan de tener una relación o relevancia con lo que el escritor en un inicio se dispuso a investigar y/o relatar. En un artículo destacado el final termina en palabras de alguna de las personas entrevistadas y trata de servir como una conclusión pero que sólo está completa si el lector genera una opinión al respecto. En el nuevo periodismo, el desenlace funciona de forma similar, pero en lugar de buscar una opinión, busca una reflexión sobre los temas que desarrolla.

Desde un inicio, el narrador de *The Electric Kool-Aid Acid Test* muestra su interés por la “Acid Test Graduation” y su narración en efecto desemboca en dicho evento. El desenlace de la obra gira en torno a la interpretación de Wolfe sobre las expectativas que Kesey generó respecto a la psicodelia y que al final se mostraron decepcionantes. En cuanto a la manera como Wolfe desarrolló su desenlace, Marc Weingarten escribió: “the story itself was changing, and the truth was uglier than Wolfe had anticipated. There was a dark side to the Prankster experience for those who weren’t as psychologically strong as Kesey and who looked to LSD as a palliative that might make them whole again” (2006: 109). El final de la obra muestra una serie de situaciones que Wolfe no anticipó: el movimiento se deformó y perdió adeptos al mismo tiempo que los miembros originales dejaron de mostrar interés. Esta consecuencia desencadenó situaciones aún más terribles, como lo menciona Weingarten, en donde el mundo de la psicodelia dejó a muchos en una realidad triste y desesperanzadora que contrastaba fuertemente con el mundo de las drogas y las fiestas. Esta realidad se ve reflejada en el personaje de Sandy Lehmann-Haupt, para quien las drogas dejan una vida en rehabilitación: “By day it was no better. As his insomnia got worse, he started having more fragmented vision and finally...he looks at the wild-painted bus and the lurid chaos of the swirls changes into...the tunnel!” (Wolfe, 1969: 119).

El descenso de la psicodelia de Ken Kesey empieza con su “Acid Test Graduation”; este evento resulta ser un intento por experimentar la psicodelia pero sin la ayuda de drogas u otros alucinógenos. La consecuencia es que se descubre que muchos de los seguidores de Kesey, aquellos que no pertenecían a los Merry Pranksters, revelan que el movimiento para ellos no es más que el gusto por el abuso de las drogas. Así, vemos que la negativa de un mundo de psicodelia sin drogas se

traduce en una multitud que abandona la causa: "People are milling around, starting to leave. They're befuddled and embarrassed. What the hell kind of party..." (Wolfe, 1969: 398). Wolfe nos da su interpretación de la obra en forma metafórica, en un intento por respetar el estilo de una investigación: ejemplificar las cosas en lugar de decirlas. La escena final muestra a los Merry Pranksters cantando una canción improvisada que repite el coro "WE BLEW IT!", pero en el "Epílogo", Wolfe utiliza el camión de los Pranksters como símbolo del grupo y el estado del camión como el final de la psicodelia, o del concepto que Kesey creó alrededor de ella: "In the spring, various Pranksters... Babbs and Gretch, George and Walker, Mike Hagen, Hassler, Black Maria ... began finding their way to Oregon from time to time. Kesey was writing again, working on a novel. The bus was there, parked beside the Space Heater House" (1969: 414). Hasta aquí la narración que tiene que ver con los personajes y el evento central llegan a una conclusión y su historia termina; sin embargo, el tema que se desarrolló a la par es la psicodelia y el movimiento social que significó. En esta última cita, las palabras del escritor sirven como metáfora para indicarnos que las personas han cambiado, pero el movimiento de la psicodelia, como el autobús "Further", permanece presente pero guardado e ignorado, sin una utilidad como la tuvo en un inicio. Después de leer el libro tenemos una perspectiva sobre un movimiento que tuvo un ascenso y un descenso en donde los personajes se transformaron y dejaron de ser lo que eran en un principio, al igual que su movimiento. Entonces, queda en manos del lector reflexionar sobre los varios aspectos que señala el caso de Kesey respecto a los movimientos sociales y a los cambios en cuanto a la sociedad. Esto es aún más importante puesto que, en la época en que se escribió la obra, los movimientos sociales estaban tomando fuerza y cambiando constantemente como respuesta a las guerras, gobiernos, condiciones sociales y el espíritu de la sociedad misma. Leer esta obra en la actualidad sirve como un punto de comparación entre lo que ha sucedido y lo que sucede ahora.

En *The Orchid Thief*, el desenlace de la obra nos lleva a un último viaje de Orlean y Laroche a los pantanos en busca de una orquídea fantasma. En este desenlace, que representa los restos de una obsesión por las orquídeas que duró dos años, Laroche es el primero en presentar su reflexión final: "It's not really about collecting the thing itself,' Laroche went on. 'It's about getting immersed in something,

and learning about it, and having it become part of your life. It's a kind of direction" (Orlean, 1998: 279). Pero, al igual que con Wolfe, para Orlean el relato sobre John Laroche cambió totalmente durante el curso de la investigación sobre su vida. Como vimos, esta narración es más personal y, por lo tanto, Orlean concluye la historia ofreciendo su propio punto de vista e interpretación de lo observado: "I suddenly felt sorry for him, for having had his heart broken again and again ... and sorry for anyone who ever cared about something that didn't work out ... At this point I realized it was just as well that I never saw a ghost orchid, so that it could never disappoint me, and so it would remain forever something I wanted to see" (1998: 281). Es así que la historia encuentra un desenlace en donde la narradora y el personaje principal dan sus últimos puntos de vista sobre la situación que se narró; pero, además, el tema más general permanece abierto y sin una conclusión ya que se espera que genere una reflexión en el lector: "how people found order and contentment and sense of purpose in the universe by fixing their sights on one single thing or one belief or one desire" (Orlean, 1998: 245). El desenlace del libro se transforma en una reflexión que nos presenta un problema de muchos individuos dentro de la sociedad estadounidense: las verdaderas implicaciones de una obsesión por un objeto.

En esta obra, Orlean nos muestra una dimensión sobre el pensamiento humano que para muchos puede ser desconocida y en la que ella decide no adentrarse, aquello que nos separa y nos obliga a enfocarnos en algo para olvidar el resto del mundo. Al final de la novela la orquídea fantasma se vuelve una metáfora de la obsesión de un coleccionista: una ilusión que existe pero que es difícil de encontrar o definir. Las últimas líneas del libro detallan lo maravilloso que es el pantano pero que contrasta con la necesidad de salir y de encontrar la "dirección" correcta; entonces Orlean concluye: "first we turned to the right but saw only more cypress and palm and a saw grass, so we turned to the left, and there, far down the diagonal of the levee, we could see the gleam of the car fender, and we followed it like a beacon all the way to the road" (Orlean, 1998 282). Orlean nunca ve una orquídea fantasma y jamás podrá entender completamente qué es lo que rige las obsesiones de Laroche, sólo puede lamentarse por su situación. Estas últimas palabras, sin embargo, invitan al lector a hacer su propia reflexión y a entender cómo, al final, una obsesión es un lugar separado de la realidad, como el

pantano, y siempre existirá una luz que nos permitirá volver a encontrar nuestro camino: a desprender nuestra atención del objeto de deseo.

Los textos del nuevo periodismo funcionan como una puerta que nos presenta una realidad que es ordinaria, pero que el autor transforma en extraordinaria gracias a la atención a los detalles, a la creación de héroes que tienen un crecimiento personal y que aportan algo a la sociedad, y a la misma acción de configurar una realidad y transfigurarla en un texto. En un principio el nuevo periodismo se dio con mayor fuerza en épocas con grandes movimientos sociales que llamaban a una necesidad de prestar mayor atención a la situación del mundo, como el texto de Wolfe. Conforme han pasado los años, como lo muestra el ejemplo de Orlean, este género literario se ha enfocado en cuestiones más personales en donde la intención ya no es sólo vincular sus textos con un movimiento social sino con cualquier aspecto de la sociedad que pocas veces se ha visto, lo cual se logra a través de los ojos de personajes que presentan distintas opiniones e ideas al respecto. Sin importar las características que se añadan o desaparezcan de este género literario en el futuro, lo que siempre prevalecerá es el compromiso de narrar la realidad social y de aportar algo para su construcción a través de sus narraciones; es decir, de llevar la realidad social al texto y devolverla a la sociedad.

## Conclusiones

Después de analizar las características del nuevo periodismo y observarlas en algunos textos, principalmente los de Susan Orlean y Tom Wolfe, podemos ver que pocos han sido los cambios en los 30 años que han pasado entre ambos textos. Características como la estructura de artículo destacado combinado con la novela, las descripciones literarias y periodísticas entremezcladas y la búsqueda de una narrativa apegada a la realidad han permanecido muy similares en la actualidad. Sobre todo, algo que continúa presente es el objetivo de desarrollar un desenlace que funcione como una reflexión sobre lo que sucede en nuestra sociedad. Por otro lado, otras características han cambiado, como el grado de relación entre el narrador y lo narrado. El nuevo periodismo se ha vuelto cada vez más personal, por lo que el análisis de la sociedad es ahora más profundo y orientado hacia aspectos del ser humano que se exploran desde la escala individual hasta alcanzar un punto de vista más amplio: el de la sociedad. Éste es justamente el caso de *The Orchid Thief* que, a diferencia de la obra de Wolfe, no analiza un movimiento social, sino una actividad humana que revela tanto sobre un individuo como sobre la sociedad.

En nuestro análisis sobre las características del nuevo periodismo hace falta analizar un aspecto más que nos servirá a modo de conclusión: la pragmática. Altman entiende este concepto como un “factor de uso” (2000: 282) en donde un usuario puede condicionar y cambiar la forma como se concibe un género literario de acuerdo a las relaciones que establece entre los diferentes niveles que lo conforman (semántico, sintáctico, comunicacional). Los lectores del nuevo periodismo han tenido diferentes concepciones de este género literario, lo cual condiciona su recepción del texto y su elección de lecturas. Escritores, lectores y críticos literarios, así como periodistas, han utilizado nombres como periodismo literario, periodismo creativo, novela documental y no-ficción literaria, entre otros, para categorizar estos textos. Por ejemplo, durante una entrevista en 2005, el escritor Gay Talese, rechazó el término “nuevo periodismo” para categorizar sus obras ya que argumentó que “Tom Wolfe, in a complimentary way, labeled me as a New Journalist, which I never really liked. The problem is that when you are writing nonfiction you have to place yourself into a category or else Barnes & Noble



doesn't know where to shelve your book" (en Boyton, 2005: 365). En efecto, las librerías, las casas editoriales y todos los que se involucran en la distribución de libros también tienen mucho que ver con la existencia de los géneros literarios. Entre muchos otros criterios, la decisión de agrupar libros bajo uno u otro género se relaciona con la necesidad de señalar más concretamente lo que se puede esperar de estos libros. En el nuevo periodismo, la pragmática señala la necesidad de tener mayor claridad sobre lo que separa al nuevo periodismo de una novela documental, de periodismo literario, etc., pues los lectores de este género literario en muchas ocasiones utilizan distintos nombres para el nuevo periodismo, aunque no necesariamente se refieren a lo mismo. Actualmente, se ha evitado el uso del término "nuevo periodismo" para categorizar textos literarios, pues no señala nada respecto al aspecto literario de estos textos; sin embargo, eso no significa que este género literario no exista como tal.

Después de analizar que el nuevo periodismo en efecto tiene características específicas y una construcción reconocible, y considerando que los lectores han creado diferentes categorías para las novelas literario-periodísticas, esta tesis no propone imponer el término nuevo periodismo; por el contrario, nuestro estudio permite ver que cualquier género literario es válido para categorizar textos literarios, siempre y cuando cada uno ofrezca una forma propia de incluir o excluir textos. Así, el nuevo periodismo tendrá como base las características que hemos presentado hasta ahora, con la posibilidad de incluir nuevos elementos, pero siempre teniendo en cuenta que su función apunta hacia la reflexión social. Cada categoría que contenga textos que combinan literatura y periodismo distinguirá sus propias características y, lo más importante, permitirá que se realicen lecturas diferentes sobre los textos que agrupa; de esta forma, cada una jugará con las expectativas del lector, la recepción del texto y las experiencias que transmite. Después de todo, los géneros literarios forman parte de un universo de posibles lecturas para públicos que están cambiando todo el tiempo.

En este sentido, el nuevo periodismo nos permitió demostrar que los géneros literarios se pueden entender de forma más precisa con la ayuda de una teoría. Nuestra elección de analizar un género literario a partir de las teorías de Jean-Marie Schaeffer, Alastair Fowler y Rick Altman nos mostraron que el género literario funciona como un

sistema de comunicación en donde los lectores también podrán colaborar para entender cada género literario. Por su parte, la teoría de Tzvetan Todorov ha sido un pilar para mostrar el cambio que han sufrido las teorías de los géneros literarios y el énfasis que se ha dado a un desarrollo de la función –en lugar de la definición– de los géneros literarios. Pero más allá de las teorías, lo que el nuevo periodismo permite mostrar es que tanto el escritor, como el distribuidor y el lector son partes importantes del proceso de creación de los géneros literarios. La mutabilidad de éstos y la relación que tienen entre sí también depende de la recepción que tienen por parte de la comunidad lectora y la utilidad al momento de elegir una lectura o de estudiar un texto.

En la actualidad, el nuevo periodismo ha tenido una influencia en otras expresiones artísticas. Esto se ha dado principalmente en la cinematografía con el documental, el cual ha dejado de ser sólo un “approach to public information and enlightenment through film” (Wright, 1951: 322) y ahora mezcla algunas técnicas del nuevo periodismo como el que los directores “become pivotal characters themselves” (Kerrane et. al., 1998: 20), como el caso del director Michael Moore. Asimismo, dentro de la literatura, el nuevo periodismo ha desarrollado subgéneros que se identifican de acuerdo al tema o a la técnica narrativa utilizada. Por ejemplo, Michael L. Johnson (1971) identificó dos grandes categorías temáticas del nuevo periodismo: el racismo y los movimientos sociales. Por otra parte, el nuevo periodismo también ha desarrollado temas deportivos debido a que ha aprovechado las características de este género literario para narrar historias que se pueden vincular al lector sin necesidad de que éste sea un experto en el área; respecto a este tema encontramos libros como *The Silent Season of the Hero* (2010) de Gay Talese y *The Blind Side* (2006) de Michael Lewis. Además, a partir del nuevo periodismo se desarrolló una técnica de reportaje y narración llamada periodismo *Gonzo* y utilizada principalmente por Hunter S. Thompson; esta herramienta se encuentra en la novela más famosa de este escritor: *Fear and Loathing in Las Vegas*. Un artículo de la BBC señala que “as a literary style, Gonzo has a number of roots, most notably the so-called New Journalism of the late 1950s and 60s” (Walker, 2005: s/p). El periodismo *Gonzo* es una extensión del nuevo periodismo en donde el periodista literario es la historia y todas sus experiencias son

plasmadas por completo en el texto: "Structure was thrown out of the window, replaced by a shambolic, yet magical, rollercoaster ride of artless hedonism" (Walker, 2005: s/p).

El nuevo periodismo es un género literario sobre la sociedad. Sus características y su construcción, como hemos visto, buscan presentar un aspecto de la sociedad y hacer que dicho aspecto se vuelva parte de la realidad social del lector. El objetivo de este género literario es que la reflexión social ayude a construir la realidad y a descubrir nuevos puntos de vista sobre la misma. Como parte de la literatura, el nuevo periodismo también tratará de que sus historias se vuelvan permanentes en nuestra realidad, es decir, que cualquier lector se acerque al nuevo periodismo y pueda utilizar lo leído para aprender y aportar conocimiento a su propia sociedad, sin importar el momento histórico.

Como vemos, el nuevo periodismo no sólo se ha desarrollado y evolucionado en sus características básicas, sino también se extendió a temas más específicos, nuevas técnicas de narración y otros ámbitos del arte. Sin duda es gracias al aspecto pragmático que hoy en día encontramos el nuevo periodismo en diferentes formas y estilos. Este estudio buscó demostrar que el nuevo periodismo es un género literario que existe, que tiene las características necesarias para agrupar textos y otorgarles una identidad, al mismo tiempo tiene un objetivo específico sobre el efecto que desea lograr en el lector. Los géneros literarios, entonces, nos permiten relacionar textos de tal forma que existan diferentes lecturas, interpretaciones y análisis que ayuden a crear nuevos significados sobre el texto y la literatura en general. El nuevo periodismo, además, nos muestra la relación que existe entre la literatura y el periodismo y la influencia que han recibido el uno del otro. Con esta tesis se abre la posibilidad de estudiar esta relación desde el punto de vista literario ya que así veremos que, aun cuando parecen ser dos ámbitos que en algún momento se consideraron muy distintos, el periodismo y la literatura siempre han interactuado y continuarán cuestionando las fronteras que los separan.

## **Bibliografía**

- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. México: Paidós, 2000.
- ANDERSON, Chris (ed.). *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1989.
- ARLEN, J. Michael. "Notes on the New Journalism". *The Atlantic Monthly*. (mayo, 1972): pp. 43-47.
- ARMSTRONG, Nancy. "Fiction in the Age of Photography". *Narrative*. 7.1. (enero, 1999): pp. 37-55.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Imaz. México: FCE, 1983.
- BISSINGER, H.G. *Friday Night Lights: a town, a team, and a dream*. Massachusetts: Da Capo Press, 2004.
- BROWER, Brock. "The Article". *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy*. Nueva York: Hastings House, 1974 (Communication Arts Books): pp. 137-146.
- BOYTON, Robert S. *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Nueva York: Vintage Books/Random House, 2005.
- CACHO, Lydia. *Esclavas del poder: un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. México: Grijalbo, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. 2ª ed. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1968.
- CAMPOS, Julieta. *Función de la novela*. México: Editorial Joaquín Mortíz, 1973.
- CAPOTE, Truman. *In Cold Blood*. Nueva York: Penguin Books, 1966.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. Nueva York: Bantam Classic, 1981.

- . *David Copperfield*. Trad. Rosa Cabrera. 6ª ed. Barcelona: Juventud, 1999.
- CHILLÓN, Albert. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- COX, James M. "Introduction". *Life on the Mississippi*. Nueva York: Penguin Books, 1984: pp. 9-24.
- DALLAL, Alberto. *Lenguajes periodísticos*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003.
- DENNIS, Everette E. y William L. Rivers. *Other Voices: The New Journalism in America*. San Francisco: Canfield Press, 1974.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. 2ª ed. s/l: Blackwell, 1996.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- GAMMONS, Peter (ed.). *The Best American Sports Writing*. Glenn Stout (editor de la serie) Boston, Nueva York: Mariner, 2010. (The Best American Series, 2010)
- GENETTE, Gérard. "Fictional Narrative, Factual Narrative". Trad. Nitsa Ben-Ari y Brian McHale. *Poetics Today*. 1.4. (invierno, 1990): pp. 755-774 (Narratology Revisited II).
- . *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- GOMIS, Lorenzo. *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: UOC press, 2008.
- IÑIGO, Alejandro. *Periodismo literario*. 3ª ed. México: Ediciones Gamika, 1997.
- KERRANE, Kevin y Ben Yagoda (eds.). *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. Nueva York: Touchstone, 1998.
- JOHNSON, Michael L. *The New Journalism: The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media*. Kansas: University Press, 1971.

- KAMINSKY, Alice R. "On Literary Realism", en John Halperin (ed.). *The Theory of the Novel*. Nueva York: Oxford University Press, 1974.
- KAPUŚCIŃSKI, RYZARD. *Los cínicos no sirven para este oficio: sobre el buen periodismo*. Ed. Maria Nadotti. Trad. Xavier González Rovira. 5ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009. (Compactos, no. 365).
- KERN, Edith. "The Modern Hero: Phoenix or Ashes?". *Comparative Literature*. 10.4 (otoño, 1958): pp. 325-334.
- KERRANE, Kevin y Ben Yagoda (eds.). *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. Nueva York: Touchstone, 1998.
- KLAPP, Orrin E. "Hero Worship in America". *American Sociological Review*. 14.1 (febrero, 1949): pp. 53-62.
- LINEROS QUINTERO, Rocío. "El componente pragmático en el estudio lingüístico del discurso: los actos de habla publicitarios". *Perspectivas pragmáticas en la lingüística aplicada*. Anubar: Universidad de Zaragoza, 1998: pp. 153-161.
- LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Trad. Juan José Sebrelli. Buenos Aires: Siglo XX, 1965.
- ."¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt". *Sociología de la literatura*. Trad. Michael Faber-Kaiser. Madrid: Península, 1966 (Historia, ciencia, sociedad, no. 2): pp. 119-139.
- MARKEL, Lester. "Objective Journalism". Charles C. Flippen. *Liberating the Media: the New Journalism*. Washington D.C.: Acropolis Books, 1974 (Contemporary Issues in Journalism, IV): pp. 76-84.
- MACDONALD, Dwight. "Parajournalism. or Tom Wolfe & His Magic Writing Machine". *The New York Review of Books*. (26 de agosto, 1971): pp. 15-17.

- NEWFIELD, Jack. "Journalism: Old, New and Corporate". *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy*. Nueva York: Hastings House, 1974 (Communication Arts Books): pp. 54-65.
- . "Is there a 'new journalism'?", *Columbia Journalism Review*, Nueva York, vol. 11, no. 2 (julio-agosto, 1972): pp. 45-47.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 3ª ed. México: Siglo XXI, 2005.
- PIZER, Donald. "Documentary Narrative as Art: William Manchester and Truman Capote". Ronald Weber (ed.). *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy*. Nueva York: Hastings House, 1974 (Communication Arts Books): pp. 207-219.
- PLIMTON, George. "The Story Behind a Nonfiction Novel". M. Thomas Inge. *Truman Capote: Conversations*. Mississippi: University Press, 1987.
- POTOLSKY, Matthew. *Mimesis*. Nueva York y Londres: Routledge, 2006 (The New Critical Idiom).
- PRADA OROPEZA, Renato. *Literatura y realidad*. México/Puebla/Veracruz: FCE/ Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Veracruzana, 1999.
- RAIBLE, Wolfgang. "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual". Miguel A. Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988. (Colección Biblioteca Philologica, serie Lecturas): pp. 303-339.
- RICOEUR, Paul. "The Function of Fiction in Shaping Reality". Mario J. Valdés (ed.). *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. New York/London: Harvester Wheatsheaf, 1991: pp. 117-135.
- . "Mimesis and Representation". Mario J. Valdés (ed.). *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. New York. London: Harvester Wheatsheaf, 1991: pp. 137-155.

- ROLLIN, Bernard E. "Naturaleza, convención y teoría del género". Trad. Eugenio Contreras. Miguel A. Garrido Gallardo (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988 (Biblioteca Filológica, serie lecturas): pp. 129-153.
- SANTAMARÍA SUÁREZ, Luisa. "Géneros literarios y géneros periodísticos". *Periodística: revista académica*. 4. (1991): pp. 101-105.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?*. Trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Akal Ediciones, 1989 (Teoría Literaria, 8).
- SEARLE, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*. 6.2. On Narrative and Narratives (invierno, 1975): pp. 319-332.
- TALESE, Gay. "The Book as a Medium for Journalism". Charles C. Flippen. *Liberating the Media: the New Journalism*. Washington D.C.: Acropolis Books, 1974 (Contemporary Issues in Journalism, IV): pp. 42-49.
- THOMPSON, Hunter S. *Hell's Angels: A Strange and Terrible Saga*. Nueva York: Ballantine Books, 1996).
- TODOROV, Tzvetan. "Los géneros literarios". *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006: pp. 1-22.
- WALKER, Andrew. "Bedtime for Gonzo?". *BBC* (24 de febrero. 2005). Consultado el 29 de diciembre, 2011 en [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/4291311.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4291311.stm)
- WATTS, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. s/l: Penguin Books, 1963.
- WEINGARTEN, Marc. *The Gang that wouldn't Write Straight*. Nueva York: Crown Publishers, 2006.
- WEBER, Ronald. "Some Sort of Artistic Excitement". *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy*. Nueva York: Hastings House, 1974 (Communication Arts Books): pp. 13-25.



WRIGHT, Basil. "The Documentary Dilemma". *Hollywood Quarterly*. 5.4 (verano, 1951): pp. 321-325.

WOLFE, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Nueva York: Picador, 1969.

----- "The New Journalism". *The New Journalism*. Nueva York: Harper & Row, 1973: pp. 3-52.

----- *The Right Stuff*. Nueva York: Picador, 1979.

ZAVARZADEH, Mas'ud. *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana/Chicago/Londres: University of Illinois Press, 1976.