



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ARAGON"

**NUEVO PERIODISMO Y NOVELA DE NO FICCIÓN:
UNA DISTINCIÓN NECESARIA.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LIC. EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

P R E S E N T A :

JOSE LUIS MAURICIO CARRERA GUERRERO

ASESOR DE TESIS:

ROBERTO FERNANDEZ IGLESIAS

México, D. F.

1985



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 está 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.

INTRODUCCION

Esta tesis tiene como propósito formular algunas consideraciones que faciliten la comprensión y promuevan el interés hacia el movimiento literario conocido como Nuevo Periodismo.

Se constituye como el primero de una serie tentativa de trabajos sobre el tema, y es, lejos de un estudio concluyente y completo de las características que conforman al nuevo periodismo, un punto de partida para posteriores investigaciones y un aspecto más de entre los muchos en que es posible analizar un fenómeno como el que aquí se expone.

Surgido a mediados de los años sesenta, el nuevo periodismo goza de gran popularidad y su práctica ha contribuido a una muy necesaria renovación de la actividad periodística, tanto en los Estados Unidos como en otras partes del mundo.

El uso de técnicas novelescas que caracteriza a este movimiento, y la actitud de sus exponentes al considerar al periodismo como susceptible de alcanzar los niveles artísticos y de prestigio propios de la novela en un ámbito como el de las letras norteamericanas, amplían las dimensiones en que una noticia puede ser abordada y difundida a un determinado público lector, y elevan la calidad literaria e informativa del trabajo periodístico.

Motivado sin embargo por muy diversas circunstancias, el nuevo periodismo ha sufrido una deformación en cuanto a sus características más importantes, y bajo este nombre es común

encontrarse, por extensión, con obras que poco o nada tienen que ver con la actividad periodística, pero que narran, utilizando técnicas novelescas, algún suceso acontecido en la realidad.

Tal es el caso de la Novela de No Ficción y muy en particular de dos de sus obras más representativas, A sangre fría de Truman Capote y Los ejércitos de la noche de Norman Mailer, consideradas como nuevo periodismo por el sólo hecho de recrear de manera novelada acontecimientos reales, como el asesinato de una familia de granjeros en Kansas o una marcha de protesta en contra de la guerra de Vietnam, respectivamente.

Las circunstancias que provocan esta deformación y la necesidad de situar este movimiento en su verdadero contexto periodístico para delimitar y comprender mejor los alcances de esta corriente literaria, son los puntos a tratar en el presente trabajo de tesis.

Para ello el nuevo periodismo se analiza a la luz de su relación con la actividad novelística y con el papel del novelista en una sociedad como la norteamericana, como elementos fundamentales que dan origen y conformación a este movimiento, pero que provocan, también, algunas de las confusiones más graves en su interpretación o estudio.

Se toma como base El nuevo periodismo de Tom Wolfe, por ser una de las obras que más han contribuido a la difusión y de formación de este movimiento, y se formula un análisis de los libros A sangre fría y Los ejércitos de la noche, para dilucidar su naturaleza genérica y si se trata o no de ejemplos de nuevo periodismo.

A. LOS SESENTAS: UNA DECADA APOCALIPTICA

"En Norteamérica -dice Hollowell¹- el ánimo dominante en los años sesenta era apocalíptico". Es una década cambiante, feroz, crítica y decisiva que en nada auguraba un futuro promisorio. Las contradicciones inherentes al sistema capitalista hacen nalla en su representante más poderoso, los Estados Unidos, pero no como una crisis al estilo de la Gran Depresión del 29, sino como un cuestionamiento de los valores y de los estilos de vida en que se sustenta.

Walt Whitman ha quedado atrás: ya no se trata de cantar la grandeza del pueblo norteamericano o de sus instituciones, de ensalzar la magnificencia de sus fábricas o de su afán colonizador, de sus pioneros. Maynard Keynes y los economistas de la Escuela de Chicago han prolongado la existencia de un sistema en lo económico mas no en lo espiritual, en lo ético y en lo filosófico. El pragmatismo a lo James, es cierto (¿o debí decir: su protestantismo?²), los ha llevado a desbancar a Inglaterra en el dominio imperial y la compra de la isla de Manhattan, la anexión de Texas o la hegemonía política y económica adquirida luego de la segunda guerra mundial, son fragmentos de una historia que en los años sesenta adquiere otro significado.

Desde el Mayflower hasta el período conocido como guerra fría; desde las primeras luchas por su independencia hasta el Enola Gay y la bomba atómica sobre Hiroshima, el pue-

blo norteamericano ha perseguido de manera casi mística y obsesiva el Sueño Americano como una forma de existencia ideal. En un principio, miles de anglosajones abandonan a la vieja y exhausta Europa para adentrarse en la potencialidad de tierras nuevas, vírgenes, donde todo estaba por hacerse y donde con seguridad llevarían a cabo sus sueños. Hay en todo eso una "metafísica de la promesa" --como apunta Piazza³-- y una posibilidad que años después cantarían filósofos como Thoreau o Emerson en The Young American:

"No se puede contemplar la libertad de este país, en relación a su juventud, sin presentir que aquí existirán leyes e instituciones proporcionales a la majestad de la naturaleza... Es un país de comienzos, de proyectos, de vastos planes y expectativas. No tiene pasado: todo asume una apariencia de futuro"⁴.

Era el año de 1850 y la utopía no parece lejana. La Guerra de Secesión tiene lugar de 1862 a 1865, "y nada menos que Karl Marx vaticinó que si el norte ganaba, el nuevo país se consolidaría en la potencia industrial económicamente más fuerte de la tierra"⁵.

Tres años de lucha fratricida y un resultado acorde con el vaticinio: el triunfo de los yanquis propicia el proceso de producción, la explotación de los recursos naturales, la apertura de nuevas vías de comunicación y la expansión de sus territorios. Con el industrialismo como tecnología, el capitalismo como manera de organizarlo y la democracia como estilo de realizarlos a ambos⁶, el pueblo norteamericano lla

va a cabo su reconstrucción nacional y se convierte, hacia 1914, en la nación más altamente desarrollada del mundo. La tierra de la gran promesa deja de serlo para convertirse en una realidad aparente. El sueño americano -con todo lo que esa expresión signifique- está ahí, al alcance de la mano, y oleadas de inmigrantes arriban deseosos de compartir esa prosperidad, esa riqueza. Han escuchado historias de hombres que de la noche a la mañana se convierten en millonarios, y de obreros, [obrerros], que manejan sus propios automóviles, merced a las ideas de un loco en Detroit. Llegan de todas partes y América los recibe con los brazos abiertos -al fin y al cabo se trata de mano de obra barata y abundante-, con la Estatua de la Libertad como bienvenida estratégica a la entrada de Manhattan. La primera guerra mundial hace lo suyo y la productividad aumenta, como siempre, merced a los países en conflicto. A su término, el hecho es indiscutible: los Estados Unidos se han consolidado en su poderío, en su prestigio, y ya desde entonces se autonombran baluartes y defensores del mundo libre (de sus propios intereses):

"Compatriotas -señaló el presidente Wilson el 11 de noviembre de 1918⁷-: Esta mañana se firmó el armisticio. Todo aquello por lo que América luchó se ha cumplido. Será ahora nuestro afortunado deber asistir con el ejemplo, con el consejo sobrio y amistoso y con la ayuda material al establecimiento de una democracia justa en el mundo".

Estados Unidos como ejemplo de desarrollo y Estados Unidos como guardián de lo que denominan "justo", "ejemplar". Y sin embargo, el sueño americano no tardaría mucho en mostrar

sus resquebrajaduras; y así, después del auge, la crisis de 1929:

"Fue un colapso de aterradoras proporciones y duración -escribe Piazza⁸-. Marcó a millones de gentes, interiormente, por el resto de sus vidas. Sobre todo porque lo que les sucedía les pareció sin sentido, sin razón".

Enorme en sus consecuencias, la gran depresión produjo, hacia 1933, un total de 12 millones de desempleados: cerca del 25% de la población trabajadora estadounidense, y una bancarrota nacional con un índice de producción industrial que llegaba apenas al 48% del registrado en 1929.

Paradójicamente, no se desencadenó en los Estados Unidos un movimiento revolucionario acorde con las circunstancias. El espíritu conservador de este pueblo y la continuidad de su sistema político lo impidieron. Por un lado, como la crisis pareció algo sin sentido, sin razón, aún había esperanzas de alcanzar el sueño americano del que tan cerca habían estado. Por el otro, acordes con la tradición democrática y liberal que caracteriza a este pueblo desde sus orígenes, los estadounidenses optaron, simplemente, por dar un giro en sus preferencias partidistas y elegir al partido demócrata como depositario de una fe y una confianza que los republicanos no supieron conservar.

Veinte años en el poder, y con Franklin D. Roosevelt, primero, y con Harry S. Truman después, se inicia y consolida el resurgimiento de la hoy por hoy todavía nación más poderosa del mundo.

"Os habéis hecho gestor -escribía el economista inglés Maynard Keynes al presidente Roosevelt⁹- de quienes en todos los países tratan de corregir los males de nuestra condición con el experimento razonado dentro de la estructura social vigente. Si fracasáis, el cambio racional se verá gravemente emprejuiciado a través del mundo, dejando victoriosas a las ortodoxias y a la revolución".

El Nuevo Trato rooseveltiano funciona, sin embargo, y el sistema se reproduce, continúa, hasta que con la segunda guerra mundial tienen oportunidad de reconfirmarse en sus esperanzas, en su poderío.

Los sucesos bélicos aportan grandes beneficios a los Estados Unidos. Entre otras circunstancias, por la gran cantidad de armas y materias primas que vende a los aliados y por que su infraestructura económica, tan alejada de los campos de batalla y por lo mismo intacta, permite un desarrollo mucho mayor y más acelerado que el de los devastados países involucrados en el conflicto desde sus inicios. Pero, más importante aún, por la hegemonía política y económica que adquieren merced a su triunfo.

La victoria ha sido parcial, sin embargo. El mundo ha quedado dividido en dos bloques y la Unión Soviética, que ya desde entonces rivaliza, por el título de "la más poderosa", ha demostrado lo que el socialismo ha podido realizar a menos de cincuenta años de haber sido implantado en una nación. Se trata de dos sistemas diferentes, opuestos, y por lo mismo cada uno busca sobrevivir, mantenerse en pie hasta

donde sea posible. Como medidas defensivas se crean la OTAN y el Pacto de Varsovia. Sobreviene la guerra fría y con ella un estado de tensión que pone al mundo a un paso de un conflicto mucho mayor y de resultados inciertos, terribles.

Ya se han visto los efectos en Hiroshima, en Nagasaki, y nada menos que Albert Einstein mostraba su desaliento, su parte de culpa, al decir: "De haber sabido lo que iba a ocurrir, me hubiera hecho hojalatero..."¹⁰.

En los Estados Unidos, además de la represión policiaca en contra de los movimientos obreros, esa tensión da lugar al macarthysmo y al Comité de actividades Antiamericanas. Cientos de artistas e intelectuales son perseguidos y encarcelados, cerradas sus fuentes de trabajo u obligados a hacer declaraciones humillantes acerca de su pasado, de sus inclinaciones, si existe la sospecha de que albergan ideas exóticas, tendencias izquierdistas o una mente lúcida que se confunda con comunista. Se da por consiguiente un empobrecimiento de la vida cultural, artística, y un desperdicio de talentos emigrados a otros países o mudos para siempre. En la juventud, por otra parte, y con base en las mismas causas, comienza a gestarse un movimiento que se rebela en contra de la sociedad de consumo y lo superficial de sus modos de vida.

Surgen los beatniks, y con ellos una subcultura que ya no cree en el sueño americano ni en las promesas por las que habían viajado, trabajado y luchado sus padres, sus abuelos. Los poetas de esta nueva generación cantan a la desesperan-

za, al anhelo de vivir en sociedades más primitivas, al rechazo popularizado mundo de las drogas, y "añullan" su dolor, como Ginsberg, al decir: "Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, ansiosas, histéricas, desnudas..."¹¹ En las universidades ya no se sorprenden por la frecuencia con que en el extranjero se quema la bandera de las franjas y de las estrellas, y descubren el papel que Norteamérica ha jugado en plan de neocolonizador, de imperialista: una historia basada en la explotación y en el expansionismo, en la injusticia hacia otros pueblos y en el afán de poderío que manejan no los ideales democráticos, sino los monopolios y las grandes corporaciones. De ahí revueltas como las de Berkeley, y de ahí, también, las represiones de que fueron objeto estas manifestaciones estudiantiles:

"El sueño americano se ha esfumado -declaraba el rector de la Universidad de Columbia, Grayson Kirk, en su discurso de fin de año escolar en junio de 1964¹²-. Muchas de las esperanzas que habíamos acariciado en nuestra juventud nacional, no parecen ya ajustadas a las condiciones de vida de nuestro tiempo..."

Y si a eso se agrega el fracaso de la invasión en Bahía de Cochines, la permanencia de una revolución socialista que en un día claro puede admirarse desde la Florida, y el surgimiento de la guerra de Vietnam, un conflicto en el que el ejército militar y político estadounidense tuvo que guardarse para mejores tiempos, se tiene una mejor idea del por qué Hugh Lowell denomina a los años sesenta como una década en la que el ánimo era apocalíptico:

"En muchas formas -dice¹³- parecía que la crisis permanente era la regla. (...) Los acontecimientos reportados diariamente documentaban cambios arrolladores en todos los sectores de nuestra vida nacional, y con frecuencia arrastraban nuestra imaginación hasta el punto de la incredulidad. (...) Cuando un tertuoso asesino disparó contra el vehículo presidencial en Dallas, en noviembre de 1963, los sucesos que antes parecían estar más allá de nuestras fantasías más descabelladas se convirtieron en parte de la realidad cotidiana".

B. SURGIMIENTO DEL NUEVO PERIODISMO

El asesinato del presidente Kennedy y la guerra de Vietnam, el mundo de las drogas y la revolución sexual, las protestas generalizadas que en todo el mundo se hicieron frente a las embajadas norteamericanas y la quema simbólica del tío Sam, la violencia callejera y los disturbios raciales, las tendencias hacia el misticismo de las religiones orientales y otros muchos acontecimientos que dieron características esenciales a la década de los sesentas, representaron una crisis de valores y de ideales que pusieron en duda la perspectiva de grandeza y bienestar con que desde siempre se ha investido a una nación como la norteamericana.

Sus grupos más representativos tomaron conciencia de que algo ocurría en el seno de una sociedad en apariencia opulenta pero carente de elementos espirituales necesarios e indispensables para su propio bienestar, y reaccionaron de

muy diversas maneras para protestar su incenformidad hacia algo que en última instancia les era incomprensible.

De ahí el surgimiento de la generación Beat y su búsqueda de formas de vida alejadas de la sociedad de consumo y sus hábitos mercantiles; el nacimiento del rock y sus gritos, los movimientos sensuales de sus cantantes y el abandono paulatino hacia los cabellos largos; la psicodelia y el amor y paz, la formación de comunidades juveniles y la participación política de Luther King en la defensa de los derechos de los negres; la vergüenza ante el napalm y otras formas de exterminio; la negativa de Cassius Clay a pelear en Vietnam y la quema de tarjetas de reclutamiento, el favorecimiento judicial a favor de la publicación de las obras de Williams S. Burroughs y de Henry Miller, así como las tendencias que en el terreno de la literatura se siguieron a partir de todos los acontecimientos que dieron sentido y celer a los sesentas:

"Reflexionando sobre los arrolladores cambios en los valores sociales, costumbres y estilos de vida -apunta Hellewell¹⁴-, algunos de nuestros mejores novelistas se quejaban de la dificultad de escribir ficción en un período en el cual los eventos diarios parecían adelantarse a las posibilidades de imaginación del novelista".

Parecía como si la novela fuera incapaz de avanzar al ritmo cambiante de una sociedad que necesitaba encontrar explicaciones a través de las obras de sus escritores, y muy pronto comenzó a cuestionarse su validez y utilidad como gé-

nero literario.

Ya John Barth había afirmado "que los elementos de la novelística tradicional -la construcción escena por escena, el diálogo realista, el enfoque en tercera persona y el aprovechamiento del detalle simbólico- se habían agotado y eran inútiles para el novelista"¹⁵.

Pero la verdad, y a pesar de lo que Barth afirmaba, la crisis de la novela no era producto de sus elementos técnicos e estilísticos, sino de su temática:

"La realidad de cada día se volvía más fantástica que las visiones imaginativas de nuestros mejores novelistas", como Hellewell señala¹⁶, y hubo una modificación en cuanto al gusto y la preferencia del público lector y de los editores:

"Los hombres ya no leen revistas de ficción -comentaba un editor de la revista True¹⁷-. Todavía quieren buenas lecturas, buenas historias, pero les gustan más cuando saben que son reales".

Tom Wolfe señala a este respecto: "Supe más tarde que los editores (...) habían estado pidiendo a gritos novelas de (...) los nuevos escritores que harían las grandes novelas de las vidas de los hippies e la vida en los campos universitarios e los movimientos radicales e la guerra de Vietnam e la droga e el sexo e los militantes negros e los grupos de encuentro e toda esa verágine a la vez. Esperaron (...), pero nunca llegó a ocurrir (...). El caso es que los novelistas parecían retroceder ante las vidas de las grandes

ciudades en su totalidad. El pensamiento de tener que habérselas con semejante tema parecía aterrarles, confundirles, hacerles dudar de sus propias capacidades"¹⁸.

A mediados de los sesentas, sin embargo, y como una respuesta a los planteamientos temáticos y estilísticos que la propia época imponía, en las letras norteamericanas surge un movimiento de escritores y periodistas que, conjuntando las técnicas y enfoques utilizados en sus respectivas actividades, abarcaron a la sociedad estadounidense desde ángulos distintos a los tradicionalmente establecidas para la novela o el reportaje.

Nunca bien a bien definió este movimiento, los distintos términos que han sido utilizados para describirlo "-arte periodismo, novela de no ficción, ensayo ficción, ficción factual, journalit- no han hecho nada para clarificar en qué consiste"¹⁹ y han permitido que se imponga el título de nuevo periodismo para designar a una forma narrativa que se manifiesta de muy diversas maneras:

"No tengo ni idea de quién concibió la etiqueta de El Nuevo Periodismo ni de cuándo fue concebida -comenta Tom Wolfe²⁰-. Pero acabé por pegar".

Así, "cualquier clase de escritura basada en hechos y que partiera de las formas propias del periodismo o que recreara eventos, por mínimas que éstos sean pero sin describirlos de una manera superficial, fue denominada como Nuevo Periodismo"²¹.

Pero como Weber señala, este término es el más amplia-

mente difundido y el más confuso de todos: "Fue utilizado para referirse a tanto, que prontamente terminé por referirme a nada"²².

Lo que sucede, y de ahí la importancia de un trabajo como éste, es que bajo el título de nuevo periodismo se conjugan dos tendencias distintas (y en esencia opuestas) que es necesario distinguir, o separar, para un mejor estudio y conocimiento de las mismas.

Por un lado, un tipo de periodismo mucho más ambicioso, de "mayor altura" y con pretensiones literarias, al que acertadamente le vale el título de Nuevo Periodismo, y por el otro una tendencia en la novelística norteamericana de abordar hechos reales, no ficticios e imaginarios, que responde de manera mucho más aceptable al calificativo de Novela de No Ficción.

C. EL PERIODISMO COMO LA FICCIÓN, INCLUSO MEJOR

Es indiscutible el hecho de que hacia los inicios de los años sesenta (y aún antes) en los Estados Unidos se haya planteado la posibilidad de establecer un periodismo mucho más elaborado y acorde con ciertos requerimientos estéticos y artísticos que a sí mismos se demandaban periodistas como Dick Scaap, Charles Fortis e Jimmy Breslin. "Por arte de magia existía una cierta agitación artística en el periodismo", dice Wolfe²³, lo que dio como resultado una muy necesaria renovación de la actividad periodística y un replanteamiento de sus funciones y características más importantes. "Un gru-

pe de reporteros empezó a experimentar con técnicas de ficción en un esfuerzo por reconcebir el periodismo norteamericano²⁴, y con sus obras retomaron un camino ya emprendido sin grandes secuelas por John Reed, Lillian Ross y el John Hershey de Hiroshima²⁵.

El uso de mecanismos usualmente relacionados con la novela, la utilización de un lenguaje distinto al tradicional de los reporteros y el cambio de actitud en la manera objetiva en que debían ser expuestos los acontecimientos e noticias que se narraran, son grandes logros que (re)abren perspectivas al ejercicio de una profesión que también puede alcanzar altos niveles de calidad artística y literaria. Prueba de ello son los reportajes que durante esta época realizarán periodistas como James Mills, Hunter Thompson e George Plimpton, entre otros muchos²⁶, e la muy grande y benéfica influencia que en el periodismo actual se percibe merced a los logros obtenidos por las incursiones estilísticas de los mejores exponentes de este movimiento.

Lo que se discute es que Tom Wolfe, como vecero principal del nuevo periodismo, considere como parte de este movimiento a las tendencias que en el campo de la novela y no del periodismo se ejercieron en torno a la no ficción:

"Está claro -como apunta Hellewell²⁷- que la posición polémica de Wolfe busca arrogantemente 'ganar todo'".

"Su descripción de lo que sucedió a la ficción y a la no ficción en los sesentas -agrega Weber²⁸-, fue trazada con una hipérbole que parece tratar de hacer enojar a cualquier-

ra". Para él no duda en recurrir al exageramiento de los alcances del nuevo periodismo como un género lo suficiente—mente original, creado por periodistas y capaz de ocupar el antiguo sitio que le correspondía a la novela. Pero si así le hace, como bien le observa el mencionado Weber, se debe a que Wolfe quiso inspirar "ataques que trajeran al Nueve Periodismo y a sí mismo a la atención del público"²⁹.

Ya en su muy "llamativo y muy superficial"³⁰ prólogo a su antología sobre el nuevo periodismo, Tom Wolfe habla de la incapacidad de los novelistas para abordar la realidad social que se vivía por aquel entonces, y de cómo los periodistas fueron los encargados de llevar a cabo esa tarea:

"A todo ello los novelistas sencillamente le volvieron la espalda, renunciaron por negligencia", dice. "Fueron tan amables como para abandonar a nuestros muchachos un pequeño y bonito cuerpo de material: el conjunto de la sociedad norteamericana"³¹.

Lo que empieza como una mera preocupación personal de algunos cuantos periodistas norteamericanos por elevar la calidad literaria de sus obras, se convierte más adelante en una competencia donde se hace "el descubrimiento de que el periodismo podría ser no sólo como la ficción, sino incluso mejor"³².

Como el propio Tom Wolfe apunta, "ni por un momento adivinaron que la tarea que llevarían a cabo en los próximos diez años, como periodistas, iba a destrenar a la novela como máximo exponente literario"³³.

A él le contribuiría la tan difundida muerte de la nove-

1a. Su desaparición era inminente y su sitio debía ser ocupado por un tipo de periodismo diferente al tradicional, que le arrebatara la técnica, no la negligencia, a los novelistas. "Imaginé que ya era hora de que alguien violase lo que Orwell llamaba 'las convenciones de Ginebra del pensamiento' ...un protocolo que había encerrado al periodismo y más generalmente a la novela (y a las novelas) en una tan tediosa cárcel durante tanto tiempo"³⁴. De lo que se trataba era de generar un nuevo estilo ("cualquier cosa con tal de evitar mi entrada en materia como el narrador periodístico habitual"³⁵), que permitiera una mejor expresión de las inquietudes que por aquel tiempo se externaban. "Y si ese estilo nuevo se creaba no a través de la novela, ni del cuento, ni de la poesía, sino a través del periodismo, supongo que ese resultaría extraordinario (...) A mi modo de ver, si un estilo literario nuevo podía nacer del periodismo, resultaba entonces razonable que el periodismo pudiese aspirar a algo más que una simple emulación de esos envejecidos gigantes, los novelistas"³⁶.

Y se logra, según Wolfe, pues "la repentina aparición de este nuevo estilo de periodismo, sin raíces ni tradiciones", no tardó en provocar "un pánico en el escalafón de la vida literaria"³⁷. Hacia 1966 y asustados ante las excelencias de un género arrellanador que se abría paso con facilidad, escritores y periodistas por igual criticaban al nuevo estilo por considerarlo como "una forma bastarda", como un "paraperiodismo", y lanzaron "su primer ataque contra esa execrable chusma vulgar infiltrada en sus filas, esos escri-

teres de revistas que practicaban esa abominable fórmula nueva"³⁸.

"El pánico se propagó primero entre los hombres de letras", apunta Wolfe³⁹. Estos tenían miedo de perder su respetabilidad literaria y de permitir que los nuevos periodistas se adueñaran de los puestos que por tanto tiempo habían detentado como ensayistas, como críticos e como novelistas, en la cúspide de las letras norteamericanas. "Se permiten ignorar las categorías literarias que han estado forjándose durante casi un siglo"⁴⁰, era el reclamo, y había que hacer algo, detenerles de alguna forma. Hacia la mitad de la década el nuevo periodismo "había cobrado ya su tributo literario y al centado: este es, amargura, envidia y resentimiento"⁴¹, y se perfilaba, según Wolfe, como la forma de expresión literaria típica de los sesentas. Por fin había surgido "una casta de periodistas que de un modo u otro poseían el coraje de hablar a su manera metidos en cualquier ambiente, incluso sociedades secretas, y salir con vida del empeño"⁴². El nuevo periodismo triunfaba; poco a poco se iban reconociendo sus virtudes y sus ventajas, y hasta novelistas destacados como Truman Capote e Norman Mailer comenzaban a engrosar las filas de este movimiento:

"La historia contada por Capote de la vida y muerte de dos vagabundos que exterminaron una acomodada familia de granjeros en Kansas —cuenta Wolfe haciendo alusión al libro A sangre fría (1966)— (...), causó sensación... y fue un golpe terrible para todos aquellos que confiaban en que el exe-

crable Nuevo Periodismo o Paraperiodismo se extinguiese por sí sola como una bengala. No se trataba, a fin de cuentas, de algún oscuro periodista, de algún escritor independiente, sino de un novelista de larga reputación cuya carrera había caído en el marasmo... y que de repente, con este golpe certero, con este giro hacia la abominable nueva forma de periodismo, no sólo había resucitado su prestigio sino que lo había hecho aún mayor que antes... y se había convertido en una celebridad de la más sorprendente magnitud en el negocio⁴³.

O como indica al referirse a Norman Mailer y a su libro Los ejércitos de la noche (1968): "Ahí estaba otro novelista que se había pasado a una forma execrable de periodismo (...) y que no sólo había reavivado su reputación, sino que la había aumentado como nunca en su vida"⁴⁴.

Pero en realidad, y en su afán por ganar adeptos o seguidores del nuevo periodismo, Tom Wolfe distorsiona el hecho de que ambos autores se hayan decidido por el tratamiento de sucesos reales en la realización de sus obras, pues hay que entender que no se trata de una conversión hacia el periodismo, sino de una tendencia que en el campo de la novela se siguió hacia el ejercicio de la no ficción como una respuesta a los requerimientos temáticos de la época.

D. UNA OBSesión: LA NOVELA

Aun cuando el nuevo periodismo norteamericano se haya iniciado mediante los esfuerzos de un grupo de periodistas

que pugnaban por elevar la calidad literaria de sus trabajos periodísticos, es curioso advertir la manera como la imagen de la novela contribuye a este propósito y fundamenta las bases para el surgimiento de esta corriente alineada en torno a la novela ficción:

"Cuando Tom Wolfe entró a trabajar en el periódico (The New York Herald Tribune) en 1962 -cuenta Weber⁴⁵-, descubrió una clase de competencia distinta a la tradicional de ganar la noticia más importante: es decir, un esfuerzo que entre los reporteros existía para obtener efectos literarios en noticias de fácil factura".

Lo anterior, lejos de comprenderse como una tendencia hacia el mejoramiento de los alcances expresivos de la profesión periodística, en verdad tiene su origen en una causa que resulta obsesionante para todos aquellos que en los Estados Unidos se dedican de una o de otra manera al ejercicio de las letras:

"La carrera por la que aquellos reporteros estaban compitiendo era la novela y muchos de ellos estaban en el periodismo hasta que pudieran escribir una -agrega Weber⁴⁶-, mientras tanto, lo mejor que ellos podrían hacer era escribir una forma de periodismo que se leyera como ficción".

De esta manera es posible comprender muchos de los aspectos más sobresalientes del nuevo periodismo y no es casual que Tom Wolfe inicie la historia de este movimiento con una descripción acerca del influjo que "la abominable novela"⁴⁷ ejercía (y ejerce) sobre la mayor parte de los periodistas

norteamericanos:

"Todos ellos consideraban el periódico como un motel donde se pasa la noche en su ruta hacia el triunfo final. El objetivo era conseguir empleo en un periódico, permanecer íntegro, pagar el alquiler, conocer el mundo, acumular 'experiencia', tal vez pulir algo del amaneramiento de tu estilo ...luego, en un momento, dejar el empleo sin vacilar, decir adiós al periodismo, mudarse a una cabaña en cualquier parte, trabajar día y noche durante seis meses, e iluminar el cielo con el triunfo final. El triunfo final se solía llamar la Novela"⁴⁸.

Escribe sobre el "complejo de Krim", e la obsesión que para el norteamericano significa ser escritor o novelista, y de cómo dos afamados reporteros, Charles Fortis y Jimmy Breglin, "lograron convertir en realidad la fantasía. Los dos escribieron sus novelas. Fortis le consiguió de un modo muy parecido a como ocurre en el sueño, fue increíble. Un día abandoné de repente su corresponsalía en Londres del Herald Tribune. Algo que se consideraba como un empleo de excepción en el negocio periodístico (...) Regresé a los Estados Unidos y se mudé a una cabaña de pescadores en Arkansas. En seis meses escribí una hermosa y pequeña novela titulada Norward. Luego escribí True Grit, que fue un bestseller. (...) Gané una fortuna (...) Era demasiado pufeteramente perfecta para ser verdad, y aún así lo era. Lo que equivale a decir que el viejo sueño, La Novela, jamás había muerto"⁴⁹.

Y aunque asegura que nada nuevo abrigaba su mente, "y mucho menos en cuestiones literarias, cuando conseguí mi pri

mer empleo en un periódico⁵⁰, lo cierto es que el propio Wolfe, al igual que Fortis y Breslin, también era presa de ese sueño y quería convertirlo en realidad, como quiera que fuese.

Así, cuando se inicia en el periodismo y pregona su "estúpida condición de Príncipe Estudiante"⁵¹, lo hace porque acaba de recibir su doctorado en literatura norteamericana y porque se siente, al igual que el personaje de la novela -un príncipe obligado a estudiar y a convivir con estudiantes y personas que no son de su alcurnia ni de su misma clase social-, incómodo ante el hecho de vérselas con una profesión que no está a la altura de sus conocimientos ni de su posición como hombre de letras:

"Cualquier cosa con tal de evitar mi entrada en materia como el narrador periodístico habitual", especifica Wolfe en este sentido⁵², y no ha de extrañar que pregone, como única solución posible a este conflicto, el desarrollo de "un periodismo que se leyera... igual que una novela"⁵³.

"Era la más sincera fórmula de homenaje a la Novela y a esos gigantes, los novelistas (...) Si siquiera los periodistas que se aventuraron primero en esta dirección dudaban por un momento que el escritor era el artista soberano en literatura, ahora y siempre. Todo cuanto pedían era el privilegio de revestir el mismo ropaje ceremonial... hasta que se armaran de valor, se mudaran a la cabaña y lo intentaran de veras"⁵⁴.

"No haces más que engañarte a ti mismo", escribe Wolfe

al referirse a la atracción que sobre sus compañeros periodistas ejercía la actividad novelística, y explica: "Esta no es más que otra de tus tertuosas excusas para postergar la decisión de poner toda la carne en el asador... irte a la cabaña... y escribir tu novela"⁵⁵.

Pero si la novela, como Wolfe asegura en otra parte, era incapaz de cumplir con los requerimientos que se le imponían y estaba a punto de desaparecer, por lo que el nuevo periodismo (¡los periodistas!) ocuparía su sitio, ¿a qué se debe, entonces, la obsesión que hacia el ejercicio novelístico se señala como existente en la mayor parte de los periodistas, y cuál es la razón de que se esbozara, además, como un descubrimiento "lo bastante vivo como para inflamar los egos"⁵⁶, la posibilidad de establecer un periodismo que se leyera igual que una novela?

En primer lugar, lo anterior se debe a la importancia tan singular que en los Estados Unidos se les brinda a los novelistas, cuyo papel en la sociedad les hace adquirir un poder muy especial -y en esencia político- que los transforma en una especie de guías espirituales e fernaderos de opinión; y en segundo término, a que el nuevo periodismo (el de Wolfe) debe ser entendido, poco después de sus inicios, como una corriente que pretendía no derrumbar en un sentido estricto a la novela como máximo exponente literario, sino el servirse de ella para tener acceso a toda esa gloria y ese poder literario con el que soñaban.

E. EL ROL DEL ESCRITOR EN LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA

"El nacimiento de la extraordinaria nación -apunta Piazza⁵⁷- se vio acompañado de una extraordinaria literatura". En pocos años, e mejor aún: siendo un país relativamente joven, su literatura se convierte en una de las más importantes del mundo, y sus escritores, ya desde finales del siglo XIX, "establecen con los mejores de Europa una culminación más que una comparación"⁵⁸.

En los Estados Unidos la actividad artística "se volvió consciente rito de una creación muy particular: se estaba haciendo el 'Mundo Nuevo' (...), y ése debía inmortalizarse por una sola vez y para siempre, en la geografía de la mente"⁵⁹.

Todo estaba por hacerse y todo, a su vez, estaba por contarse. Por lo mismo, "cuando pensamos en los grandes logros de la literatura norteamericana, tendemos a pensar en el simbolismo y en la fantasía, en lo romántico e improbable: la ballena blanca, el mundo de sueños de Huckleberry Finn y Jim en el río mágico, las oscuras selvas puritanas de símbolos propios de Hawthorne"⁶⁰.

Porque si bien es cierto que las mejores historias norteamericanas anteriores al siglo XX no parecen tomar muy en serio la realidad circundante y están escritas más bien como "cuentos de hadas, fábulas alegóricas, parábolas morales"⁶¹, también lo es que dicha actitud en los escritores al elaborarla obedece, en primer término, a esa metafísica de la promesa e a la esperanza inagotable de que el tan ansiado p

raíse -el Sueño americano- se encuentre cerca de ellos y de sus lectores, ya sea en la idílica representación de la juventud, el candor y la inocencia norteamericana que a orillas del Mississippi hace vivir Mark Twain en sus libros más conocidos, o en las siguientes palabras de Herman Melville, impulsoras del simbolismo que se escende en Moby Dick y en no pocas de las novelas estadounidenses contemporáneas:

"El resto de las naciones pronto debe quedar atrás. Somos los pioneers del mundo; la avanzada, presta hacia la inmensidad de lo aún no tratado (...). En la juventud está nuestra fuerza; en la inexperiencia nuestra sabiduría"⁶².

Dicha literatura, a la vez que pregonaba el "hecho espiritual de la experiencia norteamericana, la gran esperanza (...) atestiguada por los inventores imaginativos del Mundo Nuevo"⁶³, también incorporaba, con el paso de los años, a sus personajes y símbolos dentro de las tradiciones y costumbres que conforman la cultura nacional.

Se cumple -como apunta Cowley⁶⁴- la función "que Whitman asignó a la literatura y los cantares de cualquier país: proporcionar, dije, 'los materiales y las sugerencias e ideas de personalidad para los hombres y mujeres de ese país, en mil formas llenas de sugerencias'".

Y si Mark Twain o Melville no fueran suficientes para ejemplificarlo, ahí están Fenimore Cooper ("cuya imaginación fue avivada por el mar y por la esperanza norteamericana"⁶⁵) o Hawthorne ("que transformó en leyendas muchos datos históricos"⁶⁶) para demostrar la influencia que en su tiempo y

posteriormente ejercieren dichos anteros -y muchos más- con las obras y los personajes por ellos creados, en la forma de vida de una sociedad que pugnaba por ser representada y por seguir modelos necesarios a sus ideales de bienestar y grandeza. Porque en una nación joven y con las características de la norteamericana, nada mejor que la creación de una mitología que supliera las carencias de un origen singular: si se necesitaban dioses, éstos debían de hacerse, y si faltaban héroes e se carecían de Olimpos e de Walhallas, de gnomes irlandeses e de Cortes del rey Arture, éstas se fabricarían con prentitud y hasta superarían a las ya existentes en los países de los que habían emigrado.

Pedladores de un territorio donde todo estaba por hacerse, "los colonos necesitaban mitos propios, y al correr el tiempo, crearon un folklora amplio y nacional"⁶⁷. Pero dicha mitología, "que no tardó en aparecer en letras de molde", al decir de Cowan⁶⁸, fue hecha, en los Estados Unidos "y más que en cualquier otro país, (...) por escritores profesionales".

F. PREMINENCIA DE LA ACTIVIDAD NOVELISTICA

Ya desde el siglo XIX, el escritor ejecuta en los Estados Unidos una doble función: por un lado, dar cuenta de los sucesos relativos a la experiencia norteamericana y realizar, por el otro, una mitología en la que se basan los estilos de vida de la nación.

Su función, por lo tanto, se revalora, y ya desde enton

ces crece en importancia la opinión que el escritor expresa en sus obras o en su vida, pues como fabricante de mitos, y por ende de una cultura en qué sustentarse como sociedad, el pueblo norteamericano considera las actitudes literarias como importantes para el desarrollo nacional.

Con esas bases y con Melville, Cooper, Twain, Edgar Allan Poe y muchos más como modelos y maestros, "lo que sucedió después hasta Faulkner, Hemingway y Purdy, tenía que suceder"⁶⁹. Porque si con la llamada Generación Perdida se dio esa primer ruptura que en grupo y no individualmente — como en el caso de Henry James — llevó a sus miembros al autoexilio por no encontrarse en los Estados Unidos las condiciones necesarias para su desarrollo como artistas⁷⁰, también lo es, como Cowley recuerda, que "en París o Pamplona, escribiendo o bebiendo, en corridas de toros o en el amor, continuaron deseando una cabaña en las colinas de Kentucky, una granja en Iowa o en Wisconsin, los bosques de Michigan, el azul juniata, un país que habían 'perdido, ay, perdido', como repetía Thomas Wolfe; un hogar al que no podrían volver"⁷¹.

Cuando volvieron, sin embargo, lejos de haber huído se encontraron. La nación los hacía suyos y los asimilaba porque tenía en sus obras, además del sentir que durante The jazz age o The crack up había hecho presa de sus habitantes, la representación de nuevos modelos que engrandecían el ya para ese entonces vasto territorio mítico y cultural de los Estados Unidos, con héroes y estilos de vida que se adaptaban a los tiempos que transcurrían y a los que estaban por llegar.

Es la época en que Edmund Wilson propugna por crear una cultura moderna y original, una cultura que no copiara los lineamientos de la europea, sino que surgiera de acuerdo a los nuevos elementos políticos y sociales que se incluían en la cada vez más rápida y cambiante realidad norteamericana, y nadie mejor que los artistas para llevar a cabo esa tarea:

"Lo importante era darle espacio en la práctica cultural a las cosas que le tenían en la vida pública"⁷².

Para lograrlo, y muy de acuerdo con la utopía liberal que caracteriza el pensamiento de Wilson y en general de todo el pueblo norteamericano, dichos artistas no deberían ser como un Sinclair Lewis, un James Purdy o un Upton Sinclair o un Henry Miller, que escribían novelas en donde las peculiaridades de la sociedad estadounidense comenzaban a ser tratadas desde sus lados más oscuros e inquietantes, con un realismo y una ironía que lastimaban, sino que dicho propósito se realizaría a través de las obras de escritores que no ponían en duda al sistema y cuyas "lecciones y aventuras individuales" eran consideradas "como una forma de probable supervivencia"⁷³.

Con Henry Miller, por ejemplo, la prohibición que de sus obras se impuso en los Estados Unidos no correspondía precisamente a los cargos que de subversivo o de pornográfico se le achacaban, sino a su muy particular forma de existencia y a su papel de crítico mordaz e irreverente de aquella sociedad norteamericana en la que se había desenvuelto durante poco más de treinta años de su vida:

"En ninguna parte me he sentido tan degradado y humilla-
do como en los Estados Unidos -escribía Miller en Tropic of Capricorn⁷⁴-. Pienso que todas las calles de los Estados Unidos, combinadas, forman una enorme letrina, una letrina del espíritu en que todo es absorbido y arrastrado para convertirse en caca eterna".

Con Scott Fitzgerald, en cambio, y a pesar de que hoy "tal vez sobrevaluemos su obra por tener tan poco que se le parezca (y de que) atribuyamos demasiada importancia al breve resplandor de su talento"⁷⁵, se llega a una imagen más romántica del escritor que es héroe y víctima a la vez, poseedor de un estilo de vida supuestamente envidiable y hasta ejemplar, que sirve de modelo y pauta a seguir para las nuevas generaciones:

"La leyenda de la vida romántica y desordenada de Fitzgerald responde a la intensa necesidad norteamericana de crear un héroe artístico como Poe", dice Bble⁷⁶, y el interés que despierta su obra "no puede escapar al conocimiento de la leyenda del autor".

"Se identificaron con el siglo -señala Cowley al referirse a los norteamericanos de los años veinte⁷⁷-; su adolescencia fue la propia, su guerra mundial fue la que tuvieron que luchar y sus atemorizados 20s' fueron sus veintes. Al avanzar en sus carreras buscaron valores y al primero que encontraron fue Scott Fitzgerald".

Porque hay que entenderlo: así como Henry Miller fue valorado al convertirse en un mito enarbolado primeramente

por la generación Beat, en un momento en que su presencia era indispensable para los cambios tan radicales que hacia la década de los sesentas se presagiaban en los Estados Unidos, así también los encumbramientos de escritores como Fitzgerald e Hemingway obedecen, independientemente de sus méritos literarios, a la demanda que una sociedad como la norteamericana establece de ciertos satisfactores míticos e culturales acordes con la situación histórica por la que atraviesa.

"Los autores de los años corridos entre las dos guerras fueron diestros y atrevidos en la presentación de personajes que acabaron siendo arquetípicos de la vida norteamericana", como apunta Cowley⁷⁸. Y si "en 1940 muchos eran los jóvenes norteamericanos que se conducían como los personajes de Hemingway"⁷⁹, lo anterior se debe a que en este escritor se conjuntaban tanto el genio literario como la ambición aventurera, el Premio Nobel de Literatura y las corridas de toros en España e la caza de animales salvajes en África, pero también la ferviente creencia en la democracia, en las instituciones y en el fortalecimiento del llamado mundo libre, a través de las acciones viriles e idealistas de los protagonistas de sus novelas más conocidas.

Y si a ese le agregamos el decisivo papel que en este proceso proporcionaron los medios masivos de comunicación, se tendrá una idea mucho más clara de los alcances de esta nueva mitología en los ámbitos culturales de un país cuya grandeza y filosofía son cantadas por algunos de los escritores

res más renombrados del mundo entero: Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, John Dos Passes, Faulkner, el propio Hemingway:

"Cuando alguno de nuestros novelistas creaba un nuevo personaje, no sólo era reproducido por escritores poco originales, sino que era teatralizado en Broadway, adaptado para el cine y readaptado para las cadenas nacionales, de tal suerte que a veces el héroe de una novela sería (...) acababa oyéndose cinco veces a la semana en alguna serie de radio y también se le encontraba en las tiras cómicas"⁸⁰.

Con la difusión masiva de las obras y de sus autores, pero sobre todo con la fama y fortuna que traía consigo el ejercicio de la actividad novelística, se desató en todo el país una dura y tenaz competencia por llegar a escribir lo que se ha dado en llamar la Gran Novela Norteamericana:

"A estas alturas -escribe Tom Wolfe⁸¹- resulta difícil explicar lo que significaba para el sueño norteamericano la idea de escribir una novela en los años cuarenta, los cincuenta, hasta principios de los sesenta. La novela no era una simple forma literaria. Figuraba en el glosario de Introducción General al Psicoanálisis, por algún sitio entre Narcisismo y Obsesiones Neuróticas".

La mayor parte de los norteamericanos de aquel entonces se hallaban presos del "influjo de la abominable novela"⁸² y encontraban en ella una forma de sobresalir, de cambiar su status social:

"La Novela parecía el último de uno de aquellos fenomenales golpes de suerte, como encontrar oro o extraer petró-

lee, gracias a los cuales un norteamericano, de la noche a la mañana, en un abrir y cerrar de ojos, podía transformar completamente su destino"⁸³.

Y aunque Wolfe reduce dicho fenómeno desde un punto de vista narcisista y egocéntrico, más como "un meter que había mantenido el tic tac del ego de los aspirantes a escritores"⁸⁴ que como una consecuencia de los requerimientos culturales de la sociedad norteamericana, no se equivoca al señalar que "hacia los años cincuenta La Novela se había convertido en un tercio de amplitud nacional"⁸⁵.

Muchos eran los que ansiaban ser escritores, novelistas, y los pocos que lo lograban tenían asegurada la fama, la pleitesía, amén del acceso a una posición social mucho más elevada y un prestigio mucho mayor otorgado a cada uno de sus actos:

"Existía incluso una especie de Club Olímpico donde los nuevos mitos predilectos se concentraban cara a cara los domingos por la tarde en Nueva York, por ejemplo, la White Horse Tavern en Hudson street... ¡Ah! ¡Ahí está Jones! ¡Ahí está Mailer! ¡Ahí está Styron! ¡Ahí está Baldwin! ¡Ahí está Willingham! ¡En carne y hueso... precisamente aquí en esta sala! El escenario estaba estrictamente reservado a los novelistas, gente que escribía novelas, y gente que rendía pleitesía a la novela"⁸⁶.

G. CRISIS Y CONTINUIDAD: LA NOVELA NORTEAMERICANA
EN LOS AÑOS SESENTA

En realidad, y a pesar de que Tom Wolfe esboza lo contrario, la situación de la novela a principios de los sesenta era privilegiada y muchos periodistas aspiraban a escribir una con el propósito de alcanzar la fama y fortuna que únicamente ella podía depararles.

De ahí las innovaciones estilísticas que en el terreno periodístico trajo consigo este movimiento, y muchas de las causas que configuran el surgimiento del nuevo periodismo.

Porque si bien es cierto que durante este período parece existir una crisis en torno a la actividad novelística y que se llega a pensar, incluso, en la inminente muerte de la novela, también lo es, en cambio, que el nuevo periodismo utiliza, paradójicamente, las técnicas de la ficción para llevar a cabo sus fines:

"Si se sigue de cerca el progreso del Nuevo Periodismo a lo largo de los años sesenta -dice Wolfe⁸⁷-, se observará un hecho interesante (...) que los periodistas aprenden las técnicas del realismo -particularmente las que se encuentran en Fielding, Smollet, Balzac, Dickens y Gogol..."

O como Weber apunta: "Wolfe sostuvo que el realismo no era una más entre muchas estrategias narrativas, sino 'la estrategia': la única que hacía alcanzar a la novela (...) su punto más alto de poder artístico y de aceptación pública"⁸⁸.

Para ello los periodistas comenzaron a utilizar cuatro

precedimientos fundamentales que los novelistas, según Wolfe⁸⁹, habían desechado años atrás, a pesar de su importancia: la construcción escena por escena, el diálogo realista, el enfoque en tercera persona y el aprovechamiento del detalle simbólico:

"Era prodigioso -preclamaba Wolfe en este sentido⁹⁰-. Que los periodistas le arrebatasen la Técnica a los novelistas".

Lo anterior, sin embargo, no es más que otro toque de pretendida originalidad que Tom Wolfe le otorga al movimiento del que se autodenombra vocero, y se trata, por lo demás, de una visión parcial que se traduce, "en palabras de un crítico, en cómo mis amigos y yo hicimos historia literaria"⁹¹.

Porque en verdad, los novelistas continuaban utilizando dichas técnicas y no las habían desechado, como Wolfe afirma, para suplantadas con otras menos eficaces. Si en realidad existía esa crisis en torno a la novela, lo anterior no se debía a lo anticuado e inecu de sus procedimientos técnicos tradicionales -que al fin y al cabo la preocupación que en el medio literario había provocado Ulises de Joyce había sido ya ampliamente superada⁹² - sino al confinamiento que a la actividad novelística se le confiere en torno a la ficción o al tratamiento literario de hechos imaginados e inventados:

"Casi todos los novelistas norteamericanos 'serios' de hoy proceden de las universidades, y en ellas aprenden a fijarse en modelos tales como Beckett, Pinter, Kafka, Hesse, Borges... El resultado final ha sido un desconcertante géne-

ro de ficción (...) en el cual los personajes carecen de entorno, de historia personal, no se identifican con ninguna clase social, y consuman sus sins en un lugar que no tiene nombre (...) Responden a fuerzas inexplicables, están obsesionados por temores inexplicables, y muchas veces llevan a cabo fantásticas proezas físicas..."⁹³

Para Tom Wolfe, que desconoce la importancia que para la literatura norteamericana tienen los "neo-fabulistas" —o como les llama, y donde se incluyen nombres como los de Saul Bellow, Bernard Malamud, Salinger, Vonnegut, Heller, etc.—, la insistencia que estos escritores muestran en el tratamiento de temas que son ficticios obedece tan sólo a su ineptitud para abordar el conjunto de la sociedad estadounidense, y hasta llega a decir:

"Creo que inconscientemente la estrategia de estos Neo-Fabulistas se plantea como sigue: 'el realismo ha caído en manos de los nuevos periodistas, con los cuales no estoy en capacidad de competir. Además, el realismo está pasado de moda. Así, ¿qué es lo que me queda por hacer? Bueno, volver a esas formas más puras y elementales de contar historias, las formas de las que nació la propia literatura; esto es, [mito, fábula, parábola y leyenda]'."⁹⁴

Fuera de la simpleza y candidez de un razonamiento como el anterior, lo verdaderamente importante de esta toma de conciencia lo constituye, hacia mediados de los sesentas, no la adopción del realismo —que a final de cuentas no es más

que otra manera de abordar temas ficticios e inventados, si no al descubrimiento, en una década tan convulsionada como aquella, de que la no-ficción podría ser objeto de un tratamiento literario que ampliara las perspectivas temáticas de la novela, del periodismo y de otras disciplinas:

"Este último, concluye Wolfe, era la mayor ventaja del Nuevo Periodismo: el conocimiento que el lector tenía al saber que lo que estaba leyendo había sucedido en verdad, y que era real de un modo que incluso la ficción realista nunca podría igualar"⁹⁵.

En tal sentido, los periodistas llevaban ventaja al dedicarse a la no-ficción como parte de su labor cotidiana y al adoptar las técnicas de la ficción para mejorar los alcances expresivos de sus obras:

"Los periodistas disfrutaban ahora de una tremenda ventaja técnica. Poseen todo el combustible"⁹⁶.

Pero mientras los periodistas tendían hacia el ejercicio de las técnicas novelísticas como una manera de elevar la calidad literaria de sus obras y de tener acceso a la posición social que únicamente la novela podía proporcionarles, los novelistas, y como una respuesta parcial a los requerimientos temáticos de la década, comenzaron a modificar el contenido de sus producciones y a incursionar en el tratamiento literario de hechos reales como una manera de solucionar los conflictos de la actividad novelística, y no, como Wolfe sugiere, como una forma de conversión hacia el periodismo⁹⁷.

H. UNA RESPUESTA PARCIAL: LA NO FICCIÓN

El novelista contribuye en los Estados Unidos a la creación de los distintos mitos y leyendas necesarios a la cultura norteamericana para sustentar los valores e ideales que se producen bajo las consignas del American way of life:

"Enriquecida de modo constante por novelistas y poetas -afirma Cowley⁹⁸-, siempre más y más difundida por nuevos métodos de comunicación, la mitología norteamericana se ha ensanchado al correr del tiempo hasta venir a ofrecer en apariencia una imagen completa de la vida de la nación".

Pero tal apariencia, y como el propio Malcolm Cowley lo reconoce, no era más que una ilusión: "No toda la vida norteamericana, y en particular no todo su nivel medio, había sido expresado en términos mitológicos, y ello por la sencilla razón que a los novelistas y poetas siempre les ha atraído más lo intenso y extraordinario que lo ordinario" y común a las realidades norteamericanas. Tienden a ser retrospectivos, y el "mundo que con mayor vigor describen (...) es el de su juventud, no el de sus años maduros. Cambian con los tiempos, sí, pero nunca tan aprisa como los tiempos, de donde resulta que las mitologías literarias siempre están fuera de época. Esto fue cierto todavía en 1940, y fue mucho más cierto aún en los años sesenta, cuando esperamos descubrir los componentes de lo que bien podría llegar a ser una (nueva) mitología norteamericana"⁹⁹.

Así, y debido a la tendencia que tiene la sociedad norteamericana

teamericana de modificarse más rápidamente que la habilidad de sus artistas para registrar esos cambios¹⁰⁰, se suscitó en los sesentas un replanteamiento de las posibilidades artísticas en general, y de la novela en particular, tendiente a encontrar un equilibrio entre los requerimientos temáticos y estilísticos de una época donde "estaba ocurriendo algo que era grandioso, horrible e ambas cosas; pero estaba ocurriendo algo (la velocidad vertiginosa) y ese algo no estaba necesariamente divorciado de la futura gloria e de la futura ruina del mundo"¹⁰¹.

La magnitud del ritmo de cambio de una sociedad como la norteamericana "constituía una dificultad extraordinaria para la creación de una literatura"¹⁰², y "ningún escritor logró escribir la gran obra que por sí sola aclarara la visión que de sí misma tenía la nación"¹⁰³.

"La novela -dice Norman Mailer¹⁰⁴- abandoné todo deseo de ser una creación comparable al fenómeno del país; se conformé con ser metáfora..."

Pero a partir de los sesentas, y como una manera de hacer frente a la magnitud de los cambios registrados en los Estados Unidos, algunos novelistas comenzaron a interesarse en la recreación literaria de hechos reales y a incursionar en la no ficción para ampliar las perspectivas de su propia profesión, la novelística.

I. TRUMAN CAPOTE Y NORMAN MAILER, NOVELISTAS

a. A SANGRE FRÍA¹⁰⁶

Hacia 1965, y con la publicación de A sangre fría, Truman Capote no dudaba en declarar que con esta obra daba inicio a un género literario completamente nuevo -la "Novela de No Ficción"¹⁰⁷- que se constituía como "un estilo narrativo que emplea todas las técnicas de la ficción pero que es, sin embargo, inmaculadamente real"¹⁰⁸.

Para Tom Wolfe, empero, dicha afirmación no era más que un disfraz para ocultar la verdadera naturaleza del libro, y señala:

"Cuando Truman Capote insistió en que A sangre fría no era periodismo, sino un género literario que había inventado (...), un relámpago surcó mi mente. Era el familiar relámpago... '¡Ajá! ¡El siempre hábil regate de Fielding!'. Cuando Henry Fielding publicó su primera novela (...), estuve alegando que su libro no era una novela: era un nuevo género literario que había inventado, 'el poema épico cómico en prosa' (...). Lo que estaba haciendo, naturalmente -y que haría Capote 223 años más tarde- era intentar darle a su obra el sello del género literario imperante en su época, para que los profesionales de la literatura la tomaran en serio..."¹⁰⁹

Pero como el género imperante en los sesentas era, claro, el nuevo periodismo, para Tom Wolfe A sangre fría se constituía no como una novela sino como un claro ejemplo del novelista que, habiendo fracasado en sus intentos por reivin

vindicar la actividad novelística, no tenía más remedio que afrontar la realidad y convertirse al periodismo si aún quería sobrevivir en el mundo de las letras:

"No se trataba, a fin de cuentas, de algún oscuro periodista, de algún escritor independiente, sino de un novelista de larga reputación... cuya carrera había caído en el marasmo... y que de repente (...), con este giro hacia la abominable nueva forma de periodismo, no sólo había resucitado su prestigio sino que lo había hecho aún mayor que antes"¹¹⁰.

El reclamo de Wolfe debe ser comprendido, sin embargo, como la utilización para su causa de un libro que, por su éxito editorial y prestigio crítico y público, precipitó el auge de la no ficción entre periodistas y escritores, y no como una evidencia del triunfo del periodismo sobre la novela¹¹¹,

"A sangre fría -afirma el propio Capote¹¹²- fue un experimento para ver si los alcances emocionales de la novela podrían ser contruidos con base en hechos".

Y lo logra, mas no como periodista:

"Con este libro -señala Ronald Weber¹¹³- se demuestra muy bien la capacidad del novelista para desarrollar y universalizar las implicaciones de un evento específico, mientras se mantiene fiel a la verdad histórica del mismo; va 'más allá de la evidencia', para utilizar la frase de Forster, que es lo verdadero de la literatura, mientras se mantiene como un extraordinario registro documental".

O como el propio Weber agrega más adelante: "Ningún otro trabajo de no ficción literaria es tan resueltamente literario en sus intenciones. Kazin remarca que algo de lo más notable en este libro de Capote fue su manera de honrar la profesión de novelista"¹¹⁴.

Porque si bien es cierto que A sangre fría está basado en un hecho real y que Truman Capote hace uso de una minuciosa investigación documental para la recreación literaria del asesinato múltiple de una familia de granjeros en Kansas, lo anterior no significa necesariamente que dicho trabajo haya sido realizado en términos periodísticos ni que procedimientos tales como el de la entrevista -por ejemplo, y que Capote utilizara de manera continua en la confección de su libro- sean patrimonio único y exclusivo del periodismo:

"Una mañana de noviembre de 1959 -indica Helen Garson al referirse a las circunstancias que dieron origen a A sangre fría¹¹⁵-, mientras Capote leía el 'New York Times', un encabezado captó su atención: 'Granjero opulento, y tres de la familia, asesinados'. La información que seguía declaraba brevemente que Herbert Clutter, granjero y ganadero, su esposa y su hija e hijo adolescentes, habían sido asesinados en su casa de Holcomb, un suburbio de Garden City, en Kansas. Inmediatamente después de leer la nota aquella, Capote decidió que la historia del crimen era lo que él había estado buscando como tema que lo impulsara a escribir un libro que fuera perdurable".

Interesado en el tema, Capote se dirigió a Kansas en

donde (revisando los archivos del caso y conviviendo con los habitantes de Melcomb, entrevistando a los detectives que investigaban el asesinato y haciendo amistad con los asesinos Perry Smith y Dick Hickey -a quienes conociera poco después de su captura, encerrados en la Penitenciaría Estatal de Kansas, en Lansing), tras cinco años y medio de trabajo y utilizando técnicas novelescas para darle forma al material documental que había recolectado, el autor de A sangre fría pudo reconstruir la historia de la tragedia Clutter desde el momento en que la familia de granjeros es asesinada, en 1959, hasta la ejecución sumaria de sus victimarios, acaecida el 14 de abril de 1965, en un libro inusitadamente exitoso e iniciador de un género literario bautizado como novela de no ficción.

Dadas las pretensiones de Capote al considerar que con su libro daba inicio a "una nueva forma de arte que debía tomarse muy en serio: la novela de no ficción"¹¹⁶, muchos fueron los críticos que, si bien alababan las características literarias de la obra, se expresaban en contra de la utilización de un título que era, para decirlo en palabras de un editor de la revista Time, "poco afortunado, tan contradictorio como pretensiones"¹¹⁷.

"Capote quería apropiarse para sí mismo el prestigio de la forma dominante de la era", señala Hellewell en este sentido¹¹⁸, y de ahí la manera como es posible comprender las declaraciones de Capote con respecto a su propia obra.

El propio Hellewell, en su análisis de este tema, apun-

ta que son muchas las obras anteriores a la publicación de A sangre fría que podrían catalogarse como ejemplos de novelas de no ficción, pero no será sino hasta el siguiente capítulo de este trabajo en que el análisis de las mismas se realice de una manera mucho más amplia y detallada¹¹⁹.

Lo importante de este libro, sin embargo, no radica en sus pretensiones innovadoras e singulares, sino en su carácter de relato que recrea acontecimientos reales y susceptibles de ser comprobados.

Para autores como Tom Wolfe, Helen Garsen y Michael Jehn sen¹²⁰, la circunstancia de que el libro esté basado en hechos reales les hace pensar que A sangre fría es una clara muestra de reportaje e periodismo:

"Combinando periodismo con las técnicas de ficción -escribe Garsen¹²¹-, el trabajo efectuado por Capote es un imaginativo reportaje narrativo".

Y aunque ninguno de los tres mencionados autores niega las características novelescas que es posible encontrar en A sangre fría, lo cierto es que tanto Wolfe como Johnson y Garsen coinciden en señalar esta obra no como una novela sino como un claro ejemplo de periodismo creativo que ha utilizado de ciertas técnicas novelescas para escribir una de las obras más significativas de nuestro tiempo.

Johnson, por ejemplo, considera A sangre fría como uno de los dos libros que en términos cronológicos dan origen al nuevo periodismo (el otro es El embellecido cochecito aerodinámico fluorescente color caramelo de rosa, de Tom Wolfe, pu-

blicado en 1965)¹²²; mientras que el propio Wolfe, por su parte, y al incluir la mencionada obra de Capote en su antología sobre el nuevo periodismo, la cataloga no sólo de acuerdo al movimiento del que se autoproclama vocero sino que se sirve de ella para darle un "impulso arrollador"¹²³ a los conceptos por él expresados en torno a la inminente muerte de la novela y a la conversión de ciertos afamados novelistas hacia la execrable nueva forma de periodismo.

Curiosamente ni Wolfe ni Johnson ni Garson demuestran la razón de sus consideraciones acerca de ▲ sangre fría, y lo periodístico de este libro no parece más que algo circunstancial, contradictorio y hasta obligado a aparecer como periodismo:

"Mezclando realismo con imaginación novelística —agunta Garson¹²⁴—, Capote da los hechos, exponiéndolos no en la forma periodística habitual y directa sino como un artista creativo: seleccionando detalles, acomodándolos y reiterándolos lo mismo que un pintor lo hace al repetir una línea o un color para brindar un mejor significado o una mayor intensidad".

O como Johnson, que establece lo periodístico de ▲ sangre fría con base en el trabajo de investigación documental y la manera como Capote describe ambientes, lugares y personas "con detalles realistas, fiel a la práctica periodística habitual"¹²⁵, como si únicamente a través del periodismo y no de otras disciplinas fuera posible obtener esos resultados...

La cuestión no radica, sin embargo, en negar lo perio---

dístico de una obra como A sangre fría por el simple hecho de que no exista un estudio lo suficientemente detallado al respecto y elaborado por quienes argumentan que esta obra es un reportaje o una clara muestra de periodismo creativo.

El propio Capote se ha encargado de difundir su interés por un periodismo de mayor altura que se refleja en reportajes como The Muses are Heard (1956) o "The Duke in his Domain" (incluido en la recopilación The Dogs Bark, 1973), y es claro el conocimiento que el autor de A sangre fría posee de las técnicas periodísticas.

Lo que sí se cuestiona, en cambio, es el hecho de que autores como Wolfe y Johnson consideran el trabajo novelístico de Capote como subordinado a la labor reporteril, cuando en realidad sucede al contrario:

"Lo que más me impresionó cuando Capote calificó su obra como una 'novela de no ficción' -señala Kazin a este respecto¹²⁶-, fue su manera de honrar la profesión de novelista". Y aunque en un principio declara que dicho membrete podría parecer "la coartada de un novelista cuya última novela, Desayuno con diamantes, había sido floja"¹²⁷, luego de dos lecturas de A sangre fría Kazin ofrece otra respuesta a sus dudas:

"¿Por qué Capote se honró a sí mismo denominando a este libro como una novela? ¿Por qué mencionar siquiera esa palabra? Porque Capote se apoyaba en datos, estaba orgulloso de su extraordinaria investigación, pero no estaba contento con hacer un trabajo documental"¹²⁸.

Y es que iba a servirse del periodismo, sí, mas no para escribir un reportaje sino para realizar una novela:

"Para Capete -como le indica Weber¹²⁹- la pericia del novelista era un ingrediente esencial en la novela de ficción, en tanto que el efecto de novela era la esencial pretensión del trabajo".

O como Hellewell señala: "In cold blood está organizado por medio de la construcción 'escénica' de la novela más que por el resumen histórico o cronología común a la historia y el periodismo"¹³⁰.

No se trata únicamente de la habilidad que Capete le ha impuesto a su obra para que ésta se lea como una historia de suspense¹³¹, sino a la afinidad que es posible encontrar entre los personajes y situaciones propias de la novelística de Capete y los protagonistas y la trama de un libro como A sangre fría:

"Así como Mailer vio en la marcha hacia el Pentágono en 1967 muchos de los temas obsesivos que dominan su ficción, Capete percibió en los asesinatos de Kansas algunas de las preocupaciones de sus historias y novelas"¹³².

Un ejemplo de lo anterior se tiene en el caso de "un hogar y una familia destruida en un contexto de escandala corrupción, alienación y soledad", que aparece no sólo en A sangre fría sino en la imagen del "niño hambriento y sin hogar en The grass barn, los huérfanos de "A tree of night", "The thanksgiving visitor" y de "A christmas memory", las danzas salvajes de Holly Golightly en Breakfast at Tiffany's

buscando las 'pasturas del cielo'."¹³³

O como en la afinidad que siente, y nos hace sentir, por Perry Smith, uno de los asesinos:

"La simpatía de Capote por esos personajes -arguye Hellewell¹³⁴- se remonta a Joel Knox de Other voices, other rooms (1948), a Cellin Fenwick y Dolly Talbo en The grass harp (1951), e incluso a Holly Golightly, la 'cosita salvaje' representada en Breakfast at Tiffany's (1959). William L. Nance ha señalado en The worlds of Truman Capote (1970) que gran parte de la ficción de Capote puede verse como un intento por vindicar a la persona normal e extraña".

Y lo logra en A sangre fría, pues "a pesar de todo el interés novelesco de Capote por describir al señor Clutter como el conservador arquetípico y a la señora Clutter como una víctima del rígido estilo de vida que la rodea, la más urgente afinidad de Capote es por supuesto con"¹³⁵ Perry Smith y Dick Hickey, los asesinos:

"Las víctimas de In celd bleed eran originalmente los Clutter -señala Kazin¹³⁶-, pero a medida que el crimen se va delineando hacia los asesinos y ellos son hechos prisioneros, todos parecen ser igualmente víctimas". Y agrega: "Hacia el final uno siente que ellos (Perry y Dick) podrían haber sido salvados y sus almas restauradas".

Pero si bien es cierto que el autor de A sangre fría insiste en la rigurosa exactitud de su relato y la descripción de sus protagonistas se formula de acuerdo a los hechos por él observados, también lo es que Capote, al decir de Temp---

kins, parece haber distorsionado ciertos eventos y manejó de manera tendenciosa la información recolectada, con el propósito de proporcionarnos una obra acorde con sus propias aspiraciones artísticas y simpatías personales:

"(Tompkins) encontró inexactitud en muchos detalles, incluyendo algunos relativos a la escena del asesinato -dice Weber¹³⁷ -; pero el peso de su crítica se centraba en la simpatía que Capote mostraba al realizar el retrato de Perry Smith, pues Tompkins lo encontraba más bien como 'obsceno, semianalfabeta y asesino a sangre fría'."

Sin embargo, por más que se pudiera demostrar inexactitud en el relato o en la manera como se describe a los protagonistas, nada de lo anterior malogra la calidad de un libro como A sangre fría ni la minuciosa investigación que Capote efectuara para realizarlo. Como el propio Weber hace notar: "Un trabajo detectivesco (tendiente a demostrar la inexactitud de A sangre fría) podría carecer de importancia en tanto que el libro trata evidentemente de llegar más allá de su fundamento factual, para apoderarse del lector de la misma forma en que una novela lo hace"¹³⁸.

Si es importante señalar, en cambio, el hecho de que Capote, al utilizar el material recolectado durante su investigación documental, no lo usa tal y como los acontecimientos sucedieron en la realidad sino, al contrario, escogiendo sólo aquellos detalles significativos que más le ayuden a proporcionar una línea dramática y de interés emocional para el

lecter:

"A pesar de las ambiciones documentales que (Capote) tenía para la novela de no ficción, claramente reconoció la necesidad de seleccionar y manejar sus materiales para un máximo impacto emocional"¹³⁹.

Alfred Kazin hace ver que A sangre fría "es un libro en extremo estilizado que tiene un palpable diseño sobre nuestras emociones. Actúa sobre nosotros tal y como un mero relato factual nunca podría hacerlo. Está tan bien estructurado y sus relaciones tienen tal ritmo que se convierte en una 'novela' en la forma de la realidad"¹⁴⁰.

Lo que sucede, y de ahí el por qué de afirmaciones como las de Weber y Kazin en el sentido de que A sangre fría es un relato novelesco y no un mero trabajo periodístico, es que la novela, para ser considerada como tal, no necesariamente debe abordar temas que son ficticios, imaginados e inventados por tal o cual autor, sino que puede referirse a acontecimientos ciertos, verídicos e reales, puesto que lo ficticio de la novelística tradicional no radica únicamente en sus concepciones temáticas o de contenido, sino también en el manejo y disposición de los materiales con que trabajan los escritores:

Novela -se lee en el Diccionario de la Academia de la Lengua Española¹⁴¹ - es una "obra literaria en que se nos narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción e pintura de sucesos o lances interesantes, de caracte-

res, de pasiones y de costumbres".

De tal manera, y aunque A sangre fría sea considerado por su autor como un relato escrupulosamente factual, lo cierto es que el mismo Capete, al realizar ciertos detalles o al trastocar ciertas escenas para un mayor impacto emocional o simbólico, narra una acción que es fingida en parte y con las finalidades expuestas por la anterior definición:

"El relato escrupulosamente factual de Capete (...) es una obra de literatura -indica Hellewell¹⁴²-, ya que es claramente el producto de la imaginación de un artista. Capete configuró los 'hechos' y manipuló nuestras respuestas a los personajes y sucesos que describió".

Su obra es una recreación de la vida, pero no la vida misma, y en tal sentido se narra también una acción fingida:

"Los 'hechos' nunca hablan por sí mismos, ya que la selección y arreglo del escritor inevitablemente imponen un diseño -una ficción- no aparente en la vida misma"¹⁴³.

El uso del narrador omnisciente, la utilización de cierto lenguaje cinematográfico en la confección escénica de la obra y la manera como Capete maneja ciertas partes de la narración para mantener el interés de los lectores, no son más que meros artificios técnicos ideados para permitir una cierta recreación de la realidad acorde con las intenciones simbólicas de los escritores, y son literatura: no se encuentran presentes en la vida real, mientras los sucesos transcurren...

"En la defensa más elocuente del libro, William Weigans

observé que lo que separa a la literatura del repertaje 'no es el carácter imaginado o ficticio del material... sino la capacidad de sugerir y extender que comparten todas las formas de arte'."144.

Porque si bien es cierto, como nunca se ha negado en estas páginas, que Capote tiene en mente al periodismo al momento de realizar su investigación documental, también le es que A sangre fría "se acerca más a la ficción que al periodismo en lo que podríamos llamar un nivel simbólico. El tratamiento de Capote de los 'hechos' crea un contexto de significados más allá de estos asesinatos particulares, de este crimen particular"145.

La historia contada por Capote "trasciende el aquí y ahora, lo meramente local y particular que son el sello del periodismo. Su relato nos invita a ver el destino de los Clutter, así como el destino de Smith y Hickey, como una tragedia contemporánea acerca de la cual sabemos tan poco y sobre la cual tenemos tan mínimo control. El caso particular irradia de una época de asesinatos políticos, del asesinato al azar de vietnamitas, de la muerte de los Iboes por hambre sistemática, de la muerte a tiros de estudiantes universitarios a manos de la guardia nacional. Tal vez este es el concepto del libro que Alfred Kazin tenía en mente cuando calificó In cold blood como una 'situación emblemática para nuestro tiempo'."146.

Va "más allá de la evidencia", para utilizar la frase de Forster, "que es lo verdadero de la literatura"147, y

Truman Capote se sirve del periodismo para escribir una novela, no al contrario:

"La manera en que termina el libro sugiere cuál es su pretensión principal y el por qué Capote insistió en que era como una novela y no como un mero registro documental. La clave del libro no estriba en infernarlos a aquellos que les sucedió a las víctimas, tanto a los Glutter como a Dick y a Perry, sino más bien en compartir nuestros sentimientos hacia ellos y hacerlos responder con sentimiento hacia el relato entero"¹⁴⁸.

b. LOS EJERCITOS DE LA NOCHE¹⁴⁹

Ya desde 1959 y en su libro Advertisements for Myself, Norman Mailer hacía conocer sus ambiciones literarias y compartía con sus lectores el propósito de escribir una Gran Novela que se constituiría como "el batazo más largo que se haya hecho dentro del acelerado huracán de nuestras letras norteamericanas"¹⁵⁰.

Para ello ocuparía diez años de su vida y hasta proporcionaba una idea de los alcances de la misma al decir que sería "una novela que tanto Dostoyevsky como Marx, Joyce y Freud; Stendhal, Tolstoi, Proust y Spengler, lo mismo que Faulkner y aún el viejo de Hemingway llegaran a leer, por con tener aquello que les hubiera gustado decir en otra parte"¹⁵¹.

Pero si así sucede, si Mailer demuestra tal interés por llegar a escribir esa gran novela que le encumbraría de ima-

diato, lo anterior debe comprenderse no sólo como un desplante característico del artista ante las posibilidades de su genio creativo, sino con base en el papel tan particular que en los Estados Unidos se le otorga al novelista:

"Como en ningún otro país -indica José Joaquín Blanco-, en los Estados Unidos la confianza en la democracia y las corrientes literarias muestran una relación muy estrecha: un libro es un acontecimiento político y los libros buscan influir en la vida política"¹⁵².

De tal forma, e independientemente del prestigio literario que los autores reciben de acuerdo a la calidad de sus obras, el escritor norteamericano ejecuta un rol muy especial, y en esencia político, que los transforma en guías espirituales e formadores de opinión, cuyas palabras, expresadas en sus libros e fuera de ellos, son de importancia y pesan dentro de la sociedad en que se producen:

El mito obsesivo de las letras norteamericanas consiste, de acuerdo a la indicación de José Joaquín Blanco¹⁵³, en el poder que la literatura tiene para influir en la opinión nacional.

Conciente de ello, e integrante de esa misma tradición literaria, Norman Mailer sabe que mientras mejor escritor sea, mayor será la influencia que su pensamiento tenga en los destinos de una nación como la norteamericana, pues "ha visto el arte literario no solamente como intrínsecamente valioso sino también como un vehículo, una forma de figurar en nuestra vida nacional"¹⁵⁴.

Y si se decide por la novela es, al decir de Gilman, "porque los novelistas disponen de las mayores audiencias"¹⁵⁵.

Pero si bien es cierto, por otra parte, que hasta la fecha "Norman Mailer no ha publicado su tan advertida obra maestra, (y que) como muchos anunciantes (advertisers) ha prometido más de lo que ha entregado"¹⁵⁶, también le es que con base a los desplantes y advertencias de su talento como artista es posible comprender la totalidad de su obra como escritor y en especial el origen y la razón de ser de un libro como Los ejércitos de la noche, publicado en 1968.

Ganador del National Book Award, del Peck Award y del Premio Pulitzer correspondiente a 1969, dicho libro representó "el fin de su período experimental (...) y la culminación de veinte años dedicados a escribir"¹⁵⁷, con el que Mailer resuelve muchas de sus preocupaciones estéticas y temáticas más importantes.

Como Bufithis señala¹⁵⁸, este libro se constituyó no sólo como un gran éxito comercial y de crítica que su autor no conocía desde la publicación de su primera novela, The Naked and the Dead (1948), ocurrida veinte años atrás, sino que significó un claro avance hacia el dominio de un estilo muy particular y maduro que amalgama todas las características del pensamiento y personalidad de Norman Mailer.

Narrado en torno a hechos que ocurrieron en la realidad y de los que el propio Mailer fue testigo y protagonista, Los ejércitos de la noche cuenta los sucesos que conformaron la manifestación antibélica que en octubre de 1967 tuvo lu--

gar en Washington, D. C., como protesta a la guerra de Vietnam.

El libro se inicia con la invitación que un antiguo amigo de Mailer, Mitch Goodman, le formula para que participe de las actividades que se realizarán alrededor de dicha manifestación, entre las que se incluyen varias conferencias y una marcha de manifestantes que pretende ocupar las oficinas del complejo militar conocido como el Pentágono.

Mailer acepta no de muy buena gana -"estaré ahí", asegura, "pero no puede pretender que estoy feliz por eso"¹⁵⁹-, y comienza a narrar todos los sucesos que le acontecieron desde que arriba a Washington, el 19 de octubre de 1967, hasta que es puesto en libertad luego de haber sido arrestado por trasgredir las barreras de policías militares que custodiaban el destino final de la marcha, que nunca fue alcanzado.

"El 21 de octubre (de 1967) -señala Bufithis¹⁶⁰ - (...) el movimiento antibélico hizo erupción con una fuerza nunca antes vista. Bajo la tenaz dirección del Comité Nacional de Movilización para finalizar la Guerra de Vietnam (...), de cuarenta a cincuenta mil (...) manifestantes -hippies, pacifistas, pandillas de motociclistas, estudiantes, revolucionarios de corazón y espúreos, profesionistas, amas de casa, artistas- se reunieron en el Lincoln Memorial y marcharon hacia el Pentágono (...). Una formación de guardias federales y de policías militares se desplegó presta a reprimirlos. Muchos manifestantes incitaron a los soldados con maldiciones (...). Algunos los aventaron botellas y jitonates. Otros en

puñaban cachiperras y armas cortantes. Un grupo de asalto penetró las líneas de seguridad y se precipitó con violencia (...) en medio de una nube de gas lacrimógeno, para enfrentarse a golpes de macana y culatazas. Cuando la marcha finalizó, mil manifestantes fueron arrestados y decenas de ellos resultaron heridos..."

En Los ejércitos de la noche se hace una descripción permeabilizada de dichos sucesos y de la participación, como protagonista, del propio Mailer en la marcha al Pentágono:

"En vez de escribir en primera persona -apunta Hellewell a este respecto¹⁶¹-, Mailer contempla los sucesos y su propia intervención irónicamente, creando un observador-participante, un personaje casi ficticio llamado Mailer".

Y aunque algunos autores, como Herbert Gold¹⁶², censuran dicha actitud, otros, como Bufithis, piensan que "lo que hace de este libro algo tan extraordinariamente atractivo, es la caracterización que se hace de su protagonista"¹⁶³.

Por principio de cuentas, dicho personaje no vacila en mostrarse con muchas de sus contradicciones e defectos y es, lejos de la imagen aquella del héroe imbatible, la pared de una personalidad que le mismo puede ser cómica e lúcida, humilde y altanera por muy diversos motivos, que vive al borde de la perfección e a punto de sucumbir ante el más semejante de los ridículos.

Bufithis mismo encuentra que en Los ejércitos de la noche la personalidad de Mailer puede ser descrita con los más variados adjetivos: "tonta, vana, inspirada, ilusionada, ing"

ginativa, enérgica, generosa, quijetesca", pero que esos mismos adjetivos pueden ser aplicados a los Estados Unidos:

"Y es esta la clase de reconocimiento que Mailer espera de nosotros -dice¹⁶⁴-, pues se imagina a sí mismo como un niño crecemos de la nación".

Si escribe sobre sí mismo le hace porque sospecha "que lo que ha sido verdadero para mí puede ser verdadero para muchos de ustedes"¹⁶⁵, y porque sus actos son representativos no sólo de los sueños e ideales de una buena parte de la población norteamericana, sino también de la forma en que es necesario tomar conciencia y luchar en contra de ciertas fuerzas malignas que están acabando con los Estados Unidos y en general con la raza humana:

"Desde finales de los cincuenta Mailer ha tenido una visión de fuerzas en guerra por la posesión del universo -señala Adams¹⁶⁶-: metáforas de nuestras direcciones morales que él denomina como Dios y Demonio, cuyas victorias e derrotas son vistas por él mismo como productoras de la vida e la muerte para la raza humana. (...) La máquina tecnológica y aquellos que extenderían su poder han sido caracterizados por Mailer como los villanos, mientras que el espíritu humano es su víctima".

Para Mailer, el avance tecnológico ha traído consigo una disminución del papel creativo del hombre en una sociedad, y lo reprime, no le deja desarrollarse, por lo que es necesario tomar el camino de la rebelión y del ataque frontal para evitar que las fuerzas del mal triunfen y el ser hu-

mano se convierta en una máquina, en un autómatas:

"Su principal punto de vista ha sido siempre -señala By fithis¹⁶⁷- que las instituciones de la sociedad -el gobierno, los negocios, el matrimonio, la iglesia, el militarismo- están decayendo y quieren que el hombre adopte la muerte como una forma de vida". Se opone a la religión organizada, por ejemplo, porque sus exponentes son, como asegura, "los asesinos de los sentidos"¹⁶⁸, y porque no dejan que el hombre se exprese de una manera libre y natural, libre e independien--te, de acuerdo a "los rebeldes imperativos del yo"¹⁶⁹.

Dicho pensamiento proviene de su creencia en el carácter sobrenatural del hombre y en su visión de que la vida, tal y como se está viviendo en el mundo moderno, es estúpida y degradante, "Dios está en peligro de morir"¹⁷⁰ y la sociedad norteamericana se ha convertido en "un mundo mucho más decadente que lo peor del Imperio Romano"¹⁷¹.

"Nuestras solas defensas -agrega Adams siguiendo el pensamiento de Mailer¹⁷²- consisten en el conocimiento que se tenga de ese peligro y en nuestra capacidad para una acción valerosa en contra del enemigo".

Para ello se necesita cierta condición heroica y la presencia de un héroe "capaz de incorporar las ambigüedades y contradicciones propias de esta época incongruente"¹⁷³, que se constituya para los otros hombres como un ejemplo de lo que es preciso realizar para vencer al Demonio y sus huestes tecnológicas:

"A través de los años Mailer intentó dar forma a una se

rie de posibles héroes que incluían al amoral hipster de El negro blanco y al presidente John F. Kennedy, lo mismo que al Stephen Rejack de Un sueño americano, antes de concluir que el más viable de los héroes que tanto buscaba se encontraba en sí mismo...¹⁷⁴

Y lo descubre precisamente en un libro como Los ejércitos de la noche, donde, además de situarse como héroe-protagonista, se sirve de los sucesos ocurridos alrededor de la marcha al Pentágono para ejemplificar su muy particular filosofía de fuerzas opuestas que luchan por la posesión del universo:

"En el corazón de Los ejércitos... -dice Hellewell¹⁷⁵- yace su profundo interés por el individuo en una sociedad crecientemente gobernada por impulsos burocráticos y totalitarios que amenazan la responsabilidad personal".

El Pentágono no es más que una representación del Demonio, e del avance tecnológico que intenta reprimir los instintos naturales del hombre, y los guardias federales y policías militares son sus seguidores, los soldados de las fuerzas del mal:

"El tratamiento de Mailer de la marcha al Pentágono se convierte en una extensión de la visión de la existencia apocalíptica que ha estado formulando durante veinticinco años. Todas las fuerzas opuestas -totalitarismo y democracia, edad y juventud, tecnología y humanismo, la maldición del Demonio y la gracia de Dios- se reúnen en un fin de semana en octubre de 1967"¹⁷⁶.

Importante, sin embargo, por su transformación "de un acentecimiento aislado en una significativa reflexión del clima social en los sesentas"¹⁷⁷ y por constituirse también en una extensión más del pensamiento mágico-religioso de Mailer, Los ejércitos de la noche es interesante además por su muy especial naturaleza narrativa, que dificulta su clasificación genérica:

"¿Qué clase de animal es este libro?", pregunta Merrill en este sentido, y señala que de no haber una respuesta concreta a este problema, no estaremos en "posición de alabarle como la obra maestra de Mailer"¹⁷⁸.

Para algunos autores, por ejemplo, y debido a su recreación literaria de un acentecimiento real, esta obra es representativa del nuevo periodismo; pero para otros, y tomando en cuenta cuestiones como las de su subtítulo ("La Historia como Novela/La Novela como Historia"), estiman que un análisis de la misma debe efectuarse, precisamente, a la luz de sus características como relato histórico o novelesco¹⁷⁹.

Para Nonsiváis, y como un primer paso para dilucidar si esta obra posee rasgos periodísticos que la acerquen al nuevo periodismo, Los ejércitos de la noche de Mailer, "donde el narrador es el protagonista confeso, no sería un reportaje"¹⁸⁰. Se pasa para él en cierta clasificación personal donde se considera el objetivo como una de las características más sobresalientes de todo reportaje, y no encuentra este elemento en la mencionada obra de Mailer.

En este sentido ya ha sido mencionado cómo, al discu---

brir un estilo de escritura que le sirviera para expresar mejor sus ideas, Mailer se sitúa a sí mismo como protagonista de su propia historia y la cuenta no para reconstruir precisamente los sucesos acontecidos durante la marcha al Pentágo no, sino como un pretexto para poner en relieve su propia personalidad y sus muy particulares ideas sobre los Estados Unidos y el mundo en general.

Nos habla de los problemas que tiene con su esposa, de la admiración casi envidiosa que siente por el poeta Robert Lowell, de sus miedos o temores ante una represión policíaca, de sus problemas casi cómicos por encontrar los sanitarios o de su incapacidad para hablar de una manera clara y coherente ante un público, lo mismo que de su preocupación por ser liberado y asistir a una fiesta en Nueva York.

Mailer se sitúa como protagonista y renuncia a la objetividad necesaria al reportaje.

Si bien, por un lado, Monsiváis está en lo cierto¹⁸¹, y por el otro tiende a ignorar que el nuevo periodismo desecha la objetividad de la periodística tradicional por considerar la limitante para el reportero¹⁸², en realidad, y como ha de entenderse a continuación, Mailer no concibe su obra en términos periodísticos y mucho menos como un reportaje.

Desde sus primeros años como escritor, Mailer ha demostrado desprecio hacia la actividad periodística por considerarla como un género narrativo menor e incapaz de penetrar la verdadera naturaleza del hombre y de los hechos que des-

cribe. Del periodismo piensa lo que el protagonista de una de sus novelas se pregunta: "No sé cómo meter a los demonios en un reporte de policía", porque considera al reporte policíaco, al igual que la actividad periodística, como "el equivalente de un estilo que sólo cree y percibe los hechos empíricamente, un naturalismo estrecho"¹⁸³. O como asegura en otra parte:

"No quisiera ser atrapado justificando el periodismo como una actividad importante; obviamente es menos interesante que escribir una novela..."¹⁸⁴

Para Mailer "el periodismo es el deber, la rutina"¹⁸⁵, la faena que se realiza "como una prueba de la propia capacidad de uno para mantenerse en forma"¹⁸⁶, y es clara el desdén e la poca importancia que hacia la actividad periodística demuestra en pasajes como el siguiente, de Los ejercicios de la noche:

"Realmente piense que eres el mejor periodista de Norte América", le dice el poeta Robert Lowell a Norman Mailer¹⁸⁷, pero éste, en vez de sentirse halagado por sus palabras, desconfía del comentario y reflexiona acerca de la naturaleza del mismo. Siente de alguna manera que se trata de un truco, de un eufemismo para minimizarlo, y se molesta: "Mailer estaba fastidiado", nos asegura, pues "se sentía parte de un juego literario"¹⁸⁸. Por un lado, Robert Lowell, considerado como el mejor poeta vivo de los Estados Unidos, y por el otro Norman Mailer, quien desde los inicios de su carrera literaria luchaba por quedar convertido en el mejor novelista nor-

teamericano. ¿Acaso se trataba, entonces, de una "declaración de guerra", de un ver quién es quién en las letras norteamericanas? Y si ese era, el poeta Robert Lowell recibiría una respuesta digna de un adversario como Norman Mailer:

"Buena, Cal -dijo Mailer utilizando por vez primera el apodo de Lowell-, hay días en que pienso de mí mismo como el mejor escritor de Norteamérica"¹⁸⁹.

Porque si bien es cierto, como sucede al principio y final de Los ejércitos de la noche, que Mailer narra su pesadumbre ante las distorsiones de la prensa en torno a un suceso como el de la marcha al Pentágono, no hay que entender la escritura de este libro como una ejemplar demostración de la forma en que el verdadero periodismo debería practicarse, y sí, entre otras cosas, como una crítica que su autor formula de manera casi constante hacia una actividad al parecer poco respetuosa de sí misma y de la que es mejor alejarse para buscar otros medios más acordes a su propia sensibilidad y concepto del mundo:

"Los periódicos distorsionan nuestros actos y eso es ya lo suficientemente delerose -se queja Mailer en otro pasaje de Los ejércitos de la noche¹⁹⁰-; pero ellos alteran y tuercen, falsifican nuestras palabras y hacen que cualquier sueter siempre suene como un grandísimo e incoherente idiota en letras de imprenta".

Como dice más adelante: "Tarde o temprano aparecía una muy particular tristeza en cada buen escritor". Se refiere a las distorsiones y vicios de la prensa tradicional, y se la-

menta al decir que los escritores como él son los que más su-
fren a este respecto: los escritores, asegura, "se ganan la
vida tratando de hilar bien las palabras", para que lleguen
los periodistas y le echen todo a perder: "Es tan delerese
como si una bella mujer vislumbrara una herrerosa fotografía
de ella misma impresa en primera plana"¹⁹¹.

De tal manera, y cuando Mailer señala: "Dejemos a Tine
para averiguar lo que pasó"¹⁹², en realidad hace saber, nota-
féricamente, su abandono y desdén hacia una actividad que,
como la periodística, se muestra incapaz de reproducir y ce-
municar lo esencial y verdadero de cualquier suceso.

En este sentido, Los ejércitos de la noche no es tampoco
un ejemplo de crónica periodística:

"En la crónica -apunta Monsiváis¹⁹³-, el juego literario
usa a discreción la primera persona e narra libremente los
acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad
ajena. Tradicionalmente -sin que eso signifique ley alguna-
en la crónica la privada la recreación de atmósferas y perso-
najes sobre la transmisión de noticias y denuncias".

Visto de tal manera, Los ejércitos de la noche es una
obra que bien puede ser clasificada bajo el rubro de cróni-
ca, puesto que cumple a la perfección con las característi-
cas que sobre este género ha esbozado Monsiváis. Es necesari-
o advertir, sin embargo, que la ya tan mencionada obra de
Mailer es una crónica en un sentido amplio y no precisamente
periodístico, pues en dicha definición quedan englobados
otros tipos de trabajos que van, desde las Cartas de rele-

ción de Hernán Cortés o Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo -"que dan fe de este empleo múltiple de la crónica"-, hasta los grabados de José Guadalupe Posada o los dibujos de Gabriel Vargas para La familia Burrón, por mencionar tan sólo algunos ejemplos de crónicas nacionales¹⁹⁴.

A este respecto, por ejemplo, la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, que narra las vivencias de un soldado español durante la conquista de México¹⁹⁵, no puede ser considerada como un relato periodístico ni se nos ocurriría pensar que se trata de un gran reportaje o de un antecedente del nuevo periodismo.

Ni Bernal Díaz del Castillo ni Norman Mailer son reporteros, ni se les puede considerar como tales, por el simple hecho de encontrarse presentes en el lugar de los hechos y por dar fe o testimonio de lo que ahí aconteció para conocimiento público.

"Mailer no cubrió la marcha al Pentágono de 1967 como un reportero", acepta Tom Wolfe en este sentido¹⁹⁶, y escribe un libro que subtitula "La Historia como Novela/La Novela como Historia", y no "El Periodismo como Novela/La Novela como Periodismo".

De esta forma, Los aiércitos de la noche es "una historia en la forma de una novela", como el propio Mailer asegura¹⁹⁷.

Si se une a la historia es porque Mailer considera al periodismo como incapaz de brindarle las armas e incluso el interés necesario "para descubrir lo que finalmente signifi-

cé un suceso como el de la marcha al Pentágono¹⁹⁸. Así el novelista, "al trabajar en secreta colaboración con el historiador, ha tratado quizá de construir con su novela una torre completamente equipada con telescopios para estudiar con la mayor ventaja nuestro propio horizonte"¹⁹⁹.

Pero la historia, al igual que el periodismo, también resulta insuficiente para comprender y penetrar los sucesos de un evento tan "quintaesencialmente norteamericano"²⁰⁰ como la marcha al Pentágono:

"...El concepto de que uno está escribiendo una historia debe ser abandonado -dice Mailer en otro pasaje de Los ejércitos de la noche²⁰¹-. Sin duda alguna que ha sido difícil de ignorar que este libro reside en dos enclaves, el primero titulado La Historia como Novela, y el segundo (...) La Novela como Historia. (...) Es obvio que el primer libro es una historia bajo el disfraz o vestimenta o manifiesto de una novela, y el segundo una novela real o verdadera -no menos; presentada en el estilo de una historia. (...) Sin embargo el primer libro puede ser, en un sentido formal, nada menos que una historia personal la cual, en tanto que novela, ha sido escrita con lo mejor de la escrupulosa memoria hacia los hechos que posee el autor, y por lo mismo se trata de un documento; en tanto que el segundo, respetuoso de todas las notas periodísticas, los reportes de los testigos y de todas las ilaciones históricas disponibles (...), y pretendiendo ser una historia (...), finalmente va a ser revelado como alguna suerte de condensación de una novela colectiva -en la

cual hay que admitir que una explicación de los misterios de los sucesos en el Pentágono no pueden ser desarrolladas por los métodos de la historia, y sí por los instintos del novelista".

Las razones para un aserto como el anterior, según Mailer, son muchas pero se reducen a una: "La dificultad está en que la historia es interior -ningún documento puede prepercibir intimidad suficiente: la novela debe reemplazar a la historia precisamente en aquel punto donde la experiencia es suficientemente emocional, espiritual, física, moral, existencial e sobrenatural, para exponer el hecho de que el historiador, en persecución de la experiencia, estaría obligado a dejar los muy claramente demarcados límites de la investigación histórica. Así que estos límites son ahora abandonados. La novela colectiva que sigue, aun escrita bajo el pretexto de un estilo histórico y por lo mismo intentando ser escrupulosa entre el tumulto de cientos de hechos confusos y opuestos, entrará ahora sin vergüenza a ese mundo de luces extrañas y especulación intuitiva que es la novela"²⁰².

Si así sucede, si Mailer considera a la novela como superior a la historia y escribe esa suerte de novela colectiva que es, a final de cuentas, Los ejércitos de la noche, lo anterior se debe a tres circunstancias fundamentales: la primera el gran interés de Mailer por la actividad novelística; la segunda su concepto de que la novela es la única forma posible de comprender y describir sucesos como los de la marcha al Pentágono; y, finalmente, una tendencia experimental

que hacia la no ficción mantuvo Mailer como una posible respuesta a los requerimientos personales y de la época en relación a la novela.

En cuanto a lo primero, "no hay duda acerca de la ambición de Mailer por la novela en general, y de la suya en particular"²⁰³.

Como el propio Mailer señalaba en Advertisements for Myself: "Mi obra actual y futura tendrá mucha más influencia que la de cualquier otro novelista norteamericano"²⁰⁴. Lo que sucede, al decir de Hellewell, es que "Mailer ve la creación de libros como una competencia -la carrera de la Gran Novela Norteamericana-, como lo hicieron Hemingway y Fitzgerald antes que él"²⁰⁵. Ya desde 1948, y al referirse a su primera novela publicada, Mailer declara que la misma, Los desnudos y los muertos, tuvo una gran influencia de Moby Dick²⁰⁶. Pero si así se expresa, y de acuerdo a Dupes, no es por mostrar semejanzas simbólicas entre una y otra obra, sino porque se siente atraído a crear un libro como el de Melville -con un prestigio y una calidad tan singulares en la historia de las letras norteamericanas-, pues para Mailer significa "una imagen del poder literario antes que una obra para ser asimilada, admirada y luego devuelta a su lugar de honor"²⁰⁷.

En este sentido, es claro, a Mailer le interesa la novela por su característica peculiar de símbolo del poder literario y político en los Estados Unidos, porque a través de ella puede tener mayor influencia en la opinión nacional y

así resolver lo que él considera como los problemas humanos y sociales más importantes:

"La sociedad está buscando ayuda en la dirección equivocada -apunta Bufithis siguiendo el pensamiento de Mailer²⁰⁸ - porque es el artista, y no los funcionarios del Estado norteamericano -el psiquiatra, el sociólogo, el economista-, quien puede decirnos qué y quienes somos".

Para Mailer, "uno de los objetivos más importantes del escritor es el de proporcionarle a la nación una visión más clara de sí misma", como sugiere en Advertisements...²⁰⁹, y la única manera de lograrlo es, precisamente, por medio de la novela que debe funcionar, al decir de Grace e interpretando a Mailer, como "la personificación de una visión capaz de hacernos comprender mejor otras visiones"²¹⁰.

Se sirve de ella para expresar su muy especial concepción del mundo, pero también para alertar a los hombres de las fuerzas malignas que intentan constreñirlos:

"En The Naked and the Dead, los protagonistas Hearn y el general Cummings representan los lados duales de la naturaleza del hombre -santidad y bestialidad, las tendencias hacia el humanismo cristiano y la cecidad totalitaria"²¹¹, lo mismo que Sergius O'Shaughnessy y Marion Faye, MacLeod y Hellingswerth, o el Tex y el Musty de Why are we in Vietnam? (1967) -que Mailer presenta por pares-, muestran otros tantos aspectos de esa duplicidad de fuerzas que mueven al mundo y que él define como Dios y Demonio; o, como Bufithis apunta, la lucha individual que pregona en contra de los pe-

deres institucionales se encuentra presente en cada una de sus obras, y así se tiene, por ejemplo, que "Sam Creft (luchando) contra el mente Anaka, Sergius O'Shaughnessy contra Hollywood, Stephen Rejack contra Barney Oswald Kelly, D. J. Jethre contra la corporación (y) Norman Mailer en contra del Pentágono", representan "el conflicto de un hombre en contra de enemigos poderosos que intentan posesionarse de su alma"²¹².

Como el propio Mailer asegura: "Es tiempo de decir que la República se encuentra en un peligro real y que nosotros, los cobardes, debemos defender el valor, el sexo, la conciencia, la belleza del cuerpo, la búsqueda del amor y la captura de lo que debe ser, después de todo, un héroe destinado"²¹³.

Desde sus comienzos como escritor, sin embargo, es patente el interés de Mailer por experimentar y comprobar los efectos de ciertas técnicas e argumentos literarios para comunicar mejor y más eficientemente la serie de ideas expuestas con anterioridad.

Su primera novela, por ejemplo, escrita de una manera tradicional en la que Mailer adopta "las convenciones realistas de la mayor parte de la ficción del siglo XX"²¹⁴, difiere en mucho de la concepción y realización de novelas como An american dream (1965) y Why are we in Vietnam?, cuya estructura y contenido argumental provocan comentarios diversos y encontrados que van, desde quienes las califican como "grotescas e involuntarias parodias de la novela tradicional", hasta quienes juzgan que se trata, ciertamente, de

obras que "reemplazan la forma de aquello que llamamos 'la novela postmoderna'"²¹⁵.

Para Schultz, sin embargo, estas dos últimas obras significaban la consecución de una meta donde Mailer parece haber "alcanzado el fin de una línea de desarrollo como artista y como pensador"²¹⁶, pero también, por otra parte, como el fin de una etapa y el comienzo de otra:

"(Mailer) puede hacer ahora una de dos cosas -indicaba Schultz-: (1) continuar explorando el territorio cuyos lindes estas novelas han recorrido, o (2) realizar un comienzo fresco, tal y como lo hizo después de The Naked and the Dead ... Qué ruta seguirá, queda aún por verse"²¹⁷.

En realidad, y ya desde 1966, Mailer iba configurando una idea acerca de las posibles características de sus próximas obras literarias. En Caníbales y cristianos, y en el apartado titulado "Los hijos de la Uiosa", divide a la novela en dos corrientes fundamentales que son, por un lado, la tolstoiana, a la que le importan "los-hombres-dentro-del-mundo", y por el otro la dostoiéwskiana, en donde "lo que recordamos no es la sociedad, sino una serie de individuos, cada uno de ellos iluminado por el terror de explorar el misterio de sí mismo"²¹⁸.

Un ejemplo de la segunda categoría es, según Mailer, Moby Dick, y de la primera An American Tragedy, de Dreiser. Y aunque "esta distinción no es un esquema definitivo para clasificar a la novela"²¹⁹, sí es necesario observar, como Schultz formula, que "algunos de los problemas de Mailer como

novelista surgen de este esfuerzo por escribir ambas clases de novela a la vez"²²⁰.

Como el propio Mailer señala: "Es esta necesidad de viajar hacia una u otra dirección hasta el final, lo que hace que el escribir novelas sea fatal para el talento de uno y al fin y al cabo para su salud (...). Esta dificultad ha existido siempre, para el novelista, pero hoy en día puede ser que pida más antítesis y más agonia de lo que pedía hasta ahora"²²¹.

Y sin embargo, casi de manera fortuita e incursionando en la no ficción como una alternativa más en su desarrollo como escritor, Norman Mailer debe esperar hasta 1968 para resolver, como Adams indica²²², "sus preocupaciones estéticas y temáticas en la obra que debe ser considerada como el producto final de este período experimental: Los ejércitos de la noche".

En efecto, al abordar un suceso acontecido en la realidad, Mailer logra escribir, por un lado, esa novela que "sería parte de un punto filosófico fijado de antemano -el deseo de descubrir la realidad- y busca tal realidad en la sociedad"²²³ y, por el otro, al realizar su obra mediante un contexto metafórico y filosófico mucho más amplio que el de la mera manifestación de protesta, Mailer logra remontar ese "viaje Amazonas arriba por el eje interior"²²⁴ que representa la parte dostoiévskiana de su clasificación novelística.

Y aunque Los ejércitos de la noche no es, precisamente y como apunta Levine, un trabajo "que está más cerca de la novela que sus trabajos de ficción previos"²²⁵, la verdad es

que este libro debe considerarse como parte fundamental de su carrera como novelista y como uno de tantos intentos más por conquistar esa suerte de sueño denominado Gran Novela Norteamericana.

J. LO NOVELISTICO DE LA NOVELA DE NO FICCION

Gran parte de los problemas existentes en torno a la naturaleza de libros como A sangre fría y Los ejércitos de la noche surgen debido a una mala interpretación del carácter ficticio que como supuesta regla general debe revestir toda novela.

Se considera a estos libros como ejemplos de nuevo periodismo por abordar en sus páginas acontecimientos reales -como si el reflejo de la realidad fuera patrimonio exclusivo de la actividad periodística-, cuando lo ficticio de una obra no debe ser entendido de acuerdo solamente a la invención o creación imaginada de los hechos que se narran, sino también con base en la manera como los autores recrean una realidad para darle forma literaria a los sucesos que describen.

De ahí la manera en que es posible comprender el concepto de verosimilitud que autores como James y Chase le atribuyen como cualidad indispensable a la novela²²⁶, y de ahí, también, la cantidad de obras consideradas como novelas a pesar de estar escritas sobre acontecimientos reales.

En cuanto a lo primero, es lógico suponerle, ninguna ficción escapa a la realidad de donde surge y no puede transpasar ciertos límites que la crean, le dan forma y le configuran confines. Ningún escritor se encuentra fuera de una realidad y por lo mismo su obra, por más ficticia e descabellada que sea, debe estar formulada a raíz de sucesos reales e por lo menos posibles; contener una trama inverosímil si se quiere, pero hermanada siempre con un mínimo de lógica elemental que la sostenga, y apoyarse en un inevitable contexto social -donde se incluye al lenguaje, por ejemplo- que la haga comprensible y hasta útil como producción humana y literaria:

"La novela -señala Chase a este respecto²²⁷- interpreta la realidad muy cercanamente y en detalle amplia. Toma a un grupo de gentes y los introduce al quehacer de la vida (...) en una explicable relación con la naturaleza, con cada uno de ellos, con su clase social, con su propio pasado".

Octavio Paz la vislumbra como un género ambiguo e impuro, en "el que caben desde la confesión y la autobiografía hasta el ensayo filosófico"²²⁸, y señala: "El novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo. Aunque su oficio es registrar un suceso -y en este sentido se parece al historiador- no le interesa contar lo que pasó sino revivir un instante o una serie de instantes (...). Así, por una parte, imagina, poetiza; por la otra, describe lugares, hechos y almas. Coincide con la poesía y con la historia, con la imagen y la geografía, el mito y la psicología"²²⁹.

Robert Scholes y Robert Kellog plantean en su libro The Nature of Narrative que la novela, y de manera general toda la narrativa, tiende a moverse en dos direcciones opuestas que son, por un lado, la denominada como empírica, cuyo "compromiso es con la mimesis, o la representación realista de la experiencia"; y por el otro la modalidad imaginativa o fantástica, que está dirigida "hacia un mundo imaginado distanciado del mundo de la experiencia y menos ligado a las contingencias de la vida cotidiana"²³⁰.

Y aunque lo ideal, como señala Hawthorne, sería que la novela se formulara en un territorio neutral "situado en alguna parte entre el mundo real y la tierra de las hadas, donde lo Real y lo Imaginario puedan encontrarse e imbuirse cada uno de la sustancia del otro"²³¹, lo cierto es que la actividad novelística, dependiendo de la moda literaria imperante o de los fines que los distintos autores deseen alcanzar con sus obras, no permanece inmóvil ni estática en un punto neutral o intermedio, sino que se desplaza hacia uno u otro de los extremos empíricos o imaginativos de un género ambiguo que oscila, como dice Paz, "entre la prosa y la poesía, el concepto y el mito"²³².

Algunas obras, como Rojo y negro de Stendhal o Crimen y castigo de Dostoievsky²³³, están basadas en hechos reales y sus autores han recurrido a fuentes documentales para llevar a cabo la realización de sus libros. Tienden hacia la modalidad empírica de la narrativa, de acuerdo a la indicación de Scholes y de Kellog, pero mantienen elementos de imaginación

e alteraciones de la realidad producto de las finalidades artísticas de los escritores y al manejo dramático e simbólico de las historias por ellos contadas. En otras, sin embargo, y debido a las mismas circunstancias, el elemento imaginativo puede ir disminuyendo hasta casi su totalidad y las obras se construyen, como en el caso de Una tragedia americana de Dreiser, por ejemplo, e en libros representativos de la así llamada novela de la revolución mexicana²³⁴, con base en acontecimientos reales y comprobables de manera personal, documental e históricamente:

"El prototipo de Clyde Griffiths -dice H. L. Mencken con respecto al protagonista de Una tragedia americana²³⁵- fue un joven, Chester E. Gillette, que el 11 de julio de 1906, en un lago del condado de Herkimer, ahogó a una muchacha llamada Grace Brown, y fue electrocutado por ello el 20 de marzo de 1908. Esta puede parecer una manera bastante extraña de presentar una obra que se tiene por puramente imaginativa, pero sospecho que el reciente doctor en Filosofía y Letras que haya de trabajar sobre Dreiser y sus novelas tendrá que resignarse a ello con bastante frecuencia, ya que todas sus novelas están basadas en cosas realmente vistas, oídas e atisbadas, y no pocas de ellas se aproximan al repertorio casi literal que constituye los últimos capítulos de Una tragedia americana".

O como sucede en Memorias de Pancho Villa donde su autor, Martín Luis Guzmán, reconstruye la historia de la vida de Francisco Villa -desde los 16 años hasta la deposición de

Carranza- en un relate novelesco que le llevé a "decir en el lenguaje y con los conceptos y la ideación de Francisco Villa lo que él hubiera pedido contar de sí mismo, ya en la fortuna, ya en la adversidad"²³⁶.

"Respecto al fondo, o sea, a los hechos que se narran -como el propio Martín Luis Guzmán asegura²³⁷ - (...) constituyen un material histórico basado en documentos, o en informes proporcionados directamente a mí por testigos de primera mano", declaración que funciona no sólo para comprender muchas de las características de la novela de la revolución mexicana, sino que se parece mucho, extraña coincidencia, a la insistencia de Capote en torno a la exactitud factual de A sangre fría:

"Toda el material de este libro que no se deriva de mi propia observación está tomado de registros oficiales o es el resultado de entrevistas con personas directamente interesadas"²³⁸.

Lodge, por otra parte, en su libro The novelists at the crossroads, "sostiene que las obras contemporáneas tienden hacia la medialidad imaginativa o empírica", y en este sentido novelas de no ficción como A sangre fría o Los ejércitos de la noche son ejemplos de la segunda categoría²³⁹.

Sen novelas puestas que, como se ha venido insistiendo, lo ficticio de su carácter genérico no reside de manera particular en su contenido, sino también en la forma de recrear el mundo que describen:

"Zavarzadeh enfatizaba -dice Weber²⁴⁰ - que la novela de

ne ficción era una ficción de hechos y no simplemente una ne ficción en su sentido estricto. Se trataba de un trabajo acerca de hechos, decía, pero no dentro de ellos..."

Como Alfred Kazin señala con respecto a A sangre fría: (Este libro) "me condujo a pensar en el problema de la 'escritura de hechos' y su 'tratamiento'"²⁴¹. Se refiere al tratamiento que Capote le brindó a su obra para otorgarle cierto toque dramático o simbólico a A sangre fría, y al hecho de que los sucesos no hablan por sí mismos sino que necesitan de cierta recreación artística -es decir ficticia- para ser entendidos en una obra literaria.

Y en este sentido, ni A sangre fría ni Los ejércitos de la noche escapan, por más que se refieran a hechos reales, al concepto de Henry James de la novela cuando la define como "el arte de la representación"²⁴², que es donde reside, también, gran parte de su carácter ficticio.

K. LO PERIODISTICO DEL NUEVO PERIODISMO

En su Antología del nuevo periodismo (1973), Tom Wolfe no dudaba en declarar:

"Durante los cincuenta la novela estaba quemando la última flama brillante como lo sagrado de lo sagrado. La adopción de la novela (...) alcanza su cúspide en esa década, y súbitamente empieza a declinar al hacerse evidente que no habrá un 'Período de Postguerra' derade en la novela"²⁴³.

Pero en verdad, la tradición novelística estadounidense

ne desaparece ni mucho menos sufre un desplazamiento por parte de la actividad periodística: "Como demostración complementaria de que la novela no había muerto -dice Klinkewitz-, apareció un nuevo grupo de autores que se apropió y revivió las técnicas desechadas. Fueron los nuevos periodistas..."²⁴⁴

Al mismo tiempo, y siguiendo muy diversos caminos, novelistas como Philip Roth, William Styron, John Updike, Bernard Malamud, Joseph Heller, Kurt Vonnegut, Saul Bellow, Truman Capote y Norman Mailer, entre otros muchos autores, espasaron los logros estilísticos de los mejores exponentes del nuevo periodismo y con la calidad de sus obras echaron por tierra los rumores en torno a la inminente muerte de la novela.²⁴⁵

Algunos, como Truman Capote y Norman Mailer, en un intento por ampliar los alcances de la actividad novelística, incursionan en la no ficción y escriben dos de las novelas más representativas de los últimos años: A sangre fría y Los ejércitos de la noche.

No se trata de nuevos periodistas, como indica Wolfe, por el sólo hecho de reproducir en sus obras una serie de sucesos acontecidos en la realidad, sino de novelistas que buscan nuevas maneras de expresión para darle forma literaria a sus respectivas concepciones del mundo.

Ni Mailer ni Capote pretenden participar de ese movimiento y sus objetivos son, por otra parte, si bien parecidos a los de Tom Wolfe, diferentes en cuanto a la manera con que cada uno de ellos desea alcanzar el fin último que más ambicionan: la supremacía de las letras norteamericanas:

"Curiosamente -dice Hellowell²⁴⁶- la insistencia en singularidad y novedad ha conducido a cada uno de los tres importantes escritores de periodismo narrativo (sic) a ignorarse uno al otro. Para Wolfe, Mailer tiene algunas buenas percepciones, pero permanece como 'un caballero literario en la tribuna'./ Su reportaje ignora 'el escarbar, el picar piedra' requeridos por el nuevo periodismo. Capote, por otra parte, descarta a Wolfe y a Breslin dándole que no son novelistas: 'Esa multitud no tiene nada que ver con el periodismo creativo (...) porque ninguno de ellos (...), o algún otro de esa escuela de reportaje, tiene el equipo novelesco adecuado'. Tomados cumulativamente, cada una de estas definiciones técnicas del género reflejan el deseo del escritor de ser considerado como un pionero literario, quien explora solo las regiones inhabitadas del arte narrativo".

Como Alfred Kazin apunta al analizar la obra de Mailer: "Este sentido del uno mismo como un 'pionero' es muy importante en la escritura de la 'novela de no ficción'." ²⁴⁷.

Pero si así sucede, ya se ha visto, no es tan sólo por escribir la obra maestra sino por buscar obtener la corona de las letras norteamericanas, con miras a ganar, quién lo sabe, algo que solamente un estudio psicoanalítico del Complejo de Krim podría dilucidar de manera exacta y detallada en cada uno de sus autores:

Tom Wolfe, por un lado, y en su afán de proclamar la naturaleza periodística de su movimiento literario, preveía un triunfo de grandes proporciones y acorde a su categoría

de príncipe estudiante: remontarse desde lo más bajo, el periodismo, para quitarle a la novela su sitio privilegiado; y por el otro Truman Capote y Herman Mailer, dos novelistas que incursionan en la no ficción no sólo para ampliar los alcances de la actividad novelística, sino para aumentar su prestigio como escritores y llevar a cabo los fines que como tales se habían propuesto:

Capote, dice Hellewell²⁴⁸, "deseaba sugerir que In cold blood era parte integral de su trabajo de una vida, no una simple diversificación del periodismo (...). Su afirmación de que él había hecho nueva -una nueva forma de arte (sic)-satisfacía la creciente demanda por novedades en todas las artes". Y Mailer, por otra parte, "siguió el ejemplo de Capote confeccionando su propia estética para The amies of the night. (...) Al igual que Capote, Mailer no deseaba que los críticos vieran su novela de no ficción como un libro típico de un escritor bien conocido simplemente, sino más bien como el último capítulo de lo que Mailer ha llamado su 'visión continuada de la existencia'. Aunque The amies of the night no fue el libro de venta arrolladora que fue In cold blood, reafirmé la potencia de Mailer después de las dudas que habían surgido originadas por dos novelas pobremente concebidas, An american dream y Why are we in Vietnam?"²⁴⁹.

Dada la pretendida singularidad y alcances que cada uno de estos autores le brindaba a su propia obra, los ataques que entre ellos mismos se hacían y la difusión que a todos niveles se realizó de sus libros y de sus personas, así como

el dinero y galardones susceptibles de obtener mediante la utilización de la nueva forma de escritura, fueron elementos que motivaron el crecimiento y aceptación de una corriente literaria que bien pronto se convirtió en una de las más representativas de la década de los sesentas:

"Las declaraciones promocionales, entrevistas y apariciones en televisión contribuyeron a la excitación que generó el nuevo periodismo tanto en el mundo literario como periodístico", señala Hellewell²⁵⁰. "En los años sesenta se convirtió en una forma dominante de las letras no únicamente debido a que describe los importantes cambios que tuvieron lugar en esa década, sino también porque ella misma fue el objeto de ese escrutinio"²⁵¹.

Y aunque equivocado, no es por azar ni por casualidad el que Hellewell utilice el término de nuevo periodismo para definir a este movimiento.

De alguna o de otra manera, por contar con mayor promoción o por cualquier otra circunstancia ajena a los fines establecidos para este trabajo, dicho término "acabó por pegarse", para usar la frase acuñada por Tom Wolfe²⁵², y casi desde sus inicios es el nombre con que se designa a un movimiento literario que se manifiesta de muy diversas maneras y actitudes.

Para el mismo Hellewell dicho término se refiere al empleo de "técnicas narrativas novelescas aplicadas a la no ficción"²⁵³. Y aunque establece que utiliza esta definición en un "sentido restringido", lo cierto es que dada la ampli-

tud de sus alcances y la ambigüedad de su concepto, su descripción es inexacta y promueve la confusión que desde tiempo atrás existe al considerar el fenómeno del nuevo periodismo.

Por un lado, no establece el contexto histórico en que las obras así consideradas deberían situarse -de donde se desprende que cualquier libro con esas características, así haya sido escrito el siglo pasado, es un ejemplo de nuevo periodismo- y, por el otro, ignora, lo que sin duda es un grave error, el significado esencialmente periodístico de este movimiento para configurar su desarrollo y confines -lo que conduce a la idea, equivocada por cierto, de que cualquier obra con alguno o muchos de los rasgos esbozados por la mencionada definición, así se trate de una novela o de una investigación antropológica²⁵⁴, es otro ejemplo de nuevo periodismo.

Johnsen, en cambio, y con una mejor visión en este sentido, considera indispensable la presencia de la práctica periodística para elaborar una definición del nuevo periodismo, y señala, dentro de este rubro, a los "libros e ensayos escritos en estilo periodístico por periodistas o, acaso de un modo más significativo, por gente que dentro o fuera del campo del esfuerzo literario ha formulado una respuesta directa, valorativa y por lo común participante, a los acontecimientos de su mundo, empleando e inventando una vez periodística"²⁵⁵.

Pero si bien está en lo cierto en cuanto a lo periodis-

tico del nuevo periodismo, Johnson proporciona también una idea ambigua y confusa de este movimiento:

"El Nuevo Periodismo -dice²⁵⁶-, tal como se usa popularmente la expresión, habitualmente se refiere a la producción escrita de una nueva clase de periodistas, que incluye a gente como Tom Wolfe y Norman Mailer, los cuales han roto con la práctica del periodismo tradicional para ejercer la libertad de un nuevo estilo de narración periodística y comentario subjetivo, cándido y creativo".

Así, y a pesar de que "este significado de la expresión es generalmente acertado", al decir de Johnson²⁵⁷, aquél de un nuevo estilo de narración periodística caracterizado por su subjetividad, candidez y creatividad, deja mucho que desear y no nos dice nada concreto e verdaderamente iluminador con respecto al nuevo periodismo. Lo mismo sucede a la hora en que analiza las obras de Mailer y de Capote, cuando muy a la ligera y con bastante parcialidad considera a A sangre fría y a Los ejércitos de la noche como exponentes del nuevo periodismo:

"Dando un impulso a una explicación novelesca acerca de la psiquis contemporánea tanto como le fue posible en este libro -llega a decir Johnson con respecto a Los ejércitos de la noche²⁵⁸-, (Mailer) dirigió sus energías a la tarea más amplia, tal vez más compleja de exploración de esa psiquis y de la suya propia, en la frenética realidad de los hechos; la historia es la realidad en bruto del arte del novelista; y la novela es esencialmente un género histórico-narrativo e

como en este caso, un género periodístico".

Johnson antepone el periodismo a la actividad novelística y busca por todos los medios, incluyendo el hecho de nombrar a la novela como un género periodístico, fundamentar la presencia de un movimiento que aplaude y que ha traído consigo una muy necesaria revitalización de la actividad periodística a muy distintos niveles, pero que no abarca determinados aspectos o características equivocadamente consideradas como parte del nuevo periodismo. Su concepto de que "los nuevos periodistas que están transformando el periodismo en un arte son los más significativos"²⁵⁹, es sintomático de este interés de Johnson por la promoción en el aumento de la calidad estética y literaria del trabajo periodístico, pero, si bien loable su actitud, dicha postura entorpece la cabal comprensión del fenómeno y lo lleva a considerar, cuando en realidad son dos cuestiones distintas, a la novela de no ficción y al nuevo periodismo bajo el mismo rubro.

L. NUEVO PERIODISMO Y NOVELA DE NO FICCIÓN: UNA DISTINCIÓN NECESARIA

Uno de los rasgos más distintivos del nuevo periodismo es, precisamente, su muy estrecha relación con la actividad periodística.

Así lo establecen autores como Johnson y Wolfe, o periodistas como Gay Talese y Dan Wakefield, en la concepción y estructura de sus propios trabajos, y me parece, por lo demás, la forma más apropiada para delimitar y configurar los

alcances del nuevo periodismo y de las obras que bajo este título deben considerarse como sus exponentes.

Se trata de una tendencia, surgida a mediados de los años sesenta²⁶⁰ y motivada por razones de índole económicas, informativas, artísticas, culturales y hasta políticas, que en el campo del periodismo norteamericano se desarrolló para impulsar una práctica periodística de mayor altura que incluye de manera preponderante dos rasgos fundamentales: una mayor participación del repertero en los sucesos que describe, y la utilización de técnicas novelescas aplicadas al reportaje e a cualquier otro género periodístico como la crónica o la entrevista, con la intención de mejorar la calidad estética del periodismo y abordar cualquier asunto o noticia desde ángulos distintos a los generalmente empleados por la periodística tradicional:

"El nuevo periodismo de Wolfe, Jimmy Breslin, Jean Didien, Gay Talese y otros -indica Hellewell²⁶¹-, busca elevar el reportaje a una forma de arte liberándolo de las fórmulas del tipo de escrito noticioso".

El nuevo periodismo pretende un mejoramiento de los géneros periodísticos tradicionales y no se trata, como equivocadamente se piensa, de una tendencia hacia la actividad novelesca o hacia la implantación de la novela como género periodístico, al decir de Johnson²⁶². Antes bien, y de manera fundamental, lo que se busca es desarrollar el uso de ciertas técnicas o procedimientos tendientes a mejorar la interpretación y recreación de los eventos noticiosos, con el

propósito de establecer una comunicación más amplia y efectiva entre emisores y receptores:

"El nuevo periodista -agrega Hellewell²⁶³- usa las técnicas literarias para transmitir información y proporcionar un fondo que generalmente no son posibles en la mayoría del reportaje periodístico o de revista".

Gay Talese señala, en la introducción a su libro Forma y obscuridad (1970), que el nuevo periodismo, "si bien a veces carece ficción, no lo es. Es, o debería ser, tan digno de confianza como el reportaje más directo aunque busque una verdad más amplia que la que se logra a través de la sencilla compilación de los hechos verificables, del uso de las citas directas y de la adhesión al rígido estilo organizado de la forma más antigua"²⁶⁴.

"El resultado -dice Wolfe²⁶⁵- es una forma que no es simplemente igual que una novela". Y aunque insiste en señalar el carácter supremo del nuevo periodismo en relación a otras formas literarias (dada una "ventaja tan obvia, tan firme, que uno casi olvida la fuerza que posee: el simple hecho de que el lector sabe que todo esto ha sucedido realmente"²⁶⁶), en verdad, y como él mismo reconoce en otra parte: "con esto no pretende decir que la novela ha muerto. Es la clase de comentario que nunca quiere decir gran cosa (...). Probablemente yo no debería estar hablando como lo hago en este artículo. Lo único que pretendía decir al empezar era que el Nuevo Periodismo no puede ser ignorado por más tiempo en un sentido artístico. Del resto me retracto..."²⁶⁷

Y es que la novela, para el nuevo periodismo, funciona como un modelo más que como una finalidad a seguir; en otras palabras, su propósito no es el de escribir novelas sino el de crear reportajes, crónicas, entrevistas:

"Piense que puede escribir tan bien como cualquier novelista de hoy en día", señala Talese en este sentido. Y sin embargo, "no tengo un gran respeto por la novela. Yo no quiero escribir novela". Considera al periodismo como capaz de producir obras de arte, como la novela, y asegura: "Las personas que realmente se preocupan por el reportaje son artistas, y pueden ser artistas tanto como un novelista puede serlo". El mismo Talese se vislumbra como un artista-reportero y no oculta sus pretensiones de llegar a figurar en este terreno: "Estoy tratando con hechos -afirma²⁶⁸-, soy reportero; pero no me falta ambición y por lo mismo estoy tratando de empujar tanto como puedo y a mi modo lo que hago para cumplir con la ambición de ser artista". Para llegar a serlo, sin embargo, no necesita ser novelista sino trabajar con mayor seriedad y energía el reportaje y sus posibilidades artísticas:

"Esta distinción es importante -apunta Weber²⁶⁹-, porque a pesar de que la ambición de Talese estaba en persecución de una forma de no ficción que se leyera como ficción, su obra permanecía notablemente periodística".

Y en realidad, tal es la esencia del nuevo periodismo: su carácter fundamentalmente periodístico y la consideración siempre presente de que esta actividad puede aspirar a una

categoría artística que no es posible obtener a través del periodismo tradicional.

Para lograrlo se vale del uso de un lenguaje más literario que emplea técnicas generalmente relacionadas con la ficción, y de una nueva clase de repertero conciente de las posibilidades artísticas del periodismo. Pero todo ello, se insiste, a través de los géneros usualmente establecidos para el periodismo, y no, como erróneamente se pretende, por conducto de la novela.

Aspirar a la novela es abandonar el periodismo y mal interpretar una actitud oronocional que pretendía activar el desarrollo de una actividad equiparable, en cuanto a sus posibilidades artísticas, con las tradicionalmente relacionadas al trabajo novelístico.

Por tal razón, no es posible considerar a obras como A sangre fría y Los ejércitos de la noche como ejemplos de nuevo periodismo, puesto que sus pretensiones no son periodísticas y sus autores se valen de la novela, y no del periodismo o del repertaje, para llevar a cabo sus respectivos trabajos literarios. Parten en sentido contrario a las intenciones del nuevo periodismo y buscan no el mejoramiento de la actividad periodística, sino servirse precisamente del periodismo, o mejor aún: de la no ficción, para ampliar los alcances de la novela y responder a los requerimientos estéticos y literarios que su propia época y sentido del mundo les imponen.

Se trata de novelas de no ficción, para utilizar el tér

nime acuñado por Capote, y no de nuevo periodismo. Pertenecen a una ya muy larga tradición que en el campo de la novela se relaciona con la recreación literaria de sucesos reales, y no, como Johnson y Wolfe le pretenden, de obras periodísticas o representantes del nuevo tipo de reportaje planteado por los nuevos periodistas. Y aunque muchas obras emparentadas con la no ficción, como en el caso de A sangre fría y Los ejércitos de la noche, por su misma naturaleza son susceptibles de ser consideradas como ejemplos de nuevo periodismo, no hay mejor forma para resolver el problema que acudir al periodismo para reconocer y delimitar su carácter genérico.

En este sentido, y de acuerdo a la indicación de Tom Wolfe, hay cuatro categorías literarias que se acercan por sus características al nuevo periodismo, pero que no son ni pueden considerarse como tales: "Gente que escribía no ficción para nada, sino más bien una clase de ficción parecida a la no ficción; ensayistas tradicionales; autobiógrafos; y lo que él denomina como 'Caballeros Literarios con Asiento en la Gran Tribuna'"²⁷⁰.

Y sin embargo, la gran diferencia entre el nuevo periodismo y las cuatro categorías anteriores debe ser encontrada, como Weber apunta, "en la manera de reportear"²⁷¹.

"El autobiógrafo, por ejemplo -agrega Weber²⁷²-, no era realmente un reportero porque simplemente estaba registrando su propia experiencia vivida; y el Caballero Literario con un Asiento en la Gran Tribuna raramente se dedicó al reporta

je (...); a veces bajaba de su encumbrada percha para descender al 'tedioso, desordenado, físicamente sucio, aburrido, peligroso incluso', asunto del reportaje".

La estructura y raíces del nuevo periodismo se encuentran en su condición de relato periodístico -ya sea por su contenido estrictamente noticioso o por la intención de sus autores al actuar como periodistas o reporteros- y se circunscribe, aunque utilizando procedimientos novelescos y una nueva actitud del reportero al abordar la noticia²⁷³, a los géneros periodísticos habituales como la crónica, la entrevista, el reportaje o la nota informativa.

Dicho criterio es válido para analizar las obras susceptibles de ser consideradas como nuevo periodismo y sirve para saber, de acuerdo a su carácter periodístico, si en verdad dichas obras son parte de este movimiento o es necesario catalogarlas, como en el caso de A sangre fría y Los ejércitos de la noche, en otro tipo de categoría o género literario.

CONCLUSIONES

- 1.- A través de la importancia que en los Estados Unidos se le otorga a la actividad novelística es posible explicar el origen del nuevo periodismo y los motivos que regulan su desarrollo y posteriores deformaciones.
- 2.- Al contribuir más que otro género literario con la función de crear y representar los sucesos relativos a la experiencia norteamericana, la novela en los Estados Unidos proporciona a sus escritores un status social mucho más elevado y un papel mucho más preponderante en la vida cultural y política de ese país, ya que su labor es considerada como importante y necesaria para el desarrollo de una cultura e identidad nacionales.
- 3.- Desde sus orígenes, el nuevo periodismo, a la vez que intenta elevar la calidad artística e informativa del trabajo periodístico, se plantea como un movimiento que busca el acceso de sus exponentes a una superioridad literaria -y en esencia política- cercana a la que el novelista posee en el ámbito de las letras norteamericanas. De ahí la actitud de sus exponentes al pugnar por ser considerados artistas antes que simples periodistas, y el uso de técnicas novelescas que caracteriza a este movimiento.
- 4.- La novela como símbolo del poder literario y la muy favorable (y contradictoria) coyuntura que para los nuevos periodistas representa la crisis por la que a nivel

mundial atravesó este género durante los años sesenta, hicieron vislumbrar la posibilidad de que el nuevo periodismo desplazara a la novela de su sitio privilegiado y obtuviera para sí la fama y fortuna que de manera tradicional -e idealmente- acompañan a la práctica novelística en los Estados Unidos (Wolfe). Se pretendía establecer lo obsoleto e inútil de la novela, puesto que era incapaz de dar cuenta de los cambios tan vertiginosos que tenían lugar en el seno de la sociedad estadounidense de esa época, y al nuevo periodismo -por su contacto más estrecho con la realidad inmediata de aquellos sucesos- como el género literario destinado a ocupar un lugar que la actividad novelística, por negligencia, no había sabido mantener en la cúspide de las letras norteamericanas. Para lograrlo, al nuevo periodismo se le desvincula de la actividad periodística propiamente dicha, y bajo este rubro, por extensión, comenzaron a agruparse todo tipo de obras que utilizaran técnicas novelescas para narrar algún suceso acontecido en la realidad, con el propósito de enfrentar la ficción, o novela, con la no ficción o tratamiento literario de acontecimientos reales, representada por el nuevo periodismo.

5.-

El ejercicio de la no ficción no es, como Wolfe lo pretende en su historia acerca del nuevo periodismo, un patrimonio exclusivo de este movimiento, sino campo de acción de muy diversas disciplinas donde el uso de técnicas novelescas se constituye como una opción para el mejor tratamiento de algún tema u objeto de conocimiento. En este sentido, es incorrecto considerar como nuevo periodismo

a toda obra que utilice técnicas novelescas para narrar algún suceso acontecido en la realidad. Para merecer dicho título es indispensable una condición periodística tanto en la concepción de la obra como en la actitud del escritor ante ella. No se trata de escribir novelas basadas en acontecimientos reales, sino de mejorar el ejercicio periodístico mediante la utilización de técnicas novelescas aplicadas al reportaje, la crónica, la entrevista, etc. Tal es la diferencia existente entre la novela de no ficción y el nuevo periodismo: mientras que la primera, por un lado, representa una opción en cuanto al carácter temático del género novelesco, el nuevo periodismo, por el otro, abre nuevas posibilidades para el manejo de los géneros periodísticos y en general para el tratamiento de todo evento noticioso. De esta manera, y para diferenciarlo de otras actividades relacionadas con la no ficción, el nuevo periodismo se define como una tendencia, surgida a mediados de los años sesenta y motivada por razones económicas, informativas, artísticas, culturales y hasta políticas, que en el campo del periodismo norteamericano se desarrolló para impulsar una práctica periodística de mayor altura que incluye dos rasgos fundamentales: una mayor participación del reportero en los sucesos que describe, y la utilización de técnicas novelescas aplicadas al reportaje o a cualquier otro género periodístico como la crónica o la entrevista, con la intención de mejorar la calidad estética del periodismo y abordar cualquier asunto o noticia desde ángulos distintos a los generalmente empleados por la periodística tradicional.

6.- Ni A sangre fría de Truman Capote ni Los ejércitos de la noche de Norman Mailer son ejemplos de nuevo periodismo por el sólo hecho de recrear de manera novelada una serie de acontecimientos reales. Se trata de novelas de no ficción, y en este sentido, de obras que representan una etapa determinada en la trayectoria novelística de estos autores.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 HOLLOWELL, Jehn, Realidad y ficción: el nuevo serialismo y la novela de no ficción, México, Neema Editores, 1979, pag. 14
- 2 Véase, en torno a las muy estrechas relaciones entre el desarrollo capitalista y la expansión religiosa del protestantismo, a Max Weber, La ética protestante y el espíritu del capitalismo, tr. Legaz Lacambra, Barcelona, ed. Península, 1972 , pp. 262
- 3 PIAZZA, Luis Guillermo, El país más viejo del mundo: ensayo de interpretación de la experiencia norteamericana, México, Ed. Joaquín Mertz, Serie del Velador, 1964, pag. 15
- 4 EMERSON, Ralf Waldo, cit. p. idem, pag. 51
- 5 Idem, pag. 29
- 6 Vid. idem, pag. 34
- 7 WOODROW, Wilson, cit. p. idem, pag. 65
- 8 Idem, pag. 81
- 9 KEYNES, Maynard, cit. p. idem, pag. 82
- 10 EINSTEIN, Albert, cit. e. José María Gironella, El Javón y su duende, Barcelona, Plaza & Janés Editores, Serie Mensual no. 17, 1976., pag. 204
- 11 GINSBERG, Allen, cit. p. Alfred Kazin, "El psicoanálisis y la cultura literaria de hoy", en Psicoanálisis y litera-

- ratura, México, P.C.E., Col. Popular no. 120, 1975, pag. 24
- 12 KIRK, Grayson, cit. p. Piazza, pp. cit., pag. 227
- 13 HOLLOWELL, op. cit., pags. 14-15
- 14 Idem, pag. 15
- 15 BARTH, John, cit. p. Jerome Klinkowitz, Rupturas literarias: la novela norteamericana postcontemporánea, Buenos Aires, Editora Distribuidora Argentina, 1978, pag. 21
- 16 HOLLOWELL, op. cit., pag. 13
- 17 Cit. p. Donald Weber, The Literature of Fact, Ohio, Ohio University Press, 1980, pag. 7
(De aquí en adelante, las citas que aparecen en el texto y provenientes de libros escritos en inglés, han sido traducidas por mí).
- 18 WOLFE, Tom, El nuevo periodismo, Barcelona, Editorial Anagrama, Serie Contraseñas no. 2, 1976, pag. 49
- 19 WEBER, op. cit., pag. 1
- 20 WOLFE, op. cit., pag. 38
- 21 WEBER, op. cit., pag. 1
- 22 Idem
- 23 WOLFE, op. cit., pag. 38
- 24 HOLLOWELL, op. cit., pag. 35
- 25 Véase Hollowell, idem, pags. 52-53, 58, 86, 88, y Weber, op. cit. pags. 57-58, 66-72

- 26 Véase Hollowell, *idem*, pags. 22, 42, 59, 109, 189, y
Weber, *idem*, pags. 21, 24, 32-33, 54-55
- 27 HOLLOWELL, *idem*, pag. 83
- 28 WEBER, *op. cit.*, pag. 19
- 29 *Idem*
- 30 MONSIVAIS, Carlos, "Capote y Mailer: de la violencia a la
creatividad", en Sábado, suplemento sabatino del periódico
Uno Más Uno, México, no. 156, primero de noviembre de
1980, pag. 12
- 31 WOLFE, *op. cit.*, pags. 48-49
- 32 WEBER, *op. cit.*, pag. 19
- 33 WOLFE, *op. cit.*, pag. 18
- 34 *Idem*, pag. 36
- 35 *Idem*, pag. 29
- 36 *Idem*, pags. 36-37
- 37 *Idem*, pag. 41
- 38 *Idem*, pag. 39
- 39 *Idem*, pag. 42
- 40 *Idem*
- 41 *Idem*, pag. 39
- 42 *Idem*, pag. 43

- 43 Idem, pag. 43
- 44 Idem, pag. 45
- 45 WEBER, op. cit., pag. 18
- 46 Idem
- 47 WOLFE, op. cit., pag. 16
- 48 Idem, pags. 12-13
- 49 Idem, pag. 18
- 50 Idem, pag. 9
- 51 Idem, pag. 10
- 52 Idem, pag. 29
- 53 "El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, le bastante vive como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo... que se leyera igual que una novela".
WOLFE, op. cit., pag. 18
- 54 Idem
- 55 Idem, pag. 15
- 56 Idem, pag. 18
- 57 PIAZZA, op. cit., pag. 60
- 58 Idem, pag. 61

- 59 Idem, pag. 56
- 60 SHAW, Peter, cit, p. Johnson, op. cit., pag. 113
- 61 PIAZZA, op. cit., pag. 19
- 62 MELVILLE, Herman, cit. p. Piazza, idem, pag. 51
- 63 PIAZZA, op. cit., pag. 58
- 64 COWLEY, Malcolm, "Los tres ciclos del mito en las letras norteamericanas", en Revista de la Universidad de México, México, UNAM, abril de 1977, pag. 44
- 65 Idem, pag. 41
- 66 Idem
- 67 Idem, pag. 40
- 68 Idem
- 69 PIAZZA, op. cit., pag. 61
- 70 "(Edmund Wilson) se sentía particularmente obsesionado por los norteamericanos que desertaban culturalmente de Estados Unidos (...), esos 'europeizados' que seguían aún el camino de Henry James en un momento en que le ligó era, para Wilson, que un país joven y fuerte produciría una nueva y vigorosa literatura./ En 1922 Wilson ya canta el desastre que el mundo verá quince años después en lo que respecta a Pound: 'Norteamérica es incapaz de proporcionarle a Pound la sociedad y la tradición que él necesita para desarrollar un talento muy es

pecial y delicado; pero Europa, a la que Pound jamás ha pertenecido, tampoco puede proporcionárselos'."

BLANCO, José Joaquín, "Wilson: de la crítica considerada como la más creativa y radical de todas las artes", en Retratos con paisajes: ensayos de crítica, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1979, pags. 192-193

- 71 COWLEY, Malcolm, cit. p. Piazza, op. cit., pag. 90
- 72 BLANCO, op. cit., pag. 198
- 73 Idem, pag. 192
- 74 MILLER, Henry, Trónico de Capricornio, México, Ed. Azteca, 1961, pag. 11
- 75 EBLE, Kenneth, F. Scott Fitzgerald, México, Editores Asociados, 1975, pag. 6
- 76 Idem, pag. 168
- 77 COWLEY, cit. p. Piazza, op. cit., pag. 83
- 78 COWLEY, op. cit., pag. 44
- 79 Idem
- 80 Idem
- 81 WOLFE, op. cit., pag. 15
- 82 Idem, pag. 16
- 83 Idem
- 84 Idem, pag. 19
- 85 Idem, pag. 11
- 86 Idem

- 87 Iden, pag. 50
- 88 WEBER, ep. cit., pag. 16
- 89 WOLFE, ep. cit., pags. 50-52
- 90 Iden, pag. 50
- 91 HOLLOWELL, ep. cit., pag. 70
- 92 De Ulises se dijo que "no era una novela, sino el fin de otras novelas y el comienzo de otra cosa; pero esta otra cosa todavía no se ha definido con un rostro único, lo que significa que la novela, todavía en los últimos años, ensancha sus límites considerablemente, con cambios espectaculares, produciéndose una verdadera revolución".
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, Diccionario literario universal, Madrid, Ed. Tecnes, Teme II, 1977, pag. 689
- 93 WOLFE, ep. cit., pag. 62
- 94 Iden, pags. 62-63
- 95 WEBER, ep. cit., pag. 19
- 96 WOLFE, ep. cit., pag. 55
- 97 Digo que fue una "respuesta parcial" porque un gran número de escritores -quizá de mucha mayor importancia y de la talla de un Philip Roth, un Saul Bellow, un John Updike, un William Styron, un Joseph Heller, un Kurt Vonnegut, etc.- continuaron escribiendo novelas cercanas al mito, a la fábula o a la leyenda, y demostraron no sólo que los rumores en torno a la inminente muerte de la

novela eran infundadas, sino que desmintieron, con la calidad de sus libros, la afirmación de Wolfe de que "la obra realizada en periodismo en los últimos diez años supera fácilmente la obra realizada en ficción" (Wolfe, op. cit., pag. 55)

98 COWLEY, op. cit., pag. 44

99 Idem

100 "Un fenómeno peculiar de los Estados Unidos (...) consiste en que la tendencia que tiene la sociedad norteamericana a modificarse es más rápida que la habilidad de los artistas para registrar el cambio. (...) Era como si en los Estados Unidos todo se transformara diez veces más rápidamente; esto constituía una dificultad extraordinaria para la creación de una literatura".

MILLER, Norman, "Sobre la novela norteamericana", en Revista de la Universidad de México, México, UNAM, julio de 1966, pag. 11

101 Idem, pag. 12

102 Idem, pag. 11

103 Idem, pag. 12

104 Idem, pag. 13

105 En realidad, la situación de la novela en los Estados Unidos no era tan desesperante: "No era tanto que la novela norteamericana fuera necesariamente menos buena de lo que le había sido inmediatamente después de la

guerra, como que la gente que conocíamos parecía interesarse mucho menos por las novelas", indica Norman Mailer hacia 1966. Pero si así sucedía, lo anterior no era provocado porque la novela había sido incapaz de correr al mismo ritmo vertiginoso de la nación: "Así que seguimos hablando sobre eso, y sobre la mediocridad profesional de los críticos y la indiferencia de los editores, la falta de comunidad entre los propios novelistas, la murmuración, el regocijo con que la mayoría de nosotros se enteraba de noticias infelices sobre otros novelistas, el disgusto en general de la nación..., sus solitarias heras, sus celosos practicantes, las demandas que hacía el carácter de uno, las deslealtades de la inspiración, las emboscadas de la vida... Pero como que (...) habíamos empezado de nuevo a trabajar en una novela después de muchos años de hacerle en toda otra clase de literatura, había una complacida ironía en todo lo que decíamos. No éramos realmente tan amargos como nuestra vez denunciaba".

MAILER, Norman, "Algunos hijos de la Diosa", en Caníbales y Cristianos, Barcelona, Ediciones Península, Ediciones de Bolsillo, no. 424, 1975, pags. 153-154

106 CAPOTE, Truman, A sangre fría, Barcelona, Ed. Bruguera, Col. Club Bruguera, no. 1, 1979, pp. 444

107 HOLLOWELL, op. cit. , pags. 86-87

108 MERRILL, Robert, Norman Mailer, Boston, Twayne Publishers, 1978, pag. 112

- 109 WOLFE, op. cit., pag. 57
- 110 Idem, pag. 43
- 111 Pretender que la literatura de no ficción o el nuevo periodismo norteamericano de los sesentas no hubieran existido sin un libro como ▲ sangre fría, puede resultar, además de ocioso, peligroso y atrevido. Sin embargo mucho es lo que se puede especular al respecto y encontrar, por ejemplo, en el éxito crítico y económico de esa novela, algunas de las causas que motivaron el surgimiento de dicho fenómeno. Ya Hollowell (op. cit., pags. 54-55) se ha referido a la situación tan desventajosa que los consorcios editoriales guardaban en relación a la radio y la T.V., y de cómo, al contribuir con el desarrollo de la no ficción, lo hacían más por defender sus propios intereses económicos que por fomentar una nueva forma de periodismo o corriente literaria.
- 112 En WEBER, op. cit., pag. 79
- 113 Idem. La frase de Forster a la que Weber hace referencia aparece formulada en los términos siguientes: "En la novela podemos conocer a las personas a la perfección, y, aparte del placer general que nos produce la lectura, podremos encontrar aquí lo que compensa su falta de lustre en la vida. En este sentido, la ficción es más verdadera que la historia, porque llega más lejos que las evidencias..." (E. M. Forster, Aspectos de la novela, México, Universidad Veracruzana, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 1961.
- 114 Idem, pag. 74
- 115 GARSON, Helen, Truman Capote, New York, Frederick Ungar

Publishing Co., 1980, pag. 141

- 116 HOLLOWELL, op. cit., pags. 86-87
- 117 Idem, pag. 87
- 118 Idem, pags. 108-109
- 119 Idem, pags. 22-27, 49-53
- 120 WOLFE, op. cit., pag. 43
GARSON, op. cit., pag. 143
JOHNSON, op. cit., pags. 81-84
- 121 GARSON, idem
- 122 JOHNSON, op. cit., pag. 81
- 123 "Gente de todas clases leía A sangre fría, gente cuyo gusto era de todos los niveles. Todos se quedaban absortos con el libro. (...) su éxito dio al Nuevo Periodismo, como pronto se le llamaría, un impulso arrollador".
WOLFE, op. cit., pag. 43
- 124 GARSON, op. cit., pag. 143
- 125 JOHNSON, op. cit., pag. 83
- 126 KAZIN, Alfred, Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer, Boston, Little Brown and Co., 1973, pags. 209-210
- 127 Idem, pag. 209
- 128 Idem, pags. 210-211
- 129 WEBER, op. cit., pag. 74
- 130 HOLLOWALL, op. cit., pag. 96
- 131 "El libro está diseñado como una historia de suspenso..."

Después de todo, ¿por qué Perry y Dick andaban detrás de los Clutter?".

- 132 HOLLOWELL, op. cit., pag. 99
- 133 KAZIN, op. cit., pags. 212-213
- 134 HOLLOWELL, op. cit., pag. 99
- 135 KAZIN, op. cit., pag. 213
- 136 Idem
- 137 WEBER, op. cit., pag. 74
- 138 Idem, pags. 74-75
- 139 HOLLOWELL, op. cit., pag. 94
- 140 KAZIN, op. cit., pag. 210
- 141 Cit. p. CARPENTIER, Alejo, en "Problemática de la actual novela latinoamericana", México, UNAM, Col. Material de Lectura, Serie Ensayo, no. 1, s/f, pag. 3
- 142 HOLLOWELL, op. cit., pag. 110
- 143 Idem, pags. 96-97
- En este mismo sentido Forster cita a Alain y señala: "Lo ficticio de una novela no es tanto el relato como el método por el cual el pensamiento se troca en acción, un método que nunca aparece en la vida cotidiana".
(FORSTER, op. cit., pag. 67)
- 144 HOLLOWELL, op. cit., pag. 110
- 145 Idem, pag. 102
- 146 Idem, pag. 111
- 147 Ver nota 113

- 148 Iden, pag. 78
- 149 MAILER, Norman, The armies of the night, "History as a Novel/the Novel as history", New York, New American Library, 1968, pp. 320
- 150 Cit. p. MERRILL, op. cit., pag. 90
- 151 Cit. p. BUFITHIS, Philip, Norman Mailer, New York, Frederick Ungar Publishing Co., Modern Literature Monographs, 1978, pag. 14
- 152 BLANCO, José Joaquín, "La narrativa norteamericana del siglo XX", en La literatura, tomo I, Col. Las Humanidades en el Siglo XX, México, UNAM, 1978, pag. 99
- 153 Véase idem
- 154 HOLLOWELL, op. cit., pag. 115
- 155 GILMAN, Richard, cit. p. idem
- 156 MERRILL, op. cit., pag. 90
- 157 ADAMS, Laura, en el prólogo a Will the real Norman Mailer please stand up?, USA, Kennicat Press, 1974, pag. 5
- 158 BUFITHIS, Philip, op. cit., pag. 84
- 159 MAILER, en. cit., pag. 20
- 160 BUFITHIS, op. cit., pags. 85-86
- 161 HOLLOWELL, op. cit., pag. 119
- 162 a este respecto Donald Weber señala: "El 'yo' puede llegar a convertirse en un sustituto del mundo y dejar

al escritor con nada más que una narcisista forma de auto-revelación. (...) 'Se acostumbraba', Herbert Gold observa, 'que los periodistas se enterraran a ellos mismos predicando el quién-qué-dónde-cuándo-cómo, y dejando a un lado el por qué. Ahora, y tratando de abarcar todo eso, los retozones paraperiodistas reposan como muñequitas, aullando operísticamente y con las cuatro patas al aire, rascándose las panzas'".

(WEBER, op. cit., pag 51)

- 163 BUFITHIS, op. cit., pag. 88
- 164 Idem
- 165 Idem, pag. 53
- 166 ADAMS, op. cit., pags. 6-7
- 167 BUFITHIS, op. cit., pag. 88
- 168 MAILLER, Norman, El negro blanco, Barcelona, Tusquets Editor, Cuadernos Marginales 33, 1973, pag. 92
- 169 Idem, pag. 22
- 170 Idem, pag. 86
- 171 Cit. por HAMPER, Howard, Revolución en la conciencia contemporánea, México, Editorial Pax, 1970, pag. 151
- 172 ADAMS, op. cit., pag. 7
- 173 Idem
- 174 Idem
- 175 HOLLOWELL, op. cit., pag. 124

- 176 Idem, pags. 128-129
- 177 Idem, pags., 129-130
- 178 MERRILL, op. cit., pags. 110 y 109, respectivamente
- 179 "Este trabajo, como el de Capete -afirma Weber (op. cit., pag. 80)-, no debería ser confundido con el periodismo ordinario e documental; pretende un más elevado nivel sugerido por los términos (...) 'historia' y 'novela'".
- 180 MONSIVAIS, Carlos, A ustedes les consta: antología de la crónica en México, México, Editorial Bra, Serie Crónicas, 1980, pag. 13
- 181 "Como punto de partida clasificador -señala Martínez Albertes-, hay que insistir en un dato que frecuentemente es olvidado por muchos periodistas que se creen detentadores del genio literario y del papel de pontífices: el reportaje no es el lugar adecuado para la emisión de juicios propios del periodista, no es un lugar apto para editorializar. El reportaje moderno se caracteriza precisamente por su rigurosa apariencia de objetividad en la presentación de los hechos". (José Luis Martínez Albertes, Redacción periodística: los estilos y los géneros en la prensa escrita, Barcelona, A.F.E., 1974, pag. 102)
- 182 "La diferencia más importante entre el nuevo periodismo y el reportaje tradicional -dice Hellewell (op. cit., pag. 36)- es el cambio de la relación del escri-

ter con la gente y sucesos que describe. Tradicionalmente, el artículo noticioso directo está basado en una 'objetividad' que requiere del compromiso de contar ambas partes de la historia y una impersonalidad por parte del periodista caracterizada por la falta de juicio de valores y adjetivos emocionalmente colorados. (...) En agudo contraste con la 'objetividad' que se esfuerza en proyectar el reportero en el artículo de noticias estándar, la vez del nuevo periodismo es francamente subjetiva; lleva el sello de su personalidad".

- 183 Cit. por COWAN, Michael, "The americaness of Norman Mailer", en Will the real Norman Mailer please stand up?, op. cit., pag. 104
- 184 Cit. p. HOLLOWELL, op. cit., pag. 82
- 185 Cit. p. WEBER, op. cit., pag. 80
- 186 Cit. p. HOLLOWELL, op. cit., pag. 82
- 187 MAILER, The armies of the night, pag. 33
- 188 Idem
- 189 Idem
- 190 Idem, pag. 80
- 191 Idem
- 192 Idem, pag. 14
- 193 MONSIVAIS, op. cit., pag. 13
- 194 Idem, pag. 17

- 195 Véase DIAZ del Castillo, Bernal, Histeria verdadera de la conquista de la Nueva España, México, Editorial Azteca, 3 tomos, 1955
- 196 WOLFE, op. cit., pag.
- 197 MAILER, op. cit., pag. 241
- 198 Idem
- 199 Idem, pag. 245
- 200 Idem, pag. 241
- 201 Idem, pag. 283
- 202 Idem, pag. 284
- 203 SCHULZ, Max, "Norman Mailer's Divine Comedy", en Will the real Norman Mailer please stand up?, op. cit., pag. 73
- 204 Cit. per HARPER, op. cit., pag. 149
- 205 HOLLOWELL, op. cit., pag. 115
- 206 "De hecho -y es una cosa graciosa- la mayor influencia que tuve al escribir Los desnudos y los muertos fue Moby Dick". (Cit. p. Merrill, op. cit., pags. 25-26)
- 207 Cit. per COWAN, op. cit., pag. 97
- 208 BUFITHIS, op. cit., pag. 97
- 209 Cit. p. COWAN, op. cit., pag. 95
- 210 GRACE, Matthew, "Norman Mailer at the end of the decade", Will the real Norman Mailer please stand up?, op. cit., pag. 12

- 211 HOLLOWELL, ep. cit., pag. 125
- 212 BUFITHIS, ep. cit., pag.
- 213 MAILER, cit. p. Merrill, ep. cit., pag. 89
- 214 MERRILL, ep. cit., pag. 27
- 215 IDem, pags. 66-67
- 216 SCHULTZ, ep. cit., pag. 77
- 217 Iden
- 218 MAILER, Canibales y Cristianos, pag. 188
- 219 Iden
- 220 SCHULTZ, ep. cit., pag. 73
- 221 MAILER, ep. cit., pag. 189
- 222 ADAMS, ep. cit., pag. 6
- 223 MAILER, ep. cit., pag. 188
- 224 Iden
- 225 LEVINE, Richard, "When Sam and Sergius met", en Will the real Norman Mailer please stand up?, ep. cit., pag. 30
- 226 Al comienzo de Portrait of a Lady, de Henry James, "encontramos una referencia del autor sobre su libro, al que califica de 'histeria', y recordamos tal vez que en su ensayo The art of fiction (1884) James dice que la novela debe dar la misma impresión de veracidad

que preperciona la historia". (CHASE, Richard, La novela norteamericana, Buenos Aires, Editorial Sur, 1958, pags. 109-110) Véase, además, la distinción que Chase formula entre "romance" y "novela", como corrientes distintivas de las letras norteamericanas: Chase -indica una nota del traductor, Luis Juste (pag. 7)- "distingue entre novela y romance. De esta palabra, el Webster, entre otras cosas, dice: 'Una especie de relato, originariamente en verso en los dialectos romances, difundido después en verso e en prosa, como los cuentos de la corte del rey Arturo e los de Amadis de Gaula; de allí, cualquier relato fantástico y maravilloso; actualmente, especie de novela cuyo interés reside no tanto en la descripción e el análisis de la vida real e de personajes, como en la aventura, el incidente sorprendente y demás'. (...) El Diccionario de la Academia Española no registra tal significado..." Para Chase, el "romance" es la forma dominante de las letras norteamericanas y preperciona una explicación histórica, literaria y sociológica a este respecto (pags. 7-36). Del "romance" señala: "Por empujarse menos que la novela en la traducción inmediata de la realidad, el romance podrá fumear más libremente hacia formas míticas, alegóricas y simbólicas" (pags. 23-24).

227

Idem, pags. 22-23

228

PAZ, Octavio, El arca y la lira, México, F.C.R., 1982, pag. 224

229

Idem, pag. 225

- 230 Cit. p. HOLLOWELL, op. cit., pags. 31-32
- 231 HAWTHORNE, Nathaniel, cit. p. Chase, op. cit., pag. 28
- 232 PAZ, op. cit., pag. 225
- 233 Véase HOLLOWELL, op. cit., pag. 109
- 234 "Por novela de la Revolución Mexicana -dice Antonio Castro Leal- hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales, que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la revolución..." (CASTRO Leal, Antonio, La novela de la revolución mexicana, México, Ed. Aguilar, Tercer Tomo I, 1958, pag. XVII). Véase, además, el estudio que sobre este tema dedica Adalberto Dessau (La novela de la revolución mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, no. 117, 1973, pp. 477). En esta obra se lee, por ejemplo: Heriberto Frías "se hizo célebre, sobre todo, por su novela Tenéchic (1893 a 1895), en la cual protesta por el aniquilamiento, presenciado por él, de los habitantes del pueblo indígena Tenéchic, que se habían rebelado ante los desaciertos de las autoridades". (idem, pag. 13)
- 235 MENCKEN, H. L., en el prólogo a Theodore Dreiser, Una tragedia americana, Barcelona, Luis de Caralt editor, 1961, pag. 5
- 236 GUZMAN, Martín Luis, Memorias de Rancho Viejo, México,

- Compañía General de Ediciones, 1961⁵, pag. 6
- 237 Idem, pag. 5
- 238 CAPOTE, cit. p. Hellewell, op. cit., pag. 93
- 239 Idem, pag. 32
- 240 WEBER, op. cit., pag. 39
- 241 KAZIN, op. cit., pag. 210
- 242 JAMES, cit. p. Chase, op. cit., pag. 30
- "En lo que concierne al marco de la peripecia, James dice que no se trata meramente de infermar lo que el autor le parece que es, por más detalle conque lo haga. Lo importante es llevar a la novela no sólo el marco sino además el sentimiento de alguien ante éste".
- (CHASE, idem, pag. 31)
- 243 WOLFE, op. cit., pag. 70
- 244 KLINKOWITZ, op. cit., pag. 22
- 245 En este sentido cabría una tercera categoría: la de aquellos especialistas en otras materias que, con el propósito de alcanzar fama, fortuna, o para ampliar los alcances expresivos de sus respectivas materias de estudio, recurren a la novela y practican formas de no ficción como las que en este trabajo se analizan. Un ejemplo de lo más significativo es Oscar Lewis, quien, como antropólogo, escribe obras como Los hijos de Sánchez (1961) y La Vida (1966), que "suenan más a novelas que a trabajos de ciencia social. El mismo tradujo

y transcribió monólogos grabados de sus personajes relatando sus propias historias conovederas, después les 'novelizé' e inevitablemente avivé su impacto dramático" (Hollowell, op. cit., pag. 23). Sin embargo, y es necesario mencionarlo, las pretensiones de Lewis en este campo tienen su origen en los trabajos que el antropólogo mexicano Ricardo Pezas efectuó en obras como Juan Pérez Jolete, biografía de un tzetzil, publicada en 1952. (Véase Wayne Gunn, Escritores norteamericanos y británicos en México, Madrid, Fondo de Cultura Económica España, 1977, pag. 311). En este libro, que es "el relato de la vida social de un hombre en quien se refleja la cultura de un grupo indígena" (Ricardo Pezas, Juan Pérez Jolete, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, no. 4, 1965⁵, pag. 7) y que existió en la realidad (Ricardo Pezas en entrevista con el autor, marzo 25 de 1983, inédita), Pezas no utiliza el lenguaje convencional de las investigaciones sociales y en cambio redacta su obra con base en una narración profundamente literaria y hasta poética, plagada de notas que fundamentan la veracidad de los actos y situaciones que ahí se describen.

- 246 HOLLOWELL, op. cit., pags. 83-84
- 247 KAZIN, op. cit., pag. 232
- 248 HOLLOWELL, op. cit., pag. 81
- 249 Idem, pags. 81-82
- 250 Idem, pag. 80

- 251 *Idem*, pag. 84
- 252 WOLFE, *op. cit.*, pag. 38
- 253 "El término 'nuevo periodismo' ha sido definido por diferentes críticos en una gran variedad de formas -apunta Hellewell (*op. cit.*, pag. 194)-. Algunos críticos utilizan el término para significar únicamente la experimentación con técnicas novelescas en reportaje, mientras otros incluyen todas las formas de periodismo personal, lo mismo que el reportaje partidista. (...) Dado que mi interés fundamental es la relación entre el periodismo y el arte literario (...) cuando me refiero al nuevo periodismo (...) estoy utilizando el término en el sentido restringido de emplear técnicas narrativas novelescas aplicadas a la no ficción".
- 254 Además de lo ya esbozado en la nota 245, otro ejemplo de relato que emplea "técnicas narrativas novelescas aplicadas a la no ficción", al decir de Hellewell, pero que no es ni puede ser considerado como nuevo periodismo, es el libro Pepe Prida, de Jorge López Páez. En esta obra, que es un "récit vécu", de acuerdo a su autor, se reconstruye un período vacacional que López Páez realiza en Terremolines, España, donde conoce a una serie de personajes (Pepe Prida incluido) cuyas relaciones típicas y formas de ser retratará en una novela donde el autor es uno de los protagonistas: "Vacacionista malicioso -se lee en la contraportada del libro-, Jorge López Páez se vale del más pulcro y llano

objetivismo para iluminar esta materia novelable: los personajes que la constituyen, su interioridad misma, sus relaciones con él, a la vez actor y espectador, y con el mundo en que se mueven -y en el que Pepe Prida, pícaro contemporáneo y conjetural, ejemplifica su propia historia" (Jorge López Rúa, Pepe Prida, México, Editorial Joaquín Mortiz, Serie del Volador, mayo de 1965).

255 JOHNSON, op. cit., pag. 20

256 Idem, pags. 13-14

257 Idem, pag. 14

258 Idem, pag. 104

259 "Hay muchos periodistas ahora -dice Johnson, op. cit., pags. 132-133)- que ejemplifican ciertas cualidades de estilo e actitud que yo asocio con el Nuevo Periodismo y tomando el término en un sentido amplio, hay muchos que colocan un nuevo énfasis e confieren pertinencia temporal a ciertos modos más tradicionales de hacer periodismo. Los del primer tipo (...), crean un tipo clase de literatura, un arte periodístico que tiene significación inmediata, al mismo tiempo que posee significación histórica (...). Los del segundo tipo (...) lo que yo llamo los New Muckrakers. No es en realidad que les interese hurgar las miserias ajenas en un sentido popular, para el placer de los lectores de chismes sensacionalistas e con el propósito de destruir carreras, más bien, (...) escriben animados por un claro propósito

te moral (...). Finalmente, cree que los Nuevos Periodistas que están transfiriendo el periodismo en un arte son los más significativos de esos dos extremos. El trabajo de los New Muckrakers es tremendamente significativo por el momento, pero no cree que permanecerá como importante histórica y literariamente en el mismo nivel que el mejor de los primeros..."

260 En más de un sentido, el nuevo periodismo no es enteramente nuevo. Sin embargo, y a pesar de que se conocen antecedentes de autores que utilizaban muchas de las técnicas del nuevo periodismo en obras anteriores a la década de los sesentas, no se trata más que de casos aislados y no de una corriente periodística susceptible de ser analizada como tal y con rasgos y características propias, relacionada con el contexto social y cultural en que aparece.

261 HOLLOWELL, op. cit., pag. 40

262 JOHNSON, op. cit., pag. 104

263 HOLLOWELL, op. cit., pag. 40

264 TALESE, Gay, Fama y obscuridad, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1975, pag. 7

265 WOLFE, op. cit., pag. 53

266 Idem, pag. 54

267 Idem

268 Todas las citas del párrafo son reproducidas en WEBER, op. cit., pag. 102

269 Idem

270 Idem, pag. 57

271 Idem

272 Idem

No hay que olvidar, en este sentido, que Tom Wolfe considera Los ejércitos de la noche como una "genuina autobiografía", y señala: "Mailer no cubrió la marcha al Pentágono de 1967 como un reportero. Fue uno de los participantes más importantes de la demostración y, de acuerdo al clásico patrón autobiográfico, solamente hasta después decidió escribir acerca de ello". (Tom Wolfe, op. cit., pag. 109)

273 "El nuevo periodismo permite, de hecho reclama -señala Gay Talese (op. cit., pags. 7-8)-, un enfoque más imaginativo del reportaje, y permite al escritor introducirse en la narración como hacen muchos, o asumir el papel de observador imparcial, como prefieren otros, y incluido. / Trato de seguir a mis personajes sin entrometerme mientras los observo en situaciones reveladoras, anotando sus reacciones y las de los demás ante ellos. Intento integrar toda la escena, el diálogo, el talante, la tensión, el drama, el conflicto, y luego procuro plasmarlo todo desde el punto de vista de las personas sobre las que estoy tratando, revelando incluso cuando sea posible el pensamiento de estos individuos mientras los describo".

BIBLIOGRAFIA

- 1.- ADAMS, Laura, et. al., Will the Real Norman Mailer Please Stand Up?, U.S.A., Kennicat Press, 1974, pp. 275
- 2.- BLANCO, José Joaquín, "La narrativa norteamericana del siglo XX", en La literatura, tomo I, col. Las humanidades en el siglo XX, México, UNAM, 1978, pp. 99-121
- 3.- BLANCO, José Joaquín, Retratos con paisaje: ensayos de crítica, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1979, pp. 204
- 4.- BUFITHIS, Philip, Norman Mailer, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1978, pp. 147
- 5.- CAPOTE, Truman, Miriam y otros relatos, Madrid, Ediciones Nodas, col. de Bolsillo no. 44, 1973, pp. 244
- 6.- CAPOTE, Truman, Otras voces. otros ámbitos, Barcelona, Ed. Bruguera, Club Bruguera no. 77, 1981, pp. 223
- 7.- CAPOTE, Truman, Desayuno con diamantes, Barcelona, Ed. Bruguera, Libro Amigo no. 198, 1976, pp. 211
- 8.- CAPOTE, Truman, A sangre fría, Barcelona, Ed. Bruguera, Club Bruguera no. 1, 1979, pp. 444
- 9.- CASTRO Arenas, Mario, El periodismo y la novela contemporáneas, Caracas, Monte Avila editores, copia fotostática sin fecha, pp. 129
- 10.- CASTRO Leal, Antonio, La novela de la revolución mexicana, México, Ed. Aguilar, tomo I, 1958, pp. XLV + 1177
- 11.- CHASE, Richard, La novela norteamericana, Buenos Aires, Ed. Sur, 1958, pp. 198

- 12.- DESSAU, Adalbert, La novela de la revolución mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular no. 117, 1973, pp. 477
- 13.- DIAZ del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, México, Ed. Azteca, 1955, 3 tomos
- 14.- DRKISEK, Theodore, Una tragedia americana, Barcelona, Luis de Caralt editor, 1961, pp. 764
- 15.- SBLE, Kenneth, Scott Fitzgerald, México, Editores Asociados, 1975, pp. 181
- 16.- FORSTER, E. M., Aspectos de la novela, México, Universidad Veracruzana, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 1961, pp. 212
- 17.- GARSON, Helen, Truman Capote, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1980, pp. 265
- 18.- GIRONELLA, José María, El Japón y su duende, Barcelona, Plaza & Janés Editores, Serie Manantial no. 17, 1976, pp. 311
- 19.- GUNN, Wayne, Escritores norteamericanos y británicos en México, Madrid, F.C.E. España, 1977, pp. 368
- 20.- GUZMAN, Martín Luis, Memorias de Pancho Villa, México, Compañía General de Ediciones, 1961, pp. 950
- 21.- HARPER, Howard, Revolución en la conciencia contemporánea, México, Ed. Pax, 1970, pp. 230
- 22.- HOLLOWELL, John, Realidad y ficción: el nuevo periodismo y la novela de no ficción, México, Noema Editores, 1979, pp. 239
- 23.- JOHNSON, Michael, El nuevo periodismo, Buenos Aires, Ediciones Troquel, 1975, pp. 214

- 24.- KAZIN, Alfred, Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer, Boston, Little Brown and Co., 1973, pp. 334
- 25.- KAZIN, Alfred, "El psicoanálisis y la cultura literaria de hoy", en Psicoanálisis y literatura, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular no. 120, 1975, pp. 19-33
- 26.- LINKOWITZ, Jerome, Muturas literarias: la novela norteamericana postcontemporánea, Buenos Aires, Editora Distribuidora Argentina, 1978, pp. 221
- 27.- LOPEZ Páez, Jorge, Papa Frida, México, Ed. Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1965, pp. 221
- 28.- MAILER, Norman, The Deer Park, New York, New American Library, 1955, pp. 319
- 29.- MAILER, Norman, Costa bárbara, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, col. Ficciones, 1971, pp. 270
- 30.- MAILER, Norman, ¿Por qué estamos en Vietnam?, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, col. Ficciones, 1971, pp. 164
- 31.- MAILER, Norman, El negro blanco, Barcelona, Tusquets Editores, Cuadernos Marginales no. 33, pp. 102
- 32.- MAILER, Norman, Caníbales y cristianos, Barcelona, Ediciones Península, Ediciones de Bolsillo no. 424, 1975, pp. 231
- 33.- MAILER, Norman, The Armies of the Night, New York, New American Library, 1968, pp. 320
- 34.- MAILER, Norman, The Executioner's Song, New York, Warner Books, 1980, pp. 1024
- 35.- MARTÍNEZ Albertos, José Luis, Redacción periodística: los estilos y los géneros en la prensa escrita, Barcelona, A.T.E., 1974, pp. 254

- 36.- MERRILL, Robert, Norman Mailer, Boston Twayne Publishers, 1978, pp. 169
- 37.- MILLER, Henry, Trópico de Capricornio, México, Ed. Azteca, 1961, pp. 269
- 38.- MONSIVAIS, Carlos, A ustedes les consta: antología de la crónica en México, México, Ediciones Era, Serie Crónicas, 1980, pp. 366
- 39.- PAZ, Octavio, El arco y la lira, México, P.C.E., Sección de Lengua y Estudios Literarios, 1982, pp. 305
- 40.- PEREZ Gallego, Cándido, Literatura norteamericana, Barcelona, Ed. Planeta, Biblioteca Cultural no. 6, 1975, pp. 156
- 41.- PEREZ-RIOJA, José Antonio, Diccionario literario universal, Madrid. ED. Tecnos, Tomo II, 1977
- 42.- PIAZZA, Luis Guillermo, El país más visto del mundo: ensayo de interpretación de la experiencia norteamericana, México, Ed. Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1964, pp. 228
- 43.- POZAS, Ricardo, Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil, México, P.C.E., Col. Popular. no. 4, 1965, pp. 117
- 44.- REED, John, Hija de la revolución, México, P.C.E., Col. Popular no. 118, 1973, pp. 220
- 45.- ROSENSTONE, Robert, John Reed: un revolucionario romántico, México, Ediciones Era, Serie Claves, 1979, pp. 469
- 46.- TALESE, Gay, El reino y el poder, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1973, pp. 397
- 47.- TALESE, Gay, Fama y obscuridad, Barcelona, ED. Grijalbo, 1975, pp. 442
- 48.- WEBER, Max, La ética protestante y el espíritu del capitalismo, Barcelona, Ed. Península, 1972, pp. 262

- 49.- WEBER, Ronald, The Literature of Fact, Ohio, Ohio University Press, 1980, pp. 181
- 50.- WOLFE, Tom, El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron, Barcelona, Tusquets Editores, Cuadernos Infimos no. 37, 1983, pp. 93
- 51.- WOLFE, Tom, Antología del nuevo periodismo, Barcelona, Ed. Anagrama, Serie Contraseñas no. 2, 1976, pp. 214
- 52.- WOLFE, Tom, Lo que hay que tener, Barcelona, Ed. Anagrama, Serie Contraseñas no. 33, 1981, pp. 353

HEMEROGRAFIA

- 1.- CARPENTIER, Alejo, "Problemática de la actual novela latinoamericana", en Material de Lectura, Serie Ensayo no. 1, México, UNAM, s/f, pp. 33
- 2.- COWLEY, Malcolm, "Los tres ciclos del mito en las letras norteamericanas", en Revista de la Universidad de México, México, UNAM, abril de 1977, pp. 39-45
- 3.- MAILER, Norman, "Sobre la novela norteamericana", en Revista de la Universidad de México, México, UNAM, julio de 1966, pp. 11-14
- 4.- MONSIVAIS, Carlos, "Capote y Mailer: de la violencia a la creatividad", en Sábado, suplemento sabatino del periódico Uno más Uno, México, No. 156, primero de noviembre de 1980, pp. 12-13

INDICE

INTRODUCCION.....	1
A. LOS SESENTAS: UNA DECADA APOCALIPTICA.....	3
B. SURGIMIENTO DEL NUEVO PERIODISMO.....	10
C. EL PERIODISMO COMO LA FICCION, INCLUSO MEJOR.....	14
D. UNA OBSESION: LA NOVELA.....	19
E. EL ROL DEL ESCRITOR EN LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA....	24
F. PREEMINENCIA DE LA ACTIVIDAD NOVELISTICA.....	26
G. CRISIS Y CONTINUIDAD: LA NOVELA NORTEAMERICANA EN LOS AÑOS SESENTA.....	33
H. UNA RESPUESTA PARCIAL: LA NO FICCION.....	37
I. TRUMAN CAPOTE Y NORMAN MAILER, NOVELISTAS	
a. A SANGRE FRIA.....	39
b. LOS EJERCITOS DE LA NOCHE.....	52
J. LO NOVELISTICO DE LA NOVELA DE NO FICCION.....	73
K. LO PERIODISTICO DEL NUEVO PERIODISMO.....	78
L. NUEVO PERIODISMO Y NOVELA DE NO FICCION: UNA DISTRINCCION NECESARIA.....	85
CONCLUSIONES.....	92
NOTAS Y REFERENCIAS.....	96
BIBLIOGRAFIA.....	122
HEMEROGRAFIA.....	126