



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DE LO OBJETIVO DEL PERIODISMO A LO
FICTICIO DE LA LITERATURA: APUNTES HACIA
UNA TEORÍA DEL *Gonzo***

TESINA

Que para obtener el título de

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA

Salvador Eduardo Velasco Ríos

DIRECTORA DE TESINA

Dra. Nattie Golubov Figueroa



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Noviembre, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A la UNAM por darme la oportunidad de cursar mis estudios de licenciatura en la mejor institución académica de latinoamérica

A la Facultad de Filosofía y Letras y al Colegio de Letras Modernas por brindarme una educación de la más alta calidad

A la Doctora Nattie Golubov Figueroa por su paciencia y apoyo incondicional durante el desarrollo de esta tesina, por su ejemplo y pasión transmitidos en clase por la investigación

A

Margarita Ríos García y
Salvador Eduardo Velasco Díaz,
mis padres

DEDICATORIA

A Helena. A Beatriz. A Dulcinea. A Cordelia. A Margarita. A Pamela y
Shamela

A Ricardo Velasco García por su incomparable amistad

A Ana Laura. A Corina Pamela. A Beatriz Libertad. A Elena ∞

A la comunidad académica del Colegio de Letras Modernas. A mis
revisores y sinodales

A mi familia. A la memoria de nuestros difuntos

A Luis Alexis de Paul Trejo Ángeles. A mis amigos

A Hunter S. Thompson

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	
1.1	El estilo <i>Gonzo</i>	6
1.2	La objetividad periodística	8
2	FICCIÓN LITERARIA	
2.1	Repensar el concepto de <i>ficción</i>	13
2.2	De lo ficticio y lo real del lenguaje	15
2.3	El concepto de <i>ficción</i> en la teoría literaria y el <i>autor expreso</i>	17
3	LITERATURA E HISTORIA	
3.1	Homero y Heródoto	25
3.2	La historia como narración	31
4	ANTECEDENTES: LOS SESENTA EN ESTADOS UNIDOS	
4.1	Contracultura, música y <i>Gonzo</i>	35
4.2	Psicodelia, <i>hippies</i> y <i>Gonzo</i>	41
4.3	Nixon, política y <i>Gonzo</i>	48
4.4	<i>Beatniks</i> , nuevo periodismo y <i>Gonzo</i>	52
5	<i>GONZO</i> . LA RESURRECCIÓN DEL AUTOR	57
6	EPITAFIO/EPÍLOGO	78
	BIBLIOGRAFÍA	82

De lo *objetivo* del periodismo a lo *ficticio* de la literatura: apuntes hacia una teoría de *Gonzo*

If you're not careful, the newspapers will have you
hating the people who are being oppressed, and
loving the people who are doing the oppressing.

— Malcolm X

1.- INTRODUCCIÓN

1.1 El estilo *Gonzo*

El llamado *periodismo*¹ *Gonzo* de Hunter S. Thompson es, entre otras cosas, un estilo de narración *contracultural* por su expresión y su contenido. Es *contracultural* en su expresión al desafiar todas las convenciones periodísticas de su tiempo (si se toma como periodo prolífero de producción entre 1967 y 1980²), establecidas por la corriente ortodoxa del periodismo que se caracteriza por ser sintética, directa y transmisora de información interpretada y formalizada (por tanto subjetivada), y aún así presentada como *real, objetiva e imparcial*. El estilo *Gonzo* desconoce las tres virtudes periodísticas recién enlistadas. Es un estilo de narración completamente subjetiva, con extensas descripciones en primera

¹ Que para motivos de este ensayo denominaré *estilo* y no *periodismo*; a pesar de que el mismo autor del estilo lo haya denominado periodismo *Gonzo*. Cuando ocupe deliberadamente el término *periodismo Gonzo* lo resaltaré en cursivas.

² El *periodismo Gonzo* se encuentra inscrito dentro de la corriente periodística estadounidense del nuevo periodismo que vio su mayor auge en la década de 1960, y que exploraré en su relación con el *Gonzo* más adelante.

persona de un narrador que todo el tiempo está excesivamente narcotizado y que por esto, en general, le confunde lo que sucede a su alrededor.

El *contenido* es también contracultural, pues la personalidad y perspectiva del narrador es radicalmente antisocial: está a favor de las drogas duras, siempre en contra de Richard Milhouse Nixon, del capitalismo y la libre empresa, del sueño americano, del destino manifiesto, e intenta romper la mayor cantidad de leyes cívicas posibles; si el llamado *periodismo Gonzo*, por la etiqueta de periodismo, fuera tratado como real u objetivo, en los textos de Hunter Stockton Thompson hubiese habido evidencia suficiente para condenarlo a cadena perpetua.

Las tres obras fundamentales y paradigmáticas del estilo *Gonzo* son “The Temptations of Jean-Claude Killy” (1970), *The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved* (1970) y *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream* (1971) (Weingarten 80). Estas tres obras, junto con el *corpus* de la obra de Thompson, se oponen en todos los sentidos a los preceptos fundamentales de la objetividad periodística. Y no es que el estilo *Gonzo* sea menos periodístico que el *periodismo ortodoxo* por la ausencia de objetividad en su narración; si quedara alguna duda de su valor periodístico, cabe recordar que los textos de Thompson en su momento aparecieron en publicaciones de talla como *The New York Times*, *Rolling Stone*, *Playboy*, *Chicago Tribune*, *The Boston Globe*, *Esquire*, *Time*, *Vanity Fair* y *The San Juan Star*. Hoy en día, grandes casas editoras, como Random House, Anagrama, y muchas otras, se dedican a coleccionar, traducir y publicar la obra periodística y literaria de Hunter S. Thompson en grandes volúmenes.

Parece que Thompson, reportando el permanente estado de convulsión social de Estados Unidos en los psicodélicos años sesenta, logró pasar a la posteridad literaria. De

alguna manera sorteó la barrera del tiempo en donde casi todos los textos periodísticos quedan atrapados, a diferencia de los textos históricos o literarios a los cuales les es considerablemente más fácil convertirse en canónicos. A propósito de la posibilidad del periodismo de convertirse en canónico, en perspectiva con la historia, Francisco Castañeda dice que “toda indagación histórica, por su propia naturaleza y sin importar cuán modesta sea, requiere de una cierta perspectiva, una distancia frente a su objeto de estudio; la inmadurez del presente no permite una justa apreciación. Quien pretenda hacer historia de lo contemporáneo sólo conseguirá hacer periodismo y nada envejece más rápido que las noticias de actualidad” (13).

Si bien el estilo *Gonzo* muchas veces utiliza y da cuenta de noticias o información de actualidad (de su época), las extravagantes, contestatarias y exquisitas narraciones de Thompson han convertido al corpus de su obra, tanto en un registro narrativo histórico de la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos, como en material de alta calidad literaria; mismo que sigue vigente hasta hoy en día en más de una disciplina (la historia, el cine y la cultura en general). El estilo *Gonzo* inscrito en las líneas del, así denominado por Tom Wolfe, *nuevo periodismo*, se revela como un estilo *sui generis*, que presenta un problema en cuanto a géneros narrativos se refiere. Por tanto, es motivo de esta investigación intentar responder a la pregunta ¿*Gonzo* es periodismo, es historia o es literatura?

1.2 La objetividad periodística

Para apuntar hacia dicho objetivo, comenzaré por hacer notar que Thompson, a través de su estilo *Gonzo*, intentó derribar innumerables conceptos e ideas del *establishment*; entre ellas la idea de objetividad periodística. Thompson parece darse cuenta

que “el lenguaje periodístico [es] una ficción con frecuencia falsificadora y siempre simplificadora” (Maestro, *El mito de la interpretación literaria* 39). El estilo *Gonzo* parece siempre y en todo momento reaccionar en contra del periodismo ortodoxo.

Más que nunca, en éste, el siglo XXI, el sujeto social se ha visto en la necesidad de interactuar con la información que se pone a su disposición a través del periodismo. La cantidad de información es inmensa e inabarcable para un solo sujeto operatorio de la cultura. Sin embargo, el sujeto inserto en una sociedad estructurada *necesita* estar al pendiente de los cambios que afecten su realidad (su entorno material, intelectual y lógico): desde cuestiones realmente importantes y con frecuencia ignoradas como cambios en políticas públicas nacionales e internacionales; revelaciones de carácter gnoseológico, como son los descubrimientos de *verdades* científicas; revaloraciones de hechos pasados; hasta notas de actualidad y farándula, y muchos otros tópicos, que por más insignificantes que parezcan, configuran o estandarizan *per se* temas de interés público y colateralmente temas de interés personal.

A propósito de lo que representa el estilo *Gonzo*, conviene revisar los preceptos y convenciones del periodismo ortodoxo sobre todo en lo que a objetividad, imparcialidad y veracidad se refiere y analizar sus consecuencias. Por tanto, y para apuntar a contestar la pregunta previamente planteada sobre la naturaleza del *Gonzo*, será también motivo de este texto cuestionar y analizar el discurso periodístico de la ortodoxia, contrastándolo todo el tiempo con el *Gonzo*, para así explorar la barrera entre la realidad y la ficción en los textos narrativos.

Válgame pues, para empezar a discurrir sobre la objetividad, citar la siguiente definición de periodismo, del teórico Alberto Dallal, que aunque limitada en más de un

sentido, condensa de manera efectiva los conceptos y convenciones que me interesan tratar sobre el periodismo ortodoxo.

[P]eriodismo significa comunicación, entrega de información directa y sintética. [...] La meta de todo periodismo cabal se significa al proporcionar a grupos amplios de la sociedad materiales objetivos, veraces, sintéticos, actuales e inmediatos; por otra parte, estos materiales deben poseer, directa o indirectamente, ingredientes críticos que coadyuven al buen discernimiento y, por lo tanto, al desarrollo y/o transformación del *status* social. (27)

La función social del periodismo se demuestra en la anterior definición, pues es claro que éste es un instrumento transmisor de información (conocimiento) que evidentemente tiene una parte activa en la construcción de la identidad cultural colectiva y subjetiva. Esto es algo que no se debe perder de vista, pues al dimensionar los materiales periodísticos³ distribuidos a través de diferentes medios de comunicación, sean éstos periódicos, transmisiones radiofónicas, notas audio-visuales o notas en cualquiera de estos soportes en internet, podemos encontrarnos con más que un simple discurso informativo imparcial, objetivo y transparente. Considero que Dallal se equivoca al reducir los materiales periodísticos a *entregas de información*. Frecuentemente se olvida que el conocimiento no es lo mismo que la información, y que el mensaje periodístico no transmite información, sino conocimiento parcial (información interpretada)⁴, a veces enturbiado y maniatado, que más que aportar un *conocimiento verdadero* y *coadyuvar al buen discernimiento*, empaña el conocimiento transmitido y lo manipula en servicio de ciertos factores o entidades, mas

³Aunque en este párrafo mencionaré diferentes medios masivos de información, cuando me refiera al “los materiales periodísticos” querré decir los materiales periodísticos escritos.

⁴Más adelante exploraré más profundamente el tema de la diferencia entre la información y el conocimiento.

al receptor se le presenta como un conocimiento real, veraz y objetivo; todo lo anterior con funestas consecuencias.

[Hay una distancia] existente entre la información y el conocimiento. Sin duda la información puede existir al margen del sujeto y de la interpretación; el conocimiento, sin embargo, no. Este último solo es posible a partir de la información interpretada, es decir, de la información sometida a la experiencia de un sujeto humano. Habitualmente lo que recibimos como información, sobre todo a través de los medios de comunicación de masas, no son datos simplemente, sino que se trata ya de información interpretada —con frecuencia muy sabiamente elaborada—. (Maestro, *El mito de la interpretación literaria* 44)

Es importante analizar la concepción que tiene el periodismo sobre el contenido de su mensaje, específicamente en las ideas relativas a la objetividad y la veracidad; el periodismo cree poder ayudar al buen discernimiento del receptor, al proporcionarle materiales objetivos, que no enturbien su posibilidad de opinión, sin darse cuenta (tal vez aparentemente) de que, al presentar un mundo previamente valorado y definitivamente interpretado, no deja ninguna capacidad de opinión al receptor. Este conocimiento sólo queda ser recibido pasivamente o contrastado con otro conocimiento. Si de alguna manera el periodismo ortodoxo ayuda al *desarrollo y transformación social*, ésta será únicamente en función de los beneficios de los medios que impulsan los cambios o de los grupos de poder a los que éstos responden. Por tanto, el objetivo de este texto es, también, evidenciar la falacia conceptual que representan *la objetividad y la veracidad* como características del periodismo *cabal*.

De hecho, me atrevo a asegurar que no existen las categorías de *objetividad/subjetividad* y *verdadero/falso* cuando comparamos dos o más narraciones, sean estas históricas, filosóficas, periodísticas o literarias. A lo más que aspiran, y a lo que

afirmo toda narración debería apuntar, es a ser verosímiles, si es que están debidamente articuladas en cuanto a los diferentes grados de realidad (física, lógica y psicológica). Por tanto, intentaré argumentar que todos los textos narrativos deberían ser tratados como reales o ficticios (fccionales)⁵, y no unos como reales (historia y periodismo) y otros como ficticios (literatura), independientemente de la disciplina a la que rindan cuentas.

⁵ Cabe aclarar que durante este texto he optado conscientemente por traducir el término *fictional* como *ficticio*. Aunque *fictional* debería estar más emparentado con *ficcional* y *ficticio* con *fictitius*; todo esto, sólo para acentuar la acepción peyorativa de falsificación o imitación, en relación al concepto de *ficción*.

Nuestra vida está determinada básicamente por el conjunto de ficciones en las que creemos. Entre otras cosas, porque no podemos vivir sin creérnoslas.

— Jesús G. Maestro

2.- FICCIÓN LITERARIA

2.1 Repensar el concepto de *ficción*

Es también objeto de este texto, pues así lo exige el llamado estilo *Gonzo*, repensar el concepto de *ficción* (usualmente considerado exclusivamente literario, con respecto a la narrativa escrita), contrastado, desde el inicio de la teoría literaria occidental, con el concepto de *realidad* (usualmente atribuido a la historia y al periodismo).

Es a Aristóteles a quien debemos la división epistemológica de los conceptos de lo relativo a la realidad y lo relativo a la ficción (aunque él no los denominó así específicamente), en la primera obra de crítica literaria de la historia occidental, su *Poética*, en la parte en que traza su distinción entre el historiador y el poeta, dice el estagirita: “el historiador y el poeta no difieren porque el uno utilice la prosa y el otro el verso (se podría trasladar al verso la obra de Heródoto, y no sería menos historia en verso que sin verso), sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer” (116). Así pues, Aristóteles declara que la diferencia entre el historiador y el poeta no la dicta la forma de sus narraciones (no importa si están en verso o no), sino su contenido, mientras uno habla de lo que pasó en la realidad, el otro inventa narraciones que no tuvieron una existencia positiva en la realidad misma, sino que fueron eventos creados y organizados dentro del cráneo del poeta, dentro de su subjetividad.

Al respecto, Maestro apunta que desde el inicio de la teoría literaria occidental el concepto de *ficción*⁶ ha sido creado a partir del concepto de *realidad*. Todo lo narrado que no haya tenido una existencia positiva en la realidad es pues, relegado al campo de la ficción. Y aunque aparentemente dicha división epistemológica tuvo validez objetiva en tiempos de Aristóteles, advierte Maestro que la teoría literaria moderna no se ha detenido a repensar dichos conceptos que se han vuelto no sólo obsoletos, sino peligrosos cuando se califica de objetivos y veraces a los materiales históricos y periodísticos. Dice que, “cuando la teoría literaria moderna y contemporánea habla de ficción, incurre en una confusión objetiva de términos literarios, ideas filosóficas y conceptos categoriales, procedentes de diversas ciencias humanas, disciplinas académicas o simples experiencias psicológicas” (*El concepto de ficción en la literatura* 13).

Antes que nada, es trascendente preguntarnos ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *realidad*? ¿Existe el concepto de *realidad* como concepto o categoría única y unívoca, para de ahí poder crear otros conceptos como el de *ficción*? Para efectos de este texto consideremos que no existe una percepción de realidad no mediada por la cultura, sino que siempre se trata de una *realidad interpretada* por cada uno de los sujetos operatorios de la cultura, pues la realidad no existe sin un sujeto operatorio que la organice, la contraste, la interprete y cuenta de ella. Dice Maestro que “[l]a Realidad es una construcción humana, manipulada, organizada y ejecutada por la praxis de los sujetos operatorios, y cuya delimitación como idea es previa a cualquier Idea necesariamente posterior que pueda formularse sobre Ficción” (*El concepto de ficción en la literatura* 32).

⁶ Aunque el concepto de ficción como tal aparece hasta el siglo XIX, desde Aristóteles opera la división epistemológica.

Para apuntar hacia dónde quiero llegar con este texto, agregaré que la historia, la literatura y el periodismo son fuentes de información y conocimiento sobre la experiencia humana, pues todas estas disciplinas cuentan historias. “Vivimos en un mundo contado. Contado por los demás, naturalmente. No dejan de contarnos cuentos desde que nacemos, y a partir de una edad necesitamos creer en alguno de esos cuentos y, como don Quijote, tomarnos en serio una ficción que haga nuestra vida posible o legítima” (*El mito de la interpretación literaria* 18).

Between the Idea and the Reality ...

Falls the shadow.

-T. S. Eliot

2.2 De lo ficticio y lo real del lenguaje

Mijaíl Bajtín apunta coherentemente que el único rasgo distintivo que relaciona todas las esferas de la actividad humana es el uso de la lengua; aún así, asevera que la naturaleza de la lengua no puede capturar la realidad. A través de la lengua sólo se aspira a acceder a verdades muy limitadas y específicas en ciertas esferas de la actividad humana. Desde el primer análisis de la naturaleza de la lengua, propuesto por Ferdinand de Saussure, queda demostrado que las palabras o signos lingüísticos son hechos mentales que representan arbitrariamente a las cosas que representan; los significantes no corresponden axiomáticamente a los significados, ni en las onomatopeyas; el signo lingüístico es arbitrario, dice Saussure. Sin embargo, esta arbitrariedad en el lenguaje no sólo puede ser encontrada en el nivel morfológico y sintáctico, sino que también parece infectar virulentamente todos los niveles de estudio de la lengua, desde los niveles fonéticos y

fonológicos, pues es de por sí arbitrario seleccionar y darle significado a los fonemas de cada lenguaje, hasta la *narrativización* de una oración o un texto en el nivel semántico de la lengua. De hecho, Alastair Fowler afirma que:

There is no possibility of a wholly disinterested statement. [...] All of our descriptive statements move within an often invisible network of value-categories, and indeed without such categories we would have nothing to say to each other at all. It is not just as though we have something called factual knowledge which may then be distorted by particular interests and judgements, although this is certainly possible; it is also that without particular interests we would have no knowledge at all, because we would not see the point of bothering to get to know anything. Interests are *constitutive* of our knowledge, not merely prejudices which imperil it. The claim that knowledge should be ‘value-free’ is itself a value-judgement. (12)

Todo aquello desarrollado a través del lenguaje (y específicamente para este trabajo, la *narrativa*) se resiste a ser juzgado con respecto a las categorías de realidad, objetividad y verdad, pues el lenguaje no es capaz de capturar la realidad o al menos no una realidad única y unívoca, sino la *realidad de un mundo interpretado* por un sujeto operatorio de la cultura; en el caso del lenguaje la realidad está limitada a las partes que componen la lengua (fonemas y morfemas), y sus posibilidades sintagmáticas o de combinación. El lenguaje forma parte de la realidad misma.

Luz Aurora Pimentel, discurriendo sobre la *focalización* del narrador, dice que uno de los aspectos más importantes a considerar cuando se hace un análisis textual es saber que “la perspectiva del narrador se articula también en las peculiaridades de su lenguaje: la sola elección léxica nos habla ya de un mundo y de una postura frente a él” (“Sobre el relato” 15). La elección léxica es de suma importancia incluso en los niveles narratológicos del estudio del relato.

Por otro lado, el periodista Alejandro Íñigo afirma sobre la realidad y la supuesta capacidad del periodismo de capturarla a través de palabras pues “basta con que el reportero ponga los dedos sobre las teclas para que en forma automática comiencen a alterarse los hechos. Y para ello no se requiere mentir. Hay una carga social subconsciente que se conecta en directo a las formas de expresión. Se puede decir lo mismo de diferentes maneras a partir del enfoque mismo de la noticia” (18).

2.3 El concepto de *ficción* en la teoría literaria y el *autor expreso*

El escritor John Berger relata que “el término *fiction* fue acuñado en el siglo XIX”, y recomienda, “olvidarnos del relato como ‘ficticio’ completamente, ya que desde muchos siglos antes de 1800 se relatan historias que entremezclan ficción y realidad indistintamente” (en Kapuscinski 96). Con la misma intención, Alastair Fowler enuncia sobre los orígenes de la novela: “the novel has ramifying roots in earlier fiction and nonfiction: epic, romance, picaresque, biography, history, journal, letter, exemplary tale, novella, to name only the most obvious” (120). A pesar de las advertencias de Berger y Fowler que traigo a discusión, la tradición de teoría literaria occidental hasta nuestros días se ha enconado en general con la noción de ficción como imitación de la realidad. “El gran error del que parte la perspectiva epistemológica de Aristóteles en su elaboración de la idea de ficción [...] es el de considerar que ficción y realidad son conceptos dialécticos, cuando en realidad se trata de conceptos conjugados” (Maestro, *El concepto de ficción en la literatura* 76). Realidad y ficción no se oponen, se complementan. De hecho, me atrevo a afirmar al menos en la narrativa, que son categorías falsas y no habría ningún problema significativo si borramos su frontera conceptual. Pues algunas veces la teoría literaria trata a

la ficción como mera imitación de la realidad; como si la narrativa misma, el discurso y el libro no ocuparan en sí un espacio positivamente material en la realidad, y como si los contenidos de las historias no estuvieran siempre basados, contrastados, pensados e interpretados desde la realidad.

Ejemplos de cómo opera esta falacia epistemológica en la teoría literaria en la actualidad los podemos encontrar, por ejemplo, con Wolfgang Iser, cuando en “La indeterminación como condición para el efecto de la prosa literaria” se ve obligado a tocar la naturaleza de la literatura, pues tiene que delimitar lo literario para darle este carácter a su teoría. Como el título del ensayo hace evidente, Iser trata de exponer cierta indeterminación en los textos literarios; esta indeterminación permitirá al lector/receptor ser parte activa del proceso de significación, sin embargo, no será la única parte activa en este proceso; todo esto, más adelante en las obras teóricas de Iser, desembocará en el concepto de *lector implícito*. Pregunta Iser, “¿cómo se puede describir la relación entre el texto y el lector? La solución debe intentarse en tres pasos. En el primer paso se debe esbozar, de manera breve, la peculiaridad del texto literario, por medio de la limitación respecto a otros tipos de texto.” (101). En este primer paso para describir la relación entre texto literario y lector, propone Iser que el primero “se diferencia de todos aquellos tipos de textos, que hacen comunicable o representan un objeto el cual posee una existencia independiente del texto (102)⁷; como la historia, el periodismo o los textos legales, lo cual considero es una falacia. Pues como analizaré más adelante (en el apartado 3 Literatura e Historia), la literatura puede representar o no objetos que posean una existencia independiente del texto, así como el periodismo y la historia no siempre representan objetos independientes al texto,

⁷ Acto seguido en su texto, Iser reconoce y adopta las categorías de “language of statement” y “language of performance”, propuestas por J.L. Austin, en *How to do Things with Words*, emparentando a la literatura con el “language of performance”.

pues muchas veces inventan referentes y seleccionan/manipulan la información para alcanzar su objetivo.

Después de separar los textos que tienen un referente en la realidad de los textos literarios, Iser procede a definir ficción. Dice que “ficción es forma sin realidad”, y agrega: “La realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos, y, con ello es una reacción a la realidad” (102); como si los textos no formaran parte ya de esa realidad a la que, dice Iser, reaccionan. Dice Maestro, “[l]a ficción no existe sin alguna forma de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas” (*El concepto de ficción en la literatura* 59). Por lo que opino, a diferencia de Iser, que *la ficción es forma con realidad*, una construcción humana con ideas sustentadas y provenientes de la realidad del mundo interpretado. “Tanto ‘lo ficticio’ como ‘lo real’ son construcciones ejecutadas con los materiales mismos de la realidad plural del Mundo interpretado” (*El concepto de ficción en la literatura* 76).

Es claro que Iser no es un caso aislado al hablar de la ficción literaria como forma sin realidad porque, antes que nada, insisto que no se puede pensar en la realidad como categoría única y unívoca, sino en la *realidad interpretada* por sujetos operatorios, lo que representa una *ficcionalización per se*. Como ya he anotado con anterioridad, éste es un prejuicio que proviene desde el inicio de la teoría literaria en el mundo occidental; en este sentido, Maestro insiste frecuentemente en poner atención en “el error del punto de partida, cuyo artífice fue Aristóteles, al construir su idea de ficción sobre la oposición dentro / fuera del cráneo del sujeto. Real y objetivo era lo que se encontraba fuera de la mente o conciencia –cráneo–, e irreal o ficticio era lo que se encontraba dentro de ella. Nace así lo subjetivo como relativo a la conciencia, y lo objetivo como aquello que está fuera de ella”

(*El concepto de ficción en la literatura* 77). Y aunque no debemos olvidar que la propuesta Aristotélica tal vez fue operatoria y no errónea en su tiempo, hoy en día, casi veinticinco siglos después, sí se incurre en un error en pensar a la realidad y la ficción como conceptos dialécticos, a la historia y a la literatura como categorías definidamente diferentes. “[...] [L]a poética o literatura no es un conjunto de hechos posibles, expuestos verosímilmente, ni la historia una referencia de hechos reales, acaecidos en un tiempo y un espacio positivamente existentes”; el aseverar lo anteriormente citado proyecta “una perspectiva epistemológica en virtud de la cual se considera y afirma que el poeta miente y el historiador dice la verdad, porque los contenidos de la literatura son falsos, por irreales, y los contenidos de la vida son verdaderos, por haber tenido lugar en un tiempo y espacio físicos. Todo lo cual es una falacia epistemológica de consecuencias impresionantes” (Maestro, *El concepto de ficción en la literatura* 22-23).

Otro ejemplo⁸ se puede encontrar claramente en el texto de Jonathan Culler que lleva por título, “¿Qué es la literatura y qué importa lo que sea?”, dónde el teórico intentando rastrear la naturaleza de la literatura, o lo que hace que la literatura sea literatura, o la *literaturidad*, propone los siguientes cinco puntos que definen a lo literario: 1) “La literatura trae a primer plano al lenguaje”, refiriéndose a la especial importancia que se le debe dar a la selección del lenguaje en la literatura. El lenguaje literario acusa relaciones sintagmáticas específicas⁹. 2) “La literatura integra el lenguaje”, refiriéndose a que el lenguaje literario/poético sólo se realizará por completo en un contexto literario; las relaciones paradigmáticas específicas del lenguaje literario sólo tendrán efecto si se

⁸ Solamente para demostrar que este prejuicio o modelo del concepto de *ficción*, no es exclusivo de Iser, sino de la tradición literaria occidental empezada por Aristóteles. No pretendo que esta crítica signifique que subestimo el trabajo de Iser y Culler en teoría de la literatura.

⁹ En este primer punto Culler se distancia de Aristóteles, pues el estagirita decía que la literatura y la historia no diferían por su uso del lenguaje, sino por su contenido.

desenvuelven a través de relaciones sintagmáticas del mismo tipo. 3) “La literatura es ficción”.¹⁰ 4) “La literatura es un objeto estético”, refiriéndose a que el lenguaje, la fábula y las relaciones intertextuales de lo literario se pueden juzgar a través de patrones de belleza y sus relaciones con “lo bueno y verdadero”. 5) “La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva”, refiriéndose a que la literatura es posible “gracias a obras anteriores que las nuevas integran, repiten, rebaten o transforman” (46). Así como Iser y muchos otros¹¹, Culler, en el punto tres, concibe a la literatura como ficción, en cuanto a categoría opuesta de realidad, agregando que; “Una de las razones por las que el lector presta una atención diferente a la literatura es que su enunciado guarda una relación especial con el mundo; una relación que denominamos ‘ficcional’. La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un *mundo ficticio*” (43, énfasis añadido). Un mundo ficticio, de nuevo contrastado con la idea de un mundo real; contraste que exige ser modificado desde los presupuestos del materialismo filosófico, y que yo transformaría a: la literatura es un suceso lingüístico que proyecta un *mundo real*. Dice Maestro que, “la literatura es un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado desde el presente y a partir de la singularidad de las formas estéticas en que se objetivan textualmente los referentes materiales de sus ideas y contenidos lógicos” (*El concepto de ficción en la literatura* 58).

Luz Aurora Pimentel nos acerca más a donde intento llegar, al hablar del relato como “la construcción verbal, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción (y necesariamente, de pasión) e interacción humanas que evoluciona con el tiempo, y cuyo referente puede ser real o ficcional” (“Teoría Narrativa” 259). Observemos pues que,

¹⁰ Ahondaré en este punto un poco más adelante.

¹¹ Para muchos más ejemplos ver *El concepto de ficción en la literatura* de Jesús G. Maestro.

Pimentel habla acertadamente de una *construcción* (a diferencia de *creación*), a partir de un referente indistintamente real o ficcional; pues no conviene hablar de *creaciones* en cuanto a narrativa se refiere, sino de *construcciones* humanas llevadas a cabo por sujetos operatorios de una realidad a la que están inscritos; de esta realidad los autores toman fragmentos y los articulan para construir realidades (mas no *ficciones*) dentro de la *realidad misma*; mundos de acción, interacción, entendimiento y lenguaje humano, que explican, contrastan, discuten, construyen, modifican y forman parte del mundo no narrativo, del mundo biológico. Pimentel también nos advierte que no conviene pensar en el relato como ficcional o real por completo, pues la narrativa puede (como siempre lo ha hecho) echar mano de referentes reales o ficticios (fccionales) de igual manera. Sin embargo, como hace notar Maestro, la narración, por un lado, siempre tendrá que responder a las características lógicas y materiales exigidas por el mundo biológico o la realidad y, por otro, tendrá que responder a las materialidades psicológicas y fenomenológicas que el mismo relato y sus personajes le pidan.

Concluye Maestro que, lo que se considera ficción en la teoría literaria moderna, generalmente se confunde con las materialidades psicológicas y fenomenológicas del relato (los atributos, pensamientos y motivaciones de los personajes), que efectivamente no operan fuera del mundo narrativo; sin embargo, no se deben mezclar con el mundo de las consecuencias lógicas y el entorno material de la narración, que efectivamente deben proyectar un mundo real de acción e interacción humana. “[L]a materia referida formalmente en la literatura es materia real o no es” (Maestro, *El mito de la interpretación literaria* 70).

Más adelante y para concluir este apartado, agrega Culler sobre la ficción en la literatura y el discurso no ficcional: “En la ficción, la relación entre lo que dice el yo

ficcional y lo que piensa el autor real es siempre materia de debate. Lo mismo sucede con la relación entre los sucesos ficticios y las circunstancias del mundo” (44). Con respecto a este debate del autor, y en contra de lo recomendado por la teoría narratológica sobre dejar fuera por completo la idea del autor como parte de la diégesis, o confundirlo con el narrador, me atreveré a aseverar que, al menos en el estilo *Gonzo*, el autor, Hunter S. Thompson, es parte constitutiva de la narración y del narrador, proyectándose en un yo ficcional. Y no me refiero nada más a la perspectiva literaria del *autor implícito*, propuesto por Wayne C. Booth. Me refiero, más bien, a un *autor expreso*, que con plena intención proyecta su existencia biológica en la diégesis, de la cual se convertirá ya no sólo en autor, sino en narrador y protagonista. Propongo el concepto de *autor expreso*, emulando la terminología de Booth, para diferenciarlo y distanciarlo del autor biológico y del mismo autor implícito de Booth.

El *autor expreso* será entonces aquella figura narrativa que, como narrador, explícitamente emule al autor biológico, mas nunca será el mismo que éste último, pues responderá a las necesidades de la diégesis y no del mundo biológico. Será entonces, una proyección del autor biológico en la diégesis, o un narrador que emula al autor biológico. A diferencia de la figura de Booth que nos refiere a una entidad narrativa que no pretende hacer referencia ni al autor biológico ni al narrador, sino que es la figura que organiza el relato, el director de orquesta de las voces narrativas, el *autor expreso* será un puente ente ambos, el autor biológico y el narrador. La figura del *autor expreso* será también un narrador en primera persona, autodiegético con focalización interna, que en todo momento intentará emular al autor biológico a los ojos del lector. Esta figura será entonces narrador, personaje y *autor expreso* a la vez. Creo que esta característica especial (aunque no exclusiva) del narrador en el *Gonzo* se debe a la situación genérica del estilo de Thompson

siempre debatiéndose entre el periodismo, la literatura y la historia. Todo esto, ya lo trataré con más detalle en un modesto, pero necesario análisis textual del estilo *Gonzo*, más adelante en mi texto.

La narración de eventos pasados que, en nuestra cultura desde los griegos, está sometida generalmente a la sanción de la ‘ciencia’ histórica situada bajo la imperiosa garantía de la ‘realidad’, justificada por principios de exposición ‘racional’, esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginaria, tal como lo podemos encontrar en la epopeya, la novela o el drama?

-Roland Barthes

3.- LITERATURA E HISTORIA

3.1 Homero y Heródoto

Con anterioridad ya se ha observado cómo fue que Aristóteles concibe la división epistemológica entre narraciones reales y ficticias cuando en su *Poética* habla sobre la diferencia entre la obra de Heródoto y la obra Homérica. Para Aristóteles, el historiador y el poeta no difieren por el uso de verso y prosa, sino en que el historiador escribe de los eventos que han acontecido en la realidad y el poeta escribe de lo que podría acontecer, de lo que ha concebido dentro de su cabeza, desde su subjetividad. Así se crea en el imaginario occidental la diferencia epistemológica entre realidad y ficción, objetivo y subjetivo.

Dice C.M. Bowra que “[e]l uso de la prosa como instrumento literario es en general posterior al uso del verso y, si exceptuamos los primeros códigos o leyes, la primera aparición de la prosa en Grecia se destina a objetos científicos, y no es anterior al siglo VI a.C.” (97). Por un lado, Homero en su *Iliada* narra en verso, aproximadamente en el Siglo VIII a.C., un episodio de la Guerra de Troya, mejor conocido como “la cólera de Aquiles”, y por otro, Heródoto en el Siglo V escribe su *Historias* donde narra en prosa y recopila

información de, entre una gran variedad de cosas, los conflictos entre bárbaros asiáticos y persas contra los griegos, conocidos como las guerras Médicas. *Historias* es considerada la primer obra historiográfica pues habiendo sido concebida a la par del desarrollo de la ciencia en Jonia, pretendía ser un texto con el mayor rigor científico posible.

“La cólera canta, oh musa, del Pélida Aquiles” (Homero 104), comienza la *Iliada*, estableciendo desde el inicio de la obra su intención plenamente literaria; Homero cede la palabra, o más bien pide su intercesión a la musa, convirtiéndola así en la primera voz narrativa de la literatura occidental. Curiosamente, también en el inicio del texto de Heródoto se acusa la intención de su obra; dice el historiador: “Esta es la publicación de lo averiguado por Herodoto [sic] de Halicarnaso, para que ni el tiempo borre los hechos de los hombres, ni las grandes y maravillosas hazañas —algunas debidas a los griegos otras a los extranjeros —sean olvidadas por la fama, con varias otras cosas y las guerras que entre sí tuvieron” (en Bowra 98)¹². A primera vista, pareciera que la gran diferencia entre las dos obras radica en la intención acusada al principio de éstas; mientras una cantará a través de la musa un episodio de la Guerra de Troya, la cólera de Aquiles (literatura), la otra narrará entre otras cosas las hazañas y costumbres de los hombres, averiguadas por Heródoto para que no caigan en el olvido (historia). Pero a pesar de lo acusado sobre la intención de las obras, en sus primeras líneas, considero que no es realmente opuesta la naturaleza de ambas.

Por un lado, convengamos que la obra de Heródoto, así como la historia narrativa en general, está precisamente mediada por la intervención de un narrador (en este caso Heródoto mismo); es decir, está *narrativizada*. Así pues, el retórico de la historia ha tenido que seleccionar y ordenar sus partes narrativas con el fin de que su texto persiga un objetivo

¹² Bowra siempre escribe Herodoto con acento tácito grave, lo respetaré.

definido, sea coherente y sea interesante al lector. El historiador también echará mano de la manipulación de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas del lenguaje; es decir, de entre una gran variedad de palabras y formas de ordenarlas, el retórico de la historia ha decidido usar esos signos en específico y esa configuración específica de ellos. Además, pienso que *Historias* de Heródoto podría indistintamente iniciar con la siguiente línea: “Canta, oh musa, la cólera de los persas en contra de los griegos” y no tendría menos validez histórica.

Por otro lado, convengamos que en la *Iliada* y en la *Odisea* se acusan también las investigaciones de Homero de las hazañas y costumbres de los hombres de su época. Sería ridículo negar que el *corpus* de la obra homérica no es, entre muchas otras cosas, el primer registro histórico de la civilización Occidental, pues da cuenta de registros invaluable de su época que no conoceríamos de no estar plasmados ahí. El mismo Heródoto, en su *Historias*, cita entre sus fuentes a Homero y a otros poetas como Esopo y Safo.

Específicamente en el caso de la *Iliada*, refiere Francisco Castañeda que en la antigüedad clásica nadie concibió la menor duda sobre la existencia de la Guerra de Troya: fueron críticos posteriores, en la vuelta de la Edad Media a la época moderna, ante la falta de pruebas histórico-científicas, quienes dijeron que ni el tema ni el contexto de la obra (la cólera de Aquiles y la Guerra de Troya) del padre de los poetas acontecieron en la realidad. De hecho se negó la existencia del mismo Homero, diciendo que su obra provenía de alguna tradición oral transmitida a través de los siglos y cuya versión escrita, como la conocemos hoy en día, fue recopilada y delimitada por un grupo de rapsodas en Alejandría. Dice el historiador Hayden White hablando sobre el texto literario en general (no en específico sobre la *Iliada*) que “(e)l texto mismo era considerado como carente de toda función iluminadora específica; su *status* como evidencia del período histórico en el cual

había sido producido residía en el alcance de su capacidad de confirmar evidencia hallada en fuentes documentales no literarias” (40).

Cuando ya se había impuesto el anterior criterio historicista que etiquetaba a la *Iliada*¹³ como la primera ficción en forma de poema épico (en el sentido de ser subjetiva, sin referentes en la realidad), un arqueólogo aficionado, Herich Schliemann, convencido de la autenticidad de los acontecimientos descritos por Homero,

removió 25,000 metros cúbicos de tierra y 3,000 años de historia para localizar—a mediados de 1873 [curiosamente mientras el término *ficción* se forjaba como tal y cobraba fuerza] —las ruinas de Troya, descubiertas bajo la colina de Hissarlik al noreste de Anatolia, hoy Turquía, cerca de la entrada de los Dardanelos en la costa de Asia menor. (Castañeda 86)

Con el descubrimiento de las murallas de Ilion y el tesoro del rey Príamo, quedó comprobada la historicidad del contexto de la obra de Homero, la Guerra de Troya.

Es incierto si existió una mujer de belleza divina como la Helena descrita por Homero y las musas, o si Ajax en realidad parecía un auténtico Titán, si Héctor mató a Patroclo, o si Aquiles era tan diestro como se narra. Los dioses, tal vez, no intervenían tal cual se retrata en la *Iliada*, en la vida de los habitantes del siglo VIII a.C. en el Mediterráneo. Lo que es *real* es que la *Iliada* nos presenta un catálogo de 1186 naves de la coalición Aquea liderada por Agamenón, con sus respectivas regiones, ciudades y tripulantes, bastante útil, supongo, para la historia, al menos de la geografía de la región, y la navegación. Por citar algún otro ejemplo, la *Iliada* nos dice mucho del sistema de

¹³ A la obra homérica en general.

creencias religiosas de esa civilización, sus Dioses y la intervención divina, sus arquetipos, sus hecatombes, el sistema de gobierno y la organización social, etcétera. Asimismo, la *Odisea*, además de hablarnos de seres sobrenaturales, como las sirenas, nos introduce, por ejemplo, al concepto de *hospitalidad* de esa época, tan fundamental para muchas ciencias sociales, sobre todo la historia, para intentar arrojar algunos rayos de luz sobre las relaciones interpersonales de esa época y las costumbres que de ellas mutaron y derivaron hasta la nuestra.

Claro que el trabajo de Heródoto es también muy iluminador en cuanto a historia, geografía, costumbres, relaciones sociales y muchas otras cosas, pues contaba con la aspiración de preservar cierto rigor científico en el conocimiento transmitido. Pero, tampoco es que todo lo que contaba Heródoto podría caber en la categoría de *real*. Dice Bowra que:

En la descripción de costumbres, Herodoto es generalmente muy exacto. Los ritos de enterramiento de los monarcas escitas, la ruda forma de *hockey* que se juega en el norte de África, los moradores de los lagos en Tracia, el uso de los oráculos en el Éufrates y muchas otras prácticas están pintadas con apego estricto a los hechos. Ciertos relatos fantásticos tienen, por lo menos, alguna base real. Las hormigas ‘más pequeñas que los perros pero más grandes que las zorras’, que acumulan oro en un desierto de la India, tienen su origen real en las marmotas de las fronteras tibetanas. Las amazonas de Escitia bien pueden ser cierta comunidad matriarcal de Asia, donde la gente se tonsuraba el pelo. (104-105)

Las hormigas gigantes de la India y las amazonas de Escitia, entre muchos otros elementos del imaginario colectivo de la época e imprecisiones científicas permean la obra del padre de la historia. Heródoto, por ejemplo, creía en los dioses antiguos. Bowra también refiere imprecisiones cartográficas y cronológicas en su obra. Pero resulta que nada de esto resta

absolutamente nada del inconmensurable valor histórico a sus textos; y tampoco la omnipotencia de Aquiles debería restar valor histórico a la obra de Homero.

Por otro lado y más importante, el uso de la narrativa es lo que más emparenta a los dos autores. Aunque se podría pensar (por la intención que acusan las obras en sus primeras líneas) que, el discurso de Heródoto es menos narrativo en el sentido de que está menos manipulado por un narrador que el de Homero es una falacia. Heródoto es el primer narrador de su historia. Sí, es el autor, pero también es el narrador. Dice Bowra:

Herodoto no redactaba para el estudio privado, sino para la recitación pública. Vivía de leer páginas de su obra, y estaba obligado a tener muy presente el carácter de sus auditorios. En consecuencia, cuanto decía y la forma en que lo decía se acomodaban al gusto del pueblo, y no había que fatigar a éste con demasiadas honduras. A tal gusto convenían los cuentos, aun cuando no necesitaban ser falsos en sustancia por no estar escritos en tono más serio. (102)

Describe Pimentel que los relatos verbales siempre estarán doblemente mediados, primero por la intervención del lenguaje y después por la intervención de un narrador (“Sobre el relato” 2). Por tanto, afirmo que la historia, el ensayo y el periodismo escrito, en tanto son relatos verbales, están también mediados por la intervención de un narrador; por esto, conviene empezarlos a considerar mundos diegéticos, como a la literatura. Afirmo también que la musa (Homero) y Heródoto son los dos más importantes narradores de la antigüedad clásica; dos titanes cuya obra sin precedentes tiene un inconmensurable valor tanto para la literatura como para la historia como disciplinas, de hecho, de vital importancia para todo lo que a la civilización occidental atañe.

El significado de lo real intenta ser captado a través de estructuras narrativas. La realidad de un acontecimiento reside en la posibilidad de ser narrado. Es un recurso

genuinamente literario, que el discurso histórico y periodístico, con fines bien distintos, comparten con la literatura. El narrador es el primer intermediario, el primer retórico de la ficción, en la novela, y también en la historia y en la prensa. (Maestro, *El mito de la interpretación literaria* 48)

3.2 La historia como narración

“Mis comentarios están destinados a abordar la cuestión de la historiografía como relato. Si parecen sugerir que, en la medida en que un discurso histórico se presenta como una narración, es indiscernible de las ‘ficciones’ literarias tales como épicas, romances, novelas, novellas, etc., o incluso ‘mitos’, debo confesar que ésa es la manera en que veo esta cuestión” (65), confiesa Hayden White, historiador de profesión, especializado también en teoría literaria, que ha decidido estudiar a fondo el asunto de la Historia como narración. White es uno de los pocos disidentes dentro de la profesión historiográfica que pone en duda la legitimidad de que la historia, cuando es narrada, pueda ser objetiva, y que en esencia la Historia y la Literatura caben en la misma categoría. Dice White: “Solo una minoría de historiadores profesionales consideró a la historiografía como un arte predominantemente ‘literario’ interesado primeramente en la composición de una ‘narración’ [...]. Para la mayoría de los historiadores, la narrativa era un modo de representación que podían usar o no, dependiendo de si deseaban proveer una descripción de una forma de vida, un análisis de ella, o una *historia* sobre ella” (57).

En el apartado de este texto sobre el lenguaje se ha intentado demostrar que nada desarrollado a través del lenguaje es capaz de capturar la realidad. La realidad es lo indecible, lo infinito, lo que se reinventa a cada instante. El lenguaje es limitado y finito; las palabras representan arbitrariamente a las cosas que nombran, y así en todos los niveles de

análisis de la lengua, desde el fonético, hasta el semántico. White, dando crédito a la teoría narratológica contemporánea, al igual que Fowler, lleva la cuestión del lenguaje un paso más allá de la semántica y dice que es prácticamente imposible evitar la manera narrativa de hablar, sobre todo (respondiendo a cuestiones historiográficas propiamente) si se pretende narrar algo. “Pero como la teoría narratológica contemporánea parece demostrar, es virtualmente imposible evitar la manera narrativa de hablar, en al menos algún nivel del discurso, cuando se desea designar un objeto potencial de estudio como pertenencia a ‘el pasado’ más que a ‘un presente’” (White 58).

White identifica dos atributos propios de la *narrativización* de la historia como “los aspectos performativos” del relato; es decir, cuando por un lado el narrador selecciona los eventos o hechos a narrar y los dota de atributos retóricos y, por otro lado, cuando ordena los eventos a narrar y los articula para lograr algún fin específico. Dice:

[L]a ‘narración’ contada debe ser considerada como la forma del mensaje, frente a sus contenidos (entendidos como ‘información’ por un lado y como ‘explicación’ por el otro). Pero tal enfoque tenderá inevitablemente a ignorar o a descartar como irrelevantes los aspectos *performativos* del relato, la manipulación por parte del narrador de los códigos narrativos por los cuales dota a conjuntos de eventos con los atributos de los elementos de la historia y las funciones del argumento. Este aspecto performativo del relato suele ser considerado, acertadamente, como retórico, pero retórico entendido como mero ornamento más que como una técnica de estructuración que produce un ‘contenido’ del discurso muy distinto que los ‘hechos’ relatados en la crónica y las ‘explicaciones’ ofrecidas en cualquier argumento expuesto en la disertación. La narración contada, o más bien construida por la figuración retórica, no es meramente un intermediario de un mensaje, sino parte del mensaje mismo —aunque, por supuesto, en cualquier narrativa que pretende representar la realidad ‘realísticamente’ es necesario encubrir el status de la narración como el mensaje. Si los procesos históricos han de ser representados como viendo la clase de patrones que permite su representación en una

"narración" que ha de ser considerada también como 'veraz' o 'real', los tropos y las figuras usadas en ella deben ser hechos para parecer que tienen una función puramente *descriptiva*, más que la función de *traducir* que en realidad cumplen [...] Este proceso de traducción así concebido puede decirse que usa todas las transferencias tropológicas principales que la retórica clásica calificó como metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía [...]. (63-64)

En el párrafo anterior, White identifica lo que llama los *aspectos performativos del relato*, que para él no deben confundirse con meros intermediarios del mensaje u ornamentos retóricos, sino que, de hecho, forman parte activa en la construcción de la diegésis.

A propósito de la narratología, encuentro muchas similitudes entre los *aspectos performativos del relato* de White y la figura del *autor implícito* de Wayne C. Booth. La figura de Booth sugiere a una entidad diegética que organiza las diferentes voces narrativas y le da su forma final al discurso narrativo, identificada también como el segundo yo (*second self*) del autor, o el escriba oficial (*official scribe*) de la diégesis. Dice Booth sobre el segundo yo: "[T]he picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner —and of course this official scribe will never be neutral toward all values" (71). Tanto el autor implícito de Booth, como los aspectos performativos tienen la función de organizar discretamente el relato.

El historiador, identificado con la voz narrativa de su historia, será el primer retórico de los hechos o eventos que nos cuenta; asimismo lo es el autor implícito en la ficción. El historiador es también el narrador de su historia, quien usualmente optará por ser omnisciente, no focalizado y que intentará pasar lo más desapercibido posible; todo lo anterior buscando el mayor rigor científico posible.

Para ir cerrando el tema, conviene también recordar que toda diégesis histórica o literaria estará también construida y permeada de posturas morales, lógicas e ideológicas. Por tanto, me atrevo a enunciar que tanto la historia como el periodismo fallan al intentar proporcionar materiales objetivos, pues ambos, siempre que sean diégesis o mundos mediados por el lenguaje y un narrador, a lo más que aspiran será a ser verosímiles, mas nunca verdaderos u objetivos. Dice Roland Barthes que,

[c]omo se puede ver, por su propia estructura y sin tener que ver la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, *imaginario*, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad psicológica o ideológica) es capaz de comunicar la sustancia del contenido [...]. (174)

Regresando al problema epistemológico de las categorías *realidad* y *ficción*, Convengamos, de una vez, que al menos cuando hablemos de narrativa, acuse ésta relación con el ensayo, el periodismo, la literatura o la historia, evitemos calificarla como *objetiva*, *real* y mucho menos *ficticia*. Propongo *ficcional* como la convención.

Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage
 And then is heard no more. It is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing.
-William Shakespeare.

4 ANTECEDENTES: LOS SESENTA EN ESTADOS UNIDOS

4.1 Contracultura, música y *Gonzo*

Hunter S. Thompson (1937-2005), creador del estilo *Gonzo* fue escritor, periodista, patriota estadounidense, político, *hippy*, amante de los deportes, amante de las armas, psiconauta, monumento al caos y un oda a la mala conducta. Thompson toda su vida (como cualquiera de nosotros) fue una víctima de su entorno. Vaya coyuntura espacio temporal para una mente tan avispada y contracultural como la de Thompson vivir la caótica década de 1960 en el mundo; pero específicamente en Estados Unidos, pues es durante esta década cuando se forja el estilo *Gonzo* tal como lo conocemos. Narra Douglas Brinkley, editor y biógrafo de Hunter, sobre su infancia.

You've got to go back to Louisville, Kentucky, to understand him. His father died when he was young, so you have a mother raising three boys on a librarian's salary. He wasn't even middle class, he was more of a lower-middle class. His friends, were the rich kids of Louisville, the ones that had all the privileges. So he was on the other side of the railroad tracks. Yet, Hunter was very smart, naturally intelligent, and he always felt like an outsider. (en *Gonzo* 10:52)

El investigador John Hollowell narra en su libro sobre el nuevo periodismo y la novela de no-ficción que el clima social general en los años 60 en Estados Unidos era apocalíptico. Dice: “En muchas formas parecía que la crisis permanente era la regla. A través de la década, los acontecimientos reportados diariamente en periódicos y revistas documentaban cambios arrolladores en todos los sectores de nuestra vida nacional” (13). El convulsionante estado de las cosas se arrastraba hasta el extremo en que la realidad misma parecía sacada de las más extraordinarias ficciones novelísticas: un asesino disparó contra el presidente Kennedy en Noviembre de 1963; un hombre armado mató desde una torre a una docena de personas; una joven fue apuñalada en Nueva York hasta la muerte frente a 38 testigos; la intervención en Vietnam se intensificó, por lo que las manifestaciones estudiantiles aumentaron y fueron frecuentemente reprimidas con violencia; muchos afroamericanos enojados quemaron y saquearon suburbios opulentos al darse cuenta de que las declaraciones de Derechos Civiles no terminaron con la pobreza ni con el racismo. Sin embargo, para Hollowell los cambios más radicales en la sociedad sesentera quedaron condensados en tres frases, que axiomáticamente nos refieren al movimiento *hippy*: “La cultura de las drogas. La revolución sexual. La era de Acuario” (14). Drogas. Liberación. Misticismo.

Junto con muchas otras disciplinas, la música vio un desarrollo en extremo acelerado en los sesenta en Estados Unidos. Se vislumbraron horizontes jamás antes imaginados. Un género denominado *rock and roll* se consolidó a la luz del blues, género que nació en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de los cantos de lamentación heredados de los esclavos africanos. El *blues* no tardó en mutar en dos géneros principales; por un lado, en los barrios afroamericanos de Estados Unidos se le añadió ritmo al *blues* y nació lo que se conoce como *rhythm and blues*, con grandes exponentes como Joe Turner,

Etta James, Loyd Price, Little Richard y Chuck Berry; por el otro lado, los jóvenes blancos sureños fusionaron el blues con la música *country* y nació así el *rockabilly* o *hillbilly rock*, con exponentes como Carl Perkins, Bill Haley, Jerry Lee Lewis y Elvis Presley. De la fusión de estas dos vertientes del blues se consolidó el *rock and roll* estadounidense, con exponentes como Canned Heat, Blues Project, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Grateful Dead y Jefferson Airplane. De hecho, fue a principios de los sesenta en medio de la gran ola de la psicodelia, que Hunter S. Thompson empezó a visitar el club Matrix en el área de la bahía de San Francisco donde conoció a los integrantes de Jefferson Airplane, y cayó perdidamente enamorado de Grace Slick, lo que lo inmiscuyó aún más en dicha escena (Brinkley en *Gonzo* 11:47).

Narra José Agustín que no fue sino hasta “principios de los sesenta, vía Bob Dylan, [que] se asimiló la música folklórica y los temas de denuncia social” (66) en el *rock and roll*; no es casualidad que el libro de Hunter S. Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas* tenga en la primer página la siguiente dedicatoria: “To Bob Geiger, for reasons that need not be explained here – and to Bob Dylan for ‘Mister Tambourine Man’”. El mismo Thompson reconoció en Dylan a la voz del movimiento *hippy* y de hecho consideró su canción, “Mister Tambourine Man”, como el *Hippy National Anthem*. El *rock and roll* se convirtió en un refugio para los movimientos de protesta; la juventud había encontrado un idioma musical, iconoclasta de todas las estructuras anteriores y que le permitía expresarse libremente; fue por lo anterior que no tardó en ser *institucionalizado* que este género no era más que ruido, que fomentaba la delincuencia y la drogadicción. “Las campañas por el control del rock fueron intensísimas [...] Desde los hogares, las escuelas, el gobierno, los púlpitos y los medios de difusión se satanizaba”(Agustín 33). Sin embargo, la fuerza del

impacto de esta manifestación contracultural hizo incontenible su difusión convirtiéndose así en un refugio para disidentes del sistema y movimientos contraculturales.

Me permitiré transcribir un fragmento de un texto escrito por Thompson en el invierno de 1968, que fue rescatado por Douglas Brinkley y usado a manera de introducción a su colección de cartas bajo el título, *Fear and Loathing in America*. Este texto ejemplifica a la perfección la capital importancia de la música en los años sesenta en Estados Unidos, y en la vida personal del autor. El fragmento también habla, entre otras cosas, de la muerte del movimiento *hippy*, por lo que se puede considerar un preámbulo a *Fear and Loathing in Las Vegas* (que se convertirá en la obra cumbre de Thompson), donde también uno de los más importantes motivos de la narración será la muerte del movimiento *hippy*.

Por último, válgame el siguiente fragmento (y las citas largas subsecuentes de Thompson) para conducir un análisis textual de la prosa narrativa del *Gonzo*, y así poder reparar en algunos puntos que considero muy importantes en cuanto a narratología en el estilo *Gonzo* se refiere.

1967 was the year of the hippy. As this is the last meditation I intend to write on that subject, I decided, while composing it, to have the proper background. So, in the same small room with me and my typewriter, I have two huge speakers and a 100 watt music amplifier booming out Bob Dylan's 'Mr. Tambourine Man'. This, to me, is the Hippy National Anthem. It's an acid or LSD song —and like much of the hippy music, its lyrics don't make much sense to anyone not 'cool' or 'with it' or 'into the drug scene.' I was living in San Francisco's Haight-Ashbury district when the word 'hippy' was coined by *San Francisco Chronicle* columnist Herb Caen —who also came up with 'beatnik,' in the late 1950s —so I figure I'm entitled to lean on personal experience in these things. To anyone who was part of that (post-beat) scene before the word 'hippy' became a national publicity landmark (in 1966 and 1967), 'Mr. Tambourine Man' is

both an epitaph and a swan-song for the lifestyle and the instincts that led, eventually, to the hugely-advertised ‘hippy phenomenon.’

Bob Dylan was the original hippy, and anyone curious about the style and tone of the ‘younger generation’s’ thinking in the early 1960s has only to play his albums in chronological order. They move from folk-whimsy to weird humor to harsh social protest during the time of the civil rights marches and the Mississippi summer protests of 1963 and ’64. Then, in the months after the death of President Kennedy, Dylan switched from the hard commitments of social realism to the more abstract “realities” of neo-protest and disengagement. His style became one of eloquent despair and personal anarchism. His lyrics became increasingly drug-oriented, with double-entendres and dual meanings that were more and more obvious, until his ‘Rainy Day Women #12 & 35’ was banned by radio stations from coast to coast... mainly because of the chorus line saying ‘Everybody must get stoned...’

By this time he was a folk hero to the ‘under thirty generation’ that seemed to be in total revolt against everything their elders were trying to believe in. By this time, too, Dylan was flying around the country—from one sold-out concert to another—in his private jet plane, worth about \$500,000. His rare press conferences were jammed by reporters who treated them more like an audience with a Wizard than a question and answer session with an accidental public figure. At the same time, Dylan’s appearance became more and more bizarre. When he began singing in Greenwich Village about 1960 his name was Bob Zimmerman and he looked like a teen-age hobo in the Huck Fin tradition... or like the Nick Adams of the early Hemingway stories. But by 1965 he had changed his last name to Dylan & was wearing shoulder-length hair and rubber-tight, pin-stripe suits that reflected the colorful & sarcastically bisexual image that was, even then, becoming the universal style of a sub-culture called ‘hippies.’

This focus on Dylan is no accident. Any culture—and especially any sub-culture—can be at least tentatively defined by its heroes... and of all the hippy heroes, Bob Dylan was first and foremost. He appeared at a time when Joan Baez was the Queen Bee of that world of the young and alienated... but unlike Joanie, who wrote none of her own songs and preferred wistful ballads to contemporary drug anthems, Dylan moved on to become the voice of an anguished and half-desperate generation. Or at least that part of a generation that saw itself as doomed and useless in terms of the status-quo, business-as-usual kind of atmosphere that prevailed in this country as the war in Vietnam went from bad to worse and the United States, in the eyes of the whole world’s ‘under thirty

generation,' seemed to be drifting toward a stance of vengeful, uncontrolled militarism.
 (*Fear and Loathing in America* 5-6)

Me parece pertinente, antes que nada, resaltar la *focalización interna* del narrador en este fragmento del estilo *Gonzo*, en su mayoría expuesto en discurso doxal. Con este tipo de focalización, la historia se cuenta desde el punto de vista de un personaje; que en el caso específico del *Gonzo* será también nuestro narrador y *autor expreso*. El conocimiento sobre la diégesis de un narrador con este tipo de focalización, es parcial y completamente subjetiva, mucho más subjetiva que un narrador con focalización externa o con focalización cero; pues aquél no tiene acceso a la mente de otros personajes, ni puede ver las acciones en perspectiva, lo que sabe y conoce lo registra a través de su propia experiencia. Dice Pimentel: “Una consecuencia interesante de que la narración en primera persona esté pre-focalizada —como diría Genette—es que no pudiendo penetrar en la conciencia de nadie más que en la del propio ‘yo’, toda narración sobre el otro es, necesariamente, una narración en *focalización externa*” (“Sobre el Relato” 14-15). Convengamos, pues, que el narrador del estilo *Gonzo*, incluso dentro del espectro de objetividad en la focalización, ocupa el lugar más alejado de lo objetivo.

Me gustaría también, al hablar de focalización, resaltar la figura propuesta de *autor expreso* en el *Gonzo*. Desde el primer párrafo del ejemplo antes expuesto, se hace expresa la intención del narrador de contextualizar al lector en el entorno biológico del autor, e incluso, de pretender que su voz narrativa se confunda con la del autor biológico. Un narrador que pretende falsificar la existencia biológica del autor y hacerla suya. Mas no nos dejemos engañar, recordemos que la figura de autor *expreso* propuesta no es más que una proyección ficcionalizada de la figura biológica autorial. Emulando la figura en la que tiene

origen el nombre de este concepto —el autor implícito de Booth—, con la diferencia que, el *autor expreso* no pretende pasar desapercibido en la diégesis como figura autoral; más bien, éste estará presente en todo lugar de la narración, siempre tentándonos a confundirlo con el autor de “carne y hueso”.

Añadido a todo esto, podemos también identificar en el fragmento de Thompson antes presentado un discurso narrativo de tipo *gnómico* o *doxal*, que de acuerdo a Pimentel es “enunciado en el presente intemporal de la generalización, la reflexión filosófica y la enunciación de leyes —discurso por medio del cual el narrador expresa sus opiniones y reflexiona sobre el mundo, incluyendo aquél que su narración va construyendo” (“Sobre el Relato” 12). Y aunque según Pimentel el discurso *doxal* no es exclusivo del narrador, sino que puede ser extensible a otros personajes, en el caso del *Gonzo*, el autor *expreso* es quien lo enuncia. En el discurso *doxal* del fragmento anterior encontramos una increíble comparación alegórica de la vida, el espíritu y la muerte del movimiento *hippy* y de los años sesenta con el nacimiento y carrera artística de Bob Dylan. Usando todo tipo de tropos literarios y referencias a la vida biológica.

4.2 Psicodelia, *hippies* y *Gonzo*

El botánico Richard Evans Schultes y el químico Albert Hoffman (quien sintetizó por primera vez el LSD) enuncian en la introducción de su libro *Las plantas de los Dioses* que: “El uso de plantas alucinógenas o plantas que elevan la conciencia ha formado parte de la experiencia humana por milenios, pero sólo recientemente las sociedades europeas y la sociedad estadounidense han tomado conciencia del significado que han tenido tanto en la formación de los pueblos primitivos como en las culturas avanzadas” (9). Así pues, desde el

principio de la historia, el uso de alucinógenos había sido parte de la experiencia humana; las prohibiciones como las conocemos hoy en día, empezaron con el siglo XX, cuando en 1906 Estados Unidos prohíbe por primera vez la cocaína, años más tarde la marihuana y el alcohol para finalizar con los psicodélicos/alucinógenos a finales de los sesenta. El uso de sustancias psicoactivas se remonta hasta muchos de los mitos de fundación de diferentes civilizaciones que hacen alusión a la inducción de estados alterados a través de plantas con propiedades químicas insospechadas (el *soma* en la India; *teonanácatl* o la carne de Dios de los Aztecas, entre innumerables ejemplos); “de tal manera que se ha postulado que la idea misma de divinidad surgió como resultado de los sobrenaturales efectos de estos agentes” (Evans y Hoffman 14). Agustín dice que los alucinógenos “incrementan espectacularmente los sentidos y llevan a la conciencia hacia zonas de la sique [sic] que usualmente sólo son accesibles mediante prácticas que se llevan toda una vida” (44). Sin embargo, no está de más reparar en la advertencia que hace el místico escritor británico Aldous Huxley, quien dedica cuatro libros al estudio de los alucinógenos (*The Devils of Loudun*, *Grey Eminence*, *The Doors of Perception* y *Heaven and Hell*), sobre el uso de estas sustancias: “según Huxley este territorio edénico es también el de la locura, en el que coexisten sin dificultades el cielo y el infierno” (Agustín 45).

Dice Douglas Brinkley en la introducción del libro recopilatorio de cartas de Thompson que: “Experimentation —and overindulgence—in drugs such as mescaline, hashish, and LSD are also commonplace occurrences in these letters. For a while, in fact, Thompson considered titling this book ‘Confessions of a Mescaline Eater’ or ‘The Jimson Weed Chronicles’ in tribute to narcotics enthusiasts Thomas De Quincey and William S. Burroughs” (en Thompson, *Fear and Loathing in America* XXI).

El estilo *Gonzo* se instala de lleno en la contracultura de las drogas de los sesenta; Hunter S. Thompson era un *hippy* de tiempo completo, y su vida periodística y literaria consistía en drogarse hasta las cachas y salir a enfrentarse contra la espeluznante realidad del *sueño americano* y sus funestas consecuencias sociales en Estados Unidos. Por un lado, están las consecuencias sociales de las políticas intervencionistas, capitalistas, tecnócratas y egoístas de Estados Unidos. Dice Brinkley:

Paranoia is a central theme on nearly every page of his books. Deep suspicions of the FBI, the CIA, the Secret Service abound. Doom is always looming down; financial ruin is always on the horizon like a thundercloud about to break. In Thompson's distrustful world, agents are thieves, editors are swine, and politicians, with occasional exceptions like former South Dakota senator George McGovern, are charlatans. (en Thompson, *Fear and Loathing in America* XX)

Por el otro lado, están las consecuencias estomacales del *autor expreso* a causa de la excesiva ingesta de drogas; mismas que llevaron a Thompson a acuñar el mantra de *Fear and Loathing*, que usó como título de muchos de sus libros, artículos y colecciones de cartas: *Fear and Loathing in Las Vegas*, *Fear and Loathing on the campaign trail '72*, *Fear and Loathing in America*, entre muchos otros.

Thompson vomita pues percibe a su sociedad con asco; y claro, porque está drogado hasta el copete. Si la idea del sueño americano establece que Estados Unidos está habitado por hombres libres que son capaces de alcanzar cualquier meta, a través de jugar el juego del sistema, la democracia, la economía, la organización social y la educación institucionalizada; donde, si pones todo de tu parte para lograr tu objetivo y te atienes a las reglas, Estados Unidos te ayudará a alcanzarlo; Thompson, para escribir su muy celebrado

Fear and Loathing in Las Vegas, se montó en la idea del sueño americano pero a su muy torcida manera:

The sporting editors had also given me \$300 in cash, most of which was already spent on extremely dangerous drugs. The trunk of the car looked like a mobile police narcotics lab. We had two bags of grass, seventy-five pellets of mescaline, five sheets of high powered blotter acid, a salt shaker half full of cocaine, and a whole galaxy of multi-colored uppers, downers, screamers, laughers ... and also a quart of rum, a case of Budweiser, a pint of raw ether and two dozen amyls.

All this had been rounded up the night before, in frenzy of high-speed driving all over Los Angeles County —from Topanga to Watts, we picked up everything we could get our hands on. Not that we needed all that for the trip, but once you get locked into a serious drug collection, the tendency is to push it as far as you can.

The only thing that really worried me was the ether. There is nothing in the world more helpless and irresponsible and depraved than a man in the depths of an ether binge. And I knew we'd get into that rotten stuff pretty soon. (4)

En este fragmento podemos encontrar una descripción, en primera persona, de la cajuela del auto en que viajan el *autor expreso* del *Gonzo* y su acompañante. Después tenemos una descripción de cómo es que consiguieron tal arsenal de drogas y su motivación. Por último tenemos un discurso *doxal* sobre el éter, sus terribles consecuencias y la fatal atracción del narrador hacia dicha sustancia.

A propósito de la subjetividad en los diferentes tipos de narradores, dentro de la narratología, Pimentel apunta que, “la subjetividad de su narración depende —entre otras cosas— de la memoria, del grado de involucramiento, de la parcialidad de su conocimiento y de la visión más o menos prejuiciada que tenga sobre los hechos” (“Sobre el Relato” 5). Tras leer el fragmento anteriormente presentado del inicio de *Fear and Loathing in Las*

Vegas, podemos deducir que el narrador/*autor expreso* del estilo *Gonzo*, será necesariamente de lo más subjetivo posible por la cantidad de drogas consumidas y percepciones alteradas. A propósito del autor implícito propuesto por Booth, éste será, necesariamente, diferente en las diferentes obras de un mismo autor biológico; por ejemplo, no será el mismo autor implícito aquel que encontremos, digamos en la *Iliada* y en la *Odisea*. Sin embargo, el *autor expreso* del *Gonzo*, aunque obviamente muta según las necesidades narrativas de las diferentes diégesis del *corpus* de este estilo, afirmo que a través de las diferentes piezas del estilo *Gonzo* se conservan ciertas características y motivos fundamentales en sus diferentes narraciones; éstos serán, entre otros, la percepción narrativa alterada por el uso de las drogas, la insistencia en hacer siempre referencia a temas políticos, y su postura crítica, irreverente y siempre en contra del *establishment* en la sociedad y la cultura de Estados Unidos.

Regresando al contexto de la psicodelia de los sesenta en Estados Unidos, se vivió el *boom* del consumo de alucinógenos, y la llamada *cultura de las drogas* se vio fundamentalmente impulsada por la química y las posibilidades de distribución que esta ciencia ofreció a la humanidad en la segunda mitad del siglo XX, gracias a la síntesis de diferentes sustancias activas; pero ninguna con más repercusión en la contracultura estadounidense de los sesenta que el LSD. En mayo de 1938 en Basilea, Suiza, el doctor Albert Hoffman experimentando con alcaloides del cornezuelo (un parásito) del centeno, sintetizó la dietilamida del ácido lisérgico, que como era el vigésimo quinto compuesto sintetizado del cornezuelo recibió el nombre de LSD-25. Y fue en mayo de 1943, cuando accidentalmente Hoffman se *colocó* por primera vez con este compuesto; así comenzó la historia, a mitad del siglo XX, del más influyente (aunque no el único) alucinógeno del movimiento *hippy*. El más grande y renombrado productor y distribuidor de la historia del

LSD en Estados Unidos es sin duda Augustus Owsley Stanley III, un joven adinerado, con extraordinarias capacidades como químico, quién plagó los sesenta con ácido de la mejor calidad; su material era tan famoso y efectivo que “los Beatles, por ejemplo, estaban muy orgullosos de que su primer viaje fue con ácido de Augustus Owsley Stanley III” (Agustín 65).

Thompson dice que fue el periodista Herb Caen¹⁴ quien acuñó la palabra *hippy* para referirse a aquellos jóvenes de San Francisco que, como Thompson, eran adictos al LSD y a la marihuana, que escuchaban *rock and roll*, profesaban y protestaban en pro de la paz y el amor, y tendían a vivir comunalmente; éstos llevaban una vida, en la medida de lo posible, fuera del sistema y nutrían sus conciencias con manifestaciones espirituales principalmente orientales y drogas, muchas drogas.

The hippies threatened the establishment by dis-interring some of the most basic and original ‘American values,’ and trying to apply them to life in a sprawling, high-pressure technocracy that has come a long way, in nearly 200 years, from the simple agrarian values that prevailed at the time of the Boston Tea Party. The hippies are a menace in the form of anachronism, a noisy reminder of values gone sour and warped... of the painful contradictions in a society conceived as a monument to ‘human freedom’ and ‘individual rights,’ a nation in which all men are supposedly ‘created free and equal’... a nation that any thinking hippy will insist has become a fear-oriented ‘warfare state’ that can no longer afford to tolerate even the minor aberrations that go along with ‘individual freedom’. (*Fear and Loathing in America* 7)

El movimiento *hippy* norteamericano tuvo dos grandes vertientes encabezadas por Ken Kesey y Timothy Leary respectivamente. Por un lado, Ken Kesey, autor de la novela *One*

¹⁴ Encontré algunas discrepancias sobre este dato en la investigación. Thompson le atribuye a Herb Caen haber forjado el término *hippy*, pero José Agustín dice que fue el periodista Michael Falon en 1965. Este dato no lo pude esclarecer.

Flew Over the Cuckoo's Nest, compró un terreno en las afueras de San Francisco en 1963 e inició su comuna a donde llegaron hordas de *hippies* a escuchar rock a todo volumen, comer y *colocarse* con todo tipo de alucinógenos; incluso el rocambolesco *beatnik* Neal Cassady se integró a la comuna de Kesey (una opción que ofrecía el sistema para estar fuera de él, dice Agustín). En 1964, Kesey compró un autobús escolar y lo acondicionó para rolar sin pasar desapercibidos por doquier en Estados Unidos. Tom Wolfe, periodista y literato, precursor del llamado *nuevo periodismo*, escribió una obra del género titulada *The Electric Kool-Aid Acid Test*, donde relata todo lo que experimentó como parte del recorrido en el autobús escolar de Kesey y los *merry pranksters*, cargados de jugo de naranja atascado de ácido lisérgico proveniente de las probetas de Owsley. Por otro lado, Timothy Leary fundó la Liga para el Descubrimiento Espiritual, un tipo de comuna pero con un sentido más místico y menos laxo; Leary al tener profundas convicciones religiosas “creía que el ácido podía ser vehículo de cambios espectaculares de la humanidad” (Agustín 63).

En el año de 1966 se prohibieron los alucinógenos pero, de nuevo, el movimiento contracultural ya era demasiado grande para ser detenido. En 1967 se propuso una “reunión de las tribus”, que convocó a todo aquel que compartiera el espíritu del movimiento; este evento, precursor de Woodstock, reunió a veinte mil adeptos, quienes bajo los efectos del material que Owsley repartía a diestra y siniestra, escuchaban a Allan Ginsberg recitar, a Timothy Leary dar una cátedra de retórica y misticismo, y bailaban con Grateful Dead y Jefferson Aeroplane.

La debacle del movimiento *hippy* norteamericano se puede rastrear por ahí de 1969, cuando por un lado, medio millón de *hippies* se reunieron en Woodstock, Nueva York, para cantarle a la paz, el amor y el entendimiento; pero por el otro, salió por vez primera la cara más oscura de la psicodelia (que resultó ser más oscura de lo que nunca se había

imaginado), con el violento asesinato de la esposa del director de cine Roman Polanski, Sharon Tate, a manos de la comuna liderada por Charles Manson, conocida como “La familia”; ahí el sistema encontró una razón y pretexto suficiente para satanizar a la psicodelia. “Poco después, los Beatles se escindieron en medio de pleitos de lavadero, John Lennon pronunció: ‘El sueño ha terminado’, y se precipitó la extinción de los jipis [sic]. Con el tiempo desaparecieron, pero su muerte no fue sólo de causas naturales, sino que el sistema nunca dejó de reprimirlos, satanizarlos y combatirlos con ferocidad” (Agustín 72).

4.3 Nixon, política y *Gonzo*

Ante todo, Thompson fue un hombre de política; el tema le apasionaba tanto que la revista *Rolling Stone* le asignó cubrir como periodista la campaña política y las elecciones de 1972 en Estados Unidos. De la cobertura de Thompson de dicha campaña, nació su libro titulado *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*, que se compone de una recopilación de los mejores artículos escritos por Thompson para tal fin. Entre otras cosas, en este libro Thompson deja en claro su decepción ante la clase política estadounidense encabezada y representada por su archi enemigo, Richard Nixon. “On me? The first journalist in Christendom to go on record comparing Nixon to Adolph Hitler?” (480). Brinkley, dice a propósito del libro de 1972:

[...] unlike other sharp-tongued critics of the American political process, there was a Jeffersonian idealism in Thompson’s writings that transcended mere cynicism. ‘Hunter was a patriot,’ Mc Govern recalls of the Gonzo journalist who crisscrossed the nation with him in 1972. ‘He thought in universal terms. He was not a jingoist. He hated that war in Vietnam with a passion. And he hated the hypocrisy of the

establishment. Basically, I think he wanted us to do better. There is no doubt that what he wrote in 1972 was the most valuable book on the campaign'. (en Thompson, *Fear and Loathing in America XX*)

Con la muerte de Robert y John F. Kennedy, y la imposición de Nixon se abre para Thompson uno de los episodios más oscuros de la historia contemporánea de Estados Unidos. Nixon representaba todo lo contrario de en lo que Thompson creía: un mundo de igualdad y oportunidades, sin esa tonta guerra en Vietnam y con una clase política honesta. Dice Brinkley: “Thompson had considered Nixon ‘just another sad old geek limping back into politics for another beating.’ But the new Nixon —full of football stories and the ‘V’ for victory sign—startled him. ‘He was brighter and therefore more dangerous than I had surmised,’ Thompson recalled. ‘He was a brute in need of extermination.’” (en Thompson, *Fear and Loathing in America XVII*).

El nivel de involucramiento de Thompson en la política fue más allá de lo literario y periodístico. Para sorpresa de propios y extraños, Thompson se postuló, en 1970, como *sheriff* del pueblo de Aspen, Colorado, aquel mítico *resort* Americano para vacionar y esquiar. La campaña de Thompson fue una completa locura. Para empezar, Thompson se rasuró al cero la cabeza durante la campaña para poder referirse a su rival (Carrol D. Whitmire) como “my hairy opponent”, según lo declarado por su hijo, Juan Thompson. Su póster de campaña era un logotipo de un puño con dos pulgares sujetando un botón de peyote. Además, pidió que su campaña no fuese identificada con el *black power* ni con la *white supremacy*, sino con el *freak power*. Prometió cambiar el nombre de Aspen a “Fat City”, así como adoptar una política completamente liberal en cuanto a las drogas respecta: “It would be the general philosophy of the sheriff’s office that no drug worth taking should be sold for money” (en *Gonzo* 33:10).

Al final, Thompson perdió por 204 contra 173 votos. La campaña de Hunter estaba destinada al fracaso, pues como él mismo dijo, “we made a mistake in thinking that people was ready for an honest political campaign” (en *Gonzo* 39:10). El desprestigio de los adversarios en campaña no se hizo esperar; Whitmire tras ver la *descabellada* campaña de Thompson, hizo declaraciones del tipo: “if he was elected sheriff, I can foresee that you will have an influx of what we call hippies. And I think that if this happened it would actually destroy Aspen” (en *Gonzo* 36:19). Y como de esto, se echó mano de toda la maquinaria ideológica en contra de los *hippies* (del tipo: “Son salvajes y viven como animales en los bosques”, et al.), para frenar la campaña de Thompson.

Sin embargo, el despertar político de Thompson no fue su candidatura en 1970, y mucho menos la cobertura de la campaña presidencial del ‘72. Los biógrafos de Thompson y su primera esposa, Sandra Conklin, identifican aquel fatídico año de 1968 (para el mundo) como el despertar político de Thompson, cuando al buscar material para su libro sobre la muerte del sueño americano, Hunter decidió cubrir más reportajes políticos como periodista. Específicamente se menciona un evento que cambió la vida de Hunter: cuando Thompson fue a cubrir a Chicago el evento anual de la Convención Demócrata Nacional y mientras esperaba entrar al recinto como miembro de prensa, una manifestación en contra de la convención se acercaba. Fue ahí cuando una estampida de policías de Chicago cargaron a diestra y siniestra contra toda persona que estuviera presente, incluyendo la prensa. Dice Brinkley:

Yet perhaps even more than the dark specter of Nixon, it was the brutish action of the Chicago police force at the Democratic National Convention in 1968 that gave Thompson the fear. [...] He had journeyed from his ranch in Woody Creek, Colorado, which remains his home, to the Windy City in hopes of gathering material for the

book [‘The Death of the American Dream’]. While waiting with other members of the press to get into the convention hall, he witnessed a mob of demonstrators marching toward a flank of policeman at the corner of Michigan and Balboa. Seconds later, the police charged the protestors with billy clubs waving. Ignoring the press credentials that hung around his neck, the police shoved Thompson against a plate glass window as chaos and violence erupted all around him. ‘I went to the Democratic Convention as a journalist,’ Thompson wrote of the encounter, ‘and returned a cold-blooded revolutionary.’ (en Thompson, *Fear and Loathing in America* XVII - XVIII, corchetes añadidos)

El mismo Hunter recuerda así la segunda mitad de los sesenta en relación con su despertar político:

All I can see, for sure, is that I got what they call an ‘adult dose’ of American political reality in an era when the nation seemed to be going up in flames every day of every week. There was no relief from it, and no place to hide. You didn’t have to be a ‘revolutionary’ to be part of the Revolution —and even if you were innocent, you could be beaten & gassed just for watching. In a four—year span I was tear-gassed or beaten or chased like a rat by about two hundred times in at least twenty states, from Key Biscayne to the Olympic Peninsula, from Gainesville & Miami to Montreal & Austin & the gates of Beverly Hills. I had such a steady diet of riot-control gas that I became a junkie, & I still get nostalgic for it on slow nights. (*Fear and Loathing in America* XXIV)

Por tales motivos, la política es el tema y motivo mas recurrente en el estilo narrativo de Thompson. Siempre en contra de las ridículas políticas públicas, contra la guerra de Vietnam y, sobre todo, contra Nixon; figura que se convertirá en el archi-enemigo del imaginario de Thompson; en la encarnación de todo mal del estilo *Gonzo*.

4.4 *Beatniks*, nuevo periodismo y *Gonzo*.

El movimiento *beatnik* y el nuevo periodismo son los antecesores estadounidenses inmediatos del estilo *Gonzo*, tanto en el terreno de la literatura como en el terreno del periodismo. Aun cuando la convulsionante realidad de los cincuenta y sesenta, dice Hollowell, “impuso demandas especiales en los escritores de ficción, también generó nuevas posibilidades. Muchos de los libros populares de la última década reflejan una creciente preocupación por los temas sociales y una conciencia de la relación del individuo con una historia social explosiva” (15).

La generación *beat* fue un movimiento literario contracultural encabezado por Allen Ginsberg y Jack Kerouac, a quienes se unieron Gregory Corso, Gary Snyder, John Clellon Holmes y Neal Cassady. Este grupo de jóvenes escritores tremendamente insatisfechos por el estado general social del mundo de la postguerra (Segunda Guerra Mundial), descubrieron en la literatura su vía de expresión primordial; “creían que urgía ver la realidad desde una perspectiva distinta y escribir algo libre, como las improvisaciones de jazz, una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa, personal y generacional; una literatura que tocara fondo” (Agustín 22).

La denominación de este grupo de escritores, responde a una adaptación del verbo *to beat*, pues esta generación de escritores de la posguerra se consideraba a sí misma, y era percibida en general, como una generación golpeada, exhausta, derrotada. El término abrazado por este grupo, más tarde evolucionó en *beatnik* y por supuesto, unos años después en Beatles (Agustín 23). Esta generación también se benefició por los estados alterados de conciencia obtenidos de las drogas. “En un principio le tupieron las

anfetaminas, pero también a la morfina, el opio, la marihuana y por supuesto todo tipo de alcohol. Fueron pioneros de los alucinógenos, peyote en un principio, y por allí consolidaron su interés por el orientalismo y el misticismo” (Agustín 22). El movimiento *beat* surgió en los años cincuenta pero cobró la fuerza que le caracteriza hasta los años sesenta, cuando los *hippies* proclamaron a Ginsberg y Kerouac como los grandes precursores de su movimiento. “Los beats, como muchos hippies después, sin dejar de ser unos cabrones [sic] a su peculiar manera, en verdad fueron puros, porque no se contaminaron con la mierda [sic] circundante” (Agustín 23).

La tradición periodística en la que se desarrolla y se ve inscrito el estilo *Gonzo*, es la del nuevo periodismo; tradición que surgió durante los años sesenta en Estados Unidos, y que tiene entre sus líneas a escritores como, Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese, Jimmy Breslin, Joan Didion, Tom Wolfe, entre muchos otros. Entre los años cincuenta y sesenta, el periodismo norteamericano demandó una nueva clase de periodistas, identificados por Tom Wolfe, como *feature journalists*, que se contraponían a los periodistas de la ortodoxia, o *scoop journalists*. Los *scoop journalists* (periodistas de primicias), como su nombre delata, son los típicos periodistas de la ortodoxia, quienes ven a la información como negocio, que pertenecen a la estructura de una editorial periodística establecida en un sistema de libre empresa, con fines lucrativos y de acumulación de capital; la maquinaria económico-mercantil del periodismo sería insustentable sin ellos, pues por su cuenta corre la difícil tarea de intentar conseguir una noticia antes que la competencia, o en su defecto, leer con lujo de detalle las primicias de la competencia para mejorar la información; a veces les toca *retocar* la información para modificarla ideológicamente, o simplemente ignorar noticias que no tendrán rating suficiente. En cambio, los *feature journalists*, fueron una especie de contratistas de los periódicos que

sólo escribían artículos eventualmente y sobre temas tan aleatorios (¿por qué el WC gira hacia el otro lado en Oceanía?) que nunca, ni de chiste, serían temas abrazados por la ortodoxia; “the ‘feature’ was the newspaper term for a story that fell outside the category of hard news” (Wolfe, *The New Journalism* 18). Los *feature journalists* no necesariamente tenían que concordar con la orientación ideológica del periódico para el que trabajaran, siempre y cuando guardaran ciertos límites (que eventualmente se hicieron más y más difusos). También reporta Wolfe que los primeros periódicos que abrieron sus puertas a este tipo de periodistas fueron *Herald Tribune*, *Daily News* y *Times*.

Wolfe y John Hollowell concuerdan que en los años cincuenta y sesenta se habló de la muerte de la novela estadounidense en gran parte porque se esperaba que, como después de la Primera Guerra Mundial, la novela floreciera a diestra y siniestra (como en su momento con Hemingway, Dos Pasos, Fitzgerald) después de la Segunda Guerra Mundial. Wolfe dice: “When we talk about the ‘rise’ and ‘death’ of literary genres, we are talking about status, mainly. The novel no longer has the supreme status it enjoyed for ninety years (1875-1965), but neither has the New Journalism won it for itself ” (*The New Journalism* 50).

Hollowell y Wolfe están de acuerdo también en que, el grado de ficción que propone la novela realista se había visto ya rebasado por los hechos que se vivían día a día, pues las convulsiones sociales y tecnológicas eran el inusitado “pan de cada día”. Los años sesenta en Estados Unidos no eran lugar para novelas realistas; la verdadera novela era la convulsión social que se vivía día a día. “Journalists began to discover the devices that gaze the realistic novel its unique power, variously known as its ‘immediacy’, its ‘concrete reality’, its ‘emotional involvement’, its ‘gripping’ or ‘absorbing quality’” (Wolfe, *The New Journalism* 42). Sin embargo, la tarea de articular una nueva forma de periodismo no era

onomatopoeia, mimesis, pleonasms, the continual use of historical present, and so on” (*The New Journalism* 35).

Bajo este panorama general se gestaba el estilo *Gonzo* de Hunter S. Thompson, mismo que se concretó no con el primer libro publicado por Thompson, *Hell’s Angels*, sino con tres obras que definieron el estilo y personalidad del *Gonzo* dentro del nuevo periodismo: Un reportaje sobre el medallista olímpico de los Juegos de Invierno, Jean-Claude Killy, publicado en 1970 en la revista *Scanlan’s Monthly*; el artículo titulado “The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved”, publicado también en la revista *Scanlan’s Monthly* en 1970; y su celebradísimo, *Fear and Loathing in Las Vegas*, publicado en 1971 en dos números de la revista *Rolling Stone*.

... and I was, after all, a professional journalist; so
I had an obligation to *cover the story*, for good or ill.
—Hunter S. Thompson

5 GONZO. LA RESURRECCIÓN DEL AUTOR

Paradójicamente, mientras en 1968 Roland Barthes proclamaba “La muerte del autor”, el estilo *Gonzo* se consolidaba, junto con el estilo de muchos otros escritores del nuevo periodismo, como una narrativa que gira alrededor de la entidad diegética, recién denominada como *autor expreso*. Una figura que si bien no es el autor biológico, será una representación explícita del mismo; que, por tanto, proyectará o emulará actitudes, formas de expresarse, reacciones, posturas lógicas, escala de valores, contextos, lugares y tiempos del autor biológico. Es por ello, y no gratuitamente, que se enfoca la atención de este apartado mayoritariamente en la figura autoral biológica del estilo *Gonzo*. Barthes en su texto sobre “La muerte del autor”, a manera de crítica de lo que estoy a punto de desarrollar en este apartado del texto, enuncia lo siguiente:

Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus ‘confidencias.’ (1)

Empezaré por afirmar que esta crítica me parece pertinente, si es la obra de Balzac o Mallarmé (ejemplos usados por Barthes en su texto) la que estamos analizando. Pues como Barthes se encarga de señalar, la gran mayoría de las obras literarias pierden su origen autoral, su voz autoral, cuando son plasmadas en lenguaje escrito; asimismo, al ser distanciada de su autor, la obra obtendrá de nuevo su voz cuando algún lector la reanime, y para reanimarla no es indispensable en absoluto la figura del autor biológico (Barthes). Sin embargo, pienso que, para analizar el estilo *Gonzo*, y cualquier texto narrativo con un *autor expreso* como narrador, la crítica puede y debe valerse legítimamente de particularidades culturales, sociales y personales del contexto del autor biográfico; pues más que desembocar en ruido, como sugiere Barthes, el conocimiento adquirido nos dará más herramientas y bases, nunca para revelar el *sentido último de la obra*, sino para así conducir una investigación mucho más interesante, contextualizada y adecuada del texto en cuestión, pues el narrador/*autor expreso* mismo nos lo exige al intentarse hacer pasar por un ente biológico. Repito, solamente será de ayuda este tipo de análisis cuando determinemos la presencia de un *autor expreso* como narrador en la diégesis.

Se preguntarán la posturas ortodoxas de la narratología moderna, ¿de qué sirve analizar el estilo *Gonzo* con respecto a su autor, si bien se podría conducir un análisis exclusivamente textual? De mucho. Es cierto que un análisis narratológico es indispensable en cuanto a lo narrativo del estilo se refiere; pero afirmar que este es el único análisis válido es reducir el estilo *Gonzo* a lo meramente narrativo o literario, olvidando el conflicto genérico que posa ante el lector su *corpus*, y su debate donde toman parte el periodismo y la historia. Al responder el estilo *Gonzo* también al periodismo y a la historia, exige que la obra se valore e interprete apuntando también hacia dichas categorías. No podemos separar lo literario, de lo periodístico, de lo histórico en la obra de Hunter S. Thompson, pues cada

pieza del estilo *Gonzo* es una totalidad; separar los textos por categorías, supondría una mutilación a la unidad del texto y cualquier análisis de un texto mutilado generalmente resultará en consideraciones fútiles (mientras la crítica apunta a la objetividad de lo enunciado). De hecho, me atrevo a asegurar que si la crítica se detiene a reparar en el génesis, el autor biológico y el contexto de cualquier obra mediada por un narrador identificado como *narrador expreso*, sean estos ensayos, autobiografías, piezas de nuevo periodismo, obtendrá resultados infinitamente más interesantes pues estará abarcando más partes del espectro de la obra narrativa como un todo indivisible. Por tanto, procedamos a dar cuenta de la investigación y el análisis del estilo *Gonzo*.

Dice el biógrafo de Thompson, Douglas Brinkley, sobre cómo es que Thompson dio sus primeros pasos en el mundo de la escritura que:

The Great Gatsby is how Hunter learned to write. He typed *The Great Gatsby* over and over again just to learn the music of Fitzgerald. *The Great Gatsby* was filled with anger that the whole deal of the American life was rigged. Hunter identified with Fitzgerald, I say, more than any other writer. The difference is Fitzgerald would look in on the candy store window, look in on the store fronts of the rich. Hunter wanted to smash the window. (En *Gonzo* 12:01)

Las influencias literarias en la obra de Thompson son muy vastas y variadas. Hunter decidió nombrar el libro de la colección de artículos *Gonzo*, como *The Great Shark Hunt*, haciendo alusión al *Moby Dick* de Melville, sólo que ahora la ballena (Estados Unidos) se ha convertido en un gran tiburón blanco. Y aunque el mismo Thompson haya etiquetado al *Gonzo* como “periodismo”, no se ha dudado en comparar a Thompson con grandes figuras indistintamente de la literatura y el periodismo como Fitzgerald, Hemingway, Faulkner o el mismo Mark Twain. “Hunter reminds me so much of Mark Twain. He was a reporter.

Twain also started as a reporter. With a wild imagination and he is not trying to fool you; you know immediately that he is filtering reality through what Hunter called ‘*Gonzo*’” (Wolfe en *Gonzo* 06:30).

Aunque la primera mención del término *periodismo Gonzo* no es hasta 1971, la carrera como escritor de Hunter empezaría con el libro titulado *Hell’s Angels: A Strange and Terrible Saga*, donde narra las peripecias que vivió por más de un año y medio con la banda de motociclistas renegados conocidos como los *Hell’s Angels*, que asolaban y atemorizaban Estados Unidos, sobre todo, la Costa Oeste. La aventura de Thompson con los *Hell’s Angels*, terminó con una terrible paliza de muerte que le propinan varios miembros de los ángeles al autor por intentar defender a una mujer de ser golpeada por uno de ellos. Dice Brinkley:

It was March 1967 and freelance journalist Hunter S. Thompson was in New York City on tour for Random House, which had published his first book, *Hell’s Angels: A Strange and Terrible Saga*, a brutal and eloquent account of the year spent riding with the notorious biker gang, then a symbol of everything made Middle America nervous. (en Thompson, *Fear and Loathing in America* XIV)

Como se ha notado unos párrafos más arriba, la obra de Thompson es un universo de referencias literarias, mismas que dejan clara la pasión del escritor por la literatura. De hecho, su primer libro, *Hell’s Angels*, termina con una referencia a *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Después de rodar por más de un año con los *Hell’s Angels*, “Junkie” George empieza a golpear a su mujer frente a Thompson, el perro de Junkie George empieza a morder a su dueño defendiendo a la mujer y recibe también una paliza. Por último, Thompson le pide a Junkie George que se detenga y George lo empieza a golpear a

él también. A la golpiza contra Hunter se suman otros tres o cuatro ángeles por dos minutos y luego lo hechan a patadas. Hunter llega al hospital y así termina su libro:

My next stop was the hospital in Santa Rosa, nearly fifty miles south of the Angel encampment. The emergency-ward waiting room was full of wounded Gypsy Jokers. The most serious case was a broken jaw, the result of a clash earlier that evening with a pipe-wielding Hell's Angel.

The Jokers told me they were on their way north to wipe the Angels out. 'It'll be a goddamn slaughter,' said one.

I agreed, and wished them luck. I wanted no part of it —not even with a shotgun. I was tired, swollen and whipped. My face looked like it had been jammed into the spokes of a speeding Harley, and the only thing keeping me awake was the spastic pain of a broken rib.

It had been a bad trip ... fast and wild in some moments, slow and dirty in others, but on balance it looked like a bummer. On my way back to San Francisco, I tried to compose a fitting epitaph. I wanted something original, but there was no escaping the echo of Mistah Kurtz' final words from the heart of darkness: 'The horror! The horror! ... Exterminate all the brutes'. (273)

Una vez más, como en el pasaje sobre Bob Dylan y el movimiento *hippy*, el narrador pone en primer plano la presencia del *autor expreso*, cuando en el último párrafo de *Hell's Angels* nos introduce al proceso creativo del autor biológico, proyectado en la figura del *autor expreso* para intentar componer un epitafio adecuado para su libro (y para sí mismo). Es importante resaltar que la historia proyectada en la diégesis es una proyección de lo que vivió el autor biológico con los Hell's Angels, por tanto el narrador en primera persona, autodiegético, intentará proyectar la imagen más fiel posible del autor biológico a través del *autor expreso*.

Aunque *Hell's Angels* no tuvo el éxito económico que Thompson esperaba, gracias a él le empezaron a llover ofertas de trabajo de diferentes medios. Periódicos y revistas se peleaban su pluma. Fue en este periodo cuando publica lo que los biógrafos de Thompson (incluso su misma primer esposa) reconocen como la primera obra del estilo *Gonzo*, “The Temptations of Jean-Claude Killy”; un artículo que escribió Thompson como asignación de *Playboy*, pero que terminó siendo rechazado por la revista de chicas desnudas y terminó siendo publicada en Marzo de 1970 por *Scalan's Monthly* (Brinkley en Thompson, *Fear and Loathing in America* XV-XVI). La pieza fue muy controvertida porque Thompson criticó severamente al atleta olímpico, que ganó tres medallas de oro en los Juegos Olímpicos de Invierno de 1968 (año de represión, miedo y asco, en el mundo entero), por haberse vendido a la publicidad, y prestar su imagen y talento al capitalismo salvaje. Thompson siguió al atleta retirado, de 26 años, por su campaña publicitaria para Chevrolet, a través de Estados Unidos, y describió el asqueroso mundo de las celebridades del deporte. No dudó en comparar a Killy con Gatsby de Fitzgerald, con la única diferencia de que Killy había ganado su dinero honradamente. Dice Thompson:

Jean-Claude, like Jay Gatsby, has ‘one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life. It faced —or seemed to face—the whole external world for an instant, and then concentrated on *you* with an irresistible prejudice in your favor. It understood you just as far as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at you best, you only hoped to convey.’ That description of Gatsby by Nick Carraway —of Scott, by Fitzgerald—might just as well be of J.C. Killy, who also fits the rest of it: ‘Precisely at that point [Gatsby’s smile] vanished—and I was looking at an elegant young roughneck, whose elaborate formality of speech just missed being absurd [...]’. (*The Great Shark Hunt* 79)

Siendo Thompson un gran aficionado a los deportes, su siguiente asignación fue (por parte de *Scanlan's Monthly*) cubrir el Derby de Kentucky de 1970, con la ayuda del dibujante Ralph Steadman. El resultado fue un artículo que se publicó en *Scanlan's Monthly* en la edición de Junio de 1970, titulado "The Kentucky Derby is Decadent and Depraved", el cual yo considero la primera pieza genuina del estilo *Gonzo* (aunque el término haya sido forjado por Thompson un año después).

Considero pertinente, en este punto, detenerme a repasar un pasaje hilarante del artículo del *derby*, en donde Thompson ocupa a la objetividad y veracidad periodística para burlarse de uno de los fanáticos asistentes a tan importante evento deportivo; y para de paso dejarnos algo que pensar sobre el mito de la objetividad periodística. Cuenta Thompson que una vez en el aeropuerto de Kentucky, en la sala de espera y refrigerios, es abordado por uno de esos millones de fanáticos del Derby, con quien entabla una conversación, y a quien le termina revelando que es fotógrafo y periodista; pero no sólo eso, sino también le inventa y le asegura que lo mandaron ahí para fotografiar "los disturbios" que la prensa sabe que habrá entre los panteras negras y el FBI afuera del evento. Toda esta historia, Thompon se la inventa sólo por el gusto de ver a su interlocutor destrozado por las terribles pero falsas noticias que amenazan el desarrollo pacífico del Derby; y el interlocutor le cree, simplemente porque Raoul Duke traía su acreditación de prensa. *Poor fool.*

'No!' he shouted; his hands flew up and hovered momentarily between us, as if to ward off the words he was hearing. Then he whacked his fist on the bar. 'Those sons of bitches! God Almighty! The Kentucky Derby!' He kept shaking his head. 'No! Jesus! That's almost so bad to believe!' Now he seemed to be jaggig on the stool,

and when he looked up his eyes were misty. ‘Why? Why here? Don’t they respect anything?’ (“The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved” 197)

“The Kentucky Derby is Decadent and Depraved” fue un éxito comercial rotundo y le atrajo a Hunter mucha atención en el medio; pero más que un éxito comercial, en este texto se puede encontrar un estilo *Gonzo* ya bien definido. Dice Tom Wolfe sobre el texto del Derby: “This story on the Kentucky Derby gave Thompson a chance to polish the comic medium he had invented in his Killy story and led to his longest piece of *Gonzo*, the book *Fear and Loathing in Las Vegas*” (*The New Journalism* 195).

Por otro lado, Brinkley apunta cómo es que en el artículo del *derby* Thompson encuentra una manera económicamente rentable dentro del mundo del periodismo para relatar sus ficciones (o realidades, indistintamente):

Is ‘The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved’ in which Thompson’s traditional reportage was skewed in favor of a viciously funny, first-person, Gonzo perspective while Steadman’s perversely exact illustrations were drawn in lipstick to shock the unprepared reader. The outrageous, ribald result won immediate acclaim. ‘The Derby Story had pointed the way toward the great mother lode,’ novelist and friend William Kennedy recalled. ‘Hunter has discovered that cofounding sums of money could be had by writing what seemed to be journalism, while actually you were developing your fictional oeuvre.’ (en Thompson, *Fear and Loathing in America* XVII)

Es en la subversión de la objetividad, veracidad y realidad, fundamentales para el periodismo ortodoxo, en donde encuentro la esencia del estilo *Gonzo*, como periodismo. El narrador, en alguna parte de su relato, se olvida por completo del evento que lo mandan a cubrir como reportero (en este caso la carrera anual de caballos más famosa del mundo), y empieza a describir lo que al narrador mismo le interesa y nada más. Narra Thompson en el

clímax del artículo del Derby: “And unlike most of the others in the press box, we didn’t give a hoot in hell what was happening on the track. We had come there to watch the real *beasts* perform” (“The Kentucky Derby is Decadent and Depraved” 202). Y unos párrafos más adelante describe a las *bestias* que en realidad vino a ver al *derby*:

‘Sure,’ I said. ‘We’ll just have to be careful not to step in anybody’s stomach and start a fight.’ I shrugged. ‘Hell, this club house scene right below us will be almost as bad as the infield. Thousands of raving, stumbling drunks, getting angrier and angrier as they lose more and more money. By midafternoon they’ll be guzzling mint juleps with both hands and vomiting on each other between races. The whole place will be jammed with bodies, shoulder to shoulder. It’s hard to move around. The aisles will be slick with vomit; people falling down and grabbing at your legs to keep from being stomped. Drunks pissing on themselves in the betting lines. Dropping handfuls of money and fighting to stoop over and pick it up.’ (202)

Después de la publicación de “The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved”, vendrá la obra más celebrada del estilo *Gonzo*; dónde, por cierto, Thompson utiliza por primera vez el término *periodismo Gonzo*. La historia de Thompson en Las Vegas sucede en dos momentos diferentes, en marzo y en abril de 1971. Primero, en marzo, mientras Thompson trabajaba, junto con el abogado y activista chicano Oscar Z. Acosta, en un artículo para *Rolling Stone*, sobre un periodista Mexicano-Americano, Rubén Salazar (quien había sido asesinado con una granada de gas por la policía de Los Ángeles), la revista *Sports Illustrated* le ofreció ir a cubrir en Las Vegas la carrera Mint 300; una carrera anual de motocicletas en el desierto, a la cual lleva a Acosta como acompañante y fiel escudero. Después, en abril, la pareja regresa a Las Vegas enviados por *Rolling Stone* para cubrir (paradójicamente) la Conferencia sobre Narcóticos y Drogas Peligrosas de la Asociación Nacional de Fiscales de Distrito. Las dos partes de esta experiencia fueron publicadas, bajo

el título *Fear and Loathing in Las Vegas: a Savage Journey to the Heart of the American Dream*, íntegramente en noviembre de 1971 en *Rolling Stone*, ya que *Sports Illustrated* encontró de muy mal gusto y rechazó su artículo encomendado (que corresponde a la primera parte del libro, la carrera de motos), y firmada bajo el pseudónimo de Raoul Duke.

Aunque “The Temptations of Jean-Claude Killy”, “The Kentucky Derby is Decadent and Depraved” y muchos otros textos de Hunter, fueron firmados bajo el nombre del mismo Hunter S. Thompson, el creador de *Gonzo* a partir de 1970, empezó a firmar algunos de sus relatos bajo el pseudónimo de Raoul Duke. Y no fue sino hasta *Fear and Loathing in Las Vegas*, que el *alter ego* de Hunter se catapulta a la fama como *autor expreso*, narrador y personaje del estilo en general y de la más celebrada pieza de *Gonzo*, la historia de Las Vegas en particular. Así pues, Hunter S. Thompson tiene a bien bautizar a su *autor expreso* que, en más de una de las piezas de *Gonzo*, también será su narrador, protagonista, *autor expreso* e incluso su autor biológico; pues por ejemplo, *Fear and Loathing in Las Vegas*, cuando salió publicada en *Rolling Stone* en 1971, estaba firmado (en el mundo biológico) por Raoul Duke y no por Hunter S. Thompson.

En su libro, *Fear and Loathing: on the Campaign Trail '72*, Thompson usa a Duke para burlarse del periodismo objetivo, esta vez hablando de él en tercera persona, y creando otro *autor expreso*, que pretenderá ser él mismo, Thompson; y se referirá a Duke como un colega suyo de la redacción de Deportes. En el siguiente fragmento el narrador nos habla de la objetividad de Duke, de la objetividad del periodismo y de la objetividad del mismo Thompson diegético. Dice:

Well ... shit, what can I say? Objective Journalism is a hard thing to come by these days. We all yearn for it, but who can point the way? The only man who comes to mind right offhand, is my good friend and colleague on the Sports Desk, Raoul Duke. Most

journalists only talk about objectivity, but Dr. Duke grabs it straight by the fucking throat. You will be hard pressed to find any argument, among professionals, on the question of Dr. Duke's Objectivity.

As for mine ... well, my doctor says it swole up and busted about ten years ago. The only thing I ever saw that came close to Objective Journalism was a closed-circuit TV setup that watched shoplifters in the General Store at Woody Creek, Colorado. I always admired that machine, but I noticed that nobody paid much attention to it until one of those known, heavy, out-front shoplifters came into the place ... but when that happened, everybody got so excited that the thief had to do something quick, like buy a green popsicle or a can of Coors and get out of the place immediately.

So much for Objective Journalism. Don't bother to look for it here —not under any byline of mine; or anyone else I can think of. With the possible exception of things like box scores, race results, and stock market tabulations, there is no such thing as Objective Journalism. The phrase itself is a pompous contradiction in terms. (33)

El *autor expreso* de Thompson empieza por dudar sobre la objetividad del periodismo argumentando, tal vez en tono irónico, tal vez no, que el único periodista objetivo sin lugar a dudas que conoce es el Dr. Duke. Hacia el final del fragmento el *autor expreso*, a través del discurso *doxal*, concluirá que no existe el periodismo objetivo, y que la frase misma es una contradicción. Resumiendo de manera profesional lo que intento exponer en el primer apartado de esta tesis.

Del fragmento anteriormente expuesto es también importante resaltar el segundo párrafo donde el *autor expreso* se declara incompetente en cuanto a objetividad se refiere, y dice que lo más cercano a la objetividad periodística son las cámaras y pantallas de un sistema cerrado de TV. Esta comparación de la objetividad periodística con una máquina para grabar, la repite Thompson, cuando al inicio del texto de *Fear and Loathing in Las Vegas*, Duke narra: “If a thing like this [going to Las Vegas to look for the American Dream] is worth doing at all, it's worth doing it right. We'll need some decent equipment

and plenty of cash on the line —if only for drugs and a super-sensitive tape recorder, for the sake of permanent record” (*Fear and Loathing in Las Vegas* 9). Las dos cosas más importantes para el narrador en *Gonzo* para su viaje a Las Vegas son las drogas y una grabadora de alta fidelidad, misma que estará prendida durante todo el viaje (for the sake of permanent record), y que se convertirá en testigo y protagonista en el capítulo 9 de la segunda parte del libro; una de las pocas partes realmente objetivas, en cuanto a periodismo ortodoxo se refiere, dentro de todo el corpus de la obra de Hunter S. Thompson.

En el capítulo 9, titulado “Breakdown on Paradise Blvd.”, de la segunda parte de *Fear and Loathing in Las Vegas*, no encontramos la voz del narrador. El capítulo abre con la siguiente nota del editor: “At this point in the chronology, Dr. Duke appears to have broken down completely; the original manuscript is so splintered that we were forced to seek out the original tape recording and transcribe it verbatim. We made no attempt to edit this section, and Dr. Duke refused even to read it. There was no way to reach him. [...]” (161). Después de la nota del editor tenemos literalmente siete cuartillas de transcripción de lo que se grabó en ese lapso de tiempo. Y termina el capítulo con la siguiente nota del editor: “Tape cassettes for the next sequence were impossible to transcribe due some viscous liquid encrusted behind the heads” (168). Éste será el capítulo más apegado a la idea de objetividad periodística, pues al no estar mediado por un narrador, sino más bien tomado directamente del mundo biológico y simplemente transcrito, no sufrirá mediación narrativa alguna (aunque sí lingüística). Sin embargo, muy raramente el periodismo que se dice objetivo presentará sus materiales tal cual, como en el capítulo 9 de la segunda parte de *Fear and Loathing in Las Vegas*. Usualmente los materiales periodísticos de la ortodoxia aunque se narrativizan y ordenan, y por tanto pertenecen al terreno de lo subjetivo, y se presentan como objetivos al público. Y los periodistas que no narrativizan

sus hechos, como los que transcriben tal cual una entrevista o cubren ruedas de prensa, son calificados por la periodista, Maria Nadotti, como *cajas de resonancia de los regímenes* (en Kapuscinski 34).

Regresando de lleno a la figura de Duke y el estilo *Gonzo*, se podría tender a legitimar la posibilidad de que Hunter S. Thompson para su estilo *Gonzo*, ha creado más de un *autor expreso*, a Raoul Duke y a una proyección de él mismo; pues en el fragmento sobre Duke, presentado un poco antes en este mismo apartado, el *autor expreso* de Thompson habla sobre Duke en tercera persona. Y estrictamente sí. Sin embargo, es únicamente en esos tres párrafos en la gran parte del corpus de la obra de Thompson, que he abarcado para esta investigación, que el *autor expreso* del *Gonzo* refiere a Duke en tercera persona. Con esa excepción Duke será siempre la voz narrativa de Thompson y hasta firmará sus artículos en la vida biológica. Dice Thompson sobre su alter ego diegético, Raoul Duke, muchos años después del auge del *Gonzo*, en una entrevista para el documental *Fear and Loathing in Gonzovision*: “I’m never sure which one people want me to be, and sometimes they conflict. I am living a normal life, but besides me is this myth, growing larger and getting more and more wrapped. When I get invited to Universities to speak, I’m not sure who they’re inviting, Duke or Thompson. I suppose that my plans are to figure out some new identity, kill off one life and start another” (22:37).

La primera mención del concepto de *periodismo Gonzo* en la obra de Hunter S. Thompson la podemos encontrar en *Fear and Loathing in Las Vegas*, mientras Raoul Duke y el Dr. Gonzo¹⁵ se preparan para la primer parte del viaje, cuando la revista *Sports Illustrated* envía a Duke a reportar la carrera de motos, Mint 300. Dice Duke:

¹⁵ Alter ego en *Fear and Loathing in Las Vegas* de Oscar Z. Acosta.

‘Right,’ I said. ‘But first we need the car. And after that, the cocaine. And then the tape recorder, for special music, and some Acapulco shirts’. The only way to prepare for a trip like this, I felt, was to dress up like human peacocks and get crazy, then screech off across the desert and *cover the story. Never lose sight of the primary responsibility.*

But what was the story? Nobody had bothered to say. So we would have to drum it up on our own. Free Enterprise. The American Dream. Horatio Alger gone mad on drugs in Las Vegas. Do it now: pure *Gonzo Journalism.* (*Fear and Loathing in Las Vegas* 12, énfasis añadido)

El *Gonzo* es periodismo de libre empresa, es el sueño americano de Thompson, es Horatio Alger súper *colocado* en Las Vegas. El *Gonzo Journalism* es, también, un bastión en contra de la objetividad periodística. Se preguntarán las posturas periodísticas más ortodoxas, tras leer el fragmento recién presentado: ¿cómo es posible que al periodista no le interese, ni se haya preocupado por preguntar sobre el referente en la realidad que debe reportar, en este caso, la carrera de motos *Mint 3000?* ... Duke no va a La Vegas a reportar una carrera de motos, la carrera ni le importa, él va a experimentar con toda clase de drogas peligrosas y a reportar su experiencia; Duke y el Dr. *Gonzo* viajan para chocar sus personalidades contraculturales e irreverentes contra ‘la oda al capitalismo más salvaje y depravada’, representada por la ciudad de Las Vegas, Nevada. ¿Cuál es la historia?, se pregunta Duke. No importa. Duke va a Las Vegas a vivir el *sueño americano* a su muy torcida manera.

En una suerte de Horacio Alger, autor del siglo XIX, que sobresalió por escribir novelas de chicos que a través del trabajo duro, la dedicación y un poco de suerte logran salir de clase baja para instalarse en clases acomodadas, como lo demuestran sus novelas, *The Cash Boy, Ragged Rick, Strive and Succeed*, entre muchas otras, Thompson va a vivir su propia versión del sueño americano llenándose la sangre de todo tipo de sustancias, en ese torbellino de emociones, colores y capitalismo depravado, Las Vegas. Vivir la

inigualable prosperidad económica y excentricidad, producto del enriquecimiento a través de las guerras, las políticas exteriores intervencionistas y la explotación.

The Circus-Circus is what the whole hep world would be doing on Saturday night if the Nazis had won the war. This is the Sixth Reich. The ground floor is full of gambling tables, like all the other casinos ... but the place is about four stories high, in the style of a circus tent, and all manner of strange County-Fair/Polish Carnival madness is going on up in this space. Right above the gambling tables the Forty Flying Carazito Brothers are doing a high-wire trapeze act, along with four muzzled wolverines and the Six Nymphet Sisters from San Diego ... so you're down on the main floor playing blackjack, and the stakes are getting high when suddenly you chance to look up, and there, right smack above your head is a half-naked 14-year-old girl being chased through the air by a snarling wolverine, which is suddenly locked in a death battle with two silver-painted Polacks who come swinging down from opposite balconies and meet in mid-air on the wolverine's neck ... both Polacks seize the animal as they fall straight down towards the crap tables – but they bounce off the net; they separate and spring back up towards the roof in three different directions, and just as they're about to fall again they are grabbed out of the air by three Korean Kittens and trapezed off to one of the balconies. [...]

'I hate to say this,' said my attorney as we sat down at the Merry-Go-Round Bar on the second balcony, 'but this place is getting to me. I think I'm getting the Fear.'

'Nonsense,' I said. 'We came out here to find the American Dream, and now that we're right in the vortex you want to quit.' I grabbed his bicep and squeezed. 'You must *realize*,' I said 'that we found the main nerve.'

'I know,' he said. 'That's what gives me the Fear.' (*Fear and Loathing in Las Vegas* 46-47)

El libro de Las Vegas sirve también como una especie de elegía por parte de Thompson al movimiento *hippy*, que para 1971 ya estaba completamente extinto, y que significó tanto en la vida de Hunter. ¿Quién pensaría que menos de una década atrás, unos cuantos kilómetros al sur oeste de Las Vegas se estaba gestando uno de los movimientos anti-sistema con más

fuerza en el mundo, como lo fue el movimiento *hippy*? Escribe Thompson a manera de elegía cerca del final de la primera mitad del libro:

Strange memories on this nervous night in Las Vegas. Five years later? Six? It seems like a lifetime, or at least a Main Era—the kind of peak that never comes again. San Francisco in the middle sixties was a very special time and place to be a part of. Maybe it meant something. Maybe not, in the long run . . . but no explanation, no mix of words or music or memories can touch that sense of knowing that you were there and alive in that corner of time and the world. Whatever it meant. . .

History is hard to know, because of all the hired bullshit, but even without being sure of ‘history’ it seems entirely reasonable to think that every now and then the energy of a whole generation comes to a head in a long fine flash, for reasons that nobody really understands at the time—and which never explain, in retrospect, what actually happened.

My central memory of that time seems to hang on one or five or maybe forty nights—or very early mornings—when I left the Fillmore half-crazy and, instead of going home, aimed the big 650 Lightning across the Bay Bridge at a hundred miles an hour wearing L. L. Bean shorts and a Butte sheepherder’s jacket . . . booming through the Treasure Island tunnel at the lights of Oakland and Berkeley and Richmond, not quite sure which turn-off to take when I got to the other end (always stalling at the toll-gate, too twisted to find neutral while I fumbled for change) . . . but being absolutely certain that no matter which way I went I would come to a place where people were just as high and wild as I was: No doubt at all about that. . . .

There was madness in any direction, at any hour. If not across the Bay, then up the Golden Gate or down 101 to Los Altos or La Honda. . . . You could strike sparks anywhere. There was a fantastic universal sense that whatever we were doing was right, that we were winning. . . .

And that, I think, was the handle—that sense of inevitable victory over the forces of Old and Evil. Not in any mean or military sense; we didn’t need that. Our energy would simply prevail. There was no point in fighting—on our side or theirs. We had all the momentum; we were riding the crest of a high and beautiful wave. . . .

So now, less than five years later, you can go up on a steep hill in Las Vegas and look West, and with the right kind of eyes you can almost see the high-water mark—that

place where the wave finally broke and rolled back. (*Fear and Loathing in Las Vegas* 66-68)

Ya se habló anteriormente sobre el tipo de focalización del autor en *Gonzo*, acusando un tipo de focalización interna, pues se plasma solamente lo que percibe el narrador. Sin embargo no se ha especificado aún con claridad el tipo de voz narrativa, que en el caso del *Gonzo* sería un narrador en primera persona autodiegético, que es aquel que cuenta su propia historia, todo lo sucedido se sabe a través de él, y adopta un punto de vista subjetivo en la historia al no poder interpretar con certeza los pensamientos y acciones de los demás personajes. Dice Pimentel:

Un narrador en primera persona, en cambio, pone la subjetividad en un primerísimo plano de atención; el lector inmediatamente se pregunta sobre la ubicación de este narrador y sobre la distancia que lo separa de los hechos referidos. [...] La subjetividad del narrador pasa así a primer plano; por una parte participó en los hechos que narra — ya sea porque nos cuenta su propia historia u otra historia de la que él fue testigo—y eso le otorga un estatuto de personaje además de narrador, por lo cual es necesario observarlo en ambas funciones. (4-5)

Y en el caso muy específico del *Gonzo* y de otros textos que así lo requieran será también necesario observarlo en su función de *autor expreso*. De hecho, el autor *expreso* en la prosa narrativa en lengua inglesa casi siempre ha estado ahí, si es que nos remontamos a las proezas narrativas de Richard Steele y Joseph Addison en el siglo XVII-XVIII, precursores también del nuevo periodismo estadounidense del siglo XX.

También a través del uso de un narrador en primera persona autodiegético el *Gonzo* se posiciona en el espectro más alejado de la objetividad posible dentro de la narratología. Aún así, Pimentel nos recuerda que ni siquiera la narración en tercera persona “es garantía

de objetividad e imparcialidad, debido a que el narrador puede ubicarse *discursivamente* en una perspectiva moral o ideológica definida que lo haga pronunciar juicios de valor sobre lo que narra, dando así la impresión de una narración sesgada de los hechos” (“Sobre el Relato” 3-4).

Como era de esperarse el libro de *Fear and Loathing in Las Vegas* fue un rotundo éxito desde su aparición en noviembre de 1971, en *Rolling Stone*; tanto que en menos de un año ya había sido publicado como libro, y para 1998 fue llevado al cine por el ex integrante de Monty Python, Terry Gilliam, y protagonizado por Johnny Depp y Benicio del Toro. Dice Brinkley al respecto: “The appearance of *Fear and Loathing in Las Vegas* in two issues of *Rolling Stone* in 1971, under the pseudonym Raoul Duke, sealed Thompson’s reputation as an outlaw genius. As the subtitle warns, the work takes readers on ‘a savage journey to the heart of the American Dream.’ The New York Times review said, ‘What goes on in this page makes Lenny Bruce seem angelic... The whole book boils down to kind of mad, corrosive poetry’”(en Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas* XIX).

Gracias a la etiqueta genérica de periodismo, el estilo *Gonzo* carga con los estigmas de la objetividad y la realidad que el periodismo ortodoxo se ha encargado de imponerle al mundo. Con mucha recurrencia se insiste en preguntar si son verdaderos los eventos narrados a través del estilo *Gonzo* (en este caso específico, en *Fear and Loathing in Las Vegas*); si todas las locuras narradas ocurrieron en una realidad positiva y existente:

The primary question that readers of *Fear and Loathing in Las Vegas* ask is: Was it all true? Did he really gobble up all those drugs? Was his attorney—a thinly disguised portrayal of Chicano activist Oscar Zeta Acosta—really that demented? The correspondence included in this volume between Thompson and his Random House editor, Jim Silbermam addresses this speculation in a frank, candid, and surprising

fashion. An unexpected image emerges of Thompson as clever wordsmith, completely coherent and purposeful as he tries to puncture the hypocrisy of Rotarian America and fulfill his contractual obligation to boot. Self-editing throughout the process of completing the book at Owl Farm in Colorado and a Ramada Inn in California, Thompson knew he had a bizarre classic on his hands, a book that only he could have written. (Brinkley en Thompson, *Fear and Loathing in America* XX)

Un ejemplo de lo antes expuesto lo encontré en la edición en DVD, que The Criterion Collection le dedica a la versión filmica de *Fear and Loathing in Las Vegas* de Terry Gilliam. Uno de los tantos extras y características especiales de la edición es que tiene la opción de ver la película comentada por el mismo Hunter S. Thompson, entrevistado por Laila Nabulsi. La pregunta más recurrente de la entrevistadora a Thompson, durante toda la película fueron variantes de: “People always ask, was everything that happened in the book true? That you and Oscar really did all this things?” (*Fear and Loathing in Las Vegas FILM*). A lo que Hunter le responde todas y cada una de las veces ya sea cambiando el tema, o con respuestas del tipo: “Yeah, well, I wrote the story mainly from my notes, but who knows? I was deeply high” (*Fear and Loathing in Las Vegas FILM* 25:15). Supongo que lo que en realidad quería contestarle Thompson (en un estilo más *Gonzo*) a Nabulsi es lo que refiere en un artículo de su libro, *The Great Shark Hunt*, mientras habla sobre *Fear and Loathing in Las Vegas*, dice: “Only a goddam lunatic would write a thing like this and then claim it was true” (*The Great Shark Hunt* 108).

El estilo *Gonzo* de Hunter S. Thompson no se detiene ahí; él continuó escribiendo y publicando artículos hasta el 20 de febrero de 2005, cuando, siendo las 5:40 pm, se voló la tapa de los sesos con una escopeta en su granja de Owl Farm en Woody Creek, Colorado; dejando solamente atrás una nota para su esposa titulada “Football Season is Over”. La nota decía: “No More Games. No More Bombs. No More Walking. No More Fun. No More

Swimming. 67. That is 17 years past 50. 17 more than I needed or wanted. Boring. I am always bitchy. No Fun — for anybody. 67. You are getting Greedy. Act your (old) age. Relax — This won't hurt" (en Brinkley).

While working continually on two novels —‘Prince Jellyfish’ (unpublished), set in New York City, and *The Rum Diary* (1988), based in Puerto Rico—Thompson garnered a formidable reputation in newsrooms for his reportage on the bizarre. In his freelance journalism he wrote profiles of Butte hobos, Caribbean smugglers, Beat poets, nude dancers, Sacramento politicians, Oregon drifters, flower children, riverboat gamblers, bluegrass pickers, San Joaquin migrant workers, and Sioux activists. As critic Richard Elman noted in *The New Republic*, Thompson was asserting a ‘kind of Rimbaud delirium of spirit’ in his writing, which ‘only the rarest geniuses’ could pull off. Such well-known American chroniclers as Studs Terkel, Tom Wolfe, William Kennedy, and Charles Kuralt were the first reporters to recognize that Thompson was a masterful prose stylist, imbued with a strange gift for comic despair and sledgehammer humor. They saw him as a hilarious schemer, an attack dog like H. L. Mencken, an outrageous outsider like novelist J. D. Salinger’s Holden Caulfield. (Brinkley en *Fear and Loathing in America XV*)

Después de todo, aseguro que el estilo *Gonzo* es literatura, periodismo e historia indistintamente. *Gonzo* es un término que, hoy en día, aparece en diversos diccionarios, con Hunter como su origen. Por ejemplo, en la décima edición del diccionario Chambers aparece: “Gonzo: (US sl) *adj* bizarre, crazy, absurd (orig and esp used in reference to journalism of a subjective eccentric nature). [Perh from Ital gonzo simpleton, or Sp ganso, literally, goose]” (The Chambers Dictionary, 10th Edition). Pero Brinkley reporta que también en los diccionarios de Webster y Random House aparece el término.

Sin embargo, creo que lo más acertado sería apegarnos a lo que el mismo Hunter S. Thompson dice sobre su estilo, el *Gonzo*, y tomarlo como especie, ya no digamos de definición, sino de evangelio:

[Gonzo] is a style of ‘reporting’ based on William Faulkner’s idea that the best fiction is far more *true* than any kind of journalism –and the best journalists have always known this.

Which is not to say that Fiction is necessarily ‘more true’ than Journalism –or vice versa—but that both ‘fiction’ and ‘journalism’ are artificial categories; and that both forms, at their best, are only two different means to the same end. (*The Great Shark Hunt* 106)

EPITAFIO/EPÍLOGO

NOTA DEL EDITOR:

En esta instancia de la tesina, el autor, tras años de investigación, meses de redacción, y semanas enteras de edición, revisión y re-edición, sufrió un severo colapso nervioso y no se encuentra en un estado mental conveniente para escribir conclusiones; se ha ido a un “retiro de tiempo indefinido en busca de mi espíritu a tierras inhóspitas. Imposible intentar contactarme.”

Fue hasta que él, de manera inesperada, me escribió en una carta sin fecha ni lugar de procedencia, pidiéndome buscar su trabajo, añadir este ANEXO ÚNICO y entregarlo a ustedes asesores, revisores y sinodales, que tuvimos alguna noticia.

El final de la carta decía algo así: “No quiero, simplemente repetir lo que ya he dicho hasta el cansancio en mi texto como conclusión. Por ello te pido lo siguiente: Agrega como anexo único las cuartillas que dejé señaladas en un libro sobre mi mesa de trabajo. Que sirva para demostrar la preponderancia del autor sobre el ente de ficción. Y que el anexo completo sirva como homenaje para Hunter. You’re deeply missed. So Long. And thanks for all the fish”.

Más tarde fui a buscar el libro referido y me encontré con una edición de 1986 de la novela Niebla (1907) de Don Miguel de Unamuno, con todas las páginas arrancadas menos cuatro. Subrayado con violentos trazos de marcador fluorescente, estaba resaltado el siguiente fragmento de la historia, donde Miguel de Unamuno (Don Miguel, el narrador y autor) parece estar discutiendo con su personaje principal, Augusto:

Me miró con una enigmática y socarrona sonrisa y lentamente me dijo:

—Pues más difícil aún que el que uno se conozca a sí mismo es el que un novelista o un autor dramático conozca bien a los personajes que finge o cree fingir...

Empezaba yo a estar inquieto con estas salidas de Augusto, y a perder mi paciencia.

—E insisto —añadió— en que aun concedido que usted me haya dado el ser y un ser ficticio, no puede usted, así como así y porque sí, porque le de la real gana, como dice, impedirme que me suicide.

—¡Bueno, basta! ¡Basta! —exclamé dando un puñetazo en la camilla—. ¡Cállate! ¡No quiero oír más impertinencias!... ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes hartos y

además no sé qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto!

—¿Cómo? —exclamó Augusto, sobresaltado—. ¿Que me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme?

—¡Sí, voy a hacer que mueras!

—¡Ah, eso nunca! ¡Nunca! ¡Nunca! —gritó.

—Ya veo —le dije, mirándole con lástima y rabia—. ¿Conque estabas dispuesto a matarte y no quieres que yo te mate? ¿Conque ibas a quitarte la vida y te resistes a que te la quite yo?

—Sí; no es lo mismo...

—En efecto, he oído contar casos análogos. He oído de uno que salió una noche armado de un revólver y dispuesto a quitarse la vida; salieron unos ladrones a robarle, le atacaron, se defendió, mató a uno de ellos, huyeron los demás, y al ver que había comprado su vida por la de otro renunció a su propósito.

—Se comprende —observó Augusto—; la cosa era quitar a alguien la vida, matar a un hombre, y ya que mató a otro, ¿a qué había de matarse? Los más de los suicidas son homicidas frustrados; se matan a sí mismos por falta de valor para matar a otros...

—¡Ah, ya te entiendo, Augusto, te entiendo! Tú quieres decir que si tuvieses valor para matar a Eugenia o a Mauricio, o a los dos, no pensarías en matarte a ti mismo, ¿eh?

—¡Mire usted, precisamente a esos... no!

—¿A quién, pues?

—¡A usted! —y me miró a los ojos.

—¿Cómo? —exclamé, poniéndome en pie—. ¿Cómo? Pero ¿se te ha pasado por la imaginación matarme?, ¿tú?, ¿y a mí?

—Siéntese y tenga calma. ¿O es que cree usted, amigo don Miguel, que sería el primer caso en que un ente de ficción, como usted me llama, matara a aquel a quien creyó darle ser... ficticio?

—¡Esto ya es demasiado —decía yo paseándome por mi despacho—, esto pasa de la raya! Esto no sucede más que...

—Más que en las nivelas [sic] —concluyó él con sorna.

—¡Bueno, basta!, ¡basta!, ¡basta! ¡Esto no se puede tolerar! ¡Vienes a consultarme, a mí, y tú empiezas por discutirme mi propia existencia, después el derecho que tengo a

hacer de ti lo que me dé la real gana, sí, así como suena, lo que me dé la real gana, lo que me salga de...

–No sea usted tan español, don Miguel...

–¡Y eso más, mentecato! ¡Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote, un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡sea la luz!, y su verbo fue verbo español...

–Bien, ¿y qué? –me interrumpió, volviéndome a la realidad.

–Y luego has insinuado la idea de matarme. ¿Matarme?, ¿a mí?, ¿tú? ¡Morir yo a manos de una de mis criaturas! No tolero más. Y para castigar tu osadía y esas doctrinas disolventes, extravagantes, anárquicas, con que te me has venido, resuelvo y fallo que te mueras. En cuanto llegues a tu casa te morirás. ¡Te morirás, te lo digo, te morirás!

–Pero ¡por Dios!... –exclamó Augusto, ya suplicante y de miedo tembloroso y pálido.

–No hay Dios que valga. ¡Te morirás!

–Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir, quiero vivir...

–¿No pensabas matarte?

–¡Oh, si es por eso, yo le juro, señor de Unamuno, que no me mataré, que no me quitaré esta vida que Dios o usted me han dado; se lo juro... Ahora que usted quiere matarme quiero yo vivir, vivir, vivir...

–¡Vaya una vida! –exclamé.

–Sí, la que sea. Quiero vivir, aunque vuelva a ser burlado, aunque otra Eugenia y otro Mauricio me desgaren el corazón. Quiero vivir, vivir, vivir...

–No puede ser ya... no puede ser...

–Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo...

–Pero si tú no eres sino lo que yo quiera...

–¡Quiero ser yo, ser yo!, ¡quiero vivir! –y le lloraba la voz.

–No puede ser... no puede ser...

–Mire usted, don Miguel, por sus hijos, por su mujer, por lo que más quiera... Mire que usted no será usted... que se morirá.

Cayó a mis pies de hinojos, suplicante y exclamando:

–¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo!

–¡No puede ser, pobre Augusto –le dije cogiéndole una mano y levantándole–, no puede ser! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya

de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata. Y no se me olvida que pasó por tu mente la idea de matarme...

–Pero si yo, don Miguel...

–No importa; sé lo que me digo. Y me temo que, en efecto, si no te mato pronto acabes por matarme tú.

–Pero ¿no quedamos en que...?

–No puede ser, Augusto, no puede ser. Ha llegado tu hora. Está ya escrito y no puedo volverme atrás. Te morirás. Para lo que ha de valerte ya la vida...

–Pero... por Dios...

–No hay pero ni Dios que valgan. ¡Vete!

–¿Conque no, eh? –me dijo–, ¿conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...

–¿Víctima? –exclamé.

–¡Víctima, sí! ¡Crearme para dejarme morir!, ¡usted también se morirá! El que crea se crea y el que se crea se muere. ¡Morirá usted, don Miguel, morirá usted, y morirán todos los que me piensen! ¡A morir, pues!

Este supremo esfuerzo de pasión de vida, de ansia de inmortalidad, le dejó extenuado al pobre Augusto.

Y le empujé a la puerta, por la que salió cabizbajo. Luego se tanteó como si dudase ya de su propia existencia. Yo me enjugué una lágrima furtiva (195-199).

NOTA DEL EDITOR (cont):

También se me pidió en la carta, después del texto de Unamuno, escribir a manera de epílogo/epitafio: “‘Se va la vida, se va al agujero como la mugre en el lavadero’. Y no solo la mia y la del autor, también la de usted; buen intento, Dr. Barthes. Ahora sí, a regresar a la nievla [sic]”.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas

-
- AGUSTÍN, José. *La contracultura en México*. Debolsillo. México. 2007
- ARISTÓTELES. *Poética*. Introducción, traducción y notas: Salvador Mas. Biblioteca Nueva. Barcelona. 2003.
- BAJTIN, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno editores. México. 1982.
- BARTHES, Roland. “El discurso de la historia”. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona. 1994.
- BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. En *La Letra del Escriba*. Web. Traducción C. Fernández Medrano. Publicación: 06/2006. Revisión: 23-09-2016.
- BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. Chicago University Press. Chicago. 1983.
- BRINKLEY, Douglas. “Football Season is Over: Dr. Hunter S. Thompson’s Final Note... Entering the No More Fun Zone”. En *Rolling Stone*. Web. Publicación: 08-09-2005. Revisión: 11-09-2016.
- BOWRA, C. M.. *Historia de la Literatura Griega*. Fondo de Cultura Económica. México. 2005.
- CASTAÑEDA, Iturbide Francisco. *Universo Literario*. Biblionauta. México. 2005.
- COTRELL, Leonard. *El Toro de Minos*. Fondo de Cultura Económica. México. 2006.
- CULLER, Jonathan. “¿Qué es la literatura, y qué importa lo que sea?”. En *Breve introducción a la teoría literaria*. Crítica. Barcelona. 29-55.
- DALLAL, Alberto. *Periodismo y literatura*. UNAM. México DF. 1985.
- EVANS, Richard. HOFFMAN, Albert. *Las Plantas de los Dioses*. FCE. México. 2001.

- FOWLER, Alastair. "Mode and Subgenre". En *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Clarendon Press/Oxford University Press. 1982. 106-129.
- HOLLOWELL, John. *Nuevo periodismo y novela de no-ficción*. Noema. México. 1979.
- HOMERO. *Ilíada*. Traducción Emilio Crespo Güemes. Gredos. Madrid. 1996.
- IÑIGO, Alejandro. *Periodismo literario*. Editorial Gernika. Mexico DF. 1986.
- ISER, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". En: Rall, Dieterich: *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM. México, D.F. 1993.
- KAPUSCINSKI, Ryszard. *Los cínicos no sirven para este oficio (sobre el buen periodismo)*. Traducción Xavier González Rovira. Anagrama. Barcelona. 2002.
- MAESTRO, Jesús. *El concepto de ficción en la literatura (desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura contemporánea)*. Mirabel editores. Pontevedra. 2006.
- MAESTRO, Jesús. *El mito de la interpretación literaria*. Editorial Iberoamericana. Madrid. 2004.
- MARTINEZ, Sílvia. *¿Cómo se vinculan el periodismo y la literatura?*. Biblos. Buenos Aires. 2008.
- PIMENTEL, Aurora. "Sobre el Relato. Algunas Consideraciones". En Emilia Rébora Togno (Coordinadora). *Antología de Textos Literarios en Inglés*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México. 2007.
- PIMENTEL, Aurora. "Teoría Narrativa". En *Aproximaciones: lecturas del texto*. Ed. Esther Cohen. UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas. México. 1995. 257-287.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Nuevo mar. México. 1982.
- THOMPSON, Hunter. *Fear and Loathing in America. The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist*. Simon and Schuster Paperbacks. Nueva York. 2000.
- THOMPSON, Hunter. *Fear and Loathing in Las Vegas*. Vintage. New York. 1998.
- THOMPSON, Hunter. *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*. Grand Central Publishing. New York. 2006.
- THOMPSON, Hunter. *Hell's Angels a Strange and Terrible Saga*. Balentine Books. USA. 1996.
- THOMPSON, Hunter. *The Great Shark Hunt*. Summit Books. New York. 2003.

-THOMPSON, Hunter. "The Kentucky Derby is Decadent and Depraved". 1971. En *The New Journalism*. Ed. Tom Wolfe. Picador. London. 1973.

-UNAMUNO, Miguel. Niebla. Editorial Origen. México DF. 1986.

-VÁSQUEZ, Adolfo. "El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento subjetividad y texto". *Aesthesis No.39*. Pontificia Univeridad Católica de Chile. Instituto de Estética. 2006. 41-64.

-WEINGARTEN, Marc. *The Gang that Wouldn't Write Straight*. Three Rivers Press. USA. 2005.

-WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo. Buenos Aires. 2010.

-WOLFE, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Picador. Nueva York. 1968.

-WOLFE, Tom. *The New Journalism*. Picador. London. 1975.

Películas citadas

-*Fear and Loathing in Gonzovision*. Dir. Nigel Finch. BBC Omnibus. 1978. en *Fear and Loathing in Las Vegas*. The Criterion Collection. USA. 2003.

-*Fear and Loathing in Las Vegas (film)*. Dir. Terry Gilliam. Universal Pictures. 1998. The Criterion Collection. USA. 2003.

-*Gonzo*. Dir. Alex Gibney. Magnolia Pictures. USA. 2008.