

**Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación**

**Trabajo de Fin de Grado**

**Grado en Periodismo**

**NUEVO PERIODISMO: ANÁLISIS COMPARATIVO DE *A SANGRE FRÍA* Y  
*HONRARÁS A TU PADRE***

Alumno: Borja Romero González

Tutor: Benigno León Felipe

**Curso académico**

**2017-2018**

## **ÍNDICE**

### RESUMEN

1. INTRODUCCIÓN
2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN
3. MARCO TEÓRICO
4. AUTORES Y OBRAS
5. OBJETIVOS E HIPÓTESIS
6. RESULTADOS Y ANÁLISIS
7. PERSPECTIVA COMPARATIVA
8. CONCLUSIONES
9. BIBLIOGRAFÍA

## RESUMEN

Con la aparición de la novela de no ficción se produce un cambio bastante notable en la forma de trabajar de los periodistas y, obviamente, también de los novelistas. Fruto de este nuevo estilo surgen publicaciones como *A sangre fría* y *Honrarás a tu padre*, que presentan características diferentes a las novelas tradicionales. Estas últimas eran vistas como un objetivo casi imposible para los periodistas.

En este trabajo analizaremos cuáles fueron las razones que llevaron a los periodistas a plantearse la necesidad de poner en valor un nuevo género, en detrimento de la fórmula clásica del diarismo, y cuáles son las particularidades básicas que este presenta, poniendo como ejemplos los que tanto Truman Capote como Gay Talese utilizan en la redacción de las obras anteriormente citadas, que, a fin de cuentas, no son más que reportajes publicados en forma de novelas.

No obstante, veremos también cómo cada una de ellas, a pesar de pertenecer a un mismo género, mantienen unas diferencias estilísticas perceptibles que analizaremos en base a las características del nuevo periodismo, y en su caso particular, cuáles fueron las razones que motivaron a ambos periodistas a decidirse por indagar en cada uno de los acontecimientos que motivan la creación de las novelas.

Conoceremos, por tanto, cómo a través del surgimiento del nuevo periodismo, se produjo una auténtica revolución en el mundo periodístico y literario, con el que se consiguió colocar a los productos nacidos en base a este nuevo género como los referentes a seguir en ambas ciencias.

## 1. INTRODUCCIÓN

El nuevo periodismo es una corriente periodística que nace en torno a la década de los sesenta del siglo XX en Estados Unidos. El trabajo de los periodistas, hasta entonces encasillado en la redacción de noticias, adquirió un nuevo rumbo gracias a la floración de determinados trabajos periodísticos que hoy podemos englobar dentro del ámbito del nuevo periodismo.

Los literatos estaban centrados, por su parte, en la redacción de novelas de carácter ficticio. Eran muchos los periodistas que deseaban dejar de formar parte de un medio de comunicación y poder dedicarse a escribir una novela, objetivo que se veía como el culmen para la carrera profesional.

Es con la aparición de determinados autores con los que se comienza a plantear la idea de unificar ambas disciplinas científicas. Así, podemos situar el punto de inicio de este nuevo género periodístico y novelístico a la vez en la publicación de la novela *A sangre fría*, del periodista norteamericano Truman Capote, mientras que la comparación se va a realizar enfrentándolo con la novela *Honrarás a tu padre*, de Gay Talese, quien la escribe años después de que las características básicas del nuevo periodismo estén afianzadas en la sociedad.

## 2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La novela realista fue el fenómeno literario fundamental del siglo XIX. Esta fue considerada como un método que sus partidarios encontraron para mostrar su concepción del mundo, muchas veces condicionada por el público burgués predominante de la época, que se convertían a su vez en protagonistas reales de las publicaciones novelísticas.

Es fundamental entender, pues, que el nacimiento de la novela realista va de la mano con el afloramiento de los cambios sociales que esta época trajo. Desde el punto de vista literario podemos destacar la búsqueda de romper con el grupo aristocrático cerrado al que se circunscribía la literatura de entonces.

A mediados del siglo XX, en Estados Unidos, la profesión periodística se limitaba a cumplir con las famosas cinco 'w': who; when; why; where; how (quién; cuándo; por qué; dónde; cómo). En resumen: el objetivo de todo medio de comunicación era conseguir lanzar la información al público de forma contrastada lo antes posible. Por aquel entonces, el género periodístico por excelencia era el reportaje.

Existía además una diferencia más que notable entre el trabajo de los periodistas y el de los literatos. Mientras que a los primeros casi que se les consideraba como unos artesanos de la información, a los segundos se les tenía en bastante más consideración. De hecho, uno de los objetivos que se marcaban los periodistas era trabajar duro para, llegado el día, poder dejar a un lado esa manera insulsa de trabajar y poder dedicarse a la redacción de una novela.

Por tanto, se tenía la creencia de que la vida profesional de un novelista y la de un periodista nunca podrían ir de la mano. Tal y como afirma Tom Wolfe en su publicación 'El Nuevo Periodismo', "no existía el periodista *literario*" (1973: 17). No es hasta principios de los sesenta cuando surge la tendencia de hacer llegar a las masas el periodismo con rasgos novelísticos. De hecho, hay que recordar que incluso algunos manuales actuales de literatura establecen una diferencia entre literatura y ficción, como Aguiar e Silva, quien afirma en su *Teoría de la literatura* que "serán obras literarias aquellas en que [...] el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción" (1986: 33).

Los primeros pasos hacia lo que hoy denominamos nuevo periodismo no fueron nada sencillos. Muchos periodistas y novelistas contrarios al germen de este nuevo género afirmaban que era imposible que el reportaje pudiese tener una dimensión estética, o lo que es lo mismo, "que pudiera leerse como una novela" (1973: 18).

Uno de periodistas que se aventuró a dar este cambio de rumbo a la manera de hacer periodismo fue Jimmy Breslin, quien afirmaba que era positivo que un periodista acudiese físicamente al lugar de la noticia, y que no se quedara en la redacción esperando a que le llegase la información por medio de una agencia, por ejemplo.

Es una forma de trabajar que requería de mucha más dedicación por parte del profesional. “Había que reunir todo el material [...] para luego ir más allá”. (1973: 35).

Todo ello favorece la actividad periodística, ya que tal y como afirma él mismo: “la materia prima está ahí. Es lo que está dado”. (1973: 25). Por tanto, el objetivo de un periodista es el de ser creativo con la información.

Es en torno a la mitad de la década de los sesenta cuando el término ‘nuevo periodismo’ parece calar en la sociedad, lo que llevó a que la oposición de los novelistas y los periodistas rancios fuera cada vez mayor.

De esta forma, los primeros vieron amenazado el monopolio del que disfrutaban, ya que de repente, algunos periodistas, esos ‘operarios’ que se limitaban a realizar el trabajo sucio en un segundo plano, habían iniciado un trabajo que podía poner en peligro la hegemonía de la que disfrutaban los novelistas hasta entonces.

Es a partir de este momento cuando se empieza a considerar a la literatura de no ficción como una forma literaria, con todo lo que ello conlleva. En prácticamente tres años, el género había adquirido una presencia y un renombre descomunal, que ya nadie se atrevía a discutir. De hecho, tal y como recoge la publicación de Tom Wolfe, hasta el propio Truman Capote se había atrevido a afirmar que había creado un nuevo género literario, lo que denominó “la novela de no ficción”. (1973: 43).

Este nuevo género empezó a cobrar tal fuerza que hizo que algunos novelistas como Norman Mailer, por ejemplo, comenzaran a dejar a un lado la tradición novelística imperante hasta el momento y se adentraran en el mundo de la no ficción.

Hay que tener en cuenta que desde los años 50, la novela tradicional estaba atravesando un período de fragilidad, ya que la clase social que la demandaba era la burguesía, y esta se estaba fragmentando.

Es en este momento de incertidumbre cuando los profesionales de este nuevo género recién creado aprovechan para que el Nuevo Periodismo se asiente en la sociedad norteamericana de la época.

Algunos novelistas rancios de la época, reacios a admitir que la novela de no ficción estaba teniendo más éxito que la que hasta el momento ellos mismos cultivaban, decidieron crear géneros híbridos entre ambos, con elementos de ambos.

Todo ello no quiere decir que la novela haya perdido por completo su estatus, ni tampoco que el Nuevo Periodismo haya podido arrebatárselo por completo.

El primer objetivo de un producto periodístico de no ficción es conseguir que este pueda leerse como un relato breve. O lo que es lo mismo, considerar que dicho producto tuviera una dimensión estética. Para ello, se han de llevar a cabo una serie de cambios básicos en la forma de trabajo del profesional de la información.

Uno de los más obvios es la obligación que a partir de entonces adquieren los profesionales del Nuevo Periodismo. Tal y como lo recoge Wolfe en *El Nuevo Periodismo*: consiste en “llegar al escenario mucho antes del acontecimiento con el fin de recoger material ambiental, [...] que le permitiera crear un personaje”. (1973: 25).

Por tanto, podemos decir que es la primera semejanza destacada entre la novela y el periodismo. Al igual que en la novela, la no ficción va a adquirir un protagonista con el que el lector va a establecer una relación desde el principio. Esos protagonistas pueden ser, en muchas ocasiones, hasta las mismas fuentes de información, que pasan de ser tratadas como un elemento de trámite para conseguir datos a ser vistas como un actor real dentro de la historia.

La tarea del profesional de la información no consiste en modificar la realidad, sino en contarla de forma diferente, tomando ahora importancia detalles que de otra forma no serían tomados en cuenta. Ahí radica la tarea creativa del periodista: informar y emocionar a la vez. Ser consciente de que el lector busca fijarse en los detalles, es decir, el objetivo es conseguir que este sienta que está siendo testigo directo de lo que se está narrando.

Para ello, se pueden emplear técnicas como la del cambio de punto de vista, es decir, observar y contar la misma escena desde los ojos de los diferentes protagonistas, como si fuera una conversación real entre ellos y el lector. Hablamos del continuo cambio de punto de vista desde un narrador partícipe de la realidad en primera persona o a un narrador en tercera persona visto como espectador, por ejemplo.

La elección de la voz del narrador es de vital importancia. Hay que dejar a un lado la decisión tradicional de colocar al narrador como una persona que se sitúa por encima de la realidad. Introduciéndolo de lleno en ella se consigue dar más acción a la historia.

Hay que tener en cuenta, además, que el diálogo suele ser mucho más ameno para el lector que un largo discurso en el que se describa exactamente lo mismo. Wolfe pone como ejemplos el uso de elementos como los signos de exclamación, las cursivas o las síncopas, entre otros. Estos favorecían la falsa ilusión de que el narrador protagonista del producto periodístico en cuestión hablaba y pensaba, haciéndolo mucho más ameno para el lector.

“Así fue como el Nuevo Periodismo nació de la combinación de dos ámbitos hasta ese momento diferentes: uno, los acontecimientos y las personas reales que nutrían al periodismo tradicional, el otro, las herramientas y técnicas de la ficción que enriquecían la descripción de esos acontecimientos y personas. Las obras que resultaron de esa mezcla constituyen esta nueva clasificación que se conoce como Nuevo Periodismo” (Kapuscinski, 2003: 40).

### 3. MARCO TEÓRICO

Estamos hablando, pues, del germen de un nuevo género que se denominará la novela de no ficción. Ahora bien, tal y como afirma Albert Chillón en su ensayo *Literatura y periodismo*, es fundamental dejar claras cuáles son sus características básicas, esas que la diferencian de la novela tradicional (1999: 67-69).

En primer lugar, el concepto de literatura no ha de ser exclusivo para las obras escritas e impresas. De hecho, podemos certificar que medios como la radio, el cine, el vídeo, la televisión o las nuevas tecnologías multimedia, entre otros muchos, están dotados de una oralidad mediática considerable.

Es cierto, no obstante, que esto ha favorecido que una gran mayoría de los consumidores de estos productos informativos hayan dejado a un lado la lectura en favor de la audición, pero esto no es óbice para que podamos dotar a estos medios de características de la no ficción.

Por otra parte, hay que tener en cuenta las obras en las que aparezca lo que denominaremos como literatura referencial, es decir, tomar como fuentes a los protagonistas reales de la historia, apoyándose en géneros como las biografías, las memorias, los dietarios o las crónicas, entre otros. Tal y como recoge Chillón, estamos hablando, pues, de nuevas modalidades de literatura documental, como las historias de vida.

Todo ello favorece el que podamos afirmar que la tradición literaria no es algo estático a lo largo de la historia, sino que está en transformación continua.

Es fundamental entender que a pesar de que se pueden establecer diferencias en cuanto al registro o al estilo lingüístico, no podemos hablar de una diferenciación clara entre el lenguaje utilizado en el ámbito literario y el que se emplea de forma estándar. Es, por tanto, un mismo lenguaje que se usa de una u otra forma en base al propósito que este ha de cumplir.

Por ejemplo, en numerosas ocasiones se suele reservar el uso de la función poética para la literatura. Géneros como la escritura científica o incluso la publicidad hacen uso de ella. Del mismo modo, tenemos que advertir que la literatura no se basa solo en la función poética, sino que explota otras tales como la expresiva, la metalingüística o la referencial, sin que esto sea condición *sine qua non* para que el texto en cuestión deje de ser considerado literario.

Asimismo, debemos señalar que la connotación no es exclusiva del ámbito literario, donde esta se busca de forma premeditada. No obstante, en algo tan simple como un titular de prensa o un lema publicitario puede aparecer una búsqueda implícita de la connotación.

Por tanto, una de las conclusiones a las que llega Chillón es que “la literatura no es nada [...] determinado de antemano, sino una actividad [...] socialmente configurada”, en la que, se deduce, influyen variables extraliterarias otorgadas tanto por el autor como por cada consumidor final.



Sin embargo, autores como Juan Cantavella, en su publicación *La novela sin ficción*, discrepan de esta concepción de la novela de no ficción, ya que afirma que aunque es cierto que con obras como *A sangre fría* se inició una forma distinta de novelar, no es posible considerarlas como un nuevo género novelístico, sino que se trata de “la aplicación de técnicas novelísticas a un reportaje periodístico. [...] Es una clase de texto que se balancea entre la literatura y el periodismo” (2002: 8).

Todo lo contrario de lo que podemos encontrar en *El nuevo periodismo*, de Tom Wolfe, donde además de asegurar que la no ficción tiene las características esenciales para ser considerada como un nuevo género periodístico, se afirma que la realidad cada vez toma más parte en la literatura, cuyos profesionales son reacios a aceptar que están siendo testigos del surgimiento de una nueva forma de novelar.

Hablamos, pues, de una literatura que Chillón considera como “un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia”, a diferencia de la concepción clásica de la literatura, que se tenía como una “tradición inmutable de clásicos impresos concebidos en clave de ficción” (1999: 69-70).

Por tanto, podemos deducir que la literatura puede y debe ser considerada como ciencia artística, pero con una diferencia notable respecto al resto de las artes.

Mientras que en la música, por ejemplo, se emplea un lenguaje nuevo que es preciso conocer para poder trabajar con él, en la literatura se usa el lenguaje verbal que está al alcance de cualquier ser humano para, como decíamos con anterioridad, expresar la experiencia del autor del texto en cuestión. Es el objetivo último del periodista que quiera acogerse a las características de la no ficción el saber conocer los diferentes métodos que este nuevo estilo oferta, y a la vez, demanda.

Este es, sin lugar a dudas, el gran desafío de la literatura de no ficción. Albert Chillón lo resume de la siguiente forma con esta afirmación: “La singularidad del arte en general –y del arte de la palabra en concreto– radica en la posibilidad de destilar, partiendo de los diversísimos datos inmediatos y mediatos de la experiencia, *representaciones sensibles, trasuntos simbólicos* capaces de aprehender y expresar su extraordinaria sutileza y complejidad, de decantar su *sentido* más allá de los *significados* que el sentido común y la *dóxa* se apresuran a convocar” (1999: 72).

#### 4. AUTORES Y OBRAS

Truman Capote nació en la ciudad de Nueva Orleans, en el estado de Luisiana, el 30 de septiembre de 1924.

Con tan solo 17 años comienza a trabajar como periodista en la revista *The New Yorker*, empleo que desempeña durante tres años, tiempo tras el cual abandonó este puesto de trabajo para dedicarse a escribir sus propias historias.

Con una de sus primeras obras, *Miriam*, consigue ganar el Premio O'Henry, con el que se da a conocer al público y a la crítica, que automáticamente lo considera como un discípulo del estilo del escritor norteamericano Edgar Allan Poe.

En el año 1966 termina de escribir y publica la obra que lo catapultaría a la fama, que es ni más ni menos que una de las obras que analizaremos en este trabajo: *A sangre fría*, donde Capote recoge el asesinato de una familia de granjeros del estado de Kansas.

Esta novela vendió más de trescientos mil ejemplares, causando un gran impacto en la sociedad estadounidense de la época, ya que suponía el asesinato de una familia que cumplía con los parámetros del sueño americano.

De cara a un espectro de la sociedad más culto, podemos decir que el gran atractivo de esta publicación era la propuesta innovadora de combinar literatura y periodismo, hecho insólito hasta la época y que, como hemos visto, será el germen de un nuevo género literario: la novela de no ficción, que desembocaría en una nueva forma de afrontar el trabajo para los periodistas y también para los novelistas.

Fue tal el éxito de esta novela que tan solo un año después de su publicación se llevó a la gran pantalla de la mano de Richard Brooks.

Todo ello hizo que Truman Capote adquiriera un estatus alto dentro de la aristocracia neoyorkina, aunque con el paso de los años sus excesos y adicciones terminarían alejando de sus amistades. Muchas de ellas se enojaron con el escritor por las publicaciones de índole personal que hizo públicas en algunas de sus autobiografías.

Capote fallece por sobredosis en Los Ángeles el 25 de agosto de 1984, con la edad de 59 años.

Por su parte, Gay Talese es un periodista y escritor también estadounidense que nace el 7 de febrero de 1932 en Ocean City, en el estado de Nueva Jersey.

Cuando termina sus estudios en la Universidad de Alabama comienza su andadura como reportero en *The New York Times*, aunque ha colaborado también con otras publicaciones de renombre mundial, como *Times*, *The New Yorker* o *Esquire*, entre otras.

Es en esta última revista donde publica uno de los artículos más destacados de toda su carrera profesional: "Frank Sinatra está resfriado", considerado como el mejor de toda la historia del *Esquire*.

Sin embargo, el trabajo más destacado de la trayectoria profesional de Talese es, sin duda, la novela *Honrarás a tu padre*, publicada en 1971.

Para obtener la información y los datos necesarios para comenzar a trabajar en ella, el periodista tuvo que infiltrarse durante nada más y nada menos que seis años en el seno del clan Bonanno, que pertenecía a la mafia siciliana.

Consigue conversar con varios miembros de esta familia, con los que llega incluso a establecer una relación de amistad, lo que dota a la historia de una cercanía propia del Nuevo Periodismo.

Esta novela sirvió también de inspiración para productos cinematográficos posteriores, como *El padrino*, dirigida en 1972 por Francis Coppola; o la serie *Los Soprano*, producida por David Chase en 1999.

Estas dos novelas serán las que estudiaremos con profundidad en este trabajo por ser los principales referentes desde el punto de vista histórico de la novela de no ficción. Una de ellas como el germen directo y primero de este nuevo estilo y la otra como perteneciente a un período en el que las características de este nuevo género periodístico estaban ya asentadas.

## 5. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

- Las novelas que vamos a analizar presentan características diferentes a las escritas hasta el momento.
- Estas nuevas características corresponden a las propias de la novela de no ficción que hemos recogido con anterioridad en este trabajo.
- *A sangre fría* es la publicación con la que se establecen dichas características, mientras que otras novelas como *Honrarás a tu padre* imitan el estilo narrativo periodístico de la primera.
- La relación entre el periodismo y esta nueva forma de novelar es bidireccional: una se influye a otra y viceversa.
- Con el nuevo periodismo surge un nuevo modelo de periodista, o al menos, se produce una nueva forma de hacer periodismo.

## 6. RESULTADOS Y ANÁLISIS

### A SANGRE FRÍA

Esta novela en particular presenta ya desde el arranque de la novela un estilo completamente rompedor si lo comparamos con las novelas tradicionales.

Capote presenta el pueblo de Holcomb (lugar estratégico de la historia, donde se producen los asesinatos que darán pie a la investigación periodística y a la posterior novela) a través de diferentes escenas y personajes en los que el narrador se va deteniendo, tomando, de esta forma, elementos que recuerdan a la forma de trabajar en la novela realista.

El cambio radical que presenta este comienzo de novela es muy simple: nos encontramos con una descripción figurativa de un espacio y de personas físicas, pero perteneciendo estas a la realidad que el periodista contempla, no fruto de la imaginación de un novelista.

El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman «allá». A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste. El acento local tiene un aroma de praderas, un dejo nasal de peón, y los hombres, muchos de ellos, llevan pantalones ajustados, sombreros de ala ancha y botas de tacones altos y punta afilada. La tierra es llana y las vistas enormemente grandes; caballos, rebaños de ganado, racimos de blancos silos que se alzan con tanta gracia como templos griegos son visibles mucho antes de que el viajero llegue hasta ellos.

Holcomb también es visible desde lejos. No es que haya mucho que ver allí... es simplemente un conjunto de edificios sin objeto, divididos en el centro por las vías del ferrocarril de Santa Fe, una aldea azarosa limitada al sur por un trozo del río Arkansas, al norte por la carretera número 50 y al este y al oeste por praderas y campos de trigo. Después de las lluvias, o cuando se derrite la nieve, las calles sin nombre, sin árboles, sin pavimento, pasan del exceso de polvo al exceso de lodo. En un extremo del pueblo se levanta una antigua estructura de estuco en cuyo techo hay un cartel luminoso -BAILE-, pero ya nadie baila y hace varios años que el cartel no se enciende. Cerca, hay otro edificio con un cartel irrelevante, dorado, colocado sobre una ventana sucia: Banco de Holcomb. El banco quebró en 1933 y sus antiguas oficinas han sido transformadas en apartamentos. Es una de las dos «casas de apartamentos» del pueblo; la segunda es una mansión decadente, conocida como «el colegio» porque buena parte de los profesores del liceo local viven allí. Pero la mayor parte de las casas de Holcomb son de una sola planta, con una galería en el frente.

Cerca de la estación del ferrocarril, una mujer delgada que lleva una chaqueta de cuero, pantalones vaqueros y botas, preside una destartada sucursal de correos. La estación misma, pintada de amarillo desconchado, es igualmente melancólica: El Jefe, El Superjefe y El Capitán pasan por allí todos los días, pero estos famosos expresos nunca se detienen. Ningún tren de pasajeros lo hace... sólo algún tren de mercancías. Arriba, en la carretera, hay dos gasolineras, una de las cuales es, además, una poco surtida tienda de comestibles, mientras la otra funciona también como café... el Café Hartman donde la señora Hartman, la propietaria, sirve bocadillos, café, bebidas sin alcohol y cerveza de baja graduación (Holcomb, como el resto de Texas, es «seco»).

Y, en realidad, eso es todo. A menos que se considere, como es debido, el Colegio Holcomb, un edificio de buen aspecto que revela un detalle que la apariencia de la comunidad, por otro lado, esconde: que los padres que envían a sus hijos a esta moderna y eficaz escuela (abarca desde jardinería hasta ingreso a la universidad y una flota de autobuses transporta a los estudiantes -

unos trescientos sesenta- a distancias de hasta veinticinco kilómetros) son, en general, gente próspera. (1965: 15-16).

Casi parece como si el narrador nos contara lo que observa tras realizar un barrido visual, destacando de forma plausible los detalles que le llaman la atención. Estamos hablando, pues, de la figura de un narrador testigo.

Tal es la revolución que esto supone que algunos autores posteriores tales como González (2006) afirman que *A Sangre Fría* es una novela que llama la atención por la minuciosidad y el detalle casi obsesivo con el que el autor la adorna, sobre todo en la primera parte.

Hay ejemplos a lo largo de la novela que, aunque parecen nimios, dotan a la historia de un mayor atractivo para el lector:

“Entonces, tocándose el borde de la gorra, echó a andar hacia casa [...]”. (1965: 28).

“[...] Puso los codos sobre las rodillas, y apoyó la cabeza en ambas manos”. (1965: 292).

“–¡Myrt! –dijo, pero no pudo continuar hasta que recuperó el resuello–. Myrt, han ido dos ambulancias a casa de los Clutter.” (1965: 95).

Esta característica podemos ponerla en relación con otra, que es la ruptura que se produce con la neutralidad. El narrador está presente en la historia, por lo que es mucho más sencillo recrear el clima que la rodea.

La noche era fría -decía Hickock a un periodista con el que mantenía correspondencia y que tenía permiso para visitarle periódicamente-. Fría y húmeda. Había estado lloviendo a cántaros, y en el campo de béisbol el barro te llegaba hasta los *cojones*. Así que cuando se llevaron a Andy al almacén, tuvieron que hacerle pasar por el sendero. Todos estábamos en las ventanas mirándolo: Perry y yo, Ronnie York, Jimmy Latham. Acababan de dar las doce y el almacén estaba iluminado como una calabaza de Halloween. Las puertas abiertas de par en par. Podíamos distinguir los testigos, muchos guardianes, el doctor y el alcaide: cualquier maldita cosa menos la horca. Estaba en un rincón pero podíamos ver su sombra. Una sombra en la pared como la de un cuadrilátero de boxeo. (1965: 419-420).

A lo largo de la historia también podemos observar cómo se va produciendo un salto de escenas casi continuas, sin que la obra posea, como hasta entonces ocurría con las novelas, un carácter cronológico.

Asimismo, nos podemos centrar en el empleo de lo que se conoce como diálogo realista, con el objetivo de poder retratar mejor la escena, que reproduce textualmente todas y cada una de las palabras de los personajes, tomando incluso las interjecciones, entonaciones o redundancias del lenguaje que este emplea.

“–Y este es Perry –dijo, dirigiéndole un guiño a Perry, que estaba sentado justo detrás del conductor”. (1965: 221).

“–¡Joder! ¿Es que no puedes dejar que me concentre?” (1965: 120).

“[...] Aquella misma mañana Marie le había pedido que por favor, por favor, *por favor*, no se olvidara de... [...]” (1965: 193).

Sin embargo, si hay una característica que es imprescindible citar en relación a esta novela, es, sin duda, el empleo de testimonios, tanto orales como escritos, que el autor recopila durante el proceso de documentación.

Estos los incluye con el objetivo claro de crear un discurso unitario desde el punto de vista literario, pero siempre manteniendo las particularidades de dichas fuentes.

Como ejemplo de testimonio documental tomaremos un fragmento de la carta que Barbara envía a su hermano Perry, uno de los dos asesinos protagonistas en la historia.

Queridísimo hermano:

Hoy hemos recibido tu segunda carta y perdona que no te haya escrito antes. El tiempo aquí, igual que ahí, va poniéndose más caluroso y tengo esa pereza que da la primavera, pero voy a ver de sacudírmela y hacer lo que pueda. Tu primera carta me preocupó mucho, como puedes imaginarte pero no es ésa la razón de que tarde tanto en contestarte. La verdad es que los niños ni me dejan tiempo para nada y nunca puedo encontrar el momento de sentarme, concentrarme en una carta como algunas veces hubiera querido hacer. Donnie ha aprendido a abrir las puertas, a subirse en las sillas y en los demás muebles de modo que siempre estoy pendiente de que no se me caiga.

De vez en cuando puedo dejar a los niños jugando en el patio, pero siempre acabo yendo con ellos por temor de que se hagan daño si no los vigilo. Pero no hay nada que siempre dure y sé que voy a sentir que llegue el momento de que empiecen a correr por la calle sin saber dónde paran. Te envío unos datos por si te interesan: [...]

De tu reclusión no hay por qué estar orgulloso y deberás aceptarla o soportarla, pero no con tu actitud de tomar a todos los demás como estúpidos, ignorantes e incapaces de comprender. Tú eres un ser humano con una voluntad libre. Lo cual te coloca en otro nivel con respecto a los animales. Pero si vives tu vida sin respeto ni compasión por tus semejantes, serás como un animal: «ojo por ojo y diente por diente». La felicidad y la tranquilidad de conciencia no se obtienen viviendo así.

En cuanto a la responsabilidad, nadie realmente la desea, pero todos somos responsables de la comunidad en que vivimos y de sus leyes. Cuando llega el momento de asumir la responsabilidad de un hogar, de unos hijos, de un negocio, entonces se establece la diferencia entre niños y hombres. Seguro que te podrás imaginar la confusión que reinaría en el mundo si todos dijeran: «Quiero ser un individuo sin responsabilidades, poder expresar lo que pienso libremente y hacer lo que yo quiera». Somos libres de hacer y decir lo que individualmente queremos, siempre que esta libertad de palabra y acción no perjudique al prójimo.

Piensa en todo esto, Perry. Posees una inteligencia superior a lo normal, pero tu modo de razonar es un poco torcido. Quizá sea producto de la cárcel. Sea como fuere, recuerda que tú y solamente tú eres el responsable. Y que eres tú y solamente tú quien ha de superar este período de tu vida.

Esperando tener pronto noticias tuyas, con afecto y plegarias, tu hermana y tu cuñado.

Bárbara, Frederic y familia. (1965: 181-186).

Como testimonio personal, entre otros muchos, vamos a tomar como ejemplo el siguiente fragmento de la novela:

El lunes a mediodía, Dewey tuvo una rueda de prensa en el despacho del sheriff.

-Referiré los hechos y no hablaré de teorías -informó a los periodistas reunidos-. De modo que el hecho más relevante y que no debemos olvidar es que no se trata de uno sino de cuatro asesinatos. Y no sabemos cuál de los cuatro era el objetivo principal. La víctima fundamental. Pudo ser Nancy o Kenyon o cualquiera de sus padres. Quizás algunos digan, bueno, debió de ser el señor Clutter. Porque, además, le cortaron el cuello y fue al que mayormente maltrataron. Pero esto es una teoría, no un hecho. Nos ayudaría mucho saber en qué orden los miembros de la familia murieron, pero el forense no puede establecerlo: sólo sabe que los asesinatos se cometieron entre las once de la noche del sábado y las dos de la madrugada del domingo.

Luego, respondiendo a una pregunta, dijo que no, que ninguna de las dos mujeres había sufrido «abuso sexual» y que tampoco, por lo que se sabía hasta entonces, habían robado nada de la casa y que lo que sí era en verdad «una extraña coincidencia» es que el señor Clutter se hubiera hecho un seguro de vida de cuarenta mil dólares con doble indemnización prevista en caso de accidente o muerte violenta, precisamente ocho horas antes de que lo asesinaran. Aunque Dewey «estaba más que seguro» de que no existía relación alguna entre este hecho y el delito. ¿Cómo podía haberla cuando las únicas beneficiarias eran las dos hijas mayores de Clutter supervivientes, es decir, la esposa de Donald Jarchow y Beverly Clutter? Y sí, les dijo a los periodistas, que sí tenía su opinión formada sobre si los asesinatos eran obra de un hombre o de dos, pero que prefería no exponerla.

En realidad, por entonces Dewey no estaba aún muy seguro sobre el particular. A su entender cabían dos posibilidades, o como él las llamaba «hipótesis», y en la reconstrucción de los crímenes había enunciado las dos: «hipótesis de un solo asesino» e «hipótesis de dos asesinos». Según la primera, el criminal era un pretendido amigo de la familia, o por lo menos un hombre que poseía algo más que un conocimiento casual de la casa y sus habitantes, alguien que sabía que las puertas raramente se cerraban con llave, que el señor Clutter dormía solo en el dormitorio matrimonial de la planta baja, que la señora Clutter y los niños ocupaban dormitorios separados en el segundo piso. Tal persona, imaginaba Dewey, se aproximó a la casa a pie, probablemente alrededor de la medianoche. Las ventanas estaban oscuras, los Clutter durmiendo y, en cuanto a Teddy, el perro guardián de la casa, era famoso por su pánico a las armas de fuego. A la vista del arma del intruso hubiese agachado la cabeza y habría huido corriendo. Al entrar en la casa, el asesino cortó primero las instalaciones telefónicas -la del despacho del señor Clutter y la de la cocina- y luego entró en el dormitorio del señor Clutter para despertarlo. El señor Clutter, a merced del arma del intruso, se vio obligado a obedecer sus órdenes y acompañarle al segundo piso donde despertaron al resto de la familia. Entonces, con cuerda y cinta adhesiva suministradas por el asesino, el señor Clutter ató y amordazó a su mujer, ató a su hija (quien inexplicablemente no fue amordazada) y las amarró a sus camas. A continuación, padre e hijo fueron escoltados hasta el sótano y Clutter forzado a taponarle a su hijo la boca con cinta adhesiva y atarlo al diván del cuarto de juegos. Después el señor Clutter fue llevado a la habitación de la caldera, golpeado en la cabeza y, a su vez, amordazado y amarrado. Entonces, libre de hacer cuanto se le antojara, el asesino los fue matando uno a uno, siempre con la precaución de recoger el cartucho vacío. Cuando hubo acabado, apagó todas las luces y se marchó [...]. (1965: 109-111).

El verdadero éxito de *A sangre fría* es que, a pesar de que todos los lectores conocen de sobra el desenlace final de la historia (no debemos olvidar que fue un acontecimiento que apareció en primeras planas de los medios de comunicación de la época), el autor consigue mantener la tensión de la lectura capítulo a capítulo.



Esto es posible gracias a la dosificación de la información que esta novela presenta, es decir, que no se aportan datos sin sentido, sino que el lector va descubriendo nuevos datos del suceso a medida que transcurre la historia, y no como una simple mezcla sin sentido de información.

Emplea además la técnica de los finales abiertos, cerrando cada capítulo o escena con una frase que invita inexorablemente a continuar con la lectura, casi como en una novela policíaca.

[...] Pero luego la gente del pueblo, hasta entonces tan poco temerosos unos de otros como para que raras veces se molestaran en cerrar con llave la puerta de sus casas, se vio a sí misma recreándolos en su fantasía una y otra vez; aquellos sombríos estampidos desencadenaron unos fogonazos de desconfianza a cuyo fulgor muchos viejos vecinos empezaron a verse unos a otros de un modo extraño, y como a extraños". (1965: 18).

### HONRARÁS A TU PADRE

Por otra parte, si nos centramos en esta novela, tenemos que destacar la forma particular que Talese le confiere al libro. Así, podemos citar que el propio arranque del libro se corresponde con uno de los momentos cruciales dentro de la historia del clan Bonanno, que es el secuestro que sufre el patriarca de la familia, atrapando al lector desde un primer momento.

Talese utiliza una técnica literaria para el comienzo del libro que se denomina *in media res*, que consiste en iniciar la historia en uno de los momentos más importantes de la novela, con el objetivo claro de conseguir que el lector sienta intriga por conocer cuáles son las razones que motivan este suceso.

Además, en vez de abordar las primeras líneas de la novela con una descripción tradicional de la situación, podemos decir que esta construcción de escenarios y situaciones posee una profunda carga literaria.

Todo sucedió de manera súbita y con dramática rapidez. Bonanno, que regresaba de un restaurante, se bajó de un taxi detrás de su abogado, William P. Maloney, quien corrió bajo la lluvia para protegerse bajo el toldo del edificio. Luego, saltando de la oscuridad, aparecieron unos matones que tomaron a Bonanno de los brazos y lo empujaron hacia un automóvil que los estaba esperando. Bonanno forcejeó para zafarse, pero no lo logró. Entonces miró a los hombres con indignación, obviamente enfurecido y asombrado; desde la Prohibición nadie lo había tratado con tanta brusquedad, y en esa época los únicos que lo trataban así eran los policías, cuando se negaba a responder a sus preguntas. Pero quienes ahora lo empujaban eran hombres de su propio mundo, dos hombres fornidos, que medían cerca de un metro ochenta e iban vestidos con abrigos negros y sombreros, uno de los cuales dijo:

—Andando, Joe, mi jefe quiere verte.

Bonanno, un hombre canoso y atractivo de cincuenta y nueve años, no dijo nada. Había salido esa noche sin guardaespaldas y desarmado, e incluso si la avenida hubiera estado llena de gente, no habría pedido ayuda pues consideraba que esto era un asunto privado. Mientras trataba de recuperar la compostura y pensar con claridad, los hombres lo seguían empujando por la acera, agarrándolo con tanta fuerza de los brazos que Bonanno comenzó a sentirlos dormidos. De pronto se estremeció al sentir cómo la lluvia fría y el viento se colaban por su traje de seda gris. Lo único que podía ver a través de la bruma que rodeaba Park Avenue eran las luces traseras de su taxi, que ya desaparecía rumbo al norte, y lo único que alcanzaba a oír era la

pesada respiración de los hombres que lo arrastraban hacia delante. Luego, súbitamente, Bonanno oyó los pasos de alguien que corría tras ellos y la voz de Maloney gritando:

—Oigan, ¿qué demonios sucede aquí?

Uno de los matones se dio la vuelta y gritó con tono de advertencia:

—¡No se meta, atrás!

—¡Lárguense de aquí! —contestó Maloney, un hombre canoso de sesenta años, mientras agitaba los brazos al aire y seguía corriendo hacia ellos—. ¡Ése es mi cliente!

A los pies de Maloney aterrizó una bala disparada por un arma automática. El abogado se detuvo y comenzó a retroceder, hasta que finalmente se refugió en la entrada de su edificio. Los hombres metieron a Bonanno en el asiento trasero de un sedán beige estacionado en la esquina de la 36, con el motor encendido. Bonanno se tendió en el suelo, tal como se lo ordenaron, y el auto arrancó rápidamente hacia la avenida Lexington. [...] (1971: 19-20).

No obstante, vemos cómo desde un primer momento esta novela presenta características que la circunscriben dentro del ámbito del nuevo periodismo. Desde la primera página aparecen testimonios de los protagonistas o testigos de la historia, que van a ser una fuente fundamental para que el autor pueda desarrollar la obra.

—Yo gozaba de gran movilidad social —luego agregó—: Poco después de llegar a la prisión, un entrevistador que tenía la responsabilidad de asignarnos tareas me preguntó qué hacía en el mundo exterior y dije: “Nada que pueda ser de utilidad aquí”. Pero de todas maneras le dije que sabía escribir a máquina, pensando que tal vez me pusiera en la oficina donde se llevan los registros, pero eso no funcionó. Después, luego de trabajar como un pintor, me pusieron a trabajar en la biblioteca, lo cual disfruté aunque no había mucho que leer allí. Tenían libros de Mark Twain y Thomas Hardy que había leído en el colegio, pero el nivel de lectura era muy bajo. Volví a leer *The Conscience of a Conservative*, de Barry Goldwater, y estoy de acuerdo con muchas de las ideas expuestas por él, en especial con aquello de que hoy día el gobierno federal tiene demasiado poder en conjunto y los derechos individuales del ciudadano son ignorados... (1971: 168-169).

Tomaremos como otro ejemplo el portero del edificio, que aunque no aporta información alguna, sí que observamos de forma indirecta que fue preguntado por los hechos.

[...] Así las cosas, no resulta sorprendente que, en la noche en que el jefe de la Mafia, Joseph Bonanno, fue capturado por dos hombres armados en frente de un lujoso edificio de apartamentos de Park Avenue, cerca de la calle 36, poco después de la medianoche, en medio de la lluvia, un martes de octubre, el portero estuviera en la recepción del edificio hablando con el ascensorista y no viera nada. (1971: 19).

Llama poderosamente la atención la sutileza con la que el autor presenta a sus fuentes de información.

[...] Un desde que también compartían el padre y el tío de Rosalie y que se cumpliría al año siguiente, en una ceremonia que Catherine Nonanno calificaría de un matrimonio entre padres [...] (1971: 28).

Asimismo, el valor de los testimonios documentales es también bastante notable.

[...] Valiéndose principalmente de información obtenida a través de la interceptación de líneas telefónicas y la instalación de micrófonos clandestinos, en los últimos días el gobierno había concluido que este conflicto interno involucraba incluso a los máximos jefes de la Mafia y que Joseph Bonanno, un poderoso don durante treinta años, estaba en el centro de la polémica. [...] (1971: 22).

Unas fuentes documentales que cobran una especial importancia en esta novela son las que aportan los periódicos.

[...] Al día siguiente, martes 1 de febrero, después de que el *Times* confirmara solo una parte de la historia de Bill Bonanno con la policía de Brooklyn, apareció un artículo bajo el titular TIROTEO DESCONCIERTA A LA POLICÍA.

Una pandilla encendió a tiros una calle de Brooklyn el viernes por la noche, dejando tras de sí siete pistolas de varias clases, balas incrustadas en las edificaciones, un misterio que ayer todavía tenía desconcertada a la policía tras interrogar a más de cien personas del vecindario.

Aunque los residentes de la calle Troutman, entre la avenida Knickerbocker y la avenida Irving, oyeron más de veinte disparos alrededor de las once de la noche, los detectives y los patrulleros que se apresuraron a llegar a la escena del crimen desde la estación de la avenida Wilson, a seis calles del sitio en cuestión, no encontraron ninguna víctima ni una sola mancha de sangre. Tampoco se ha registrado ninguna queja.

El detective teniente John W. Norris descartó ayer los rumores de que el tiroteo pueda haber sido una escaramuza entre facciones de la Mafia que buscaban tomar el control de la "familia" de los bajos fondos de Joseph (Joe Bananas).

"Si esto tenía la intención de ser un trabajo profesional, necesitan refrescar sus conocimientos de tiro –dijo el teniente Norris–. No tiene las características de una actividad organizada. La manera como abandonaron todas esas armas no tiene ningún sentido. En los veintitrés años que llevo en la policía, nunca había visto una acción tan errática". (1971: 190).

Talese organiza la historia en escenas con el objetivo de conseguir dejar a un lado la descripción objetiva de los hechos, y hacer partícipe al lector del ambiente que viven los protagonistas de la historia.

Para ello, y con un hábil tratamiento de esta técnica literaria, el autor hace uso de lo que se conoce como escena retrospectiva. Podemos observarla, por ejemplo, después de que Bill se ve obligado a asumir el liderazgo del clan Bonanno tras la incertidumbre que le produce no saber si su padre está vivo o muerto.

Destaca sobremanera el uso de lo que denominamos diálogo realista, que es la reproducción literal de las palabras y expresiones que usan los personajes en cada una de las acciones que se van presentando a lo largo de la novela, con el objetivo de hacer más atractiva la historia para el lector.

[...] - Ah, entonces te gustan *duros*, ¿no?

Josephine miró directamente a Bill, pues había entendido el doble sentido de su comentario enseguida, y respondió:

- Sí, Bill, a mí me gustan duros. [...] (1971: 355).

[...] – Mira, hijo de puta –dijo Bill, al tiempo que se ponía de pie y apuntaba su dedo hacia Hale–, o te comportas bien o te largas de aquí inmediatamente. (1971: 310).

Además del lenguaje empleado, también recoge gestos o acciones que los personajes realizan, dotando a la historia de una cercanía y una verosimilitud notables.

[...] El juez Frankel se bajó lentamente los lentes sobre el puente de la nariz y miró por encima de ellos.

- ¿*Usted* es Joseph Bonanno?

De repente, el taquígrafo, el secretario y otras personas que estaban en la sala del tribunal se voltearon rápidamente hacia Bonanno al oír el nombre y luego miraron al juez y luego de nuevo a Bonanno, quien permanecía de pie, con el sombrero en la mano. [...] (1971: 195).

## 7. PERSPECTIVA COMPARATIVA

Si bien es cierto que ambas novelas son un ejemplo claro de lo que conocemos como nuevo periodismo, presentan una diferencia tanto en las características mismas que poseen como en la forma de trabajo que el periodista lleva a cabo.

En primer lugar, lo que más llama la atención es el método de publicación mediante el cual vieron la luz estas novelas. *A sangre fría* terminó siendo recogida en un único libro en enero de 1966 después de haber sido publicada de forma seriada en *The New Yorker*, mientras que *Honrarás a tu padre* fue concebida desde el primer momento como novela, que aparecerá como tal en el año 1971.

Es preciso señalar, además, que el objetivo primero al que se enfrentan tanto Truman Capote como Gay Talese es completamente diferente uno de otro.

En *A sangre fría* podemos observar cómo la novela va tomando forma a medida que transcurren los acontecimientos. Al periodista le llevó un total de cinco años el trabajo de recopilación de datos e información para poder publicar luego la consiguiente novela.

Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son resultado de entrevistas con personas directamente afectadas; entrevistas que, con mucha frecuencia, abarcaron un período considerable de tiempo. Como estos «colaboradores» están identificados en el texto, sería redundante nombrarlos; sin embargo, quiero expresar mi gratitud formal, ya que sin su paciencia y su cooperación, mi tarea hubiese sido imposible. [...] (1965: 9).

No obstante, la primera toma de contacto de este con el suceso se produjo casi por casualidad mientras trabajaba como reportero en *The New Yorker*, donde observó un titular que rezaba “Rico agricultor y tres miembros de su familia asesinados”. El propio autor lo recoge también en los agradecimientos que finalmente verían la luz en la novela.

[...] deseo dar las gracias de forma especial [...] finalmente, pero en realidad en primer lugar, al señor William Shawn, de *The New Yorker*, que me alentó a emprender esta tarea y cuyas opiniones me fueron tan útiles desde el principio hasta el final. (1965: 9).

Por su parte, en *Honrarás a tu padre* existe una intencionalidad de vincularse directamente con el ámbito de la familia Bonanno. Tal es el nivel de implicación que su autor ostenta con el clan mafioso que se deja entrever de forma sutil la relación de amistad que contrae con Bill Bonanno.

Quizás sea por eso por lo que las actividades más crueles de la mafia estén relatadas, hasta cierto punto, con una discreción buscada *ex professo*.

[...] Después de que el jefe de policía rechazara sobornos y consejos amenazantes para que dejara de husmear, fue tiroteado en la calle una noche y murió poco después. La investigación de un gran jurado culpó del asesinato a una “organización secreta conocida como la Mafia” y diecinueve inmigrantes sicilianos fueron llevados a juicio como autores del crimen o cómplices. [...] (1971: 220).

Otra diferencia importante entre las dos obras analizadas es el uso y la presentación de las diferentes fuentes que son consultadas a lo largo de la tarea de recopilación de datos e información.

Por un lado, Gay Talese parece conformarse, en líneas generales, con las fuentes personales y con lo que recogieron en su momento los periódicos en relación a la Mafia.

[...] *The Daily Citizen* de Tucson, que en el pasado había publicado editoriales que instaban a Bonanno y a sus amigos a marcharse de la ciudad, expresó su indignación por los bombardeos en su último editorial:

¿Acaso la guerra territorial de las bandas de criminales ha llegado a Tucson?

Nos unimos a las esperanzas de todos los residentes decentes de esta área de que no sea así. Pero las explosiones que sacudieron el Rancho Grace de Pete Licavoli y el patio de Joe Bonanno en dos noches sucesivas durante esta semana nos hacen preguntarnos si será cierto.

Funcionarios de la oficina del sheriff sugirieron que al menos las explosiones del Rancho Grace pueden estar relacionadas con peleas internas entre los líderes de la banda.

Licavoli, un líder de la Mafia de Detroit, reside parte del tiempo en Tucson y tiene negocios legítimos aquí y en Phoenix. Su historial revela varios arrestos en el área de Detroit y una sentencia de dos años en una prisión federal.

Pero la figura más importante de los bajos fondos residente en Tucson es Joe Bonanno, cuyo patio fue bombardeado el lunes en la noche. La primavera pasada él trajo varios guardaespaldas a Tucson para protegerlo a él y a su hijo Bill de una banda enemiga encabezada por Paul Sciacca, su antiguo lugarteniente.

Al hacerlo es posible que haya traído a Tucson la guerra de la Mafia desde Nueva York, donde varios de sus seguidores fueron abaleados el pasado invierno.

Es posible que no haya relación entre los bombardeos y la guerra dentro de la Mafia. Uno se pregunta, sin embargo, si Tucson no estará comenzando a recoger el amargo fruto que puede resultar del hecho de tener notables figuras de los bajos fondos como residentes parciales de la ciudad. (1971: 321).

Truman Capote da mucha importancia a los testimonios, destacando sobremanera los documentales, aunque parece querer justificar todos los datos que aporta mediante la repetición literal de las fuentes de las que toma la información.

#### IMPRESIONES QUE YO SAQUE DE LA CARTA:

1) Al empezar la carta, ella había decidido que debía ser una piadosa demostración de los principios cristianos. Es decir, que en contestación a tu carta que, al parecer, le resultó irritante, quería presentar la otra mejilla esperando así despertar tu remordimiento por la carta anterior y ponerte a la defensiva para la próxima.

Sin embargo, pocas personas son capaces de demostrar un principio de ética común cuando su deliberación está envenenada de emociones. Tu hermana demuestra su fracaso porque a medida que la carta avanza, la razón deja paso al impulso. Los conceptos son correctos productos lúcidos de la inteligencia, pero no de una inteligencia imparcial, impersonal. Es una mente impulsada emotivamente por el recuerdo y la frustración; por consiguiente, por muy sabias

que sus amonestaciones sean, fracasan en su propósito de inspirar una decisión, a no ser la decisión de devolverle la jugada zahiriéndola tú a tu vez en la próxima carta. Dando así comienzo a un ciclo que sólo puede culminar en una cólera y una angustia aún mayores.

2) Es una carta tonta, producto del error humano.

Ni la carta que tú le escribiste ni esta contestación de ella logran su objetivo. Tu carta era un intento de explicar tu forma de considerar la vida y por la cual estás necesariamente influido. Estaba fatalmente destinada a no ser comprendida o a ser tomada textualmente porque tus ideas son opuestas al convencionalismo. ¿Y qué puede haber más convencional que un ama de casa con tres hijos, que vive «entregada» a su familia? Nada más natural que no pueda aceptar a una persona anticonvencional. Hay, en el convencionalismo, una dosis considerable de hipocresía. Toda persona que piense, se da cuenta de esta paradoja, pero cuando hay que tratar con gentes convencionales se sale con ventaja tratándolas como si no fueran hipócritas. No es cuestión de fidelidad a los propios conceptos, es cuestión de compromiso para poder seguir siendo un individuo sin la constante amenaza de las presiones convencionales. Su carta falla porque tu hermana no logró concebir la profundidad de tu problema, no podía intuir las presiones ejercidas sobre ti por el ambiente, la frustración intelectual y una creciente tendencia al aislamiento.

3) Ella siente que:

a) Tienes una excesiva tendencia a la autocompasión.

b) Eres demasiado calculador.

c) En realidad no mereces una carta de ocho hojas escrita en los descansos que puede tomarse entre sus tareas de madre.

4) En la página tercera escribe: "Sinceramente sostengo que ninguno de nosotros puede echar la culpa a nadie, etc.», reivindicando así a aquellos que tuvieron influencia sobre ella en los años formativos. Pero, ¿es ésa toda la verdad? Es mujer y madre. Respetable y con una posición más o menos segura. Es fácil no hacer caso de la lluvia si se posee un impermeable. Pero, ¿qué pasaría si en vez de esto tuviera que ganarse la vida fuera de su casa? ¿Tendría tantas ganas de ser indulgente para con las personas de su pasado? Desde luego que no. Nada es tan común como creer que los demás tienen parte de culpa de nuestros fracasos, del mismo modo que es también una reacción corriente olvidarnos de aquellos que han tenido algo que ver en nuestros éxitos.

5) Tu hermana respeta a tu padre. También le duele el hecho de que te prefiera a ti. Sus celos toman una forma sutil en la carta. Entre líneas se lee una pregunta: "Quiero a papá y he tratado de vivir de modo que él pudiera sentirse orgulloso de su hija. Pero he tenido que contentarme con las migajas de su cariño: es a ti a quien él quiere, ¿por qué?".

Está claro que con el paso de los años la figura de tu padre ha sido grandemente mejorada a los ojos de tu hermana, gracias a la correspondencia y a la naturaleza emotiva de tu hermana. Perfilando una imagen que justifica la opinión que tiene de él: un pobre diablo con la cruz de un hijo ingrato a cuestas sobre el que él ha derramado afectos y cuidados para ser, a cambio, tratado de modo infame por ese hijo.

En la hoja séptima dice que lamenta que la carta haya de pasar por censura. Pero honestamente, no lamenta nada. Le encanta que pase por las manos de un censor. Inconscientemente la ha escrito con el censor en la cabeza, esperando convencerle de la idea de que la familia Smith es una familia de bien: "Por favor, no nos juzgue a todos por Perry".

En cuanto a la madre que cura de un beso la pupa de su nene es una forma femenina de sarcasmo.

6) Tú le escribiste porque:

a) A tu manera, la aprecias.

b) Sientes la necesidad de este contacto con el mundo exterior.

c) Te puede ser útil.

Pronóstico:

La correspondencia entra tu hermana y tú no puede servir para nada más que para cumplir una mera función social. Mantén la temática de tus cartas dentro del radio de su comprensión. No le descubras tus conclusiones personales. No la pongas a la defensiva ni permitas que ella te ponga a la defensiva a ti. Respeta las limitaciones que le impiden comprender tus objetivos y recuerda que es sensible a las críticas contra tu padre. Sé consecuente en tu actitud hacia ella y no hagas nada que pueda aumentar su impresión de que tú eres débil, no porque necesites su buena disposición sino porque podrías recibir otras cartas como ésta que sólo pueden servir para aumentar tus ya peligrosos instintos antisociales. (1965: 187-190).

Lo que sí comparten ambas novelas es el uso de la tercera persona como narrador omnisciente. El hecho de recoger materiales para su posterior organización va a hacer posible que el lector aprecie la figura del narrador como un personaje más de la novela.

Un nubarrón. Lluvia. A cántaros. Dick corría. Perry corría también, pero no podía correr tanto como él. Tenía las piernas más cortas y además acarreaba la maleta. Dick llegó al refugio, un granero cercano a la autopista, mucho antes que él. Saliendo de Omaha, después de pasar la noche en un dormitorio del Ejército de Salvación, un conductor de camión les llevó a través de la frontera de Nebraska hasta Iowa. Pero las últimas horas las habían hecho a pie. Había empezado a llover cuando se hallaban a unos veinticinco kilómetros de un caserío de Iowa llamado Tenville Junction. (1965: 240).

Pasaron quince minutos, pasó media hora. Bonanno, sus abogados y la multitud de curiosos aguantaron pacientemente el tedio de los otros casos, mientras se preguntaban cuándo comenzaría el espectáculo. Pasaron otros quince minutos; en breve sería la hora del almuerzo y el gobierno todavía no había hecho ningún movimiento. (1971: 196).

Con esta característica también se persigue que el lector tenga la sensación de ser él también partícipe de la historia, presentando cada escena (o diferentes fragmentos de una misma escena) a través del punto de vista de cada uno de los diferentes personajes. Es en *A sangre fría* donde se puede observar el cambio del punto de vista con mayor frecuencia.

La tarde tocaba a su fin y el conductor del coche, un viajante de comercio de mediana edad que aquí llamaremos señor Bell, estaba cansado. Suspiraba por poder pararse y hacer una siesta. Pero sólo le faltaban unos ciento sesenta kilómetros para llegar a destino: Omaha, Nebraska, sede de la gran industria de conservas de carne para la que trabajaba. El reglamento de la empresa prohibía a los viajantes llevar en el coche a autostopistas, pero Bell muchas veces no lo tenía en cuenta, sobre todo si estaba aburrido y le entraba sueño. Así que cuando vio a los dos muchachos que aguardaban al borde de la carretera, frenó inmediatamente.

Parecían buenos chicos. El más alto, un tipo delgado pero fuerte, de pelo rubio pardusco, cortado a cepillo, tenía una sonrisa atractiva y muy buenos modales. Su compañero, el «enano», que llevaba en la mano derecha una armónica y con la izquierda sostenía una maleta de paja llena hasta reventar, parecía «bastante simpático», tímido pero agradable. El señor Bell,



totalmente ignorante de las intenciones de sus invitados (que incluían estrangularlo con un cinturón y abandonarlo, tras robarle coche y dinero, en la inmensa fosa de la pradera), se alegraba de tener compañía, alguien con quien hablar y que le mantuviera despierto hasta llegar a Omaha. (1965: 221).

Otra característica que podemos poner en común en ambas novelas es el uso de la descripción casi obsesiva. No hablamos solo de la descripción física de un lugar, de una situación o de un personaje, sino, por ejemplo, de las inquietudes o sensaciones que estos puedan presentar.

[...] -Luego se hizo otro gran silencio excepto ese perro. El pobre diablo de Andy bailó un buen rato. Debí de darles mucho que hacer. A cada momento, el doctor salía a la puerta y se quedaba afuera con el estetoscopio en la mano. Yo me atrevería a decir que no estaba disfrutando de su trabajo, no dejaba de suspirar, como si le faltara el aire y además lloraba. Jimmy dijo: "Mirad a esa nenaza." Imagino que saldría afuera para que los demás no le vieran llorar. Luego tuvo que volver a entrar para ver si el corazón de Andy había parado. Parecía que nunca lo haría. El hecho es que su corazón siguió latiendo durante diecinueve minutos. [...] (1965: 420).

[...] Parecía sereno y relajado y, después de que el fiscal, Walter Phillips, comenzara el interrogatorio, Torrillo fue respondiendo de manera segura y desenvuelta, lo cual sugería que tenía una educación por encima de la media y facilidad de expresión. [...] (1971: 476).

Donde sí que difieren ambas novelas es en el empleo del diálogo realista. En *A sangre fría* se hace un uso bastante considerable de esta técnica literaria, por lo que podemos decir que esto favorece el que pueda ser más propicia a ser considerada una novela de no ficción, a la vez que es capaz de permitir al lector situar al personaje con mayor eficacia.

[...] - Joder, ¿cómo diablos quieres que lo sepa?

- Mejor que lo sepas, puñeta.

Dick hizo un esfuerzo.

- Está él. Ella. El chico y la chica. Y puede que las otras dos. Pero es sábado. Quizás haya invitados. Contemos que sean ocho incluso doce. Lo único seguro es que tendrán que desaparecer todos.

- Me parecen muchos. Para que estés tan seguro.

- ¿Y no fue eso lo que te prometí, encanto? ¿Que los reventaríamos contra las paredes?

Perry se encogió de hombros.

- Entonces mejor será que compremos un rollo entero. [...] (1965: 58).

En *Honrarás a tu padre*, a pesar de que es cierto de que aparecen diálogos realistas, se ve una tendencia del autor a recoger las declaraciones o intervenciones de los personajes de forma indirecta.

Perrone le había presentado a Torrillo durante el año anterior diciendo que era amigo suyo, un joven con el cual tenía "unos cuantos negocios" en el momento y a quien le había hecho unos cuantos favores. Aunque Torrillo no era miembro de ninguna organización, a Bill le dieron a entender que era el tipo de hombre de que se encuentra con frecuencia en la periferia del crimen

organizado, un personaje marginal que siente una emoción particular o una sensación de poder gracias a sus dudosas conexiones. [...] (1971: 306-307).

Por último, cabe destacar que, como venimos diciendo desde el comienzo de este trabajo, el objetivo último de este nuevo estilo periodístico y literario es conseguir que esta nueva forma de trabajar sea leída igual que una novela. Para ello, es cierto que se emplean técnicas que también habían sido utilizadas en la novela tradicional, pero hay un argumento que le aporta una mayor carga de interés a este nuevo estilo de novelar. Es, simplemente, que el lector es consciente de que todo lo que sucede en la historia que se narra ha sucedido en la realidad.

No obstante, podemos decir que en las novelas analizadas hay una diferencia notable a la hora de recopilar y plasmar la información. Mientras que en *A sangre fría* se palpan las características de la no ficción desde el comienzo, en *Honrarás a tu padre* da la ligera impresión de que, por momentos, estamos ante una novela de ficción.

## 8. CONCLUSIONES

*Grosso modo*, podemos destacar tres grandes conceptos en los que hemos basado este trabajo: periodismo, literatura y novela.

Si tomamos como referencia la definición que de cada uno de ellos hace el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, observamos lo siguiente:

Por periodismo se entiende aquella “captación y tratamiento, escrito, oral, visual o gráfico, de la información en cualquiera de sus formas y variedades”. Para poder obtener la información a la que se hace referencia, el profesional de la información ha de tener a su disposición una serie de fuentes (documentales o personales) que le permitan hacer un seguimiento de un acontecimiento determinado.

En definitiva, la primera conclusión a la que podemos llegar en relación a esta disciplina científica es que con el nuevo periodismo no se cambia el objetivo de fondo, que sigue siendo, como en el periodismo tradicional, informar a un determinado público potencial.

El cambio que se produce es, básicamente, en el *modus operandi* del periodista, es decir, en la forma en la que se capta una cierta información y en el método de presentación final.

Pasamos de un método de trabajo que Tom Wolfe denomina “de pisotón” (1973: 12), donde lo más importante era conseguir una noticia lo antes posible y darla a conocer antes que la competencia, a un método en el que cobra más importancia la profundidad y donde, por fin, se empiezan a valorar las fuentes, a su vez, como protagonistas dentro de la historia.

Por establecer un símil, podríamos decir que el periodismo pasa de ser considerado un oficio a comenzar a ser visto como una nueva forma de arte, al mismo nivel (o incluso superior) en el que se habían acomodado los novelistas de ficción hasta los años sesenta del siglo pasado.

Como hemos visto, el precepto que perseguían los periodistas que secundaban las técnicas de la no ficción era el de presentar la información de forma que esta pudiera ser leída como una novela, sirviéndose para ello de las características que señalamos con anterioridad en este mismo trabajo.

En relación a la literatura, el diccionario de la Real Academia Española recoge que es el “arte de la expresión verbal”. Por tanto, es una ciencia, que *a priori*, estaría totalmente desvinculada del ámbito del periodismo.

Es tal el nivel de aceptación popular que experimenta el género de la no ficción, que muchos novelistas tradicionales tratan de imitar en sus obras las características del nuevo periodismo.

Y por último, por novela se entiende que es aquella “obra literaria narrativa de cierta extensión”. Esta afirmación ha sufrido cambios, ya que hasta el momento del

nacimiento de no ficción, los novelistas estaban encasillados en la redacción de productos ficticios, por lo que se establecía la relación indisoluble entre la novela y la ficción.

El surgimiento de la novela de no ficción favoreció la mezcla de características entre el periodismo y la literatura, tan independientes entre sí hasta el momento.

Como en casi todos los grandes descubrimientos, hay un período de tiempo en el que se está asentando este nuevo género, donde los primeros periodistas que comenzaron a introducir las particularidades de la novela en sus publicaciones se encontraron con una oposición férrea por parte de novelistas y periodistas.

Obviamente, este nuevo género no nace de la nada, sino que posee una serie de antecedentes indirectos en otras publicaciones, como los trabajos de Rousseau o Kafka, por ejemplo. Son obras que deben ser consideradas también desde el punto de vista literario, y sería un completo error no tener la certeza de que estas poseen las características necesarias para ser catalogadas como tal.

Llama poderosamente la atención que incluso los propios profesionales fueran partidarios de seguir manteniendo esa sociedad clasista y hasta cierto punto jerarquizada, donde se veía el periodismo como una vía para alcanzar el verdadero objetivo, que era el de “mudarse a una cabaña en cualquier parte, trabajar día y noche durante seis meses, e iluminar el cielo con el triunfo final, [...] de la novela”. (1973: 13).

Después de realizar este trabajo, la conclusión más obvia a la que llegamos es que la novela no es un género estático, es decir, que posee unas particularidades propias inamovibles, sino todo lo contrario.

Estamos hablando, pues, de un género que está en continuo cambio, capaz de tomar características de otros géneros (no hay que olvidar que los principales antecedentes de la novela de no ficción los podemos encontrar en las memorias, las crónicas, las narraciones de viajes o el reportaje, entre otros muchos).

En definitiva, podemos decir que gracias al nuevo periodismo se llevó a cabo una revolución más que necesaria dentro de las dos especialidades científicas que hemos venido analizando en este trabajo, la literatura y el periodismo, que estaban encasilladas y, hasta cierto punto, obsoletas.

El nuevo periodismo llegó a la vida profesional de los periodistas y novelistas para quedarse, y va mucho más allá de un mero experimento de, como afirmaban muchos de sus detractores en sus inicios, unos periodistas que lo que querían era conseguir una fama que, por su poco nivel de creación novelística ficticia, no llegaban a alcanzarlo. La no ficción es, por tanto, un intento de demostrar que el periodismo puede ir más allá que una mera copia del estilo novelístico tradicional de la época.

A fin de cuentas, el nuevo periodismo ha experimentado el tránsito por un camino por el que han ido todos los descubrimientos científicos de suma relevancia. Hay una gran parte de los profesionales que no creían que este nuevo género

floreciera, y es el trabajo incansable de ciertos autores como Jimmy Breslin, Norman Mailer, Truman Capote, Gay Talese o Tom Wolfe, entre otros, el que permite que la no ficción haya llegado hasta nuestros días.

No obstante, con esto no estamos colocando en un nivel superior a las obras catalogadas dentro del ámbito del nuevo periodismo. Hoy en día se sigue publicando una multitud de novelas de gran nivel fruto de la ficción de geniales autores, pero lo que es indiscutible es que incluso muchas de ellas adoptan, sin saberlo, elementos característicos de la novela de no ficción.

Por tanto, no estamos hablando de un primer puesto por el que estén luchando la novela tradicional y la no ficción. El estatus ha cambiado. Ya no es posible hablar de un género al que considerar modelo a seguir, sino que tenemos la enorme oportunidad de observar dos estilos de novelar diferentes que, por suerte, se han influido mutuamente.

Para finalizar con este trabajo, vamos a recordar una de las citas más célebres de Tom Wolfe, que, como hemos dicho en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, es uno de los padres de este nuevo género. El principal motivo que les llevó a prever la necesidad de modificar la forma de hacer periodismo y literatura fue el darse cuenta de que era fundamental “demostrar que la realidad nos pasa delante de los ojos como un relato, en el que hay diálogos, enfermedades, amores, además de estadísticas y discursos”.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

Aguiar e Silva, V. M.: *Teoría de la literatura* (1986). Madrid. Gredos.

Cantavella, Juan: *La novela sin ficción. (Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano)* (2002). Oviedo. Septem Ediciones.

Capote, Truman: *A sangre fría* (1965). Nueva York. Random House.

Chillón, Albert: *Literatura y periodismo* (1999). Barcelona. Aldea Global.

Kapuscinski, Richard: *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)* (2003). Ciudad de México. Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Talese, Gay: *Honrarás a tu padre* (1971). Cleveland. World Publishing Company.

Wolfe, Tom: *El nuevo periodismo* (1973). Nueva York. Harper Collins.