

AYER Y HOY DEL NUEVO PERIODISMO NORTEAMERICANO

Félix Martín

Universidad Complutense, Madrid

ABSTRACT

What came to be labelled «new journalism» in the sixties or «non-fiction novel» in recent years has expanded the margins of the American novel in a way that deserves critical attention. Leaving aside some of its original claims and generic pretensions —formulated by Tom Wolfe and overenthusiastically reexamined by others— this critical survey explores the common field shared by fiction and literary reportage and tries to bridge the gap opened between them with the coming of the new journalism.

Desde 1965, año en que Tom Wolfe publicó *Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby* y Truman Capote *In Cold Blood*, hasta nuestros días, el nuevo periodismo literario norteamericano se ha visto tan febrilmente reetiquetado que parece necesario recordar por qué Wolfe lo bautizó así y Capote lo apadrinó literariamente. Se trata, sin duda, de una coincidencia de propósitos e intereses que desencadenaron una misma controversia literaria en torno a la ficción artística entre técnica narrativa y dato periodístico. Wolfe acuñó el término y lo refrendó posteriormente en su antología *The New Journalism* (1973), consciente de que traspasaba los límites del periodismo convencional y de que el reportaje experimental ensayado por él y por sus colegas del *New York Herald Tribune* —Dick Shaap, Charles Portis, Jimmy Breslin— podía y debía leerse como una novela. Capote por su parte abrió con *In Cold Blood* un capítulo nuevo de su carrera novelística, anunció en esta obra el nacimiento de un nuevo género literario —novela no-fictiva— y exigió el reconocimiento de su autenticidad periodística: documentos, entrevistas, cartas y registros oficiales sobre el múltiple asesinato de los Clutter.

La génesis literaria del nuevo periodismo debe mucho, pues, a este cruce de objetivos manifestados en la obra de estos dos escritores, aunque

el reportaje periodístico en la literatura norteamericana cuenta con inolvidables predecesores en Henry Dana, Mark Twain, Stephen Crane, Richard Hardin Davis, O. Henry, Theodore Dreiser, Ernest Hemingway, James Agee y Steinbeck, entre otros. Y si se echa una mirada a la edad de oro del mejor estilo periodístico de los *The World*, *The Sun*, *The Globe* y *The Examiner* desde finales del siglo XIX sería preciso incorporar a Julian Ralph, James Morgan, Elizabeth Cochrane o Winnifred Black en la tradición de un reportaje literario cada vez más objetivo y personal. Mas en una década tan mclunesca como la de los años sesenta, el reportaje objetivo ni garantizaba credibilidad narrativa absoluta ni podía ponerse al servicio de una forma literaria, la novela, que había huido del realismo hacía ya tiempo. El empeño de Wolfe y Capote, por tanto, abre una brecha en el horizonte novelístico norteamericano al interrogarse por un problema artístico que suponía la superación de dos obstáculos claramente contrapuestos: el de la deformación propia del medio periodístico, por un lado, y el de la manipulación de una forma literaria, la novela, que no precisaba de hechos reales, por otro. Frente a ambos medios el nuevo periodismo trataría de explorar, a decir de Gay Talese, una verdad más amplia y profunda que la del reportaje y más fiable que la de la ficción. Desde entonces y hasta no hace poco se ha tendido a reducir el ámbito histórico de «esa verdad» a lo que Warner Berthoff denominaría «problemas de verificación» o de demostración documentada, más que a la veracidad histórica construida en la narrativa.¹

La epopeya contracultural que vivió Norteamérica durante los años sesenta compuso un mosaico de hechos históricos y de situaciones cuya magnitud y alcance requerían una exploración personal y comprometida, una indagación fresca y descarnada del impacto causado por esos hechos en la conciencia del pueblo americano. Presentarlos objetivamente no bastaba; y menos cuando los medios informativos confeccionaban unas versiones estereotipadas de los acontecimientos, producto del denominado «pack journalism», tan admirablemente recogido por Timothy Crouse en su relato sobre las campañas presidenciales (*The Boys in the Bus*, 1972) y apuntalado, creemos, por Anthony Smith en *Goodbuy Gutenberg: The Newspaper Revolution of the 1980's*. Por el contrario, la verdad histórica que pretendían descifrar los nuevos periodistas tenía que ver, sobre todo, con la percepción misma de esos hechos y realidades, con la comunicación de su experiencia y la diagnosis de sus repercusiones e, incluso, con la interpretación sin duda aventurada y comprometida de su significación. Tal objetivo, a decir de Norman Mailer, podría realizarse periodísticamente de forma indirecta, pues las fuerzas invisibles de una sociedad sólo pueden ser descritas alegóricamente.

Las primeras incursiones literarias del nuevo periodismo reflejan un carácter marcadamente testimonial, al intentar sus autores desentrañar la verdad subjetiva y contracultural de Estados Unidos desde dentro de los hechos mismos casi siempre como testigos o protagonistas. Simultáneamente,

y conscientes de que rompen los mitos del impersonalismo y de la objetividad periodísticas, construyen versiones noveladas de esa realidad a partir de sus propias impresiones, adoptando aquellas técnicas narrativas que mejor les sitúan como centros de conciencia de sus reportajes. Dan Wakefield, por ejemplo, revela en su recorrido por los «ghettos» y las marchas de la paz la otra cara de la verdad sobre América (*Supernation at Peace and War*, 1968). Jimmy Breslin y Susan Sontag son enviados a Vietnam para desperezar la conciencia del ciudadano norteamericano. Joan Didien comprueba en *Slouching Towards Bethlehem*, 1969, desde California —nuevo centro espiritual del país— el vacío y la fragmentación que dejan entrever los acontecimientos aparentemente apocalípticos del momento. Jonathan Kozol no oculta en *Death at an Early Age* (1967) sus intenciones reformistas al describir la educación en los «ghettos»; ni Gene Marine (*The Black Panthers*, 1968) ni Tom Hayden (*Rebellion in Newark*, 1967) disfrazan su comprometida posición moral a través de su experimentación periodística, simultáneamente personal y objetiva, componiendo el rompecabezas de la violencia racial y política de la década.

Mirar cara a cara a hechos como éstos conduciría insensiblemente a adoptar perspectivas novelísticas casi surrealistas, o a la inevitable creación de antiambientes, como había pronosticado Marshall McLuhan, con el fin de acercarse a la realidad para describirla. ¿Acaso han estado exentos de carga surrealista los asesinatos de los hermanos Kennedy y de Martin Luther King, la guerra del Vietnam, los viajes espaciales, «Woodstock», Watergate, la ejecución de Gary Gilmore o el suicidio masivo de Jonestown? Si el periodista-novelisto quería dejarse oír en esas circunstancias debía cuidar su voz narrativa y proteger su creatividad. Muy a pesar de los pronunciamientos inaugurales que hiciera Wolfe sobre el nuevo periodismo como forma suprema y superada del realismo, lo cierto es que el reportero literario recurrió a las convenciones de la ficción de avanzadilla para ocupar el centro de lo narrativo que articulara la búsqueda «real» en su novela. La alternativa que planteara David Lodge en *The Novelist at the Crossroads* no llegaría a ser tan tajante como se supuso al principio:

The Armies of the Night and Giles Goatboy are equally products of the apocalyptic imagination. The assumption behind such experiments is that «our reality» is so extraordinary, horrific or absurd that the methods of conventional realistic imitation are no longer adequate... Art can no longer compete with life on equal terms, showing the universal in the particular. The alternatives are either to cleave to the particular —to tell it like it is— or to abandon history altogether and construct pure fictions which reflect in an emotional or metaphorical way the discords of contemporary experience».²

La voz del novelista se va abriendo paso en el reportaje periodístico de esta década a medida que fija sus «puntos de mira» y se erige en centro analítico e interpretativo de acontecimientos cada vez más increíbles e inexplicables. El auge de la cultura rock, la revolución estudiantil, la influencia de la droga y las nuevas experiencias de la vida comunitaria y rural —fenómenos recogidos y propagados, sobre todo, por la prensa underground— compusieron ese cerco contracultural que sirvió al periodista de atalaya experimental para diagnosticar la psique americana a través de sí misma. Hunter Thompson, corresponsal de *Rolling Stone* y de *The Nation* recorrió Estados Unidos acompañado de los Hell's Angels (*Hell's Angels: A Strange and Terrible Saga*, 1967), protagonizando él mismo una epopeya que aunque a punto estuvo de acabar con su vida hizo justicia periodística a su tribu motorizada y le convirtió en el escritor más original, independiente y controvertido del momento. Como él, Tom Wolfe parte de su desdoblamiento en protagonista y narrador para relatar la odisea sicodélica del novelista Ken Kesey y de sus seguidores, los Merry Pranksters, en marcha hacia los paraísos artificiales de la droga. A través de la recreación de la atmósfera mental y subjetiva de los caracteres, Tom Wolfe transforma en *The Electric Kool-Acid Test*, 1968, un viaje por el paisaje fragmentado de Norteamérica (California-New York-California) en peregrinaje espiritual, individual y colectivo, en aventura mística hacia la posesión total de la conciencia y de la imaginación americana. El reportaje periodístico y el material documentado confieren autenticidad a unas experiencias esencialmente subjetivas, penetrables tan sólo a través del punto de vista de los propios actores. Wolfe nos lleva mucho más allá del circuito alucinógeno que fracasa con el Acid Test Graduation, no superponiendo sus propias impresiones a la realidad de las experiencias sicodélicas registradas, sino articulándolas a través de su propia conciencia e imaginación. Su territorio narrativo es inequívocamente novelístico.

Más agresivamente personal y egocéntrica es la exploración de la psique norteamericana que realiza Norman Mailer en sus novelas «periodísticas». Para el autor de *Miami and the Siege of Chicago*, 1968, y de *Of a Fire on the Moon*, 1970, la única forma de transcribir la compleja realidad presente es, como advirtió en *Advertisements for Myself* (1959), a través de la ficción, concebida ésta como versión del propio yo. En sus primeras novelas Mailer había estudiado el subconsciente de la sociedad norteamericana recurriendo a formas alegóricas apegadas todavía a un sustrato narrativo claramente realista. A partir de *The Armies of the Night*, 1973, no obstante, opta por fundir el reportaje directo de los hechos con la manipulación autoconsciente de su propio papel narrativo y del carácter puramente convencional de la forma novelística. El subtítulo de esta obra, «History as a Novel/The Novel as History» subraya precisamente esta doble perspectiva: el cometido estético y metafictivo (visión personal, irónica y ambigua de la marcha sobre el Pentágono realizada en el otoño

de 1967) y la contrapartida externa, objetiva e histórica de su desarrollo panorámico. El contraste no es de ningún modo pronunciado, pues para Mailer tan problemática es la vivencia del acontecimiento como su reconstrucción periodística o novelada, y ambas perspectivas pasan por ser convenciones narrativas elaboradas por su conciencia.

Novela o historia, visión microscópica, acortan distancias entre el reportaje objetivo y la ficción para dejar espacio libre a ese yo del escritor que, como Mailer, no sólo mantiene su guerra contra las deformaciones de la prensa, sino que capitaliza el sentido profundo de la manifestación, generando una marcha interior, metafórica y cuasifilosófica que discurre burlonamente en torno a su personalidad. Reto similar plantea *Of a Fire on the Moon*, 1970. La nueva mitología de la astronáutica, referida en este caso a la misión del Apolo XI, entra en la órbita por la mente del narrador, Aquarius, que intenta construir una contrapartida imaginativa de un hecho periodísticamente inabarcable, que lucha por transformar el acontecimiento en novela, por ir más allá de los datos científicos y recrear el vuelo espacial desde la plataforma de su propio espacio síquico.

Acampar con Mailer en el territorio de la novela autoreflexiva equivale a reconocer una conquista literaria que otros novelistas más ortodoxamente fabuladores no dudarían en calificar de usurpación. Naturalmente, la situación fronteriza de este nuevo quehacer literario tuvo que aguantar fuegos cruzados procedentes de frentes opuestos. Desde el campo periodístico se ridiculizaron sus aspiraciones literarias y se condenó el personalismo como careta egocéntrica que impedía ver la realidad tal como era o convertía el relato en pura exhibición narcisista, en un viaje al fondo del ego. Desde los dominios literarios el nuevo periodismo aparecía demasiado apegado a los hechos, carente de sello imaginativo e individualizado, incapaz de crear un universo estéticamente autónomo, impotente para revelar el interior de la mente o del inconsciente. Capote, Wolfe, Talese y Mailer salvaron esta prueba de fuego sin reclamar tenazmente filiaciones genéricas para sus obras y en contradicción, a veces, con previas declaraciones de principios.³

La fecundidad del nuevo periodismo literario, evidentemente, ha hablado por sí misma. Los signos de las últimas décadas, hechos y talantes —funcionalidad del reportaje, vivencia directa y televisiva de los acontecimientos, protagonismo y participación en el escenario social y político— han favorecido la producción de este medio. No todos los escritores darían rienda suelta a su propio yo tan omnipotentemente como Mailer lo hace ante un hecho histórico. En general parecen advertirse dos direcciones claramente diferenciadas a este respecto: el del reportaje creativo, por un lado, fiel todavía a una comprobación explícita de la verdad histórica y el de la ficción posmodernista, por otro, creadora de mundos verbalmente autocontenidos en los que la actividad del yo narrador es central y cuasiomnímoda. La elección vendrá determinada por

el grado de participación, de compromiso personal y de despliegue psicológico que el escritor pretenda adoptar en cuanto artífice: detective y testigo o protagonista único.

El empeño más serio por transformar el reportaje en arte literario aplicando las técnicas de la ficción fue, sin duda, el realizado por Truman Capote en *In Cold Blood*. No sólo la documentación periodística es impresionante, sino que como ha observado Ronald Weber, a través de ella logra Capote su objetivo de convertir la historia de un asesinato concreto en algo superior emocionalmente a la recreación de un crimen fantástico.⁴ No ha precisado Capote salirse de los límites de la evidencia para colocar al lector dentro de la experiencia misma de un crimen múltiple y percibirlo desde varios ángulos. El calculado montaje cinematográfico que articula narrativamente toda la información periodística, así como la sutil contraposición entre la historia de los asesinos y la de las víctimas contribuyen a crear ondas imaginativas y emocionales en torno a hechos incuestionablemente auténticos.

Otros imitadores de Capote, convencidos como él de las posibilidades novelísticas del crimen, han ensayado nuevas tácticas narrativas, entrapando en cierto modo la objetividad documentada. Thomas Thompson en *Blood and Money* (1976) no logra articular el material periodístico dentro del esquema simbólico de la obra. La complejidad de esta historia de sangre y poder que protagonizan Ash Robinson, Joan y su marido John Hill radica en la ingeniosa reconstrucción de un material alegóricamente rubricado por breves alusiones bíblicas. En otra de sus obras más recientes, *Serpentine* (1979), también un best-seller, se advierte de nuevo cierta duplicidad estructural en la presentación del caso famoso de Charles Sobhraj, duplicidad que parece resolverse simbólicamente al acomparar el curso sorprendente del proceso compositivo de la obra con el destino del criminal. Una historia psicológicamente alucinante aparece así caprichosamente justificada por los avatares del destino, telón de fondo que el autor convierte en puro acertijo narrativo en el que cabe de todo, crímenes, viajes, sexo y exotismo. Asimismo, *The Onion Field* (1973) de Joseph Wambaugh recompone el caso policial más largo de toda la historia de California creando un marco novelístico consonante con la amplia documentación aportada y con el planteamiento temático, pero minando la credibilidad psicológica de los protagonistas. Edward Keyes, por el contrario, resalta sobremanera la evidencia policial en *The Michigan Murders* (1976) dejando disueltas las implicaciones y matices que darían sentido a los sucesos sobre la muerte de siete jóvenes en Michigan desde 1967 al 69.

Las limitaciones del reportaje creativo en estos casos son múltiples, y pueden provenir tanto de la mera descripción de los acontecimientos como de la reconstrucción interpretada. Mas en ambos extremos es la verdad de los hechos lo que obliga al escritor a acomodar su intervención

creadora. John Hersey no pudo permitirse en *The Algiers Motel Incident* (1968) el lujo de su propia invisibilidad ni una recomposición enteramente creativa, pues el material disponible sobre el asesinato de tres negros en Detroit a raíz de la muerte de Martin Luther King en 1967 era demasiado complejo y peligroso. No podía crear suspicacias en nombre del arte ni dejar de lado los problemas básicos del racismo ocultando su propia presencia. Más recientemente Joe McGinnis relata con inusitado equilibrio en *Fatal Vision* (1983) la larga y complicadísima revelación del asesinato perpetrado por Jeffrey MacDonald sobre su propia mujer e hijos, así como los juicios sucesivos que darían con el criminal en la prisión de Bastrop, Texas. A pesar de los contactos del autor con el capitán de los boinas verdes, Jeffrey MacDonald, de la irremediable marcha de los interrogatorios y del recurso a pruebas médicas y científicas, Joe McGinnis se ve obligado a especular sobre la patología narcisista de comportamientos como éste. Por el contrario Norman Mailer se limita en *The Executioner's Song* (1967) a transcribir documentalmente la condena y la ejecución de Gary Gilmore sin comentario personal alguno. Aunque el marco de la obra es ostensiblemente metafictivo, Mailer reproduce el material recogido por Larry Schiller, condensa unas cien entrevistas y compromete su trayectoria novelística negándose a interpretar los hechos, pues, según sus propias palabras ha llegado a un punto en el que no puede interpretar lo que ve. Tal renuncia —más sincera y consonante con la sensibilidad artística del momento actual que original— nos ha privado de una exploración convincente de la aceptación religiosa de la muerte por parte de Gilmore y de sus creencias en la reencarnación. La introducción que hace Mailer a *In the Belly of the Beast* (1981) del también convicto Jack Abbot no deja lugar a duda de que la interpretación y la fuerza de la voz personal no pueden ser amordazadas.

No ha sido la invisibilidad del autor ni su negativa a interpretar los hechos lo que caracteriza a las obras más actuales del nuevo periodismo, sino más bien el propósito claro de compartir con la ficción el papel central del escritor como artífice de las versiones o ilusiones de realidad que crea en sus obras. A partir de la polémica muerte de la novela realista llevada a cabo durante los años cincuenta, la propuesta de Wolfe pudo ser atendida como retorno al trasnochado realismo. Pero no ha sido así. Tal intento vino a reclamar para la ficción un punto de apoyo en la evidencia y en la credibilidad de los hechos frente al despegue radical de los mismos realizado por los fabuladores Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, entre otros, y el grupo más reciente de The Fiction Collective, o frente a los neoescapistas Saul Bellow, John Updike y Bernard Malamud. Wolfe, Capote, Talese, Hersey, Hunter Thompson y muchos otros han cabalgado abiertamente hacia el irrealismo de la novela autoreflexiva posmodernista.

Pudiera sospecharse que este deslizamiento hacia la novela metafictiva ha quebrantado los compromisos del escritor para con la América contracultural. Indudablemente las obras más recientes hacen un diagnóstico del entorno cultural, sobre todo político e histórico, menos sobrecargado informativamente, menos agresivo, pero más temperado analíticamente que el de hace dos décadas. Este es el resultado lógico no de un desencanto ni de una renuncia a la participación en el escenario político-social norteamericano, sino de una elaboración más reflexiva de la función narrativa del propio escritor y de una expansión de su voz hacia territorios de la realidad norteamericana más cotidianos, familiares e íntimos, como observa Norman Sims en *The Literary Journalists*. Sigue habiendo, obviamente, acontecimientos políticos de primera magnitud, mas el escritor ha empezado también a medir su responsabilidad con el barómetro no menos desconcertante de las «realidades» que configuran y hacen imperceptible la miopía misma en que se asienta la vida norteamericana. Como ha hecho notar Richard Rhodes, es preciso seguir creyendo en las estructuras profundas que subyacen en la información, estructuras que han de salir a flote a base de una inmersión arriesgada a través de todos los tejidos culturales e informativos que sea preciso romper.⁵

En este sentido, las técnicas de la ficción modernista y posmodernista —monólogos interiores, collages, multiplicación de voces narrativas, recreación de la mitología del autor, ruptura de coordenadas espacio-temporales, etc.— han servido para fundir autoconscientemente el protagonismo real en la voz narrativa, hasta crear, como en el caso de Hunter Thompson, parodias (y paranoias!) autobiográficas. La búsqueda del nuevo héroe americano que realiza, por ejemplo, Joe McGinnis en *Heroes* (1976) resulta decepcionante si se mide al trasluz de la experimentación modernista, no sólo porque como él mismo afirma ya no se realizan gestas heroicas en Estados Unidos, sino porque la inclusión de sus propios fracasos matrimoniales y literarios desvirtúan su voz narrativa e inciden en la gesta relatada. El eclipse del problema novelado no tiene por qué ser tan total si la mediación del yo es más transparente, como ocurre en *John Brown's Journey* (1978) de Albert Fried.

Desde los intentos de Wolfe por recrear la vida subjetiva de los personajes hasta los atrevimientos surrealistas de Hunter Thompson en *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971) o en *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*, la experimentación novelística ha ido redefiniendo el compromiso personal del escritor con la sociedad y su interacción con el material periodístico hasta crear una identidad narrativa propia. Capote, Wolfe, Talese han cuidado y protegido el ámbito de esta identidad sin incurrir en piruetas narcisistas que desdibujaran su compromiso. Talese no parece salirse de los hilos que tejen la mitología personal iniciada en *The Bridge* (1964) y *The Kingdom and the Power* (1969). En *Honor Thy*

Father perfila todavía con más nitidez esas raíces profundas de la genealogía familiar subordinando sus intervenciones personales a la saturación informativa sobre cada uno de los personajes que componen la familia mafiosa de Joseph Bonano. Su objetivo, como el de Wolfe en *The Right Stuff* (1979) y en *From Bauhaus to Our House* (1982) consiste en corregir y humanizar ciertos aspectos de la mitología norteamericana —mafia, carrera espacial, arquitectura— cuya distorsión histórica es tan ostensible que no exige al escritor complicaciones autobiográficas. Wolfe desmitifica a los ojos del lector el heroísmo belicista que engendró la carrera espacial durante los años sesenta y que convirtió a los astronautas del proyecto Mercury en «elegidos para una gloria» «made in U.S.A.».

Varias obras recientes, entre ellas *A Time to Die* (1975) de Tom Wicker, *Who Killed George Jackson?* (1976) de Jo Durden-Smith, *Dispatches* (1977) de Michael Herr y *Friendly Fire* (1976) de C.D.B. Bryant ponen en evidencia que un protagonismo comprometido social y políticamente se traduce novelísticamente en una articulación personal y autoreflexiva de la obra literaria en línea con la mejor ficción del momento. Tom Wicker, negociador incansable durante la insurrección de los prisioneros en la cárcel de Attica, en 1971, transforma su actuación en reto literario y funde la documentación periodística con la técnica novelística a través de un prisma narrativo conscientemente individual. Jo Durden Smith explora la muerte del líder revolucionario George Jackson sometiéndose a sí mismo a un lavado de prejuicios y estructurando la narración como proceso cognitivo, como búsqueda periodística, novelística y autobiográfica de una muerte que sólo puede ser ofrecida en términos personales. Del mismo modo la guerra del Vietnam es presentada por Bryant y Herr desde su participación en el acontecimiento, el primero desde el escenario norteamericano y el segundo desde el campo de batalla. Mas en ambos la propia interacción con el hecho es fundamental. Bryant registra la pérdida de la ilusión en América y los fantasmas creados por el encubrimiento de la verdad sobre la guerra, sea a través de la manipulación de las estadísticas de los desaparecidos en acción como de las motivaciones políticas que esgrima el Pentágono. El recrudecimiento de los prejuicios que tipifica la familia de los Mullen no es sino el resultado de ese encubrimiento que pilla por sorpresa al propio Bryant. Michael Herr, por otra parte, se sitúa tan adentro del combate real que ha de recurrir a la viveza de las impresiones y de los recuerdos para recomponer los fragmentos más expresivos de esa lucha, única y válida contrapartida de verificación e interpretación para un corresponsal de guerra en Saigón.

Desde acontecimientos tan cruciales como los presentados por estos escritores se comprende, pues, el despliegue autoconsciente de unas voces narrativas sólidamente amparadas en la investigación informativa. Probablemente el reportaje literario ha encontrado así el justo medio que

permite a escritores como John McPhee, Jane Kramer, Tracy Kidder, Mark Kramer y muchos otros rastrear la superficie cultural norteamericana de forma distinta y descubrir en ella la medida exacta de sus componentes, llámense tecnología, vida social, ecología, energía nuclear o urbanismo. Los nuevos campos de interés que atraen a los escritores jóvenes hacen ver cómo el reportaje literario ha obligado a desperezar unos hábitos creativos anestesiados por la ficción y por el periodismo convencional y a someterse a un reto exploratorio que dura años y que espolea constantemente los prejuicios culturales del propio autor y sus esquemas compositivos. Las vivencias personales van tomando la delantera a las pruebas documentadas y éstas conducen a nuevas pistas de experiencia personal. No debe extrañarnos, pues, que la actitud de los nuevos reporteros literarios no pretenda ser tan testimonial como hace dos décadas ni que sus proyectos parezcan tan deslumbrantes. Nicaragua, El Salvador, Pakistán, la guerra de las galaxias y el espionaje ocupan nuevos espacios en la frontera exterior de este universo literario. Pero al lector norteamericano se le ha vuelto a hacer discurrir por unas fronteras domésticas no menos alucinantes: la tecnología de los ordenadores (Tracy Kidder), la investigación médica (Mark Kramer), la energía nuclear (Richard Rhodes), su fascinante mapa geológico (John McPhee) o su decaída mitología (Jane Kramer, Richard West). Si a esto se añade la obsesiva restauración de la historia norteamericana que han novelado varios reporteros podrá el mismo Wolfe comprobar el alcance de la renovación literaria que propuso en 1973 y recrear el lector la experiencia cultural norteamericana de forma más directa y sentida.

Notas

1. Cf. Warner Berthoff: «Fiction, History and Myth», en *Fiction and Events: Essays in Criticism and Literary History*. New York, 1971.
2. David Lodge. *The Novelist at the Crossroads*. Ithaca, Cornell U. Press, 1971, p. 33.
3. Véase a este respecto la apreciación de Ronald Weber en *The Literature of Fact*, Ohio U. Press, 1980, pp. 27-43.
4. *Ibidem*, pp. 66-68.
5. En la introducción de Norman Sims a *The Literary Journalists*. New York, Ballantine Books, 1984, p. 22.