

(CAPÍTULO CINCO)

LAS NOTICIAS Y LA TÉCNICA LITERARIA

Con el paso de los años, ciertos tipos de periodismo se han desempeñado mucho más allá de su vida útil normal. Al menos en este sentido, supongo que se han podido ganar el calificativo de literatura. Recordemos a Addison y Steele y a los autores de los Papeles Federalistas que se iniciaron como una serie de editoriales en el periódico. Más recientemente, la corresponsalía de guerra de Ernie Pyle y los artículos de A.J. Liebling han sobrevivido a sus creadores y parece probable que sobrevivan al papel en el cual se imprimieron originalmente. Espero que los informes y las críticas de James Agee y las columnas de Red Smith sean revividas periódicamente y continúen teniendo seguidores.

Nada de esto plantea ningún problema que sea singularmente periodístico, del tipo que pudiera iluminar la práctica en la actualidad. Las obras sublimes que tocan de manera poderosa temas atemporales tienen la posibilidad de ser leídas por las generaciones posteriores, ya sea que sus autores los hayan presentado originalmente como poemas épicos o columnas en un periódico. Se podría discutir hasta la saciedad si la mera supervivencia indica calidad. Incluso se podría tener desacuerdos desagradables respecto a si el periodismo puede jamás igualar la gracia de la poesía, del drama o de la ficción. Pero este no es mi propósito.

El periodismo utiliza cada día más técnicas de la ficción. Entretanto, la ficción, tanto la seria como la puramente entretenida, ha comenzado a tratar de utilizar historias casi tan inmediatas como la noticia. En un tema un poco menos controvertido, ha tomado prestado del periodismo ciertos métodos diseñados para mejorar la verosimilitud. Todos estos enredos han profundizado la ambigüedad respecto a lo que hace de la ficción ficción y del periodismo periodismo.

Esto a veces confundirá al público, al cual se le puede perdonar si pierde de vista cuál programa de televisión ‘basado en’ una noticia reciente es ficción, cuál es supuestamente una re-creación periodística del acontecimiento, y cuál es una pieza de periodismo tradicional con la cámara mostrando gente real haciendo cosas reales y al reportero contando únicamente lo que sabe. No es solamente la televisión la que genera la incertidumbre. En el periodismo impreso existen artículos y libros escritos por reporteros que alegan decir la verdad respecto a las noticias desde el punto de vista de las personas y no desde su propio punto de vista, al igual que el tratamiento ficcionalizado de los acontecimientos reales.

El público no es el único confundido. Los propios periodistas a veces también parecen perdidos. Esta fusión de formas plantea interrogantes significativos respecto a cuáles son los métodos de ficción apropiados para el periodismo y no existe consenso al respecto. Algunos periodistas muy afamados utilizan técnicas que parecen estar reñidas con la disciplina básica de la verdad y la profesión reacciona de manera incoherente, a veces castigándolos y a veces honrándolos, sin establecer una diferencia clara entre el uso apropiado e inapropiado de la técnica literaria. En 1994, un jurado para el premio Pulitzer seleccionó como finalista una obra que presentaba un crimen atroz desde el punto de vista de los participantes, un grupo de jóvenes que no había ido a juicio en el momento de publicarse el artículo.

Entre tanto, los directores de los periódicos tradicionales como Shelby Coffey del *Los Angeles Times* piden a los periódicos que produzcan más trabajo que merezca el calificativo de “periodismo literario”¹ y casi todos los demás reconocen que, para encajar en un entorno de información que ofrece a los clientes una cantidad siempre creciente de alternativas y gran inmediatez, deben abordar la tarea del periodismo de maneras nuevas y poco convencionales. Por consiguiente, no podemos darnos el lujo de perder más tiempo para definir dónde pertenecen los hechos reales y dónde la ficción.

¹ Shelby Coffey, “Newspapers in the 90s.” Conferencia 28 en la Serie de Conferencias *Prensa-Empresa* (Riverside, California), presentada el 3 de febrero de 1993 en la Universidad de California – Riverside.

La cuestión no se inició con Truman Capote. Aristóteles lo había dicho antes:²

La diferencia entre el historiador y el poeta no es que el uno escribe en prosa y el otro en verso —se podría colocar la obra de Heródoto en verso y seguiría siendo una especie de historia; el asunto consiste realmente en esto: que el uno escribe la cosa que ha sido, y el otro la clase de cosa que podría ser. Por lo tanto, la poesía es algo más filosófica y de mayor importancia que la historia, ya que sus estándares son de la naturaleza más que de lo universal, mientras que los de la historia son singulares.

Obsérvese lo que Aristóteles dijo sobre el reclamo de veracidad. No sostenía que fuese muy importante el hecho de que la poesía fuese inventada y la historia no pudiera serlo. Ambas tienen la responsabilidad de decir la verdad pero son de órdenes diferentes. Para Aristóteles, la poesía se refería a verdades más elevadas y la historia a unas más bajas.

Cleanth Brooks y Robert Penn Warren siguen una línea similar en *Understanding Fiction* donde se presenta un buen resumen de las principales diferencias entre la historia (o periodismo) y la ficción:³

A menudo se piensa en la ficción como algo opuesto a la realidad. Pero en un sentido muy real, ésta es una proposición falsa. Es simplemente cuestión de qué clase de hechos puede utilizar la ficción y de la forma como los puede utilizar.

Ellos diferencian entre la verdad de la “correspondencia” con los hechos, que orienta la historia, y la verdad de la “coherencia”, o consistencia interna, que orienta la ficción. Y lo explican enumerando los elementos que se incluyen en la verdad de la ficción:⁴

² *Poetics*, en *The Complete Works of Aristotle*, *op. cit.*, 2333.

³ Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, y Edición (New York; Appleton-Century-Crofts, 1971), 26.

- (1) la *coherencia y facilidad de comprensión* del carácter
- (2) la motivación y la creatividad de la acción; y
- (3) la *aceptabilidad* del significado total. (Énfasis en el original.)

Ellos sostienen que la ficción, de manera también característica, ofrece una línea narrativa en la cual algo significativo cambia. Los escritores de ficción incorporan su significado en este movimiento. Obviamente los que no escriben ficción también podrían proceder de esta forma ya que muchas historias, biografías y piezas periodísticas lo hacen. Pero, en la opinión de Brooks y Warren, la ficción puede lograr efectos que ni la historia ni el periodismo pueden. “La vida real”, escriben, “bien sea actual o pasada, nunca da al escritor de ficción la clase de hechos por los cuales se interesa más porque dichos hechos se refieren a procesos psicológicos y motivos humanos.”⁵

No estoy seguro de que Brooks y Warren valoren realmente el potencial de coherencia que tiene el periodismo. Quienes escriben historias en primera persona pueden producir obras que tienen los elementos que Brooks y Warren identifican, sin tener que inventar nada. Tomemos como ejemplo “Colleagues” de *Dispatches*, de Michael Herr,⁶ un extenso y vívido recuento de la vida que llevaban los corresponsales de guerra en Vietnam. Representa un retrato coherente de carácter —el de Herr. De hecho, la única objeción sería que se puede plantear a la asombrosa corresponsalía de guerra de Herr es que contaba más sobre el propio Herr y sus colegas que sobre Vietnam. La visión alucinante y dura de la experiencia —una visión tan impactante que se ha establecido como la visión prevalente de la guerra— era una representación más adecuada de la perspectiva de los corresponsales con educación universitaria asignados a Saigón que se aventuraban ocasionalmente a salir al campo, que a los jóvenes combatientes atascados allí sin esperanza. Sin embargo, esto no le resta ni a la credibilidad de las acciones que representa Herr en *Colleagues* ni a la aceptación de su significado. La forma en que la visión de Herr ha echado raíces demuestra su poder retórico.

⁴ *Ibid.*, 27.

⁵ *Ibid.*, 25.

⁶ Michael Herr, *Dispatches*, 187.

Todo lo que parece faltarle a los recuentos de Herr, según la definición que hacen Brooks y Warren de la ficción, es una línea narrativa fuerte, que es cuestión de elección del autor y no una limitación fundamental que imponen a Herr los valores del periodismo. “*Colleagues*” cuenta muchas historias pero realmente no se siente como una obra de ficción porque Herr no las cuenta principalmente a través de la acción. No permite que el significado se quede más que todo en los acontecimientos. Sus historias ilustran el significado como lo hacen las anécdotas. No lo encarnan como lo hace la ficción.

Veamos un ejemplo. Herr plantea su punto en la forma de una pura exposición:⁷

Era necesario ‘des-aprender’ muchas cosas antes de poder aprender algo, incluso cuando uno sabía que no era así, no se podía evitar la forma en que se mezclaban las cosas, la propia guerra con aquellas partes de la guerra que simplemente eran como en el cine,...

Luego, después de media página de florilegios ensayistas sobre ese tema, se lanza a relatar un momento durante la ofensiva de Tet en 1968 en Hue cuando David Greenway, que entonces trabajaba para la revista *Time*, y él le pidieron a un infante de marina que los cubriera mientras ellos corrían de un sitio para otro bajo el fuego enemigo.

David y yo corrimos encorvados, ocultándonos cada cuarenta metros más o menos detrás de trozos de muros destrozados, del tamaño de rocas, y en mitad de todo esto me puse a reír, mirando a David y meneando la cabeza. David era el más culto de los corresponsales, un bostoniano de buena familia y educación impecable, algo patricio, aunque no le importaba nada de eso. Éramos bastante buenos amigos y estaba dispuesto a creerme cuando le decía que realmente había algo gracioso, y el también rió.

⁷ *Ibid.*

“¿Qué pasa?” preguntó.

“Hombre, ¿te das cuenta que acabo de pedirle a ese tipo que se quedó atrás que nos cubriera?”

Me miró con una ceja ligeramente levantada. “Sí,” dijo. “Sí, lo hiciste. Oh, ¡es maravilloso!”

Es una historia pero no parece una ficción convencional. Tampoco aprovecha plenamente la capacidad que tiene al punto de vista de la primera persona para hacer una observación íntima e interna.

Esto realmente no se diferencia entre los artículos de Herr y las otras obras que casi todo el mundo aceptaría como ficción. La gran ficción a veces se escribe para que se lea como una exposición. Piensen ustedes en las historias de Jorge Luis Borges o ciertos aspectos de las novelas de John Dos Pasos. Herr pudo fácilmente haber planteado sus puntos exclusivamente a través de la narración de los eventos en los que participó, como lo hizo Norman Mailer en *Armies of The Night* y *Miami and the Siege of Chicago*. ¿Hubiera esto convertido a “*Colleagues*” en una historia corta?

Para mí, en principio es difícil diferenciar entre los relatos en primera persona como los de Herr y la ficción, a menos que utilice un elemento de juicio para el cual el propio texto no necesariamente aporta evidencia. Una de estas pruebas sería si el autor representa los acontecimientos y las personas en el mundo de una manera que él cree razonablemente que refleja de manera fiel su realidad a todos los niveles. Otra prueba podrían ser las expectativas razonables de los lectores en cuanto a la veracidad de la historia.

Obviamente, incluso si se satisfacen estos elementos de juicio, no significa necesariamente que el recuento haga honor a todas las disciplinas periodísticas. El libro de Herr decididamente no cumple con la regla de oro, por ejemplo, por cuanto no ofrece un recuento generoso de la comprensión de la guerra que no sea la suya propia. Y no es en absoluto modesto en las conclusiones que saca.

EL NUEVO PERIODISMO

Los dos libros de Mailer fueron ejemplos anteriores a Herr de un género que llegó a conocerse como el Nuevo Periodismo. Algunas de las primeras obras en esta modalidad fueron escritas por novelistas experimentados quienes dijeron que para esos libros habían vivido según las reglas de los reporteros. Pero la mayor parte del Nuevo Periodismo —ya sea escrito por novelistas o periodistas— nunca se acercó al cumplimiento de la disciplina de la verdad. Lewis Lapham ha llamado a estas obras “el primer engendro del melodrama sintético que lleva, más o menos directamente, a Oprah y Geraldo y Joe McGinniss pretendiendo ser Teddy Kennedy.”⁸

La novedad del Nuevo Periodismo desapareció hace tiempo, y sus reclamos y prácticas no merecerían ser mencionadas como algo más que una moda pasajera si no hubieran dejado una marca profunda en el periodismo que vino después. Nació por 1960 como una de las muchas audacias de la década. El Nuevo Periodismo incluyó figuras tan diversas como Jean Genet y George Plimton, Hunter Thomson y Garry Wills. Alcanzaba la notoriedad especialmente cuando aparecía en los periódicos o era escrito por personas cuyos nombres se identificaban con los periódicos, por su violación fundamental de las antiguas tradiciones del oficio, comenzando con la tradición de una expresión sin colorido.

En este sentido, todo el periodismo está en deuda con el Nuevo Periodismo, ya que sus adeptos reconocieron desde el comienzo que los reportajes vívidos e instantáneos de la televisión exigían un cambio en el periodismo. Ya no se podía contar con ser el primero con un hecho, de manera que debía aportar algo más que el hecho. Una cosa que aportaba era el estilo y la calidad de su escritura. La gente acudía con creciente frecuencia al periodismo escrito más por el placer de leer y menos para obtener los simples hechos. Pero ahora que la novedad se está perdiendo, surge nuevamente la preocupación por la verdad y la calidad del reportaje. Al deshacer las convenciones

⁸ Lewis Lapham, “Advertisements for Themselves: A Letter from Lewis Lapham,” *New York Times Book Review*, 24 de octubre de 1993, 3.

tradicionales, el Nuevo Periodismo también creó las condiciones, con las cuales ahora deben convivir todos los que trabajan en los periódicos, para que hubiera confusión entre el público respecto a lo que es periodismo y lo que es invención.

El practicante más audaz del Nuevo Periodismo, Tom Wolfe, también se convirtió en su principal teórico. Después de obtener su Ph.D. en Estudios Americanos en la Universidad de Yale en 1957, se puso a trabajar en los periódicos y terminó en 1962 en el *New York Herald Tribune* que en ese momento vivía sus últimos años. Según Wolfe, su objetivo era, al igual que el de muchos otros periodistas de la época, escribir una novela.⁹ Con su característica modestia exagerada, Wolfe describió la visión general de la novela entre los escritores de mitad de siglo: “La novela no era una mera forma literaria. Era un fenómeno psicológico. Era una fiebre cortical. Pertenecía en el glosario de una introducción general al psicoanálisis, en un lugar entre el narcisismo y las neurosis obsesivas.”¹⁰

Luego sucedió algo asombroso. Descubrió una manera de satisfacer su narcisismo y conservar su trabajo diurno. Leyendo el trabajo de periodistas de más edad, como Jimmy Breslin, y luego experimentando con sus propias piezas, Wolfe comenzó a creer que no solamente podía rendir pleitesía a la novela recogiendo algunas de sus técnicas sino que podía entregar el equivalente a la ficción en su periodismo. Para una sensibilidad como la de Wolfe hay muy poca distancia entre esto y la idea de que él y sus colegas “destronarían la novela como el principal género literario, iniciando la primera nueva dirección en la literatura en medio siglo”.¹¹ La estética de Wolfe gira sobre el asunto del estado social. “El terreno más rico de la novela, en opinión de Wolfe, es “la sociedad, el retablo social, sus modales y moral, todo el asunto de cómo vivimos hoy, según la frase de Trollope.”¹² Para que nadie piense que pretende dejar mucho a los otros planteamientos novelísticos, Wolfe arguye además que la única

⁹ Tom Wolfe, “The New Journalism,” en *The New Journalism by Tom Wolfe*, ed. Tom Wolfe y E. W. Johnson (New York; Harper & Row, 1973), 5.

¹⁰ *Ibid.*,7.

¹¹ *Ibid.*,3.

¹² *Ibid.*,29.

técnica novelística digna del genio es el realismo.¹³ Ni siquiera el realismo simple sirve. Solamente el realismo social, la representación vívida de las manifestaciones del estado social, hace que el genio realmente se destaque. Algo que no sorprende en un realista social, Wolfe parece pensar que es cuestión de determinismo biológico. “Me siento fascinado por el hecho de que quienes experimentan con la psicología del cerebro... parece que van encaminados hacia la teoría de que la mente o la psique humana no tiene una existencia interna discreta... durante cada momento de la consciencia está enlazada directamente con señales externas respecto al estado de la persona en el sentido...social”,¹⁴ escribe.

Obviamente, el juego del estatus puede inspirar una ficción interesante. *La Hoguera de las Vanidades* escrita por Wolfe es un ejemplo divertido de los placeres y limitaciones de la ficción social realista. Tuvo un considerable éxito comercial debido tanto al ingenio agudo de Wolfe como a la capacidad que tiene la caricatura para agradar a las multitudes porque lleva a todos al mismo nivel básico.

Pero el realismo social no es la única base para una ficción interesante y es difícil imaginar a alguien hoy que se tome muy en serio los pronunciamientos estéticos doctrinarios de Wolfe. Sin embargo, sería un error pasar por alto su discusión de la técnica, porque ahí es donde él y sus contemporáneos ejercen una influencia duradera.

El poder de la escritura novelística en el periodismo, escribe, se deriva de cuatro métodos básicos: (1) “construcción escena por escena, contar la historia pasando de una escena a la siguiente y recurriendo lo menos posible a la mera narrativa histórica;”¹⁵ (2) “el registro de los gestos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, trajes cotidianos y demás detalles ‘que simbolizan la vida de las personas en su estatus’¹⁶”; (3) diálogo realista (que) involucra al lector de una manera más completa

¹³ *Ibid.*,34.

¹⁴ *Ibid.*,33.

¹⁵ *Ibid.*,31.

¹⁶ *Ibid.*,32.

que cualquier otro método”;¹⁷ (4) “la técnica de presentar al lector cada escena como a través de los ojos de un personaje específico, dando al lector la sensación de estar dentro de la mente de cada personaje y experimentar la realidad emocional de la escena tal como dicho personaje la experimenta.”¹⁸

Los primeros dos no plantean ningún problema fundamental para el periodismo. El tercero podría, dependiendo de cuánta libertad se permita para la reconstrucción de las citas. Pero la cuarta, que señala muchos de los recuentos supuestamente no ficticios hechos por los periodistas en la actualidad, es supremamente problemática a la luz de la disciplina de la verdad.

LO QUE SIGNIFICAN LAS COMILLAS

No es necesario ser un Nuevo Periodista para meterse en dificultades con las citas. Janet Malcolm demostró eso en su trabajo sobre Jeffrey Masson, antiguo archivero de Freud aparecido en el *New Yorker*, donde siguió las líneas convencionales de la no ficción.¹⁹ El artículo era típico de Malcolm, atacaba con todas las armas e incluía algunas citas realmente estúpidas atribuidas al propio Masson. Masson lo demandó por difamación, diciendo que Malcolm había inventado las citas. Durante el juicio original, Malcolm tuvo que reconocer que había reconstruido una y modificado otra. Otras tres no aparecían en las cintas de su entrevista sino en las notas mecanografiadas que dijo haber preparado posteriormente. El primer jurado falló en su contra después de decidir que había fabricado cinco citas, aunque no pudo decidirse respecto a cuánto daño había causado.²⁰ Malcolm fue exonerada durante un segundo juicio sobre la base de que no había inventado deliberadamente ni había tergiversado maliciosamente las citas.²¹

¹⁷ *Ibid.*,31.

¹⁸ *Ibid.*,32.

¹⁹ Janet Malcolm, “Trouble in the Archives I,” *New Yorker*, 5 de diciembre de 1983, 59; “Trouble in the Archives II,” *New Yorker*, 12 de diciembre de 1983, 60, publicado nuevamente como *In the Freud Archives* (New York; Alfred A. Knopf, 1984).

²⁰ Jane Gross, “Impasse over Damages in *New Yorker* Libel Case,” *New York Times*, 4 de junio de 1993.

²¹ “*New Yorker* Writer Cleared in New Trial” (Associated Press), *Chicago Tribune*, 11 de enero de 1994, sección 1.

Cuando un escritor está tratando de hacer lo que Wolfe llama “diálogo realista”, especialmente cuando se recrean conversaciones que ocurrieron fuera de su presencia, la tentación de mejorar el original o llenar los espacios en blanco se torna peligrosa. Si ustedes nunca han tratado de tomar notas en taquigrafía, les insto a que sintonicen C-Span cuando estén mostrando un panel de discusión, pongan a funcionar una grabadora y comiencen a escribir todo lo que se dice. Transcurridos diez minutos más o menos, transcriban las notas. Luego corran la cinta y compárenla con su versión. Si ustedes no tienen una máquina de taquigrafía de las que se usan en los tribunales o al menos toman taquigrafía ustedes mismos, no existe ninguna posibilidad de haber capturado fielmente una parte significativa del original.

Ahora ensayen otro experimento. Enciendan una grabadora durante algunas conversaciones en su casa o en su oficina. A los pocos días, pidan a los participantes que recuerden lo que se dijo. Hagan lo mismo personalmente con una conversación en la cual ustedes hayan participado. Comparen la recreación con el original.

Si usted tiene madera de reportero, su versión capturará la esencia de lo que se dijo. Pero probablemente pasará por alto algunas cosas y con seguridad se equivocará con respecto a las palabras y las secuencias exactas.

La mayor parte de la palabra humana se presenta en ráfagas y frases, no en oraciones. Los gestos le sirven de puntuación y las expresiones faciales agregan las palabras faltantes. Quienes hablan se devuelven, repiten, omiten, dejan que el silencio termine la idea. Es raro el escritor de ficción que realmente produce un diálogo realista porque la realidad no se adapta a muchos propósitos. Una excepción es George V. Higgins, cuyos libros sobre crímenes se desarrollan casi completamente mediante conversaciones en una representación tan exacta que ofrecen un vistazo de lo que sería un diálogo real en una página impresa. (“No me gustan los guantes,” dijo el gordo. “En este clima especialmente, no me gustan los guantes. Qué diablos, alguien me detecta, viene la ley y estoy muerto de todos modos. Los guantes no me van a

ayudar. Usted espera como si dijera que me va ayudar, nadie sabrá jamás que estuve aquí hasta que todo el mundo haya estado por ahí manoseando las cosas y demás)".²² Tengo la corazonada de que Higgins aprendió a capturar las extrañas cadencias del habla real al leer las transcripciones de las intervenciones telefónicas cuando era Asistente Fiscal del Distrito Federal.

Aunque es muy difícil hacerlo eficazmente, convertir el habla humana en un diálogo realista no plantea ningún problema estético para el escritor de ficción, haya o no haya escuchado las intervenciones telefónicas o sepa o no tomar taquigrafía. Simplemente debe decidir el efecto que desea y luego afinar el diálogo para producirlo.

Sin embargo, para el periodista abundan los problemas. En primer lugar, posiblemente no tenga toda la cita en sus notas pero sí cree que la puede completar de memoria. O quizá se esté apoyando en la memoria de otro, quizá mucho después del hecho, y la persona que la recuerda puede tener un prejuicio. Tal vez tenga una versión perfecta, registrada en una cinta de claridad cristalina sin palabras tragadas ni ruidos de fondo que tapen al orador, pero las citas van por todos lados sin jamás llegar al grano. O el orador revela su ignorancia o utiliza un lenguaje crudo y el escritor quiere limpiarlo para proteger a la persona de manera que no parezca tonta (o para hacerla parecer más fidedigna o simplemente para no distraer a los lectores del punto principal del artículo).

En todos estos casos es necesario hacer juicios y éstos no siempre hacen honor estricto al principio de la fidelidad. Por ejemplo, muy pocos periódicos citan a una persona de la calle en el vernáculo perfecto, a menos que tengan una razón retórica muy poderosa para hacerlo. En la prensa americana, quienes han abandonado la escuela secundaria generalmente hablan en oraciones que se pueden diagramar. A menos, claro está, que exista una cámara de televisión en los alrededores, en cuyo caso el reportero sabe que su versión se podría comparar con el original. De ahí proviene el creciente uso de pequeñas grabadoras para capturar la totalidad de las palabras, en caso de que se necesiten completas.

²² George V. Higgins, *the Digger's Game* (New York; Alfred A. Knopf, 1973), 3.

Si todos a veces arreglan las citas y las reconstruyen de memoria, ¿por qué causó tanta controversia profesional el uso del diálogo en el Nuevo Periodismo? “Esto no puede estar bien...” imagina Wolfe que piensan los periodistas convencionales. “Esta gente debe estar inventando, improvisando, creando el diálogo... Dios, quizá estén inventando todas las escenas, estos tontos inescrupulosos (les digo que esos son *escupitajos* los que están lanzando).”²³

Algunos periodistas tradicionales se han sentido amenazados por el periodismo y la redacción superiores y han querido un árbitro para que los vuelva a dejar entrar en el juego. Pero muchos simplemente se han sentido incómodos porque los Nuevos Periodistas están tomando las pocas excepciones tradicionales al principio de la fidelidad y las están convirtiendo en regla. Estos periodistas tradicionales quizá no hayan articulado las restricciones que guiaban sus vidas, pero sí se controlaron porque pensaban que la verdad lo requería. A los Nuevos Periodistas parecía no importarles.

Ha llegado el momento de establecer algunas normas claras en este campo porque uno de los legados del Nuevo Periodismo ha sido ofrecer una excusa para prácticas que no aguantan un escrutinio bajo la luz.

Comencemos con la proposición de que un periodista solamente debe utilizar las comillas cuando tiene un registro razonablemente confiable de lo que se dijo. Si hace algún cambio en una cita o tiene alguna razón para poner en duda la confiabilidad de la cita, debe informar al lector lo que ha hecho. Puede hacerlo utilizando corchetes en las citas para indicar las palabras que se han agregado o eliminado y puntos suspensivos para indicar lo que se ha omitido. Puede decir explícitamente lo que ha hecho. (Por ejemplo, podría indicar que el siguiente diálogo se presenta según lo recuerda Pedro Pérez cinco años después.)

Yo haría algunas excepciones a esta regla general.

²³ Wolfe, “The New Journalism,” *op. cit.*, 25.

Ya en varias ocasiones en este libro he utilizado citas recreadas con base en mi propia memoria y no creo haber ofendido la disciplina de la verdad. El lector pudo saber fácilmente su origen (estaban incorporadas en anécdotas personales recordados desde una distancia considerable, de manera que un lector razonablemente atento pudiera juzgar qué tan perfectas pueden ser). Ciertamente fui más allá de lo exigido por el deber y señalé lo que estaba haciendo. Pero, incluso sin esa pista, creo que las personas pueden comprender lo que significa recordar una conversación. No necesitan una declaración formal de que el recuerdo puede no ser perfecto. Si un lector razonable²⁴ puede dilucidarlo fácilmente sin que se lo digan, déjelo así.

Bajo circunstancias normales, limpiar los lapsos gramaticales en las citas no perjudica la verdad. Esta excepción no se aplicaría cuando la inteligencia o el nivel educativo de quien habla sea importante para evaluar lo que dijo. Tampoco se aplicaría cuando el orador es suficientemente destacado como para que dependan muchas cosas de sus palabras. El Presidente es el ejemplo usual. (¿Algún periódico utilizaría jamás la palabra “¡Putá!”? Únicamente, dice el director prudente, si el Presidente lo ha dicho en la televisión). Esta categoría podría incluir a otras personas además del Primer Ejecutivo del país, pero es muy reducida. Desdichadamente, los profesionales del lenguaje probablemente formarían parte de esta categoría, aunque no sea más que porque su uso puede afectar los diccionarios. El que a hierro mata, a hierro muere.

Yo permitiría a los reporteros utilizar sus memorias para llenar los vacíos en las citas que aparecen en sus cuadernos siempre y cuando hayan tomado las notas recientemente y puedan recordar bien lo que se dijo. Aquí no opera ninguna regla clara, pero mientras más vívido o importante sea el lenguaje, menos deseable es depender de la memoria. Los reporteros deben utilizar grabadoras cuando sea posible si tienen intenciones de utilizar citas directas. (Obviamente, en muchas circunstancias la grabadora no funciona, bien sea porque el reportero tiene que hacer la entrevista al

²⁴ Klaidman y Beauchamp, *the Virtuous Journalist*, 32 y ss.

vuelo o en circunstancias por lo demás difíciles, o porque la grabadora inhibe a la persona entrevistada.)

Puede haber ocasiones en las cuales el reportero pudiera atribuir citas correctamente al Señor X que hayan sido obtenidas del Señor Y sin indicar el verdadero origen de la información, pero no se me ocurre ninguna. Tal vez si la cita es suficientemente inocua o la fuente del reportero tiene suficiente evidencia convincente (notas estenográficas, por ejemplo), podría justificarse. Pero yo *siempre* sacrificaría los efectos literarios en aras de la disciplina de la verdad.

Cuando se tengan dudas, lo mejor es que el periodista revele exactamente lo que ha hecho. Debe olvidarse de la pose de la precisión absoluta. Debe decir lo que oyó directamente y lo que obtuvo de segunda mano. Al igual que cuando se reconoce un error, la franqueza respecto a lo que uno sabe con seguridad y lo que no, aumenta la credibilidad.

EL PUNTO DE VISTA Y OTROS TRUCOS DE LA LECTURA DE LA MENTE

De todas las técnicas enumeradas por Wolfe que desdibujan la diferencia entre el periodismo y la ficción, escribir desde el punto de vista de otra persona es la que más choca con la disciplina de la verdad. Sin tener alguna intimidad con los personajes, la redacción noticiosa no puede crear la sensación de una novela realista tradicional. Pero cuando hay demasiada intimidad, la redacción de noticias acepta un nivel de verdad excesivamente bajo.

El punto de vista literario tiene muchas complejidades, pero permítanme hacer un simple bosquejo de la forma como lo utilizan muchos escritores.²⁵ La diferencia más elemental se encuentra en la narración en primera o en tercera persona. En la primera persona, el narrador habla directamente al público sobre lo que él mismo ha pensado y

²⁵ En mi discusión sobre el punto de vista literario utilicé extensamente a Wayne C. Booth en *The Rhetoric of Fiction*, 2ª edición (Chicago; University of Chicago Press, 1983).

ha hecho. En la tercera persona, el narrador puede relatar las percepciones y pensamientos de otros. En la ficción en primera persona, el narrador puede no ser el propio autor. Marlowe en *Lord Jim* no era Joseph Conrad. Tampoco necesita el autor implícito que escribe la parte del narrador ser la misma persona que produce el escrito, así como la persona del columnista de un periódico no tiene exactamente la personalidad real del columnista. De igual manera, en la tercera persona el narrador puede referirse al autor como un personaje (como, por ejemplo, en *The Education of Henry Adams* y *Armies of The Night* de Mailer).

El narrador en tercera persona puede ser omnipresente —puede meterse en el cerebro de todos— o puede estar limitado de alguna forma. El narrador puede adoptar un punto de vista individual para un solo capítulo o una sección y luego cambiar a otro punto de vista. El escritor también puede adoptar diferentes niveles de intimidad con los personajes de su punto de vista. Podría simplemente describir la escena presente desde el punto de vista físico de un personaje particular. (*Pedro Pérez se volvió. Ante él descollaba un hombre pálido con un parche negro sobre un ojo*). Podría reportar algunas reacciones internas obvias. (*El hombre tenía un aspecto horrible. Y cuando habló, Pérez se echó hacia atrás, luchando en vano por reprimir un escalofrío*). También podría meterse completamente dentro del personaje. (*¿Quién es este monstruo? Nadie que yo conozca. No es hombre. Yo no soy hombre. Fue lo que dijo el cíclope, ¿no es verdad? En clase de inglés. Sentí miedo entonces también. Miedo de las monjas*). Las variaciones son infinitas porque los grados de intimidad forman un continuo.

La narración en tercera persona puede ser totalmente 'objetiva', es decir, que reporta únicamente los detalles físicos que cualquiera puede observar. Pero también en este caso existen variaciones, dependiendo de si el narrador lo ve todo o ve únicamente desde una posición particular, lo cual lo convierte en un personaje con un solo punto de vista.

Por último, se podría narrar en segunda persona —como ustedes han seguido esta frase en la segunda persona. Pero esto es torpe y poco común en formas extensas.

De todas las técnicas de punto de vista, la narración en primera persona es la que desperdicia el mayor número de oportunidades literarias y conlleva el menor número de riesgos para los periodistas de los diarios. Desdichadamente, en algún momento durante la búsqueda de la objetividad profesional, los periódicos prácticamente abandonaron la primera persona. Eso fue un error. La primera persona puede ser un ejercicio en egoísmo, obviamente, pero si se maneja correctamente (y sería bien recibida una instrucción impartida sobre este tema en las escuelas de periodismo) el periodismo en primera persona en los informes de noticias puede ser algo cautivante y sincero.

El periodista en primera persona no pretende ser omnipresente. Puede confesar cuáles son las cosas que restringen su punto de vista o sesgan sus reacciones. Existen dos ejemplos de cómo se utiliza esta técnica de la primera persona. Son tomados del trabajo de un reportero consumado, Homer Bigart, y se refieren al bombardeo de Alemania del 26 de febrero de 1943.²⁶

Una base de bombarderos americanos, en algún lugar de Inglaterra, 26 de febrero de 1943 —Nuestro objetivo era Wilhelmshaven. Golpeamos la base del Fuehrer Adolf Hitler en el Mar del Norte desde el sudoeste, después de pasar por una esquina especialmente caliente del tercer Reich durante lo que pareció una pequeña eternidad.

No podía distinguir claramente nuestro objetivo específico para aniquilación, los muelles de los submarinos, porque a nuestra altitud las instalaciones que bordeaban Jade Busen (Bahía Jade) no se veían más grandes que la cabeza de

²⁶ Homer Bigart, "Reporter Rides Fortress in Wilhelmshaven Raid" en *Forward Positions: The War Correspondents of Homer Bigart*, ed. Betsy Wade (Fayetteville, Ark., University of Arkansas Press, 1992), 9.

un alfiler. Pero el patrón de las calles del pueblo prusiano se destacaba perfectamente visible así como el gran suburbio de Rustringen, bahía abajo.

A los pocos días, Bigart envió otro informe sobre el ataque aéreo para el *New York Herald Tribune*:²⁷

...La verdadera perspectiva es algo difícil de mantener en las horas inmediatamente posteriores a una asignación en la cual el propio cuello ha estado directamente en peligro. Es probable que uno sienta que ha tenido un asiento junto al ring en la batalla más importante desde Waterloo o ese último juego entre los Yanquis y los Cardenales en el estadio.

Esas piezas fueron excelente periodismo para 1943, y serían excelente periodismo hoy: vívido, preciso, debidamente modesto en sus reclamos de verdad.

La narración en primera persona también permite al escritor producir en el lector efectos difíciles. Un ejemplo de ello es la serie “La Historia de Rosa Lee”, galardonada con el premio Pulitzer y escrita por Leon Dash del *Washington Post*.²⁸ Cuenta la dolorosa historia de la vida de una familia pobre y llena de problemas —incluyendo delitos, farmacodependencia y el vergonzoso comportamiento de la propia Rosa— a la vez que mantiene en el lector una empatía por los sujetos de la obra. El uso de la primera persona permite a Dash reconocer los efectos de su presencia en la acción, las interacciones que observó y el efecto que tuvieron sobre él las cosas que vio, lo cual ayuda guiar a las reacciones del lector.

VARIETADES DEL VENTRILOCUISTO.

Wolfe no se contenta con quedarse dentro de su propio consciente:²⁹

²⁷ Homer Bigart, “Raid on Wilhelmshaven: A Lesson in Perspective, en *ibid.*, 13.

²⁸ Leon Dash “Rosa’s Story”, *Washington Post*, 18 – 25 de septiembre de 1994, sección Outlook, I.

²⁹ Wolfe, “The New Journalism”, *o. cit.*, 21.

Solamente a través de las formas de periodismo más escudriñadoras es posible, en la no-ficción, utilizar escenas enteras, diálogos extendidos, puntos de vista y monólogos interiores. Eventualmente, otros y yo seríamos acusados de “meternos en las mentes de las personas”... ¡pero exactamente! Yo pensé que ése era simplemente otro timbre que tendría que tocar un reportero.

El problema es que la puerta realmente nunca se abre y el hombre que hay dentro es un mentiroso reconocido.

Es posible tener diversos grados de intimidad en la narración periodística en tercera persona. Veamos primero este pasaje de *In Cold Blood*:³⁰

Mientras el señor Clutter se afeitaba, duchaba y vestía con pantalones de pana, chaqueta de ganadero, en cuero, y suaves botas para montar, *no sentía temor a perturbarla*; no compartían la misma alcoba. Durante varios años había dormido solo en la alcoba maestra en el primer piso de la casa —una estructura de catorce habitaciones, de dos pisos, hecha con marcos y ladrillos. Aunque la señora Clutter guardaba sus ropas en los armarios de este cuarto y mantenía sus pocos cosméticos y su pléyade de medicinas en el baño adjunto de baldosín azul y ladrillos de cristal, había tomado para ocupación seria la antigua alcoba de Eveanna la cual, al igual que la de Nancy y la de Kenyon, se encontraba en el segundo piso. (Se agregó el énfasis.)

Capote nos da una idea del punto de vista de Clutter describiendo las abluciones matutinas y luego indicando que no tiene temor de despertar a su esposa, un pensamiento interno no manifestado necesariamente en sus expresiones o acciones. ¿Cómo pudo saber Truman Capote que el señor Clutter no tenía temor? No pudo haberle preguntado al hombre, porque el señor Clutter había sido víctima de un asesinato y Capote hizo todo su reportaje sobre el delito después del hecho. Pero pudo inferirlo con base en ciertos datos que había recopilado y tiene la gentileza de presentar

³⁰ Truman Capote, *In Cold Blood* (New York; Random House, 1965), 9.

la evidencia para el lector de manera que esa frase de “no tenía temor” encuentre apoyo en la evidencia externa.

Compárese esto con un pasaje de *The Final Days*, por Bob Woodward y Carl Bernstein, donde se describe un intercambio entre el Presidente Nixon y Henry Kissinger, poco antes de la renuncia del Presidente: ³¹

Él (Kissinger) entró a la alcoba. Ahí estaba el Presidente en su silla, como lo había visto en tantas ocasiones. A Kissinger realmente no le gustaba el Presidente. Nixon le había convertido en el hombre más admirado del país y, sin embargo, el Secretario no podía llegar a sentir afecto por su benefactor. Se sentaron largo rato a recordar acontecimientos, viajes, decisiones compartidas. El Presidente estaba bebiendo. Dijo que iba a renunciar. Sería mejor para todos. Hablaron calladamente —la historia, la decisión de renunciar, los asuntos extranjeros...

“¿Me tratará la historia con más gentileza que mis contemporáneos?” Preguntó Nixon con lágrimas en los ojos.

Ciertamente, definitivamente, dijo Kissinger. Cuando termine todo esto, al Presidente se le recordará por la paz que ha logrado. El Presidente no pudo contenerse y sollozó.

Kissinger no sabía qué hacer. Sentía que lo habían colocado en el papel de padre.

¿Cómo saben los autores que Kissinger no podía sentir afecto por Nixon o que cuando Nixon lloró, Kissinger sintió como si lo hubieran colocado en el papel de padre? Hay muy pocas emociones más íntimas que estas. El contraste entre la presencia usualmente distante y gélida de estos líderes mundiales y la intimidad de los

³¹ Bob Woodward y Carl Bernstein, *The Final Days* (New York; Simon & Schuster, 1976), 422.

pensamientos de Kissinger da a la escena su dramatismo (está bien, melodrama). A diferencia de Capote, Woodward y Bernstein no regalan al lector ninguna prueba para sustentar las inferencias que les llevan hasta los pensamientos íntimos del personaje del punto de vista. Un poco más adelante en la escena escribieron que Kissinger habló con otras personas sobre el incidente, de manera que es imposible siquiera tener confianza en que el propio Kissinger los haya relatado. Pudo haber llegado a los escritores de segunda o tercera mano, convirtiendo así la inferencia en algo más tenue. Pero, incluso si Kissinger le hubiera dado a los autores la historia personalmente, ¿cuánto deben creer ellos o sus lectores? La naturaleza del afecto y los sentimientos paternales es compleja y variable aún en las mejores circunstancias. Y en este caso la persona con los sentimientos es una de las figuras más sutiles de la historia americana reciente, un genio para manipular las imágenes públicas. Se necesitaría un psicólogo más ingenioso que Kissinger para inferir con cierto grado de confianza la verdad de la persona que se oculta detrás de su puerta.

Ahora examinemos este pasaje de Wolfe:³²

Todas estas gotas de lluvia están *drogadas* o algo... el avión se desplaza hacia la pista para despegar y esta estúpida agua infartada corre lateralmente atravesando la ventana. Phil Spector, de 23 años de edad, magnate del Rock and Roll, productor de Discos Philles, el primer magnate adolescente de los Estados Unidos, observa... esta acuosa patología ... está *enferma, fatal*. Aprieta su cinturón sobre el estómago... aumenta el zumbido dentro del avión, sale un chorro de aire a través de la ventilación encima del asiento de alguien, algún imbécil enciende un cono de luz, hay un aviso plantado al lado de la pista, unas instrucciones locas, crípticas, insanas para el piloto —Pista número cuatro. ¿Tienen los Laps de los cilindros el lado principal hacia ABAJO? Gotas de lluvia esquizoides. El avión se parte en dos al despegar y todos los pasajeros de la mitad delantera vienen disparados hacia Phill Spector en un río de cuerpos envueltos en un espeso y naranja —¡NAPALM! No, sucede en el aire; hay una

³² Tom Wolfe, "The First Tycoon of Teen," citado en *The New Journalism*, op. cit., 20.

larga rasgadura en el costado del avión, simplemente se rasga, puede ver como se rasga la parte superior, doblándose hacia atrás en enfermizos rizos, como un enfermo huevo de Dalí, y Phill Spector sale volando por la abertura, oscuridad congelante. (Énfasis en el original.)

Eso sí es íntimo. Está muy cerca de la corriente del pensamiento consciente. Las percepciones sensoriales de un momento al siguiente, las palabras precisas e inteligibles sobre un aviso en la pista de despegue, la vívida y detallada fantasía de una pesadilla. ¿Pasó eso realmente por la cabeza de Phill Spector en ese mismo instante? ¿El naranja espeso de las llamas del NAPALM? ¿Los coágulos enfermizos como un huevo de Dalí? ¿Todo esto? Tom Wolfe no da absolutamente ninguna evidencia con base en la cual se pueda juzgar la veracidad del pasaje, excepto la verosimilitud (o falta de ella) del propio texto. Yo tengo mis razones para dudar. Pero eso puede ser simplemente porque mis temores durante el despegue generalmente no tienen la forma de un monólogo de Robin Williams.

Generalmente son más prosaicas, una tensión en los músculos, un pensamiento sobre mi esposa y mis hijos, esa clase de cosas. En su ensayo sobre el Nuevo Periodismo, Wolfe sostiene que Spector dijo que le había parecido fiel el pasaje citado. “Esto no debe sorprender a nadie,” escribió Wolfe, “debido a que cada detalle del pasaje fue tomado de una larga entrevista con Spector sobre exactamente cómo se sentía en ese momento.”³³ Pero eso no pone punto final al asunto, porque la descripción de una persona —en este caso sus descripciones jubilosas— después del hecho no necesariamente representan ni siquiera se aproximan a representar las emociones del momento. Otra forma de expresarlo: esta descripción nos permite inferir más sobre la manera de hablar que tiene Spector sobre sí mismo que respecto a lo que realmente estaba sintiendo en el momento del despegue. El hombre que se encuentra al otro lado de la puerta con frecuencia miente sobre su estado interior. Incluso puede mentirse a sí mismo.

³³ Wolfe, “The New Journalism,” *op. cit.* 20.

Por último, veamos un libro que desencadenó una controversia: el tratamiento que hizo Joe McGinniss del senador Edward Kennedy, *The Last Brother*.³⁴

Miró nuevamente el reloj. No era todavía la una y cuarenta. Si solamente, en este momento, en este preciso minuto, pudiera agarrar todos los papeles que tenía sobre su escritorio, embutirlos en el portafolio junto a sus pies, levantarse y abandonar el Senado, dejando a Prouty con la palabra en la boca, irse a casa para ducharse y ponerse en contacto con Claude para salir a tomar algunos tragos...

Tener que escuchar a Winston Prouty, en un viernes por la tarde la semana anterior al Día de Acción de Gracias, sermonear sobre los males de utilizar el dinero de los contribuyentes para comprar libros en las bibliotecas, era lo más metido en el sargaso que se había encontrado Teddy hasta el momento.

Este pasaje se presenta en un recuento de los momentos inmediatamente anteriores a que Kennedy se enterara de que su hermano Robert había sido asesinado. No es tan íntimo como el pasaje de Wolfe, pero sí incluye una fantasía (el senador soñaba simplemente con levantarse e irse) y un juicio interno de autocompasión (un momento trivial le parecía al senador el sargaso más profundo en el que se había encontrado, incluso más profundo, según McGinniss nos lleva a suponer, que el lodoso fondo de Chappaquiddick). Y lo asombroso es que McGinniss reconoció que lo había inventado. O al menos esa es una inferencia razonable.

En una “nota del autor” McGinniss reportó que la familia Kennedy se había resistido a su investigación, de manera que aparentemente nunca habló con el senador sobre lo que estaba sintiendo en ese momento de tedio antes del horror. Pero sí había tenido “muchas docenas de entrevistas” con conocidos de Kennedy y se había sumergido en enormes cantidades de material publicado sobre el senador. “A partir de esta base de conocimientos existentes y fuentes verificables,” escribió, “he tratado de transmitir al

³⁴ Joe McGinniss, *The Last Brother* (New York; Simon & Schuster, 1993), 33 – 34.

lector cómo *pudo haber sido* estar en el lugar de Teddy Kennedy”. (Se agregó el énfasis).³⁵

Los periodistas respetables atacaron la idea misma. El veterano escritor político Jon Margolis escribió en el *Chicago Tribune*.³⁶

Este libro debe ser estudiado por todos los americanos, no por sus valores intrínsecos —porque no tiene ninguno, absolutamente ninguno— sino como una ilustración de exactamente qué tan corrupta y decadente ha llegado a ser nuestra vida cultural, intelectual y política.

Francis X. Clines del *New York Times* llamó desvergonzado a McGinniss y declaró que sus métodos literarios eran “licenciosos”.³⁷ Ninguno de esos reporteros ni sus periódicos han sido afectos al abordaje novelístico pero incluso el crítico de libros del *Washington Post*, Jonathan Yardley, proclamó que *The Last Brother* era “un ejemplo clásico de ética periodística y editorial chapucera” agregando que representa “una burla incluso de las normas más mínimas que se deben seguir para escribir una biografía.”³⁸

Naturalmente, existe una diferencia entre *Final Days* y *The Last Brother* por cuanto Woodward y Bernstein sostienen que alguien les dijo todo lo que reportaron en el libro y McGinniss admite que dio ese salto de la imaginación. Pero esa distinción corta demasiado delgada la disciplina de la verdad, especialmente debido a que Woodward y Berntein no revelan quién dijo qué. Excepto en los casos en los cuales la propia aseveración es noticia (por la persona que la hizo), el problema para los periodistas no es si alguien dice algo sino si existe razón para creer que ese algo es cierto. Y como lo sugiere el ejemplo de Kissinger, Woodward y Bernstein son tan vulnerables como McGinniss en ese aspecto.

³⁵ *Ibid.*, 618.

³⁶ Jon Margolis, “The Last and the Lost,” *Chicago Tribune*, agosto 1, 1993, Sección Libros.

³⁷ Francis X. Clines, “See What You’ve Done Now, Camelot Dweeb?” *New York Times Book Review*, 22 de agosto de 1993.

³⁸ Jonathan Yardley, “The Rise and Fall of Teddy Kennedy,” *Washington Post*, julio 28 de 1993, Sección Style.

La intensidad de la reacción al libro de McGinniss fue peculiar ya que McGinniss fue ligeramente más franco que la mayoría de los autores respecto a su método. Y el libro fue mucho menos duro en sus inferencias respecto a la vida interior de Kennedy que muchos otros sobre el mismo tema. Cuando Joyce Carol Oates publicó *Black Water*, una desvelada *roman à clef* dedicada exclusivamente a los momentos durante los cuales una jovencita se ahoga en un automóvil enviado al agua a toda velocidad por un destacado político, no suscitó gritos similares de indignación aunque fue mucho más severo respecto al sujeto de la vida real que el libro de McGinniss.

Sería alentador si el revuelo en contra de McGinniss fuera el comienzo de un replanteamiento de todo el género, un paso hacia el desarrollo de algunas normas sobre lo que es aceptable en la práctica periodística y lo que se considera mentir. Pero me temo que la controversia respecto a *The Last Brother* tuvo más que ver con la vulnerabilidad de McGinniss después de su choque con Janet Malcolm que con cualquier preocupación fundamental y sostenida respecto a ese elemento de nuestro oficio.

EL ALCANCE DE LA INFERENCIA

La disciplina de la verdad no impide a los periodistas hacer inferencias. Los reporteros lo hacen cuando clasifican los hechos y los argumentos, incluso sobre los asuntos más rutinarios. (*Se cometieron robos similares en tres casas de un vecindario de la Calle Principal anoche. La policía se niega a decir que los delitos están relacionados entre sí*). Tampoco se debe prohibir a los periodistas hacer inferencias respecto al estado interior de las personas sobre quienes escriben. (*Recién salido de la escuela para candidatos a oficiales, el subteniente Ron Jackson se encontraba parado en un claro de la selva dándole vueltas al mapa reticulado cubierto en plástico, tratando en vano de orientarse con las líneas de los árboles y los arrozales que se extendían hasta el horizonte. Sus hombres le miraban con recelo. Si quería tener alguna esperanza de que lo siguieran, tendría que comenzar inmediatamente. "Sargento", gritó, "¿dónde diablos estamos?"*).

¿Hasta dónde se deben sentir los periodistas en libertad de ir cuando hacen estos juicios? ¿Y hasta qué punto deben informar a sus lectores sobre las bases de lo que han hecho? Uno de los factores debe ser el grado de incertidumbre que se tiene respecto a una declaración. Si yo no hubiera hablado ni con el señor Clutter ni con el senador Kennedy, me sentiría más tranquilo diciendo que el señor Clutter no temía (o, con más exactitud, no tenía razón para temer) despertar a su esposa que para decir que el día en que fue asesinado su segundo hermano, el senador Edward Kennedy fantaseaba sobre dejar la presidencia de una aburrida sesión del Senado e irse a beber con Claude. El grado de confianza depende de todas las circunstancias, no solamente de que una persona nos lo haya dicho.

Con sólo mantener los ojos abiertos, un reportero que viaje con una unidad de infantería aprendería lo suficiente sobre el teniente para comprender que estaba tratando de ganarse la confianza de sus hombres ateniéndose al conocimiento superior de ellos. Obviamente, podría haber otras explicaciones para las acciones del teniente. Pudo haber entrado en pánico y, sin embargo, pudo haber tenido suficiente serenidad para ocultar su temor. Pero, al no haber una indicación de que la inferencia más obvia es incorrecta, generalmente se puede elegir sin peligro. Por otra parte, si alguien a quien un reportero considera mentiroso o no se encuentra en posición de conocer las cosas que dice saber, dice algo al reportero, no es una base para publicarlo como un hecho. Si el senador tuviera la costumbre de esconder sus hábitos de bebida, el admitir que había estado pensando en irse a tomar un trago con Claude podría tener cierta fuerza. Pero si fuera una persona depresiva, que abusara de sí mismo, me preocuparía el hecho de que quizá se hubiera inventado un cuento humillante y sensiblero. Y si Claude o un paje del Senado contara la historia de lo que estaba pasando por la mente del senador, yo tendría muchas dudas.

La incertidumbre aumenta a medida que se estrecha la intimidad con el personaje del punto de vista en la narración. El escritor puede decidir dónde piensa ubicar su narración en el continuum. A cierta distancia, existe muy poca razón para preocuparse

por las inferencias porque su alcance es pequeño. (*Jim O'Leary prácticamente no podía silbar por sonreír mientras caminaba por la calle Park después de recibir la carta. Decía que su hijo había sido aceptado en Harvard. Harvard. Aunque solamente distaba unas pocas millas de su vecindario del Sur de Boston, hasta que Jim Junior comenzó a presentar un desempeño espectacular en el colegio, la universidad ubicada al otro lado del río Charles era como otro país para la gente de la comunidad de O'Leary, con una frontera que a su clase no le era permitido atravesar.*) Aunque novelesco en cierto sentido, este ejemplo se basa en algunos hechos sencillos y determinables: la expresión en la cara de O'Leary, su comportamiento, la llegada de la carta, la forma en que su comunidad consideraba a Harvard.

Si se profundiza un poco más en el punto de vista del personaje, las inferencias se hacen más problemáticas. (*El olor de repollo hervido atacó fuertemente la nariz de O'Leary, algo tan conocido como la cocina de su madre. ¡Cuán orgullosa se sentiría! Su propio nieto asistiendo a la escuela donde habían asistido los Kennedy. Aunque sonreía mientras silbaba una pequeña giga, había también una punzada. Ella se habría enseñoreado por encima de todos en el vecindario, se les hubiera impuesto como los olores de su ventana durante el verano, así no les gustara el repollo.*) Aquí el autor coloca unas impresiones sensoriales precisas y unos recuerdos en el momento específico y les da una expresión vívida, incluso tratando de utilizar ritmos y palabras vernáculas distintivos que sugieren el modo de hablar del personaje de punto de vista. A menos que el propio Jim O'Leary le hubiera dicho todo esto al autor, las inferencias son bastante audaces.

Pero no son nada comparadas con lo que se hace en el planteamiento más íntimo: la corriente del pensamiento consciente. (*¡O'Leary triunfante! ¡O'Leary el rey! ¿Le llevaban los propios Kennedy alguna ventaja hoy? Demonios, ¿no se habían metido todos sus muchachos en una u otra clase de problema? Pero Jim Junior, ese sí era un muchacho. Pudo haber sido un cura, tan dedicado a su deber. No se iba a hacer tonterías con cada chica que le mostrara un poco de pierna.*) Únicamente la generosidad podría describir este tipo de informe como una inferencia a partir de la

evidencia. Se aproxima tanto a invención como puede hacerlo un escritor con personajes que tienen una vida real fuera del papel. Este abordaje no tiene cabida en el reportaje de noticias.

Otros factores para tener en cuenta cuando se decide hasta dónde llevar una inferencia deben ser la naturaleza de lo que se arriesga y las consecuencias de equivocarse. Cualquier error de juicio tiene la posibilidad de causar dolor a la persona cuyos pensamientos internos son mal representados por el reportero. Pero una cosa es inferir ciertos sentimientos en un recuento cálido y halagador sobre el orgullo de un padre al ver que su hijo lanza su primer juego en el béisbol profesional y otra tratar de adivinar lo que le pasó por la mente a un policía cuando hizo el disparo que mató a un chico inocente. Por eso es totalmente inadecuado tratar de hacer una nota desde el punto de vista de las personas que esperan a ser juzgadas por un delito. Su estado mental es la misma esencia de la cuestión legal y ningún periódico debe pretender conocerlo. De igual manera, no estoy de acuerdo con la mayoría de los esfuerzos por hacer retratos íntimos, internos, de las figuras políticas poderosas, especialmente cuando sus estados internos (de conocimiento o motivación) tienen mucha injerencia en las decisiones públicas. Esta ciertamente era la situación política cuando se publicó *The Final Days*. Nixon había renunciado, pero otros de los personajes del libro estaban tratando de sobrellevar esos días o estaban ya haciendo planes para su regreso.

Esto plantea otro factor: el paso del tiempo. McGinniss, defendiéndose de las críticas con que fue recibido su libro sobre Kennedy, utilizó tres ejemplos de historia y de biografía bien aceptados en los cuales los escritores describían la vida interna de sus sujetos. Uno era un libro sobre Mozart, otro sobre la revolución francesa y el tercero sobre Samuel Johnson. Sin entrar en los temas historiográficos que pudieran plantear dichos libros, yo podría comentar que, incluso reconociendo la importancia de las lecciones que enseña la historia, el daño individual que estos recuentos podían causar era pequeño porque los acontecimientos representados eran tan remotos en el tiempo que todos los personajes representados en ellos estaban muertos.

Desdichadamente, mientras mayor sea la incertidumbre y mayores los riesgos contemporáneos, mayor es la tentación de escribir un recuento interiorizado. Este abordaje se ha convertido en algo popular sencillamente porque en esas circunstancias la curiosidad es mucha. Pero si la disciplina de la verdad significa algo, es que los periodistas se deben resistir a esa tentación.

LA CONDUCCIÓN DE LAS PRUEBAS

Incluso cuando un periodista tiene confianza en las inferencias más modestas que haya hecho respecto a lo que está sucediendo en la mente de su personaje, sigue teniendo con el lector el deber de revelar las bases de su juicio y manejar todos los argumentos contrarios legítimos. Regresando a los elementos de la disciplina elemental de la verdad, la honestidad intelectual exige como mínimo que, cuando un escritor hace un juicio, debe plantear la evidencia que lo apoya o lo refuta. Y cuando el asunto es controvertido (una idea de la verdadera naturaleza de la relación entre Kissinger y Nixon, por ejemplo, pudo haber matizado la percepción del público sobre Kissinger lo suficiente para que no hubiera sobrevivido hasta la administración de Ford), podría ser mejor para el escritor reservarse el juicio.

Es curioso que el novelista Truman Capote parecía entender la necesidad de estos controles mejor que muchos periodistas. Capote en *In Cold Blood* encuentra muchas veces formas ingeniosas y sutiles de reunir evidencia y hacer que sus inferencias sobre el estado interior de sus personajes sea verosímil para el lector, así como reunió la evidencia del pasaje que cité arriba para demostrar por qué el señor Clutter no temía despertar a su esposa. Por ejemplo, al inicio del libro cita extensamente una carta enviada a Perry, uno de los asesinos, por un amigo de la prisión. Allí se plantea una serie de observaciones importantes:³⁹

“Usted es fuerte, pero existe una falla en su fortaleza y, a menos que aprenda a controlar esa falla, resultará ser más poderosa que su fuerza y le derrotará.

³⁹ Capote, *In Cold Blood*, 43 – 44.

¿Cuál es la falla? *Una reacción emocional explosiva desproporcionada respecto a la ocasión.* ¿Por qué? ¿Por qué se presenta esta ira irrazonable al ver a otros felices o contentos, este creciente desprecio por las personas y el deseo de hacerles daño? Está bien, usted piensa que son tontos, los desprecia por su moral, su felicidad es la fuente de la frustración y del resentimiento *de usted.* Pero esos son enemigos terribles que usted lleva en su interior —con el tiempo destruyen tanto como las balas.” (El énfasis aparece en el original).

Esto plantea el elemento de la motivación del asesino que Capote desarrolla durante el resto del libro. Pero el hecho de que alguien que conocía bien al asesino creyera respecto a él no es suficiente para sustentar el peso que descarga Capote en este análisis, de manera que se da a la tarea de establecer un lazo estrecho con la autoevaluación del asesino. “Perry,” reporta, “halagado por ser el sujeto de este sermón, había permitido a Dick leerlo”.⁴⁰ En otras palabras, alguien que observó de cerca a Perry había sacado conclusiones sobre su constitución emocional y Perry había aceptado ese juicio. Obviamente, esto no significa que el lector deba aceptar la nota sobre el estado de ánimo de Perry, ni Capote insiste en que lo haga. La evidencia da al lector un medio para la evaluación. Incluso la arquitectura de *In Cold Blood* parece cuidadosamente diseñada para permitir a Capote reunir de manera persuasiva la evidencia de los motivos y vidas emocionales de sus personajes. La primera sección termina con el descubrimiento del asesino de los cuatro integrantes de la familia Clutter. Pero lo que sucedió exactamente sigue siendo un misterio. Aunque Capote desde el comienzo muestra ciertos aspectos de las personalidades de los dos asesinos que ayudan a explicar cómo pudieron haber cometido una acción tan sanguinaria, nunca sugiere en la primera mitad del libro exactamente el porqué, ni siquiera la razón por la cual seleccionaron a los Clutter. Esto establece el escenario para un desarrollo cuidadoso de la evidencia.

En primer lugar, Capote muestra lentamente los detalles físicos —dónde yacían los cuerpos, cómo fueron asesinadas las víctimas, diversos detalles como una radio portátil

⁴⁰ *Ibid.*, 44.

desaparecida. Luego siguen los arranques en falso de las investigaciones policiales hasta que una pista de un informante da tanto el primer eslabón para llegar a los asesinos como la primera sugerencia de por qué seleccionaron a los Clutter para el ataque. Entre tanto, Capote hace cortes periódicamente para regresar a los dos asesinos mientras van hasta México y vuelven, luego a la Florida, pero solamente juguetea con el lector por la periferia del misterio. Al comienzo, se mantiene a suficiente distancia de sus estados de ánimo para que el lector no sepa nada sobre lo que pueden estar pensando respecto a la terrible acción que han cometido. Luego, poco a poco, les permite hablar brevemente entre ellos sobre el asunto, ocultando tanto como revelan. Únicamente cuando la policía los captura e interroga se atreve Capote a sugerir lo que realmente estaba pasando por sus mentes cuando planearon y ejecutaron los asesinatos.

Quizá un novelista, de manera natural, aborda con cuidado lo que creerán los lectores. Debido a que de ordinario todo lo inventa, sabe que tiene que lograr que el público suspenda su incredulidad. A diferencia de los periodistas, quienes a menudo dan por sentado que el lector acepta la verdad básica de lo que reportan, el novelista tiene que utilizar todos sus trucos para llevar al público hasta ese punto. De modo que, cuando quiere persuadirlos, no de que la historia es buena sino de que realmente es verdadera, no debe sorprender que sus aseveraciones sean modestas y que reúna su evidencia con cuidado. Por esto se ganó cierta crítica amable de Wolfe, quien le regañó por no utilizar el punto de vista de una forma tan sofisticada como lo hacía él en sus novelas.⁴¹ De hecho, el abordaje de Capote es muy sofisticado, entrando y saliendo de la intimidad a medida que cambia el nivel de incertidumbre en el transcurso de la historia y aumenta la disposición del público a aceptar sus inferencias.

Los periodistas tienen mucho que aprender de los novelistas sobre las técnicas retóricas. Bien harían si comenzaran estudiando el abordaje ingenioso y controlado de *In Cold Blood*. Capote comprende bien la retórica; y la necesidad de persuadir a los lectores escépticos da forma a todos los aspectos de esta pieza desde su estructura

⁴¹ Wolfe, "The New Journalism", *op. cit.*, 116.

básica hasta los detalles de las oraciones individuales. Los periodistas que quieren utilizar las técnicas literarias deben reconocer que este tipo de cuidado extraordinario es la forma como se produce la ficción literaria.

¿QUIÉN SE LO DIJO AL ESCRITOR?

El abordaje de Capote es muy ilustrativo pero su obra es un ejemplo imperfecto para los periodistas en un aspecto importantísimo. Rara vez atribuye la información a la fuente donde la obtuvo. Esto no debe sorprender. La disciplina periodística de la atribución generalmente entra en conflicto con el uso de técnicas literarias sofisticadas por parte de un escritor.

En la escritura tradicional de noticias, el lector no tiene que afrontar mucha ambigüedad respecto a qué y en quién el autor quiere que el lector crea. El reportero del periódico simplemente cuenta la historia de la manera más directa y accesible que conoce. La voz de la obra es la del escritor y éste pretende que se le tome como alguien sincero y conocedor. No es que el lector del periódico acepte todo lo que se le dice. Y no debe hacerlo. Pero la sencillez de la comprensión general del lector en cuanto a la escritura de noticias —o prácticamente de cualquier tipo de ensayo—, es muy diferente a la complejidad que presenta la ficción.

Cuando el periodismo adopta las técnicas narrativas de la ficción asume también algunas ambigüedades que le pueden dificultar la misión de cumplir con los requisitos básicos de la disciplina periodística. Por ejemplo, ¿cómo debe un escritor de noticias cumplir con su obligación de revelar la fuente de su información cuándo está escribiendo desde la perspectiva de otra persona? Un escritor de ficción no tiene ese deber y la ambigüedad de la relación entre el narrador y el autor implícito, para no hablar de la deliciosa ambigüedad entre el autor implícito y el real, ofrecen parte del placer de la actividad, tanto para el escritor como para el lector sofisticado. El escritor de ficción solamente necesita mantener las cosas verosímiles para que, cuando muestre que un personaje sabe algo, al lector le parezca verosímil que lo sepa.

Un escritor que no sigue las disciplinas del periodismo tiene mucha flexibilidad en este campo. ¿Cómo se enteraron los asesinos respecto a los Clutter? Un informante se presenta y dice que le habló a uno de los asesinos sobre la familia. El escritor también puede dar una pista de cómo obtuvo ciertos detalles sin presentar una recitación pesada sobre sus fuentes. Capote lo hace magistralmente. Tomemos como ejemplo el sencillo pasaje que describe un momento durante el último día de la vida de la hija de los Clutter y del cual nadie fue testigo: “Descalza, en pijama, Nancy bajó corriendo por las escalas”.⁴² Al comienzo, esta referencia es tan misteriosa como la motivación de los asesinos. El lector escéptico se pregunta cómo Capote espera que no crea que simplemente se lo inventó. Luego, dos páginas más adelante, entra a la oficina de su padre donde otra persona la ve. ¡Ajá! Así fue como Capote se enteró de lo que llevaba puesto. Y en cuanto a la carrera, pudo haber sido un embellecimiento o una descripción que escuchó sobre su comportamiento general y luego aplicó a este caso específico mediante una pequeña inferencia. El problema es que Capote nunca dice que el hombre que estaba en la oficina de su padre le dijo cómo iba vestida Nancy esa mañana, ni tampoco revela quién le describió la manera de corretear de la muchacha por las escaleras. No puede hacerlo sin introducirse a sí mismo en la historia demasiado pronto, violando así la cronología básica que ha establecido.

Un periodista que escribiera la misma historia tendría que utilizar otro abordaje que le permitiese identificar, en puntos importantes de la narración, quién le dijo qué. Esto es especialmente aplicable cuando informa detalles que son denigrantes para una persona que se puede identificar, porque en esas circunstancias la equidad hace más fuerte la necesidad de la atribución.

Un escritor puede lograr esto de varias formas y la mayoría de ellas destruyen la ilusión de que el lector está escuchando la historia desde el punto de vista de alguien diferente al escritor. Esto puede causar angustia al escritor que quiere exhibir su pureza novelística. Pero creo que el periodista serio debe ver esto como una ventaja. La

⁴² Capote, *In Cold Blood*, 17.

atribución no solamente ofrece la base fáctica que los lectores merecen encontrar en los escritos para periódicos sino que ayuda a establecer una simple relación entre el lector, el narrador y el escritor. Teniendo al reportero presente en la historia mediante su atribución de la información importante, se aclara la voz de la narración. El lector ya no tiene que preguntarse a quién debe creer. Deber creer al reportero que siempre está presente.

Pueden persistir ambigüedades entre el autor implícito y la persona real que escribe. Tal vez no registre todas sus comentarios sinceros respecto a la historia por su autocontrol periodístico o porque escribe a través de un personaje que no muestra todas las emociones que él mismo tiene. Pero incluso estas complejidades son menos importantes cuando el escritor establece su presencia claramente durante toda la narración.

Por esta razón, la atribución regular es mejor que el uso de notas para el lector al final de las historias para establecer de una manera general los orígenes de la información. (*El Herald reconstruyó el robo del National Bank of Centerton después de entrevistar a las siguientes personas.*). Debido a que estas declaraciones tan generales usualmente no hacen una atribución detallada de los hechos específicos (quién dijo qué respecto a qué), creo que no son aconsejables.

LA VISIÓN LITERARIA

Durante casi toda mi vida de adulto me he ganado la vida en el periodismo. En ese tiempo, he publicado cinco novelas ⁴³ y sigo escribiendo ficción. En diversas ocasiones la gente me ha sugerido que hay algo extraño, incluso conflictivo, respecto a esta doble vida. Más de una vez he escuchado la advertencia que hizo Hemingway en el sentido de que un poco de periodismo es bueno para el escritor siempre y cuando lo abandone

⁴³ *Convergence* (New York; Doubleday & Co., 1982; Chicago; University of Chicago Press, Phoenix Fiction, 1991); *Fragments* (New York; William Morrow & Co., Inc., 1984); *Mass* (New York; William Morrow & Co., 1985); *Our Fathers' Shadows* (New York; William Morrow & Co., 1987); *Legends' End* (Londres; Hodder & Stoughton, Coronet Books, 1989).

antes de que le arruine. También he oído decir que un periodista que escribe ficción se arriesga a que no le tomen en serio en ninguna de las dos modalidades. Estas advertencias pudieron haber tenido cierta validez, pero las he desestimado y he encontrado que las dos clases de escritura, lejos de estar en conflicto, se apoyan entre sí en cosas grandes y pequeñas.

La mera práctica es una de ellas. Para la mayoría de nosotros, aprender a escribir lleva más de una vida y ese aprendizaje se lleva a cabo con la acción. Uno escribe y reescribe. Uno ensaya cosas. Uno fracasa. Luego las intenta de otra forma. Uno trata de recordarlo para poderlo utilizar nuevamente. La expresión sofisticada para esto es encontrar su propia voz. Yo lo llamaría ejercicios para cinco dedos, poner las notas correctamente debajo de los dedos. En ese proceso a menudo se encuentra en una de las modalidades pequeños trucos y descubrimientos autoriles que resultan útiles en la otra modalidad.

Mientras navegaba por la Internet en cierta ocasión encontré una cita de Robertson Davies, un maravilloso cuentista canadiense que también ha trabajado como reportero, director y hombre de negocios. “Todo esto”, escribió “lo considero necesario para mi vida como escritor. Me he apartado en buena medida de esa inútil preocupación por mí mismo que es una de las peores enfermedades de la vida literaria.”⁴⁴ La otra cara de lo que dice Davies es que la escritura también ayuda a seleccionar lo que es importante en el otro trabajo. Aunque a menudo me han preguntado cómo puedo seguir escribiendo mientras enfrento otros retos, el verdadero interrogante es cómo podría detenerme y conservar mi equilibrio.

En términos más estrictamente estéticos, la práctica del periodismo —su disciplina de los hechos y esos encuentros con la realidad que conlleva el periodismo— me otorga cierta inmunidad contra la tendencia de moda de ver la creación de la literatura como el único tema apropiado para la literatura. En las manos correctas, el trabajo reflexivo puede ser hermoso. Pero últimamente ha habido exceso de eso y muy poco es bueno.

⁴⁴ Robertson Davies, *One Half of Robertson Davies* (New York; Viking Press, 1977).

Nos ha mostrado el lado oscuro de aquel antiguo consejo para los escritores de que deben escribir únicamente lo que saben.

La mayoría de las personas que escriben ficción tienen que hacer otra cosa para sostenerse a sí mismas y a sus familias. En una época, esto obligó a la mayoría de los escritores a meterse en situaciones —a veces exóticas o crudas— en las cuales también encontraban material. (Me recuerda una caricatura donde aparecía un peregrino que atravesaba un lodazal miserable llamado “Ciénaga del Desánimo”. El peregrino dice a un enjuto compañero: “Solamente estoy recogiendo material para una novela.”) Los escritores tienen hoy maravillosas oportunidades para sostenerse enseñando su arte, pero me temo que esto ha llevado a una estrechez en nuestra literatura. Las limitaciones de la ficción académica son bien conocidas. La comunidad universitaria recompensa lo conceptual y lo abstracto. Sus preocupaciones pueden llegar a apartarse mucho de la vida común de la sociedad y los intereses del público letrado general. Esta puede ser la razón por la cual tenemos tanta ficción literaria hoy cuyo interés principal parece ser el invento formal más que la expresión de una visión humana fundamental.

Obviamente, muchísimos escritores excelentes han evitado de manera brillante los problemas académicos. Como lo dijo Henry James, un escritor debe tratar de ser una persona para la cual nada pasa desapercibido.⁴⁵ Pero para alguien como yo, para quien pasan desapercibidas muchas cosas, el periodismo ha resultado un contacto estrecho con una gama extraordinaria de comportamientos humanos que ha ayudado a alimentar mi ficción. Fue para mi la manera de experimentar los momentos más abrumadores de mi vida, durante la cobertura de la guerra de Vietnam. Como escritor, sigo viviendo del capital que acumulé durante mis años como reportero policiaco. Incluso en ese asunto rarificado de la página editorial no era extraño ver a las personas en el momento de la crisis —el candidato político atrapado en una mentira, el funcionario público a punto de

⁴⁵ Henry James, “The Art of Fiction,” en *Essays, American and English Writers*, ed. Leon Edel y Mark Wilson (New York; Library of America, 1984), 53.

ser acusado formalmente, el líder comprometido en una batalla por la supervivencia de su causa.

Como lo ha dicho Graham Greene, existe una astilla de hielo en el corazón de cada escritor.⁴⁶ Me recuerda un momento durante la invasión de Camboya. Yo estaba con una unidad de reconocimiento y de repente una explosión enterró un retorcido pedazo de metal en el cuerpo del hombre que estaba parado junto a mí. El hombre cayó. Un médico se acercó corriendo. Mi primer instinto fue girar y tomar una fotografía. Todavía tengo copia de esa fotografía para recordar tanto los peligros físicos como espirituales que corren nuestros corresponsales.

Para bien o mal, la ficción es como esa fotografía. Se alimenta de los momentos de intensidad, cuando se dejan ver las cosas elementales de la naturaleza humana.

Trabajar en la ficción ha profundizado y fortalecido el periodismo también, porque la ficción, al igual que el periodismo, es una forma de descubrir la verdad. El periodista podría preguntarse qué puede aprender alguien sobre el mundo real inventado una historia sobre un mundo que existe únicamente en la mente del escritor.

Obviamente, el novelista podría contestar que el periodismo también involucra la proyección de la visión del escritor sobre su material. No puede evitarlo. Ver el mundo es una actividad, no solamente la recepción pasiva de los datos sensoriales. Durante cada momento de vela imponemos orden al flujo de experiencias mediante un acto del cerebro que pudiera describirse como imaginación. De manera que no debe sorprender que el ordenamiento imaginativo resulte ser común para la escritura tanto de hechos como de ficciones, o que la una pueda informar a la otra de maneras fundamentales. La necesidad que tiene la ficción de establecer plausibilidad convierte la relación entre la descripción y la realidad en una novela en algo diferente pero no menos importante que en el periodismo, incluso cuando el escritor está tratando de crear toda una realidad alterna. Sin importar qué tan radicalmente diferente sea el mundo de ficción respecto a

⁴⁶ Graham Greene, *A sort of Life* (New York; Simon & Schuster, 1972); 188.

la situación terrenal en la cual nos encontramos arraigados, la única razón por la que reclama nuestra atención es que, de alguna manera, ilumina nuestra situación.

Cuando me siento a escribir una novela o una historia corta, es una especie de experimento del pensamiento. Comienzo con algunos personajes y una idea inicial de cómo complicarles la vida. Luego los suelto para que resuelvan la situación. En ese proceso, los personajes me dicen algo. Con mayor frecuencia de la que me gustaría admitir, he trabajado con personajes que comienzan a morir en la página incluso mientras trato de insuflarles vida. Son como muñecos de ventrílocuo. Dicen lo que yo les obligo a decir, pero mis labios se mueven para que todos los vean.

Cuando esto sucede, significa que algo me ha salido muy mal. Podría ser un error pequeño como comprender mal la relación inmediata entre los personajes. Esto me sucedió cuando estaba escribiendo la novela *Mass*. Había establecido dos personas distanciadas durante centenares de páginas preparándolas para una confrontación y, cuando por fin se encontraron, todo lo que hicieron era tratar de renovar sus vínculos. Al final tuve que concederles sus deseos, con lo cual se hizo la escena.

Este tipo de problemas es más fácil de resolver que aquel que se refiere a la esencia de la historia. Más de una vez he escrito una buena parte del borrador de una novela y, de repente, descubro que la historia la estaba contando la persona equivocada o que he cometido algún otro error estructural fundamental. Y cuando finalmente descubro el error, veo que ha violado la verdad de aquello que yo había puesto en movimiento cuando por primera vez coloqué a los personajes en la situación difícil.

Cuando una historia cae en un error, me atasco. Y mientras no descubra exactamente qué anda mal y encuentre otra manera, no soy buena compañía. Pero una vez se me presenta la alternativa, el efecto es pasmoso. Las palabras aparecen sobre la página sin esfuerzo. Los personajes hablan a través de mí en vez de ser al contrario y, al final, no creo que sea demasiado decir que he aprendido algo sobre la naturaleza de las cosas.

Lo que he aprendido es una nueva forma de ver. Eso se puede trasladar al periodismo. Uno de los editoriales que ganó el premio Pulitzer en 1986, un ensayo sobre el aniversario de Hiroshima, fue una declaración directa de algunas de las cosas que me fueron reveladas cuando escribí *Mass*. He hecho trabajos sobre políticas de inteligencia que probablemente hubieran sido imposibles si no hubiera intentado, por medio de las novelas *Convergence* y *Legends' End*, dar alguna coherencia a lo que había visto cuando trabajaba en el Departamento de Justicia. Las ideas sobre el escepticismo radical que elaboré en *Convergence* me ayudaron a escribir obras sobre temas tan diversos como el relativismo moral y la jurisprudencia de la intención original, para no hablar de algunas partes anteriores de este libro. En *Fragments* trabajé sobre la cuestión de la libertad y la responsabilidad en situaciones extremas. Las cosas que aprendí sobre la ambigüedad en el manejo del material crudo sobre la guerra me ayudaron a pensar en el determinismo, el castigo penal y la base para la sociedad abierta.

La ambigüedad aparentemente no tiene nada que ver con el periodismo, especialmente sus formas polémicas, como los editoriales. El propósito de una editorial, como regla general, es persuadir a los lectores para que acepten la posición que propone el editorial sobre políticas públicas. Se supone que los argumentos marchan hacia una conclusión brillante, no que se atascan en el gris. Es necesario tomar decisiones en este mundo y los editoriales pretenden influir en ellas.

Naturalmente, la ficción tiene un propósito distinto. Lo que es una virtud en un editorial es un vicio terrible en una novela. Una novela polémica generalmente es peor que un melodrama, y eso ya es muy malo. Ocasionalmente este tipo de obra está tan bien hecha que, al igual que una caricatura política, tiene su propia clase de validez artística. *Candide* y *1984* son dos ejemplos que recuerdo. Pero, por lo general, los personajes de una novela polémica son planos, no presentan la vida con el tipo de totalidad que inspira la gran ficción, y esa plenitud —junto con el fomento del libre juego del lenguaje— ofrece la mejor excusa para liberar a la ficción de la disciplina de los hechos.

La mayor parte de la ficción que admiro comparte lo que el psicólogo Roy Shafer describe como “visión trágica”:⁴⁷

La visión trágica se expresa a través de una marcada reactividad a los grandes dilemas, paradojas, ambigüedades e incertidumbres que se encuentran en todas las acciones y experiencias subjetivas del hombre. Se manifiesta en un estado de alerta a los peligros, terrores, misterios y absurdos inevitables de la existencia. Le exige a uno reconocer los elementos de la derrota en la victoria y de la victoria en la derrota; el dolor en el placer y el placer en el dolor; la culpabilidad en una acción aparentemente justificada; la pérdida de oportunidades que implica toda elección y el crecimiento en cualquier dirección; el revés de fortuna que se cierne sobre aquellos que son orgullosos o felices o merecedores por el hecho de que es la naturaleza del ser humano inclinarse a revertir sus propias fortunas así como a ser vulnerables a los accidentes y consecuencias imprevistas de sus acciones y las acciones de los demás.

Este sentido trágico también informa al periodismo en el nivel más rico. Enlaza el reportaje de noticias con una visión de la naturaleza humana que subyace la sociedad abierta y el sistema de la libre expresión. Ayuda al periodismo a ser intelectualmente honesto ofreciendo un antídoto para la arrogancia. Y ofrece una razón poderosa para respetar los puntos de vista ajenos.

Sin embargo, el periodismo debe hacer su propio trabajo. Debe tomar en serio los acontecimientos y debe tratar de llegar a alguna resolución respecto a su significado. Debe reconocer que la visión trágica puede llevar a la parálisis y que en el mundo de los asuntos es necesario actuar. Cuando la ficción quiere obligar a la gente a tomar decisiones imposibles, el periodismo necesita ayudar a la gente a conocer sobre los acontecimientos que les afectan y decidir qué es lo mejor que se puede hacer en todas las circunstancias. La ficción saborea la riqueza de la ambigüedad. El periodismo trata de resolverla, al menos tentativamente, para luego seguir adelante.

⁴⁷ Roy Shafer, *A New Language for Psychoanalysis* (New Haven; Yale University Press, 1976), 35.

En última instancia, los mundos de la ficción y del periodismo se pueden enriquecer mutuamente al compartir técnicas, experiencias y visiones fundamentales. Pero deben permanecer separados, incluso en el alma de un solo escritor que aparentemente no puede evitar hacer ambas cosas.