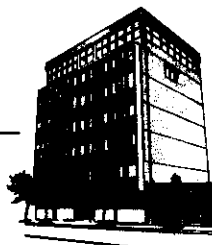


Comunicación

y

Medios

---



## PERIODISMO INTERPRETATIVO Y NUEVO PERIODISMO ¿Una cuestión de estilo?

Prof. *Abraham Santibáñez*

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

(*A Sangre Fría*. Truman Capote. 1965).

“El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de

cagada de pájaros. 'Siempre soñaba con árboles', me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. 'La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros', me dijo. Tenía una reputación ganada de intérprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte".

(*Crónica de una muerte anunciada*. Gabriel García Márquez. 1981).

"Hallábase acostado de bruces, con la barbilla apoyada en sus brazos cruzados, sobre el suelo del bosque cubierto de hojarasca. Por entre las copas de los altos pinos soplabla el viento. El declive de la montaña, suave en el lugar en que él se encontraba, se hacía escarpado más abajo, de modo que podía ver la oscura cinta del camino cubierto de aceite, serpenteando a través del paso. A lo largo del mismo corría un arroyo, sobre cuya ribera y en la quebrada, se podía ver un molino de aserrar, y junto a él, blanca a la luz del sol del verano, el agua que escapaba por encima de la represa".

(*Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940).

Para el lector no iniciado, resultaría difícil distinguir en estos tres párrafos, dónde comienza la ficción y termina la realidad. De hecho, ninguno de ellos reniega de un fundamento clásicamente periodístico o reporteril: situaciones dramáticas reconstruidas (o revividas) por el autor. Pero sólo uno de estos tres ejemplos, el de Capote, corresponde a un trabajo en que la imaginación no juega el papel central, sino que el desarrollo dramático ha sido minuciosamente reconstruido a partir de lo sucedido en la noche en que mataron a la familia Clutter, de Holcomb. García Márquez, que trabajó profesionalmente como reportero, es menos riguroso: aunque su "*Crónica de una muerte anunciada*" tiene una base auténtica, hay cambios en los nombres y situaciones y la fantasía, como un ave gigantesca reprimida en una jaula, asoma intentando un vuelo largo que se

corta bruscamente. Hemingway, sin duda, es el que va más lejos. Aunque su punto de partida y el escenario descrito corresponden a la tragedia de la Guerra Civil española, ella es poco más que un telón de fondo para la descripción de una historia de amor y las pasiones desatadas en torno al grupo de guerrilleros de Pablo y Pilar.

Hay, sin embargo, lazos más profundos entre estos tres textos y sus autores. Hemingway y García Márquez representan el modelo clásico del periodista que cumple el sueño de su vida y deviene en novelista. El punto culminante de esta relación es, desde luego, la escena —descrita por García Márquez— en que reconoce a Hemingway en una calle de París y le llama a gritos: "Maestro".

Truman Capote no estuvo físicamente ahí. Pero en algún punto de su viaje, iniciado desde el otro extremo, el de la literatura de ficción, también llegó a cruzarse con Hemingway, García Márquez y muchos otros.

El proceso, tal como lo ha descrito Tom Wolfe<sup>1</sup>, es una reversión del antiguo "sueño americano": a lo largo y ancho de la primera mitad del siglo xx, decenas de periodistas norteamericanos soñaron en convertirse en los émulos de Scott Fitzgerald, Hemingway, Faulkner y tantos otros el día en que pudieran escribir "la novela". Algunos lo lograron. Pero muchos otros se limitaron a soñar. De pronto, descubrió Wolfe, fueron los novelistas consagrados los que canalizaron sus aspiraciones al revés: ir de "la novela" al periodismo.

Truman Capote, que surgió con "A Sangre Fría" en la avanzada de este movimiento, sostuvo entonces que no estaba haciendo periodismo sino "una novela de no-ficción". Pero, como dice Wolfe, "su éxito le dio al Nuevo Periodismo, como pronto sería llamado, un impulso abrumador". Norman Mailer tuvo

<sup>1</sup>Tom Wolfe, "The New Journalism". Ed. por Picador. Londres. 1975.

también la misma reticencia. Cuando escribió "Los ejércitos de la noche", subtuló el libro: "La novela como Historia; la Historia como novela".

Según recuerda Wolfe, también los periodistas miraron con desconfianza al comienzo a estos extraños invasores. Les dispararon dardos envenenados y tardaron en admitir la seriedad de su trabajo, pese a que Capote, para escribir "A Sangre Fría" se documentó durante cinco intensos años de trabajo. Aun ahora, después de casi —o más de— 20 años de fecunda existencia del Nuevo Periodismo, subsisten dudas y temores.

Uno de los terrenos de debate, por lo menos aquí en Chile, se refiere a la relación entre Periodismo Interpretativo y Nuevo Periodismo. En estas páginas intentaremos una aproximación al problema.

## LO NUEVO DEL NUEVO PERIODISMO

El primer punto de discusión es acerca de cuán nuevo es el Nuevo Periodismo. El propio Tom Wolfe sitúa su descubrimiento del Nuevo Periodismo en un día, a comienzos de la década de los 60, cuando una nota en *Esquire* le llamó la atención. Era una crónica sobre el ex campeón de boxeo Joe Louis: "El artículo comenzaba como un artículo común y corriente de revista. Comenzaba con el tono y el ambiente de un cuento corto, de una escena más bien íntima... o, por lo menos, íntima de acuerdo a los cánones del periodismo de revistas de 1982..."<sup>2</sup>.

Este tono intimista se traduce en diálogos reproducidos fielmente, en descripciones minuciosas, en reconstrucciones detalladas de situación y acontecimientos, todo —siempre— firmemente asentado en la realidad. Lo que confundió a los primeros críticos fue, sin duda, el hecho de que el lenguaje era más fluido que el del periodismo habitual en Estados Unidos, donde du-

<sup>2</sup>Id. Pág. 23.

rante años se despersonalizó la información, sin adjetivos ni calificaciones.

Pero también hubo otro factor de desorientación. A partir de los años 60, mientras Estados Unidos y el mundo pasaban por el torbellino combinado de los estallidos raciales, la frustración de Vietnam, el surgimiento de la contra-cultura de los *hippies* y el temor de que la esperanza podía quedar sepultada para siempre por las manos criminales que cometieron los asesinatos de los hermanos Kennedy y de Martin Luther King, también se produjo un proceso de introspección periodística y de revisión de antiguas convicciones.

Veinte años después del comienzo de ese proceso, un balance somero muestra que, además del Nuevo Periodismo, hay autores —especialmente norteamericanos— que hablan de “redacción humanística” (el profesor Alex Edelstein, de la U. de Washington, en Seattle) o de “periodismo existencial” (el profesor John Merrill, de Missouri), y en el acápite de “Nuevo Periodismo”, José Martínez de Sousa, autor del “Diccionario general del Periodismo”, incluye algunas facetas exclusivamente estadounidenses, como la prensa *underground* (definida más bien como prensa convencional, no “clandestina” en un sentido europeo o latinoamericano del término)<sup>3</sup>.

Michael L. Johnson, en “El Nuevo Periodismo” carga todavía más la definición. Dice<sup>4</sup> que “para tratar plenamente el Nuevo Periodismo y su contexto es necesario extender la definición del término de suerte que abarque otros aspectos(...); la prensa *underground* como una institución en desarrollo, el periodismo

<sup>3</sup>Para Edelstein, las referencias corresponden a una conversación personal en Seattle, en 1971. Hay también algunos textos mimeografiados. Para Merrill hay también una conversación personal, pero el “Periodismo existencial” está desarrollado en la obra suya del mismo título. Ed. Edamex, México. 1981.

El “Diccionario general del Periodismo” de José Martínez de Sousa está editado por Paraninfo S.A. Madrid 1981.

<sup>4</sup>Michael L. Johnson. “El nuevo Periodismo”. Ed. Troquel. Argentina. 1975.

rock, la radio *underground* y lo que yo llamo el Nuevo Muckraking, criterio éste que permite hablar de un esquema total de cambio en el periodismo durante la década del 60'.

Esta ampliación excede, sin embargo, muy claramente la percepción de lo que se entiende normalmente por Nuevo Periodismo fuera de las fronteras de los Estados Unidos.

La prensa *underground*, como ya se dijo, es un fenómeno cultural emparentado con el fenómeno *hippie* que, por razones económicas, entre otras, no se ha dado en otras partes. El periodismo *rock* presenta parecidas características y aunque la radio ha podido extenderse con mayor facilidad, por razones de legislación en ninguna parte repite la experiencia de los EE.UU.

Tampoco podría decirse que hay algo parecido a los *muckrakers* (literalmente: "rastrilladores del estiércol"), cuya versión original es muy anterior y cuya especialidad es la búsqueda de escándalos y su revelación sin límites ni de buen gusto ni de ética. Los periodistas Woodward y Bernstein, de *The Washington Post*, con su investigación del Caso Watergate no entran por cierto en esta categoría.

En consecuencia, antes de seguir adelante, habría que glosar la frase del autor Johnson y decir que para tratar plenamente el Nuevo Periodismo... conviene limitar la definición a ese periodismo en revistas y libros que floreció en Estados Unidos a partir de la década del 60 y que se caracteriza por una investigación rigurosa de antecedentes, con énfasis en detalles humanos y reveladores, a menudo omitidos en periodismo, e hilvanados con un estilo literario fluido, casi como de una novela.

Pero hay, por lo menos, dos características más que son importantes. Una, ya mencionada, es la preocupación por reconstruir lo más verosímilmente posible los diálogos. Más aun, esta característica realista, que realza la credibilidad ha sido subrayada por Wolfe no sólo en relación a los diálogos. Lo otro

que habría que subrayar es la forma personal en que los nuevos periodistas se involucran en su tema.

Dice Johnson: "Creo que el sello distintivo principal del estilo de Nuevo Periodismo es la intención del escritor de ser personal, participante y creativo en relación con los sucesos sobre los cuales informa y comenta". Tom Wolfe lo reitera sin ambages. Dice que nadie estaba acostumbrado "a pensar en que la tarea de reportear pudiera tener una dimensión estética".

Por este camino habría que llegar también a un punto todavía más delicado: el de la "objetividad" y "subjetividad", que algunos comentaristas han debatido en torno al Nuevo Periodismo. Pero parece difícil generalizar: aparentemente los mejores ejemplos del Nuevo Periodismo —y hay que empezar por "A Sangre Fría"— son también sobresalientes muestras de rigurosidad de reporte. Lo que ocurre es que casi siempre se nota demasiado la diferencia con el periodismo tradicional. "El nuevo periodista", comenta Johnson, refiriéndose al libro *The Working Press*, compilado por Ruth Adler, de *The New York Times*<sup>5</sup>, "está mucho más interesado por escribir lo que hay 'más allá de las noticias' que en producir la narración lavada que se ofrece a un público comprador al que el periódico no puede arriesgarse a ofender ni transformar psicológicamente. Más bien, su relato estaría regido por el modo en que se entrelazan los sucesos que halló, por cómo afectaron sus propios sentimientos y sus pensamientos y por cómo constituyeron una experiencia humana concreta para él y para otras personas involucradas en ellos; entonces él haría un 'diario' del suceso, una reconstrucción novelística o impresionista o un documento amplio y completo".

El análisis de la obra de Truman Capote "A Sangre Fría" permite entender mejor algunas de estas observaciones.

<sup>5</sup>Obra citada.

## UNA HISTORIA DE HORROR

Aunque con el tiempo millones de personas han llegado a conocer a los granjeros Clutter, de Holcomb, mejor que a sus propios vecinos, hasta noviembre de 1959, cuando los padres y los dos hijos Clutter fueron encontrados asesinados en su casa, su vida se diferenció poco de la de de otros miles de granjeros de los Estados Unidos. "Pocos norteamericanos —en realidad pocos habitantes de Kansas— habían oído hablar de Holcomb", puntualizó Truman Capote<sup>6</sup>.

Herbert William Clutter, el padre, tenía 48 años de edad. No era rico. Pero tenía un buen pasar y era conocido y apreciado. Incluso se sabía de su existencia en Washington, pues había sido miembro de un comité de crédito agrícola bajo el Presidente Eisenhower. Su mujer, Bonnie Fox, tenía problemas siquiátricos. Aunque difíciles de sobrellevar, no habían trascendido demasiado. Cuando había visitas, muchas veces la mujer prefería encerrarse a solas en su habitación. El matrimonio tuvo cuatro hijos. Pero las dos hijas mayores ya no vivían en Holcomb. Una estaba casada y la otra, de novia, estudiaba enfermería en Kansas City. Sólo quedaba la tercera hija, Nancy, de 16, y el hijo menor, Kenyon, de quince años.

¿Por qué esta tranquila, religiosa y ordenada familia iba a protagonizar tan horrendo destino?

La casualidad, un alarde sin más intenciones entre compañeros de prisión, una desesperada necesidad de romper una existencia sin horizontes y una impresionante falta de escrúpulos y de sentido moral se confabularon para la tragedia.

Pese a que cualquier vecino de Clutter sabía su poca afición a tener dinero en efectivo en su poder, un error de apreciación hizo creer a los asesinos que había una suma importante en la

<sup>6</sup>Truman Capote. "A Sangre Fría". Ed. Bruguera S.A. Barcelona. 1980.



caja de fondos de la familia. Pero ni siquiera había tal caja. En ese momento, los ex presidiarios Richard Hickock y Perry Smith, que habían hecho un largo viaje hasta la granja Clutter, se convirtieron en irracionales asesinos. "Para no dejar huellas". Después, tranquilamente, emprendieron una huida que los llevó primero a la casa de la familia de Hickock, y luego a México, ida y vuelta, hasta que en las afueras de Las Vegas, dos agentes policiales de Nevada los detuvieron. Allí cuatro detectives de Kansas, con la ayuda del comisario de Holcomb, lograrían su confesión.

La experiencia para el comisario Alvin Dewey fue abrumadora. Cuando finalmente tuvo los dos relatos, obtenidos en forma separada, sólo descubrió una pequeña diferencia: Hickock atribuía las cuatro muertes a Smith, mientras que éste decía que Hickock había asesinado a las mujeres. "Tristeza y profunda fatiga en el centro del silencio de Dewey", escribió Capote. "Había sido su ambición saber 'exactamente qué había sucedido en la casa aquella noche'. Dos veces se lo habían contado... Pero las confesiones, a pesar de que respondían al cómo y al porqué, no satisfacían sus exigencias de un motivo comprensible. El crimen era un accidente psicológico, un acto virtualmente impersonal; las víctimas podían haber sido muertas por un rayo. Salvo por una cosa: las habían sometido a un prolongado terror, habían sufrido. Y Dewey no podía olvidar su sufrimiento".

Otro de los detectives le preguntó a Smith:

—En total ¿cuánto dinero encontrasteis en lo de Clutter?

—Unos 40 o 50 dólares.

El jurado condenó a muerte a los dos hombres. La confesión había sido devastadora. Smith declaró: "No tenía intención de hacerle daño a aquel hombre. Pensé que era un hombre muy amable. De voz suave. Así lo creí hasta el momento en que corté su cuello".

Pese a las apelaciones, que llevaron tres veces el caso a la Corte Suprema, la condena se cumplió finalmente el 14 de abril de 1965.

Desde mucho antes, Capote se había interesado en el caso. Y empezó una paciente labor de entrevistas y revisión de documentos. Como anotó él mismo: "Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son resultado de entrevistas con personas directamente afectadas".

Cinco años tomó esta tarea. Y ello plantea una primera diferencia con la labor normal de un reportero, quien nunca podría disponer del tiempo y de los recursos que empleó Capote. Pero lo importante es que al hacerlo, con escrupuloso apego a la realidad, ciertamente consagró una nueva posibilidad.

Michael L. Johnson<sup>7</sup> destaca "la armonía entre los propósitos periodísticos y novelísticos de Capote: el diálogo es totalmente verosímil, derivado como es, de conversaciones y recuerdos de la experiencia humana; los personajes están bellamente logrados, en gran medida porque, como personas, son muy importantes para Capote; el suspenso creciente mientras el autor narra los sucesos que conducen a la convergencia de los asesinos y los Clutter, confiere verdad interna y misterio a semejante acto de violencia sin sentido, el cual, sin Capote, sólo hubiera llegado al público a través de un reportaje *standard*, en forma de fragmentos y hechos parcializados, como especulación o como 'noticia'".

Nuestra personal observación es que, en esta última afirmación, el autor Johnson ha incurrido en la misma apreciación que durante mucho tiempo ha confundido los estudios sobre el Nuevo Periodismo. Porque nos parece que la novedad absoluta de "A Sangre Fría", y el propio Johnson ya lo mencionó, reside, sobre todo, en el estilo.

Aunque tan largo como para tener el formato de un libro, el reportaje corresponde plenamente a la definición de Periodismo

<sup>7</sup>Obra citada.

Interpretativo que ya esbozamos en nuestro libro sobre el tema<sup>8</sup> y que posteriormente un grupo de estudiantes del Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación de la Universidad de Chile<sup>9</sup> afinó tras consultar bibliografía especializada y un buen número de profesores de esta universidad y de la U. Católica.

La primera de dichas definiciones establece que "interpretar, desde el punto de vista periodístico, consiste en buscar el sentido a los hechos que llegan en forma aislada. Situarlos en un contexto, darles un sentido y entrégarselo al lector no especializado. Por exigencia profesional, además, esta interpretación debe tratar de prescindir de opiniones personales, debe basarse en hechos concretos y en opiniones responsables y que sean pertinentes y debe ser presentado en forma amena y atractiva".

La definición a la que se llegó en el curso del seminario ya aludido es más concisa:

"Periodismo de interpretación es un género periodístico que, a partir del análisis de hechos de actualidad, los explica, insertándolos en un contexto más amplio".

## UNA CLARA DIFERENCIACION

Del estudio de estas definiciones de Periodismo Interpretativo —u otras que pudieran surgir— se hace más fácil entender por qué se ha ido logrando un consenso en torno a la idea de que se trata de un "género" que se sitúa entre los que clásicamente han sido considerados como tales: el Periodismo Informativo y el Periodismo de Opinión.

<sup>8</sup>Abraham Santibáñez. "Periodismo Interpretativo". Ed. Andrés Bello. Santiago. 1974.

<sup>9</sup>Estudiantes del Depto. de Ciencias y Técnicas de la Comunicación "¿Periodismo interpretativo o Periodismo de Opinión?". Seminario de título. Universidad de Chile. Santiago. 1982.

No es información en el sentido tradicional más estrecho porque no se limita a dar cuenta de un hecho o acontecimiento, sino que trata de profundizar y explicárselo al lector, incluyéndolo dentro de un marco de referencia más amplio ("contexto") y señalando sus raíces y eventuales proyecciones. Tampoco es opinión, porque en esencia trata de que las afirmaciones que se incluyan, tengan respaldo, sean atribuidas a personas con autoridad para emitir las, y no sean simples comentarios desde el punto de vista personal o ideológico del autor.

Es evidente que todavía hay mucho terreno sin explorar en torno al Periodismo Interpretativo. Habría que destacar aquí el aporte del seminario de título antes citado, porque además de la definición de Periodismo Interpretativo ya anotada, también elaboró una pauta de "códigos" para el análisis de contenido, que diferencia entre aquellos propiamente de opinión y los de interpretación. Este aporte deberá ser profundizado en posteriores estudios.

También debería establecerse en el futuro una nomenclatura más o menos universal. No se puede dejar de lado, por ejemplo, el que muchos autores y profesores utilicen el término "género" para referirse al periodismo especializado. Así se habla de "género" deportivo, internacional o económico. Pareciera, sin embargo, que es más generalizado el uso propuesto aquí.

Igualmente conviene reiterar algo ya dicho. Tradicionalmente el Periodismo Interpretativo, debido a su vinculación directa con *Time*, se asocia al periodismo de revistas. Pero está claro que ésta no es una modalidad exclusiva. Lo que habitualmente se llama "documental" en cine y tv es casi siempre una forma de Periodismo Interpretativo y ello también puede decirse de numerosos programas de radio y eventualmente de algunos "reportajes" de la prensa diaria. (Es el caso del cuerpo D de *El Mercurio* de los domingos).

Este aspecto nos permite subrayar la afirmación nuestra de que la diferencia entre "género" y "estilo" existe claramente y es

de fondo. Porque así como en cine o tv no importa, para calificar a un reportaje de interpretativo o no, si se emplea el color o el blanco y negro, o el ritmo que se le dé al documental, tampoco importa, en los reportajes escritos, si se trata de Nuevo Periodismo o no.

Cuando el autor Johnson exalta el trabajo de Truman Capote en "A Sangre Fría", está entremezclando (en forma errada a nuestro juicio) el aporte del novelista que incursiona con éxito en el reportaje y las características de la interpretación que definieron en la práctica los creadores de *Time*.

Sobre esto último ya se ha dicho bastante, pero conviene aquí recordar la síntesis que hizo en 1970 James R. Shepley, entonces presidente de Time Inc.

Dijo: "Las revistas, especialmente las revistas noticiosas, no tienen razón de existir a menos que agreguen nuevos elementos a las noticias conocidas o contengan nuevas noticias.

"Entre estos elementos están: *Clarificación*. Lo que puede haberse perdido en la información original; *Perspectiva*. Dónde está el comienzo del suceso, cuáles son sus paralelos, qué nueva noticia puede engendrar; *Significación*. ¿Fue sólo una 'noticia' lo que ocurrió, un mero incidente en la historia o es el primer indicio de un cambio histórico? *Consecuencia*. ¿Qué puede ocurrir debido a que ocurrió o no ocurrió esto? Medido de acuerdo con la capacidad del hombre y sus realizaciones pasadas ¿fue esto algo noble o algo equivocado o algo innoble? ¿Había algo *deja vu* en ello, o divertido, o atractivo?"

Tras estas consideraciones, si se repasa "A Sangre Fría" se verá que buena parte de estas ideas están implícitas en el reportaje de Truman Capote. Y lo están también en otros reportajes clásicos de nuestro tiempo: los de la pareja formada por Dominique Lapiere y Larry Collins. Desde "¿Arde París?" hasta "Esta noche, la libertad?", ambos periodistas han tratado de penetrar

más íntimamente en los temas de sus reportajes, hablando con testigos, buscando documentación, tratando de reconstruir situaciones y diálogos.

¿Dónde está, pues, la diferencia entre la labor de Capote y Mailer o Wolfe y la de Lapierre y Collins?

Esencialmente se trata, reiteramos, de un problema de estilo. Mientras el Nuevo Periodismo se diferencia de las novelas de Hemingway y García Márquez en que en estas últimas la base "factual" se mezcla con la fantasía, el Nuevo Periodismo y el Periodismo de Interpretación se diferencian nítidamente entre sí porque uno tiene el ritmo, la organización de una novela, y el otro no abandona jamás la *tierra firme* de la investigación y la organización periodísticas.

Es lo que hemos llamado una diferencia de estilo<sup>10</sup>.

Para fundamentar esta afirmación, parece indispensable entrar brevemente en el tema del estilo.

Está, en primer lugar, la frase clásica de Buffon: "El estilo es el hombre".

Y define Antoine Albalat<sup>11</sup>:

"El estilo es la manera propia de cada uno de expresar sus pensamientos por la escritura o la palabra".

Esta "manera propia", individual, ha sufrido también el peso del exceso de informaciones, crónicas y comentarios que abruma al hombre moderno.

Más que de estilos individuales, podría intentarse hablar de "corrientes estilísticas" o tendencias o como quiera llamárselas.

<sup>10</sup>Ver "Periodismo Interpretativo".

<sup>11</sup>Antoine Albalat. "El arte de Escribir". Atlántida. Bs.As. 1955.

Es decir, junto al estilo personal, propio, clásico, tendríamos que aceptar la existencia de enfoques personales compartidos en un medio o una Escuela. Ello, especialmente, cuando se habla de Periodismo.

Así, por ejemplo, al tratar de definir lo indefinible, en la sección *Style* ("Estilo") de *The Washington Post*, Thomas Kendrick<sup>12</sup> habla de "una búsqueda de un periodismo personal". Y añade:

"El enfoque de *Style* cubre enteramente la dimensión humana, una dimensión que, de algún modo, se rebajó a una delgadez de oblea mediante la fórmula qué-quién-cuándo-cómo-dónde-por qué, que a principios de los '60 casi parecía programada por computadora".

Esta "dimensión humana" de *Style* está, también por supuesto, detrás del Nuevo Periodismo. Y del periodismo "Humanístico" de Edelstein, y del "Periodismo existencial" de Merrill. Y todos ellos enriquecen una técnica como lo es la del Periodismo Interpretativo.

Si se acepta la proposición básica de que Periodismo Interpretativo y Nuevo Periodismo corren por carriles diferentes, uno porque es un "género" y otro porque es un "estilo", se podrá entender mejor por qué pueden encontrarse o no.

Habrán casos, como es el de "A Sangre Fría", en que ambos confluyan, enriqueciéndose mutuamente.

Pero ello no ocurre así siempre ni debe ocurrir. Hay temas periodísticos —el análisis político, la descripción de situaciones complejas y abstractas, el reportaje económico, etc.— donde el estilo Nuevo Periodismo es casi imposible de aplicar. Parece indudable que el Nuevo Periodismo resulta muy apropiado

<sup>12</sup>Varios autores. "Al estilo de...Style". Ed. Gernika. México. 1982.

para los temas policiales o biográficos. El reportaje interpretativo, en cambio, a la manera de Lapiere y Collins o no, tiene un campo infinitamente más amplio. Los recursos del Nuevo Periodismo y la presencia más o menos acentuada del autor, podrían convertir en banal o barroco un reportaje que no se prestara para ello. Tal vez esto explique la saña de algunos críticos. Como la diatriba de Juan B. Fernández R. ex embajador colombiano y director de "El Heraldo" de Barranquilla<sup>13</sup> contra Tom Wolfe. De él dijo que "no escribe sino sobre lo que está de moda. La pornoviolencia. La drogomanía. El culto de los gurúes. Y los inodoros incrustados de diamantes. Toda la costosa cursilería del *jet-set* y la nostalgia no menos rastacuera de los que sueñan con pertenecer a él".

Es obvio que el embajador y periodista chocó con más de algún exceso de Nuevo Periodismo. Ello ocurre cuando se abusa del estilo y el tema, en vez de hacerse más cercano y comprensible, se aleja y repele.

De lo anterior se desprende también otra conclusión importante: el Nuevo Periodismo es, sobre todo, un periodismo de autores. Por eso los nombres que se citan siempre se repiten una y otra vez: empezando por Truman Capote hay que agregar a Norman Mailer, Tom Wolfe y unos pocos más. Periodistas capaces de hacer periodismo Interpretativo hay, en cambio, una multitud.

(El lector se preguntará, tal vez, la razón que se tuvo para incluir al principio las tres citas de Capote, García Márquez y Hemingway. Además de un recurso para llamar la atención ("de estilo", naturalmente), se pretendió subrayar la existencia real de un problema. Si se examinan estas tres citas se verá que no se puede diferenciar —a partir sólo de ellas— si se trata de fantasía o realidad, periodismo o novela. Ese es el punto).

<sup>13</sup>Juan B. Fernández R. "Las contradicciones del Nuevo Periodismo". Revista "K". Setiembre de 1980. Miami. EE.UU.