

Treball de fi de grau

Títol

Autor^De

Àrea/Tutor^De

Grau

Data

Facultat de Ciències de la Comunicació

Full Resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Autor/a:

Tutor/a:

Any:

Titulació:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Aquestes fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

À

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i la signatura:

*Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar una còpia en mà al tutor abans la presentació oral

Resumen

El siguiente trabajo de investigación se basa en la hipótesis de que el Periodismo Literario tiene un gran valor añadido respecto al periodismo de carácter más tradicional. Hemos entendido el Periodismo Literario, en términos generales, como una vertiente dentro del periodismo que incorpora las técnicas narrativas y los recursos literarios para enriquecer el texto periodístico.

Antes de empezar con el análisis que nos conducirá a la comprobación de nuestra hipótesis, realizamos un recorrido histórico para entender los orígenes y las características principales de esta tendencia. El recorrido empezará en los años 60 con las primeras manifestaciones de un tipo muy concreto de periodismo literario: el *New Journalism* americano y finalizará en España con la expresión del articulismo literario de los años 80.

Para comprobar nuestra hipótesis analizamos y comparamos diez textos pertenecientes a estas dos grandes tendencias: el Nuevo Periodismo americano y el Articulismo Literario español. El análisis de estas piezas se ha estructurado en torno a dos grandes temas: personajes famosos y conflictos. Entre los textos escogidos se incluyen crónicas, entrevistas y artículos de opinión, ya que son los géneros que mejor se adaptan a este tipo de periodismo mucho menos restrictivo y más experimental en el que desaparecen por completo las normas formales y de estilo.

Con el análisis de estas piezas y su comparación con otras pertenecientes al periodismo tradicional hemos querido comprobar y ejemplificar de qué forma el periodismo literario es más enriquecedor para el lector tanto a nivel formal como a nivel de contenido.

Índice

Introducción o cuáles son nuestras intenciones.....	Pág. 1.
Metodología.....	Pág. 3.
Marco teórico.	
1. Literatura y periodismo. ¿Por qué compararlas?.....	Pág. 6.
- Rompiendo la barrera que separa Periodismo y Literatura.....	Pág. 7.
- ¿Qué tienen en común Periodismo y Literatura?.....	Pág. 10.
2. El <i>New Journalism</i> o Nuevo Periodismo norteamericano.....	Pág. 13.
3. Articulismo Literario Español.....	Pág. 18.
Análisis y comparación de algunos textos.....	Pág. 22.
1. Personajes Famosos. Entrevistas y perfiles	
1.1 Ava Gardner.....	Pág. 23.
1.2 Andy Warhol.....	Pág. 31.
2. Conflictos. Artículos de opinión y crónicas.	
2.1 Vuelta del exilio de poetas españoles.....	Pág. 40.
2.2 El conflicto en Vietnam.....	Pág. 45.
El valor añadido del Periodismo Literario.....	Pág. 55.
Bibliografía.....	Pág. 59.
Anexos.....	Pág. 62.

Introducción o cuáles son nuestras intenciones

En este trabajo nos dedicaremos a estudiar cuál es el valor añadido que tiene el periodismo literario, entendiendo por éste, un tipo de periodismo que formalmente es más próximo a la literatura, pero que en cuanto a contenido sigue manteniendo la rigurosidad, el trabajo de investigación y la veracidad propia de un periodismo más tradicional. Durante todo el trabajo se utilizarán y contrapondrán los términos periodismo tradicional y periodismo literario, entendiendo el primero como el modelo de periodismo general y estándar al que estamos acostumbrados, y el segundo como un modelo más o menos innovador y menos común en el que se combinan periodismo y literatura. El siguiente trabajo se centra exclusivamente en el ámbito de la prensa, descartando el estudio y la posible influencia que el periodismo literario pudiera tener en otros medios de comunicación como la televisión, la radio o internet.

En este estudio se hará un recorrido a través del periodismo literario desde sus primeras manifestaciones para mostrar cuáles fueron las causas de su creación, en qué consiste exactamente, cuáles son las características comunes que lo definen y qué es lo que éste puede aportar al oficio del periodismo en general. Nos centraremos principalmente en dos fenómenos: el *New Journalism* americano de los años 60 y el Articulismo Literario Español de los años 80. Al movimiento americano del Nuevo Periodismo, de la mano de autores como Tom Wolfe o Truman Capote, es al que le debemos la iniciativa y creación de este innovador periodismo mucho más libre y de carácter literario o narrativo. Sin embargo, en España, las pocas manifestaciones que se nos presentan de un periodismo de tipo literario son los artículos y las columnas de opinión, que, aunque no comparten todas las características del *New Journalism* americano, sí que pueden considerarse periodismo literario puesto que se sirven de los muchos recursos que ofrece la literatura.

Partiendo pues de estos dos grandes fenómenos, el Nuevo Periodismo y el Articulismo Literario Español, analizaremos y estudiaremos en profundidad una serie de artículos pertenecientes al ámbito del periodismo literario y los compararemos con otras piezas escritas según las normas de un periodismo más tradicional para ver qué diferencias existen entre sí tanto a nivel formal como a nivel de contenido. De esta forma

esperamos obtener la respuesta a qué ventajas tiene utilizar este tipo de periodismo y cuál es su valor añadido respecto al periodismo tradicional.

¿Es el periodismo literario, tal como sostenían algunos críticos del *New Journalism*, un periodismo acelerado, desordenado y que solo trata temas banales; o se trata más bien, a pesar de su forma atrevida y de la ruptura con las normas de estilo establecidas, de un periodismo serio y comprometido con los valores sociales? ¿De qué forma juegan y cómo utilizan los redactores del periodismo literario las metáforas y las demás figuras estilísticas? ¿Estos recursos entorpecen la información o la enriquecen y la hacen más atractiva? ¿Qué valor tiene que el narrador forme parte de la historia y que ofrezca su punto de vista? ¿Este exceso de subjetividad y personalidad es una licencia que va en contra de los valores del periodismo y de la verdad o por el contrario es un recurso lícito que ayuda al lector a familiarizarse con el texto, empatizar con el autor y a entender mejor los hechos que se le están explicando? Todas estas preguntas intentarán ser contestadas a lo largo de esta investigación.

Metodología del trabajo

Como ya hemos avanzado en la introducción el objeto de estudio de este trabajo será el periodismo literario, entendido en un sentido amplio como un tipo de periodismo en el que se utilizan las técnicas narrativas y los recursos estilísticos propios de la literatura, como por ejemplo las metáforas o hipérboles o la narración en primera persona. Dentro de esta franja, que puede considerarse muy amplia, nos centraremos en el *New Journalism* americano de los años 60 y en el Articulismo Literario Español de los años 80.

El trabajo se basa en la hipótesis de que el periodismo literario ofrece un valor añadido importante respecto al periodismo de carácter más tradicional. Este valor añadido, además, se produce tanto a nivel de contenido como a nivel formal.

Para comprobar nuestra hipótesis realizaremos una serie de análisis entre diferentes piezas pertenecientes al Nuevo Periodismo norteamericano de los 60 (pioneros en el periodismo literario) y al Articulismo Español de los 80 (que es de la forma en la que se manifiesta el periodismo literario en España).

La elección de las piezas se ha realizado en base a cuatro criterios diferentes para que los resultados del análisis sean representativos:

- En base a la ubicación temporal y espacial. Todos los textos analizados fueron escritos en los años 60 y en los 80, dependiendo de si se acogen al estilo americano o al español del periodismo literario.
- En base a la temática. Los textos analizados se pueden clasificar en dos grandes bloques temáticos: “personajes famosos” y “conflictos”. Considerando estos dos amplios apartados representativos ya que, incluso hoy en día, estos son los temas más tratados diariamente en la información. En este caso, en el primero se incluyen entrevistas a Ava Gardner y Andy Warhol y en el segundo se presentan crónicas de la Guerra de Vietnam y artículos dedicados a la vuelta del exilio de poetas españoles. Todos ellos temas de gran interés y repercusión social, en una época tan marcada por el cambio.
- En base a las fuentes de donde se han extraído los textos. Las piezas analizadas han sido sacadas de libros especializados de Periodismo Literario que incluyen una recopilación de textos a modo de ejemplo. En este caso los libros utilizados

son *Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe y *De Azorín a Umbral: un siglo de periodismo literario español* coordinado y editado por Javier Gutiérrez Palacio.

- En base a los tipos de textos. Por un lado se incluyen crónicas y entrevistas que, junto con la novela de no-ficción, son los géneros que mejor se acogen al Nuevo Periodismo americano y, por otro lado, artículos de opinión que, como ya hemos dicho, es la forma de expresión del periodismo literario en España.

Sin embargo, antes de continuar hemos de matizar que, aunque aquí hayamos querido englobar estas piezas de periodismo literario dentro de unos géneros específicos porque la clasificación siempre ayuda a ordenar y facilita el análisis y la comparación, dentro de las piezas de periodismo literario los géneros no siempre están bien definidos sino que muchas veces se combinan y entrelazan.

No obstante, esta clasificación por géneros nos ha permitido comparar temática y genéricamente algunas de las piezas analizadas de periodismo literario con otras de periodismo tradicional. Al final los diez textos analizados y comparados, que se encuentran en forma de anexo al final del trabajo, han sido los siguientes:

PERSONAJES FAMOSOS		
AVA GARDNER	ANDY WARHOL	
Periodismo Literario	Periodismo Tradicional	Periodismo Literario
<p>-<i>Interview with Ava Gardner (70')</i> Entrevista de John Sandilands -<i>Ava: Vida al anochecer (60')</i> Entrevista de Rex Reed</p>	<p>-<i>What is Pop Art?</i> Entrevista de Gene Swenson (1963). -<i>Andy Warhol's final interview</i> Entrevista de Paul Taylor (1987).</p>	<p>-<i>La dolce Viva</i> Entrevista de Barbara Goldsmith (1968).</p>

CONFLICTOS		
VUELTA DEL EXILIO DE POETAS ESPAÑOLES	LA GUERRA DE VIETNAM	
Periodismo Literario	Periodismo Tradicional	Periodismo Literario
<p>- <i>Salud, amigos</i> Artículo de opinión de Fernando Arrabal (1977).</p> <p>- <i>Alberti en España</i> Artículo de opinión de Gerardo Diego (1977).</p>	<p>- <i>Nueva York: El castillo de naipes se ha venido abajo en Vietnam del Sur</i> Crónica de Ángel Zuñiga (1975).</p> <p>- <i>Saigón: hubo calma absoluta en el primer día del “Tet”</i> Crónica de Javier M. de Padilla (1975).</p>	<p><i>El general sale a exterminar a Charlie Cong</i> Crónica de Nicholas Tomalin (1966).</p>

Todas las piezas van acompañadas de una pequeña introducción contextual y una explicación sobre los personajes o conflictos de los que se habla para que el lector pueda entender mejor el texto.

A partir de estas piezas se intentará ejemplificar cuáles son las ventajas de la utilización del periodismo literario y qué beneficios tiene éste respecto al periodismo tradicional.

Para ello haremos un análisis detallado tanto de los aspectos formales como de los que hacen referencia al contenido.

El límite entre la Literatura y el Periodismo. ¿Por qué compararlas?

Nuestro proyecto se centra en el Periodismo Literario, sin embargo, a simple vista periodismo y literatura parecen dos especialidades que no tienen mucho en común y que, dependiendo de cómo lo miremos, podríamos pensar que se trata de términos opuestos o contrarios. Por este motivo hemos creído necesario crear este apartado introductorio dedicado a hablar de los límites y de las características que comparten estas dos especialidades.

Como hemos avanzado, periodismo y literatura tienden a ser consideradas dos disciplinas diferentes que no comparten características ni objetivos comunes, no obstante en el siguiente apartado se intentará explicar qué es lo que tienen en común y por qué son dos especialidades que pueden, y sobre todo, merecer ser estudiadas y comparadas con especial atención y detalle.

El **concepto de literatura** como lo entendemos hoy en día no siempre ha tenido la connotación que nosotros conocemos. Hasta el siglo XVIII la literatura hacía referencia a un conjunto de textos en el que se incluían además de las obras de imaginación, obras de historia, de teología, de filosofía e incluso de ciencias naturales. “La literatura era un saber fijo que se transmitía por escrito”, afirma el filólogo y profesor Enric Sullà en su clase de Literatura Comparada a la que asisten los estudiantes de primero de filología de varios grados en la UAB. Sin embargo entre el 1770 y el 1800, mediante un proceso relacionado con la aparición de la estética, el concepto de literatura empieza a delimitar su significado a las obras de creación imaginaria. Es entonces cuando se impone la idea de la literatura como creación estética. Como el profesor Enric Sullà afirma siguiendo el discurso de Wellek y Warren: “emerge de una manera muy lenta la concepción de la literatura como un arte que incluye la poesía y la prosa siempre que sean ficción, creación de la imaginación, y que excluye las obras de mera retórica, la historia y las ciencias entre otros textos”. De esta forma vemos como a partir de finales del siglo XVIII la literatura deja de tener una función útil, práctica o social a merced de la estética. “De una forma muy esquemática, se puede decir que las obras que entran a formar parte de la categoría de literatura son las que solo pueden ser objeto de una lectura desinteresada, las que son leídas por el puro placer de leerlas, sin finalidades prácticas, en oposición a las obras que comunican un saber útil, capaz de actuar sobre el

mundo, con consecuencias o aplicaciones prácticas” [Enric Sullà, clase de Literatura Comparada (2014)].

El periodismo, por su parte, desde sus orígenes y hasta la actualidad, ha sido siempre un oficio caracterizado por su papel social. El periodismo tiene una utilidad, un fin comunitario ya que cumple con función esencial de informar. El periodismo es considerado un servicio y la figura del periodista y los medios de comunicación juegan un papel imprescindible en las sociedades democráticas. En España, por ejemplo, el derecho a la información está recogido en la Constitución. En el artículo 20 de la Constitución se reconoce y protege tanto el derecho a “Comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión. La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades”. Que el periodismo sea visto únicamente como un servicio o un bien de carácter social implica que éste, según la distinción anterior, esté más cerca de considerarse ciencia que literatura.

En esta línea, algunos autores defienden que no existe relación alguna entre periodismo y literatura ya que conciben estas dos actividades de forma excluyente. Mientras que la literatura se caracteriza por ser un producto de la imaginación que se rige por criterios de valor estéticos y que no tiene ningún fin ni utilidad más allá de ella misma; el periodismo es una ciencia de carácter utilitarista, con una función social muy marcada y donde la imaginación no tiene cabida sino que priman los hechos y acontecimientos reales.

Sin embargo, a continuación veremos que esto no siempre es así ya que las características de la literatura no son exclusivas de esta disciplina, así como tampoco lo son las características del periodismo. Veremos pues, de esta forma cómo se empieza a difuminar el límite que separaba estas dos especialidades.

Rompiendo la barrera que separa periodismo y literatura

Hemos observado que parece que *existen* una serie de requisitos que *son* determinantes para diferenciar la literatura del periodismo. Estos son en definitiva la funcionalidad social del periodismo y la estética y el carácter imaginativo o de ficción de la literatura. Hablaremos a continuación de dichos requisitos y de la contraposición de los términos literatura/periodismo, texto literario/texto informativo, ficción/realidad,

funcionalidad/estética. Intentaremos que se desvanezcan las fronteras que separan ambas disciplinas extrapolando las características de la literatura al periodismo y al contrario. Por lo tanto, hablaremos de la función social de la literatura, del carácter de ficción del periodismo y de un periodismo marcado por la función estética.

Como hemos explicado con anterioridad, ya desde finales del siglo XVIII, cuando se impone la idea de la literatura como creación estética, ésta se separa radicalmente de la ciencia y de otras disciplinas *útiles* o con una función más práctica y se asume que la literatura pierde toda funcionalidad a favor de la estética. No obstante esto no es del todo cierto, de hecho, no es para nada cierto. **La literatura tiene una triple función social:** didáctica, histórica y de sensibilización artística.

En primer lugar, como veremos más adelante, la literatura juega un papel esencial en la conservación de la memoria histórica, la literatura tiene mucho que ver con la sociedad en la que se genera y con la época en la que se crea. Basta con recurrir a textos antiguos para conocer cómo se vivía en pasado, cuáles eran sus costumbres, sus creencias y su estilo de vida.

En segundo lugar la literatura tiene una función didáctica. Utilizamos los textos literarios para aprender y tener más conocimientos sobre el mundo que nos rodea. Basta con ir a cualquier escuela, universidad o biblioteca para darnos cuenta de ello. Los libros son el principal instrumento de enseñanza a lo largo de nuestras vidas y, dentro de éstos, la literatura juega un papel clave.

Por último, como bien afirma Vicent Salvador, “hay un campo en el que ésta (la literatura) conserva una funcionalidad intacta: la educación de las emociones” [Vicent Salvador (2000:19)]. La literatura tiene como finalidad sensibilizar a las personas frente al arte. La lectura literaria, continua Salvador, “se convierte en mansión de la lucidez y escuela de las emociones, lugar de entrenamiento del gusto y de la capacidad crítica, espacio donde aprender la vida día a día con la ayuda de la máquina de pensar que es el libro”.

De este modo desmentimos el mito de que la literatura no tiene ningún tipo de funcionalidad o utilidad social, a pesar de que quizás no pueda percibirse a primera vista de forma tan clara como el periodismo u otras ciencias.

Otro de los elementos clave de los que habíamos hablado para diferenciar ambas ciencias es la ficción como característica exclusiva de la literatura. Para hablar de

ficción dentro del periodismo tenemos que remontarnos a la idea de que lenguaje y realidad son una misma cosa, introducida por el filósofo alemán Wilhem von Humboldt. Para Willem, el lenguaje es el medio para descubrir lo desconocido. De esto modo, el lenguaje deja de ser un vehículo de transmisión de ideas y se convierte en una especie de máquina de creación de conocimientos. “Conocemos el mundo, siempre de modo tentativo, a medida que lo designamos con palabras y lo construimos sintácticamente en enunciados”, [Alberto Chillón, (1999:25)]. Partiendo de este precepto de que a través del propio lenguaje confeccionamos nuestro mundo, podemos afirmar que lo que conocemos como *la* realidad (una y de todos) no es más que un acuerdo entre diferentes realidades o puntos de vista que se han elaborado a partir nuestro lenguaje. Albert Chillón en *Literatura y Periodismo* (1999:36 y 37) explica esta visión de realidad como dicción, que es a su vez ficción. “Al hablar, al decir, los sujetos inevitablemente ideamos, *imaginamos* la <realidad> que vivimos, observamos, evocamos o anticipamos; que toda *dicción* humana es, siempre y en alguna medida y manera variables, también ficción; que no uno de los modos posibles de la dicción sea la ficción sino que dicción y ficción son constitutivamente una y la misma cosa.” De este modo vemos cómo toda realidad está formada a partir del lenguaje y que todo lenguaje puede considerarse ficción. Por ende, también el periodismo es en cierto modo una forma de ficción que intenta aproximarse a una verdad que comparten el máximo número de personas.

Por último hemos de hablar de la **función estética dentro del periodismo** y qué mejor para ello que mencionar el Periodismo Literario, un tipo de periodismo que busca atraer al lector mediante el uso de técnicas y recursos propios de la narrativa y de la literatura. Un periodismo que permite el uso de la primera persona, la subjetividad, los saltos espaciales y temporales, las metáforas y los adjetivos valorativos, entre otras cosas.

En un primer momento hemos aceptado que lo que definía y diferenciaba ambas disciplinas era la funcionalidad del periodismo frente a la estética y la ficción de la literatura, sin embargo, hemos podido comprobar que no siempre están tan claras las líneas que delimitan estas dos disciplinas ya que la literatura también tiene una función social y el periodismo puede ser considerado ficción y estar al servicio de la estética.

Podemos ver de este modo que, efectivamente, las **funciones y fronteras entre periodismo y literatura no son rígidas** sino que se trata más bien de dos campos que tienen mucho en común, y que, por lo tanto merecen ser comparados y estudiados.

“Ambas actividades, literatura y periodismo, a diferencia de siglos pasados, <desgarran> sus proyectos, naturalezas y resultados para servirse mutuamente” [Alberto Dallal, (1985:35)]. Como afirma el autor existen trabajos y obras tanto periodísticas como literarias que se extienden a otros campos y aportan beneficios e innovación. “Hay obras periodísticas que transcinden, superan sus propias funciones y géneros para insertarse de lleno, con todas las de la ley, de manera definitiva, en la literatura. [...] La contrapartida también es una realidad: textos de literatos inquietos por la cuestión política y social que en la actualidad guían y muestran el camino al periodista profesional” [Alberto Dallal, (1985:33)].

Pero no es únicamente que periodismo y literatura estén relacionados, sino que éstos comparten muchas más cosas de las que parece a primera vista.

¿Qué tienen en común periodismo y literatura?

Algunos autores mantienen que “el periodismo es apenas distinguible de la literatura”, [F. López Pan y J. Rodríguez en J.A. Hernández Guerrero (ed.), (2006: 223)]. López Pan y Rodríguez consideran los **autores y los medios en los que éstos escriben** uno de los puntos clave de unión entre ambas disciplinas. Defienden esta opinión mediante tres puntos. En primer lugar introducen la idea de que son los propios diarios los que recogen y distribuyen literatura mediante cuentos, columnas en forma de fábulas o partes de obras literarias. En segundo lugar, se pone de manifiesto la existencia de grandes literatos que han escrito y escriben en periódicos, así como periodistas que paralelamente se dedican a la narrativa. Por último, se menciona el hecho de que para algunos autores el periodismo es en realidad un paso previo para poder llegar a la literatura [F. López Pan y J. Rodríguez en J. A. Hernández Guerrero (ed.), (2006: 224)].

Podemos ver de este modo una delgada línea que relaciona periodismo y literatura: los autores y los medios de publicación. “Con el poderoso predominio actual de la prensa entre los medios de comunicación escrita, resulta artificial e insostenible en el caso de la mayoría de los escritores, incluso de los más grandes, separar la escritura periodística de la propia y tradicionalmente literaria” [María del Carmen Ruiz de la Cierva citando a García y Berrio y Hernández Fernández en J. A. Hernández Guerrero (ed.), (2006: 81)]. A modo de ejemplo, podemos citar algunos autores catalanes representativos del

siglo XX como *Josep María de Sagarra*, *Carles Soldevila* o *Josep Pla*, que se dedicaron al mismo tiempo a la literatura y al periodismo.

Sin embargo, este es sólo uno de los puntos que conecta estas dos especialidades. Para otros estudiosos, como Miguel Ángel Garrido Gallardo la conexión que existe entre ambas disciplinas, el punto que las conecta, es la **Retórica**: “Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”, según la RAE (Real Academia de la Lengua Española). Al hablar de periodismo Garrido Gallardo afirma que “Excepción hecha de sus contenidos noticiosos en sentido estricto, el periodismo es el campo discursivo donde se vive el combate retórico de la actualidad” [Garrido Gallardo en J. A. Hernández Guerrero (ed.), (2006:164)]. En referencia a la literatura el autor recuerda que no existe literatura “inocente” sino que siempre se busca conducir al lector a un descubrimiento, incluso a un compromiso. La única posible excepción que menciona es la literatura que “se confunde con la música” entendida ésta como una llana herramienta para el deleite.

Por otro lado, como ya hemos anticipado hablando de la literatura, tanto literatura como periodismo son de algún modo disciplinas que ayudan a la **conservación de la memoria histórica** y a la **consolidación de la identidad** de un país, territorio, sociedad o cultura. Es realmente interesante recurrir a escritos de otra época para entender qué sucedía en ese momento y cómo era vivido por la población. No sólo son útiles los textos más periodísticos, que se dedican a contar los hechos *tal y como sucedieron*, sino que también es muy interesante recurrir a la literatura de carácter realista para observar las costumbres y las ideas del momento. “El texto literario se convierte, en más de un sentido, en espejo del mundo, es decir, de la historia reciente o lejana, de los paisajes y las ciudades, de las modas, de las costumbres que se pierden, de la sociedad actual, del alma humana, de los cuerpos, de las pasiones, del amor, del crimen, de los sueños futurológicos de la ciencia” [Vicent Salvador, (2000:14)]. La suma de textos periodísticos y literarios de otro tiempo nos ayuda a entender cómo fuimos y, todavía más importante, cómo somos. Pero no sólo nos da identidad como colectivo sino que nos ayuda a entender otras culturas y países. De algún modo, literatura y periodismo nos conectan con el exterior, nos permiten el conocimiento de otros estilos de vida y posibilitan la convivencia y globalización.

Sin embargo, a pesar de la legitimidad que existe en comparar las dos disciplinas, no hay demasiados estudios que traten el tema como es debido. Albert Chillón, consciente de todos los puntos que tienen en común ambas disciplinas y del poco tiempo se ha dedicado a comparar literatura y periodismo, propone la creación de una nueva ciencia que se dedique a la comparativa entre las dos especialidades: el CPL (**Comparatismo Periodístico-Literario**). En *Periodismo y literatura: una propuesta para la fundación del comparatismo Periodístico-Literario* encontramos todavía más motivos que legitiman esta comparación. El profesor divide la propuesta de estudio en cinco apartados: Comparativo historiológico, Comparatismo tematológico, Estudio del estilo y la composición y Estudio de los géneros y formatos. En cada apartado buscará establecer las relaciones y conexiones adecuadas que unan ambas disciplinas. “¿Es coincidencia que la crisis de la novela naturalista coincida en tiempo con la definitiva consolidación en los países occidentales de la sociedad de comunicación de masas?”, “¿Es la crónica periodística actual un género derivado de la crónica histórico-literaria antigua y medieval?”, “¿Son las nuevas manifestaciones del periodismo literario, como proclamaba hace algunos años Tom Wolfe, herederas de la ficción del siglo XX?”, “¿Hasta qué punto y cómo convierten los diarios a algunos actores sociales reales en personajes diversamente caracterizados?”, “¿Tiene tendencia la industria periodística a novelar la actualidad?”, “¿Han sido los géneros literarios transformados por los géneros periodísticos?” [Chillón (1994:28, 29 y 37)]. Éstas son algunas de las preguntas que se formula el profesor para poner de manifiesto la importancia de un estudio en profundidad que se dedique a comparar periodismo y literatura.

Lo que se pretende en este apartado es demostrar al lector que la literatura y el periodismo comparten muchas de sus características y que las barreras que delimitan cada campo no son firmes ni inamovibles ya que la literatura sí tiene un carácter funcional, el periodismo puede ser considerado ficción y existen textos periodísticos donde la estética es primordial. Esto provoca que la comparación entre ambas disciplinas sea más que lícita y convierte los géneros híbridos en una posibilidad existente. ¿Por qué no permitir un periodismo donde quepa y se permita la estética que tanto caracteriza a la literatura?

El New Journalism o Nuevo Periodismo norteamericano

Ahora que hemos visto las relaciones que existen entre periodismo y literatura y que ya sabemos que los géneros híbridos son una posibilidad, vamos a entrar de lleno en el objeto de estudio de esta investigación: el Periodismo Literario.

Para hablar de las primeras manifestaciones de Periodismo Literario hemos de remontarnos al Nueva York de los años 60, pues será allí donde se forje el fenómeno del Nuevo Periodismo o *New Journalism* de la mano de autores como Tom Wolfe (para muchos, el padre del Nuevo Periodismo). Se trata de la máxima representación del periodismo literario.

Wolfe explica cómo durante los 40, 50 y 60 dentro del *gremio* de escritores, los más prestigiosos eran los autores de novelas, siempre por encima de cualquier otro tipo de escritor. “La clase literaria más elevada la constituían los novelistas; el comediógrafo ocasional o el poeta podían pertenecer a ella pero, pero antes que nada estaban los novelistas. Se les consideraba como los únicos escritores <creativos> los únicos artistas de la literatura” [Tom Wolfe (1976:41)]. Una buena novela era un pasaporte seguro hacia el éxito y la riqueza. Este estatus de la novela provocó que muchos de los periodistas de la época soñaran con retirarse a escribir su propia novela, ya que como periodistas tenían la obligación de ceñirse a unos cánones de estilo y estructura muy rígidos, sus palabras estaban al completo servicio de la actualidad y la forma, cosa que no sucedía con las novelas. “La clase inferior la constituían los periodistas. Se les consideraba principalmente como operarios pagados al día que extraían pedazos de información bruta para mejor uso de escritores de mayor <sensibilidad> [Tom Wolfe, (1976:41)].

Sin embargo, durante los 60, los novelistas le dieron la espalda a toda la actualidad que Nueva York estaba viviendo, Wolfe afirma que no existe un novelista que sea recordado por captar el espíritu de los años sesenta en Norteamérica. “Los novelistas norteamericanos se abrirían las venas antes que ser reconocidos como <el secretario de la sociedad norteamericana> ¿Quién desearía un papel tan servil?”, se pregunta irónicamente Wolfe [Tom Wolfe, (1976:47)]. De esta forma, los novelistas ignoraron todos los cambios que la sociedad norteamericana estaba sufriendo a nivel cultural, social y de valores. El hueco generacional, la contracultura, la conciencia negra, la permisividad sexual, la muerte de Dios, el abandono de normas, creencias, apariencias,

el dinero rápido, el LSD; son sólo algunos de los puntos de relevancia mencionados por Wolfe que confluyeron en la sociedad norteamericana de los años 60 y que no fueron tratados por los novelistas de la época. “A todo ello los novelistas sencillamente le volvieron la espalda, renunciaron por negligencia. Esto dejó un inmenso hueco en las letras americanas, un hueco lo bastante grande como para cobijar un juguete tan desgarbado como el Nuevo Periodismo” [Tom Wolfe, (1976:48)]. En esta nueva forma de hacer periodismo permitía la **incorporación de todo tipo de recursos narrativos, la mezcla de los géneros y la ruptura con las formas tradicionales establecidas**. “Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialogismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve....para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva” [Tom Wolfe, (1976:26)]. Con este nuevo periodismo se pretendía huir del modelo de escritura periodística tradicional caracterizado por, en palabras de Alberto Luengo, “una frustrante estandarización de las informaciones, originada en una uniforme concepción de la <noticia>; una aburridora falta de imaginación y audacia para enfrentar con procedimientos nuevos los fenómenos emergentes y, en general, un desprecio por la innovación y el cambio” [Alberto Luengo, (1984:140)]. **El nuevo periodismo da al escritor total libertad para hablar y elaborar su pieza**, por ello, muchos de los autores aparecen en sus textos como un elemento más del relato, además no está vetada la opinión del autor ni su propia experiencia, ya que se consideran elementos que pueden aportar valor añadido al texto. “El nuevo periodismo, permite una libertad absoluta al reportero al escribir su tema, exigiéndole sólo honestidad personal y un deseo íntimo de buscar la verdad, cualquiera que ésta sea” [Alberto Luengo, (1984:144)]. **No sólo se trata de un cambio a nivel estético sino que es un cambio de actitud** a la hora de describir una sociedad en la que impera el cambio (el movimiento hippie, la guerra del Vietnam, las protestas universitarias, la revuelta negra). Empieza a ser más importante plasmar tendencias que no elaborar noticias, para esto se utiliza una nueva técnica de documentación que implica un mayor contacto e implicación con los personajes involucrados. “Es, esencialmente, una nueva actitud, un intento por superar el desencuentro entre un periodismo no renovado y una nación en crisis de valores. [Alberto Luengo, (1984:141)].

Para Wolf, las características del nuevo periodismo se pueden resumir en cuatro técnicas o puntos clave [Tom Wolfe, *Nuevo Periodismo* (1976:50-51)].

- La construcción de la historia “escena-por-escena”, pasando de una escena a otra, sin la necesidad de seguir un orden fijo.
- Registrar en su totalidad los diálogos de los personajes, ésta es la forma más fiel de describir a una persona. Además, el diálogo realista puede captar la atención del lector fácilmente.
- Utilizar la técnica de presentar la historia al lector desde el punto de vista de un personaje determinado.
- Describir y destacar detalles simbólicos que ayuden a entender al lector la clase social a la que pertenece la persona en cuestión, el tipo de vida que lleva, sus costumbres, su forma de ser, de vestir, de reaccionar, de tratar con las personas...

Como podemos observar se trata de **un periodismo formalmente más arriesgado pero que cuenta con una base de documentación muy sólida**. Como bien afirmaba Kapuściński “es erróneo escribir sobre alguien con quien no se ha compartido al menos un poco de su vida” [Ryszard Kapuściński, (2002:29)].

Mark Kramer ampliará y completará la lista de características formuladas por Wolfe con su propuesta de “Reglas quebrantables para periodistas literarios”:

1. *Los periodistas literarios se internan en el mundo de sus personajes y en la investigación sobre su contexto.*
2. *Los periodistas literarios desarrollan compromisos implícitos de fidelidad y franqueza con sus lectores y sus fuentes.*
3. *Los periodistas literarios escriben principalmente sobre hechos comunes y corrientes.*
4. *Los periodistas literarios escriben con una "voz intimista", que resulta informal, franca, humana e irónica.*
5. *El estilo cuenta muchísimo, y tiende a ser sencillo y libre.*
6. *Los periodistas literarios escriben desde una posición móvil, desde la cual pueden relatar historias y dirigirse a los lectores.*
7. *La estructura cuenta, como una mezcla de narración primaria con historias y digresiones que amplifican y encuadran los sucesos.*
8. *Los periodistas literarios desarrollan el significado al construir sobre las reacciones del lector.*

[Kramer, (2001:73-85):]

Como precedentes de los nuevos periodistas y por la influencia que tuvieron sobre ellos hemos de destacar a los escritores del realismo: Balzac, Dickens, Tolstoi, Dostoievski, Gogol o Smollet (entre otros). **Los llamados *nuevos periodistas* copiaron en cierto modo las técnicas realistas para dotar a sus textos de fuerza y proximidad.** “Los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única, variadamente conocida como <inmediatez>, como <realidad concreta>, como <comunicación emotiva>, así como su capacidad para <apasionar> o <absorber>” [Tom Wolfe, (1976:50-50)].

Como hemos mencionado anteriormente, fue en los años 60, en medio de todo el cambio social y de valores por el que los Estados Unidos estaba pasando, cuando se empieza a consolidar un grupo de escritores (o de nuevos periodistas) que escriben en suplementos y magazines utilizando una innovadora forma de hacer periodismo. Podemos destacar **algunos autores pioneros en esta nueva fórmula de creación periodística o nuevo periodismo.**

En primer lugar han de ser mencionados los periodistas Gay Talese, Thomas B. Morgan, Brock Brower y Terry Southern; que trabajaban para la revista *Esquire*, uno de los soportes donde se encuentran las primeras pinceladas de este nuevo periodismo. También los novelistas Norman Mailer y James Baldwin, igualmente colaboradores de *Esquire*. Por último, Breslin, Tom Wolfe, David Newman, Robert Benton o Doon Arbus; colaboradores en *New York*, el suplemento dominical del *Herald Tribune*.

Es gracias a la revista *Esquire* y al dominical *New York* que se va consolidando este nuevo género.

En 1965, *The New Yorker* publica en forma seriada una de las novelas que se convertiría en uno de los mayores referentes del periodismo literario americano: *A sangre fría* (1966), de Truman Capote. En esta novela de, como la llamó su autor, *no-ficción* Capote narra la vida de dos vagabundos que asesinaron brutalmente a una familia de granjeros en Kansas. Para ello, el autor estuvo cinco años documentándose y entrevistando a los asesinos.

Otro de los ejemplos que menciona Wolfe en *Nuevo Periodismo* es el caso de John Sack, que pidió unirse al entrenamiento de la compañía de infantería de Fort Dix para después acompañarlos a Vietnam. De esta forma escribió la novela *M* (1966), publicada

en *Esquire*. O George Plimpton, que se incorporó a los Detroit Lions, un equipo de fútbol americano. Entrenaba y jugaba con ellos como uno más del equipo. El resultado fue la famosa novela *Paper Lion* (1966).

En los años 70 se unieron al *movimiento* otros autores como John McPhee, Edward Hoagland y Richard Rhodes. Y todavía más jóvenes, Tracy Kidder, Mark Singer o Richard Preston (años 80), algunos de ellos habían realizado ya seminarios de periodismo literario. Dentro de este panorama del Nuevo Periodismo norteamericano destacamos sobre todo los **reportajes novelados y la novela de no ficción**.

En cuanto a sus autores, según Alberto Luengo, los nuevos periodistas provenían de tres orígenes diferentes: Escritores que buscaban otro tipo de novela que fuera de no-ficción (Truman Capote, Norman Mailer), periodistas que se encontraban limitados con las técnicas más tradicionales del periodismo (Tom Wolf, Gay Talese o Jimmy Breslin) y personas no provenían del mundo periodístico ni literario sino que procedían de algunas de las subculturas de los años 60 (Hippies, feministas, universitarios disconformes) [Alberto Luego, (1984:145)].

A grandes rasgos y a modo de síntesis, podemos considerar el Nuevo Periodismo como una nueva tendencia surgida en el Nueva York de los años 60 a la hora de hacer periodismo que supone un cambio en la forma de documentarse y redactar contenidos noticiosos, ya que los nuevos periodistas no están limitados por las normas de estilo y redacción que impone el periodismo más tradicional, sino que son libres de incluir elementos literarios en sus textos para dotarlos de mayor profundidad y expresividad.

Periodismo literario español, el articulismo literario

Hasta ahora hemos estado hablando dentro del periodismo literario del *New Journalism* americano, centrado en la novela de no-ficción y en los reportajes novelados. Sin embargo en España no contamos con grandes escritores de no-ficción ni de reportajes al estilo del nuevo periodismo americano de los 60. Asimismo, tampoco existe un referente o un padre del periodismo literario español como lo son Tom Wolfe o Truman Capote en EEUU o Gabriel García Márquez en Sudamérica. No obstante, en España encontramos muy buenos articulistas que combinan periodismo y literatura en sus escritos. ¿Pueden pertenecer estos artículos de opinión al género al que aquí nos estamos aproximando: el periodismo literario? La respuesta es un rotundo sí. “**El articulismo literario es periodismo literario**”, [Javier Gutiérrez Palacio (ed.), (1999:38)]. En España las manifestaciones de periodismo literario se han dado a través de las columnas y artículos de opinión. “Por encima de los libros de estilo, de los redactores-jefe y de las facultades, la más leve noticia contada por el más triste de los redactores es un fragmento de la literatura cotidiana” [Alberto Chillón citando a Eduardo Haro, (1999:293)]. Como afirman Santamaría y Casals el artículo es “literatura urgente y es periodismo sosegado” [Santamaría y Casals en P. De Miguel, (2004:18)]. Por otro lado, José Julio Perlado destaca la importancia de los articulistas españoles y su labor como representantes de la literatura en su libro *El artículo literario y periodístico* (2007: 33): “En suma, a mi entender, la literatura se está refugiando en el artículo y los literatos de hoy son los cronistas.(...) Estamos en la edad de oro del artículo, y no sé hasta qué punto un mal novelista o un comediógrafo mediocre, o un poeta de esos que escriben de oído y fórmula pueden continuar en el engaño de que ellos y no los otros representan la literatura, sobre todo en España.” Vemos de este modo cómo **en España el periodismo literario queda reflejado en forma de artículo o columna** de opinión.

Mientras en los Estados Unidos el fenómeno del Nuevo Periodismo surge en un momento muy concreto (los años 60), en España, no existe una época tan marcada de consolidación de este *género*.

Los años sesenta españoles constituyen un periodo protagonizado por la dictadura Franquista, que se caracteriza por una rígida censura en los medios de comunicación ya que éstos servían como instrumento de difusión propagandístico del régimen. Es a

partir del cambio de ministro de información y turismo en 1962 (de Gabriel Arias-Salgado a Manuel Fraga) que se van introduciendo ciertas licencias en la libertad de expresión y de prensa. El nuevo ministro de información tenía muy claro que era necesario realizar un cambio legal en la prensa para poco a poco llegar a instaurar una libertad informativa. Para ello se tomaron una serie de medidas como la creación de la figura del “depósito previo” que posibilitaba conocer el contenido periodístico antes de ser publicado para así poder negociar sobre él o “la consulta voluntaria” que permitía al director del medio consultar si la publicación podía ser sancionada. Además, progresivamente se va autorizando la edición de revistas que no son totalmente afines a la ideología del régimen como *Atlántida* o *Cuadernos para el diálogo*. Es finalmente en 1966 cuando se aprueba la nueva Ley de Prensa o la “Ley Fraga”, que reconoce la libertad de expresión, del medio de comunicación y la libre elección del director del medio; además también se produce la anulación de la censura previa como procedimiento habitual, entre otros puntos. Estas libertades no eran ni mucho menos totales pero la nueva Ley de Prensa junto con la creación de nuevas empresas en el ámbito periodístico y El Estatuto de la profesión Periodística (1967) constituyeron un paso hacia delante y el principio de una vía hacia la concesión de libertades en el Periodismo en España. Sin embargo, nos encontramos en un periodo de múltiples manifestaciones de sindicatos y revueltas estudiantiles, además en los años sesenta es cuando nace la organización terrorista independentista vasca ETA. Por estos motivos, entre otros, y por miedo a que se desestabilice la paz y el orden social, las libertades en la prensa, a pesar de todas las mejoras que hemos comentado anteriormente, quedan aún muy limitadas. No se acabará del todo con la presión y represión que el régimen franquista ejercía sobre el ámbito de la comunicación hasta su caída en 1975, con la entrada de la democracia en España y la creación de la Constitución de 1978, que incluirá el reconocimiento a la libertad de expresión y el derecho a la información en el artículo 20.

Debido a todas estas circunstancias sociopolíticas el Periodismo Literario empieza a conocerse en España en los años 70, diez años después del fenómeno del *New Journalism* de los EE.UU. **“Desde los años setenta es fácil encontrar en las páginas de los periódicos artículos eminentemente literarios creados por periodistas.** Al mismo tiempo, se dan muchos casos de escritores reconocidos de literatura que

escriben artículos para periódicos. Así, casos como los de Juan Pericho en *ABC*, Álvaro Cunqueiro o las crónicas literarias de Manuel Vicent en *El País*" [Javier Gutiérrez Palacio (ed.), (2007: 697)]. En el periodismo español van apareciendo autores que se apartan de las técnicas de producción y creación tradicionales y aceptan los recursos de la literatura como una herramienta más para elaborar sus textos. "Lo que ha constituido el sello distintivo de los nuevos periodistas españoles ha sido su común voluntad de estilo, la convicción de que solo una escritura periodística de calidad es capaz de dar cuenta de la compleja cambiante realidad social" [Javier Gutiérrez Palacio (ed.), (2007: 786)].

Los **primeros nuevos periodistas españoles** fueron autores nacidos entre los años 30 y 40 que alcanzan su momento de mayor esplendor hacia los años 80. "El reconocimiento de la libertad de los principios de la libertad de expresión y del derecho a la información en el artículo 20 de la Constitución de 1978 da lugar a la aparición de múltiples publicaciones periódicas en un ejercicio extraordinario de pluralismo social y político" [Jaume Guillamet, (2003:197)]. Es bajo estas circunstancias de libertad de expresión y de prensa (y en parte también gracias a ellas) cuando realmente toman protagonismo los nuevos periodistas españoles. Éstos son escritores, en su mayoría, críticos con el régimen de Franco, que interpretan la realidad histórica que les ha tocado vivir: el periodo de transición, la democracia, el 23F, el gobierno socialista... [Javier Gutiérrez Palacio (ed.), (2007:786)]. Podemos destacar tres autores por su alta calidad: **Francisco Umbral, Manuel Vicent y Manuel Vázquez Montalbán**. Otros de los escritores mencionados dentro de este género son Jaime Capmany, Rosa Montero, César González Ruano, Ignacio Agustí, Miguel Delibes, Maruja Torres o Ricardo Gil Cañaveral. Esta nueva práctica fue impulsada mediante revistas como *Triunfo, Destino, Cuadernos para el diálogo* o *Fotogramas* pero también por medio de diarios como *El País, La Vanguardia* o *Diario 16*. Así pues, esta nueva clase de escritores, ya fueran periodistas, colaboradores externos o literatos, hacía llegar a todo el mundo actualidad y literatura por medios de sus artículos. "El artículo o la crónica hay que decir que fue el auténtico género propicio y característico de nuestra generación. (...) Después nadie ha superado o igualado siquiera su tono y tino, su eficacia y su belleza, su raro equilibrio de que siendo algo elegido y concretamente literario, no tuviera la limitación de un público minoritario" [C. Gonález-Ruano, (2004:316)]. Muchos de ellos ya lo hacían

desde antes de haber oido hablar del término y fenómeno del Periodismo Literario. “Si en un momento dado veo que para contar unas historias hay que emplear una determinada técnica sin que el texto pierda su condición de relato periodístico, es decir su valor documental, yo lo voy a utilizar. No sé cómo se llama eso, pero así empecé y voy a seguir haciéndolo”, afirmaba Julio César Iglesias en una entrevista recogida en *Periodismo informativo de creación* [S. Bernal y A. Chillón (1995: 141-142)]. Lo que realmente definía a todos ellos es que eran escritores, que en pequeñas dosis y mediante sus artículos llenos de recursos literarios y metáforas, se sinceraban, analizaban, explicaban y ayudaban a entender la realidad social del momento.

Análisis y comparación de algunos textos: periodismo tradicional vs periodismo literario

Vamos a abrir este apartado con una cita de Alfonso Martínez Garrido: “Lo lógico es pensar que todos los periodistas llevan escondido en sus entrañas al novelista. (...) La noticia, ese hecho múltiplemente cotidiano que tan familiar como su espejo es para los informadores de prensa, constituye, en cierto modo, una novela de urgencia, una novela cuyo argumento viene dado por la vida misma y de la que el periodista solo hace la transcripción”. [A. Martínez en Javier Gutiérrez Palacio (ed.), (2009: 658-659)].

En este apartado procederemos a realizar un análisis de diferentes piezas periodísticas, algunas escritas de forma más tradicional y otras redactadas siguiendo los criterios del Periodismo Literario. **Nuestro objetivo será comparar qué diferencias existen entre los textos periodísticos literarios y los de carácter más tradicional para mostrar el valor añadido que aporta el periodismo literario en cuanto a profundidad, veracidad, atractivo y estética.** Para este análisis se han escogido textos americanos de los años 60 (que es cuando florece el boom del *New Journalism*) y artículos redactados por escritores españoles que van desde los años 60 a los años 80 (desde los primeros indicios de un periodismo más literario hasta la década dorada del articulismo español). La finalidad última de este análisis es ver por qué motivos sería beneficioso recuperar estas técnicas narrativas que empezaron a utilizar los nuevos periodistas. Para el análisis, hemos dividido los textos en dos grandes bloques temáticos: “Personajes famosos” y “Conflictos”. Aún hoy en día la mayoría de informaciones que generan los medios de comunicación giran en torno a estos dos grandes temas, es por ello que los hemos considerado determinantes a la hora de elaborar este análisis. El primer gran bloque nos permite incluir entrevistas y perfiles; mientras que en el segundo bloque nos sirve para poder analizar crónicas y artículos de opinión. Por lo tanto, con este análisis trataremos los tres grandes géneros en los que, por sus características, parece ser que tiene mejor cabida el periodismo narrativo: la entrevista, la crónica y los artículos de opinión. Dentro del apartado “personajes famosos” trataremos varias entrevistas realizadas a Ava Gardner y a Andy Warhol, dos personalidades muy influyentes de la época en la que surge el Nuevo Periodismo en Norteamérica. Por otro lado, en el apartado de “Conflictos” los temas tratados serán la Guerra de Vietnam y el regreso de

los escritores españoles del exilio, dos grandes acontecimientos que marcaron la historia de EE.UU y España en la época en la que estalla el boom del periodismo literario (la guerra del Vietnam en EE.UU en los 60 y el final de la dictadura franquista y la instauración de un régimen democrático en la España de los años 70). Todos los textos utilizados para el análisis se encuentran adjuntos en el anexo del trabajo.

1. Personajes famosos: entrevistas y perfiles

1.1 Ava Gardner

Vamos a abrir este apartado con la figura de una de las divas del cine americano: Ava Gardner (1922-1990), famosa por su exótica belleza y a la que muchos se refirieron como “el animal más bello del mundo” después de su película *La condesa descalza*.

Nacida en Carolina del norte y de familia pobre, Ava Gardner no tardó en entrar en el mundo del cine gracias a la MGM. Los años 50 fueron los mejores tiempos para la carrera profesional de la diva pues rodará *Pandora y el holandés errante* (1951), *Las nieves del Kilimanjaro* (1952), *Mogambo* (1953), *La Condesa Descalza* (1954), *Fiesta* (1957) y *La Hora Final* (1959). Ava, que fue nominada a un Oscar por su interpretación en *Mogambo*, vivió durante 15 años en la España franquista, de la cual estaba enamorada. La actriz es también conocida por sus excesos con el alcohol y los hombres, llegó a casarse y divorciarse hasta en tres ocasiones, sus maridos fueron Mickey Rooney, Artie Shaw y Frank Sinatra. Ava Gardner murió finalmente en Londres a los 67 años tras contraer una neumonía, dos años después de explicarle su vida al periodista Peter Evans para que éste pudiera confeccionar sus memorias (un libro que no sería publicado hasta el año 2013).



Para el análisis utilizaremos dos entrevistas publicadas sobre la *celebrity* durante los años 60 y 70. La primera hecha por Rex Reed y publicada en *Esquire* y la segunda redactada por John Sandilands y publicada en *Nova Magazine*. El análisis de estas dos piezas nos permitirá una primera aproximación a los textos escritos según las *normas* del Nuevo Periodismo.

“Interview with Ava Gardner” (70’). John Sandilands. *Nova*. Extraído ahora de la web *Liz Hodgkinson*.http://www.lizhodgkinson.com/lh/john-sandilands/full-article/interview_with_ava_gardner.

Antes de introducirnos dentro del texto de Sandilands, vamos a hablar brevemente de su autor. El inglés **John Sandilands** (1931-2004) fue, como podemos leer en su obituario en *The Telegraph* (8/4/04), “un veterano canoso y con cicatrices de los días más extravagantes del periodismo, un destacado miembro de una generación de escritores nutridos por el auge de la revista de los años 1960 y 1970”. Trabajó tanto en revistas como en televisión y entrevistó a personajes de la talla de Marlon Brando, Jane Fonda, Lee Marvin, Ava Gardner o Mick Jagger. “En el fondo, John era un poeta y, como tal, poseía la sensibilidad de un poeta. Su inusual nivel de empatía hacía que fuera un entrevistador y un escritor de perfiles brillante” Escribe su exmujer Liz Hodgkinson en su página web.



La entrevista que Sandilands realiza a Ava Gardner tiene lugar una vez que ella ya ha dejado España y se encuentra alojándose en un lujoso hotel de Londres situado en Park Lane. El texto de Sandilands empieza, precisamente, hablando sobre el hotel donde se hospeda la diva. Describe la zona, los porteros, el ascensor, su impresión en general del sitio y el trato que recibe por parte de una de las sirvientas (no es descortés pero le trata con recelo por ser alguien que viene de fuera). En palabras del periodista: “con la prudente sospecha que genera un extraño del mundo exterior”. Del mundo exterior. Aquí podemos ver cómo el autor hace una distinción muy interesante: separa dos mundos y sitúa al lector en la puerta de entrada del mundo de la diva Ava Gardner. El texto está escrito en primera persona y el periodista es un elemento más de la narración. Utiliza mucho la descripción y le presta atención a todos los detalles. Mientras

Sandilands espera a la actriz va reflexionando sobre el hecho que supone que Ava le haya concedido una entrevista. “Hay algo de irreal en Ava Gardner pidiéndote que vayas a su apartamento un sábado por la tarde”. Mientras aguarda a que llegue la entrevistada, el periodista evoca la imagen de la actriz. Habla de su personalidad, de los tópicos que siempre la acompañan, de su paso por España y su afición por los cafés y las corridas de toros, explica sus diferentes matrimonios y cuánto le gustaba el disfrute y la fiesta. Sin embargo, todos estos datos no se nos presentan en forma de aburrida biografía sino que de la forma en la que los explica, parece más bien que entremos en la mente de un Sandilands que está repasando sus últimas notas antes de citarse con la entrevistada. Finalmente Ava aparece. “De repente se oyó una ráfaga de música, distante, y un momento después Ava estaba allí. Lo primero que noté fue que era muy tímida. ¡Tímida! Se puso de pie durante unos segundos con nerviosismo, como una niña pequeña, frunciendo los labios y mostrando los hoyuelos en sus mejillas”. De esta forma presenta Sandilands a la protagonista de este relato. Ella hace una entrada magistral, sin embargo, contra todo pronóstico, el periodista se encuentra con una Ava tímida y vergonzosa. Los dos permanecen en silencio por un tiempo. Sandilands no sólo describe a la actriz sino que también explica las sensaciones que ésta causa en él. Sandilands remarca que la diva iba sin peinar y no llevaba maquillaje. Se utiliza la metáfora del maquillaje para anticipar que se va a ver durante la entrevista a una Ava al natural, sin artificios. “Hubiera tenido poca gracia si no hubiera sido tan increíblemente guapa, tan deliciosa, tan maravillosamente magnética”. El escritor se otorga la licencia de utilizar tantos adjetivos como le viene en gana, es un texto totalmente subjetivo, sin embargo, de gran valor informativo. Ava pide un Martini, el periodista beberá vodka. Sandilans se siente intimidado a la vez que apenado por la actriz. “Ella estaba tan vulnerable. Me hizo sentir como un brutal interrogador de la OGPU, allí sentado. Me hubiera gustado sentarla en mis rodillas y prometerle que me iría. ¿Cómo iba a preguntarle sobre la bebida, sus amores latinos, los divorcios y escándalos?” Se pregunta el periodista. Toma la palabra Ava Gardner y habla de su afición al alcohol, de cómo le afectan todos los rumores y comentarios sobre ella, de sus maridos... Mientras habla, Sandilands describe cómo va jugando con sus zapatos, cómo se los quita y se los vuelve a poner. “Parecía muy decepcionada”, “Había lágrimas en sus ojos grises verdosos”, “Su suave y preciosa voz se apagó”. Podemos ver a una Ava Gardner desilusionada que se sincera con el

periodista. Ya no es la Ava devoradora de hombres o la famosa *celebrity* sino que es su versión más humana y humilde, eso sí, igual de hermosa. Ava Gardner confiesa a Sandilands que no cree ser una buena actriz, que aunque todo el mundo pretenda que ella sepa cómo hacer las cosas, la actriz no lo sabe. Le explica además que no ha hecho nada importante o significativo en su carrera profesional. “Yo no soy una actriz, no soy una estrella de cine, no soy una personalidad de la industria cinematográfica y nunca lo seré.” En esta entrevista se muestra a la perfección la actitud pesimista de la *celebrity* y su situación de desgaste emocional. “Últimamente, creo que la vida no tiene nada bueno que ofrecer”. Podemos conocer un poco más la personalidad de la entrevistada y su no saber encajar en la sociedad que le rodea cuando ésta habla de los motivos por los cuales decide actuar en la película *Mayerling* (Terence Young, 1968), la última película en la que había participado cuando se realizó esta entrevista. Una de las razones era lo mucho que se identificaba con la protagonista de la historia: la emperatriz Elisabeth de Austria, una bella mujer que se apartó de los patrones y normas marcadas por el imperio de los Habsburgo a finales de 1800. Además, ambas habían nacido el mismo día: el 24 de diciembre. Vemos de esta manera cómo la actriz, en ocasiones, puede banalizar sus decisiones y ciertos aspectos de su vida.

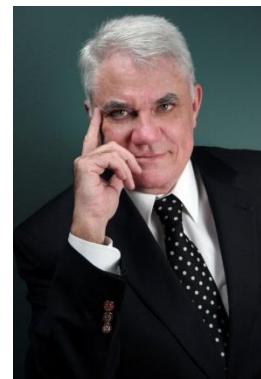
Durante toda la entrevista, la sirvienta de Ava, Renee, que la actriz cuenta que es para ella como una hermana, les va rellenando los vasos de bebida. Al final de la entrevista Ava ya está ebria. La diva revela a Sandilands, contra todo pronóstico y después de su historial de amantes y maridos, que solo ha sabido hacer bien una única cosa: ser una buena esposa. “Es mejor conservar un solo hombre durante toda tu vida. Es más satisfactorio.” Ésta es una visión de la actriz diferente a la que solemos encontrar: una visión más íntima y sincera. Es el momento de indagar y buscar cuándo y por qué se torcieron las cosas. Para ello, Sandilands necesita otro trago. Vuelve a entrar la sirvienta, pero en vez de llenarle el vaso, ésta le invita a marcharse. “¿Hay algo más que quieras preguntar?”, dice Renee. Sandilands entra en estado de shock y las palabras no salen de su boca. El autor bromea acerca de la capacidad de la sirvienta para saber en qué momento exacto tiene que entrar en la habitación. Todo forma parte de la protección que le brinda a Ava. “Esto podría explicar por qué se mostraba siempre al mundo una impresión tan confusa de la dama”, concluye Sandilands. De este modo acaba la entrevista, con ese halo de misterio tan característico de la diva Ava Gardner.

Durante la entrevista podemos apreciar la parte más frágil y delicada de la artista. Vemos cómo desde el primer momento se muestra tímida, cómo sus sentimientos se van desvelando a lo largo de la entrevista y cómo la diva necesita la protección y los cuidados de su sirvienta Renee. En este texto, se mezcla el relato de las vivencias de Ava Gardner, el pasar una tarde con ella y la profunda admiración que el periodista siente hacia ella. Una combinación que permite que el lector pasar una tarde con “el animal más bello del mundo” bebiendo Martini o vodka (lo que uno prefiera) y escuchando las aventuras y desventuras de la diva casi de primera mano.

“Ava: Vida al anochecer”. (60’). Rex Reed. *Esquire*. Recopilado más tarde en *¿Duerme usted desnuda?* (1969) de Rex Reed. Extraído ahora de *El nuevo periodismo* de Tom Wolfe (1976:83).

Igual que hemos hecho con John Sandilans, vamos a introducir a Rex Reed por su importancia dentro del mundo del Nuevo Periodismo norteamericano.

Rex Reed (1938, Texas) actualmente escribe su columna como crítico de cine en *The New York Observer*. Este polémico crítico ha trabajado también en *Vogue*, *The New York Times*, *Women's Wear Daily* y *New York Post*. Asimismo es el autor de ocho libros, cuatro de ellos formados a partir de perfiles de celebrities: *Do you sleep in the nude?* (1969), *Conversations in the Raw*, *People are crazy here* (1974) y *Valentines & Vitriol* (1977). Por su estilo, es considerado uno de los representantes del Nuevo periodismo. Durante los 60 y 70 fue uno de los periodistas creadores de perfiles más demandados y mejor pagados de su tiempo. Su entrevista a Ava Gardner se ha convertido en todo un ejemplo del Nuevo Periodismo. “Rex Reed elevó la entrevista con celebridades a un nuevo nivel, gracias a su sinceridad y su visión para el detalle social. También ha sido un maestro en la captación de un hilo anecdótico en la propia situación de la entrevista” [Tom Wolfe, 1976:83].



La entrevista de Rex Reed comienza así: “Ella está ahí, de pie, sin ayuda de filtros contra una habitación que se derrite bajo el calor de sofás anaranjados, paredes color lavanda y sillas de estrella de cine a rayas crema y menta, perdida en medio de este hotel de cupidos y cúpulas, con tantos dorados como un pastel de cumpleaños que se

llama Regency". Con fuerza y sin preámbulos. La diva ya está allí, no necesitamos ninguna introducción o entradilla de presentación, el propio escenario es el que nos presenta a la actriz. El autor juega con los colores y con las palabras: "hotel de cupidos y cúpulas" o "sillas de estrella de cine a rayas crema y menta". A ella la compara con un leopardo enjaulado: "Ava Gardner anda majestuosamente en su rosada jaula leche malta cual elegante leopardo". Esta metáfora continuará a lo largo de toda la entrevista, no en vano se trata de "el animal más bello del mundo". Explica cómo va vestida Ava y remarca que no lleva zapatos.

Rex Reed manifiesta su miedo y nerviosismo por estar frente a la diva con mucho sentido del humor. Explica que el agente de prensa de la actriz le ha contado que Ava Gardner no quiere ver a nadie, sólo a él. Es entonces cuando Reed recuerda todos los rumores que se comentan sobre la actriz relacionados con lo poco que le gusta la prensa y los medios de comunicación. Cuentan que un día arrojó champán a los fotógrafos y que incluso en una ocasión empujó a un periodista por la barandilla. A través de terceras personas como por ejemplo este agente de prensa podemos conocer más detalles de la vida de Ava. El agente de prensa le comenta algo en español a la criada y la primera frase que sale de la boca de la actriz es: "Diablos, he pasado diez años allí y aún no soy capaz de hablar ese dichoso idioma". Inmediatamente después despidió de muy malas maneras al agente. No hace falta que Rex Reed nos explique que Ava ha vivido en España más de diez años, sino que hace que esas palabras salgan de la boca de la misma entrevistada. Detalles como éste hacen de la entrevista una pieza de gran riqueza, tanto por su originalidad como por su valor informativo. En esta entrevista a partir de cómo habla Ava Gardner, de cómo viste, de cómo se mueve, y de qué dice o piensa podemos ver qué tipo de persona es, aproximarnos a la vida que llevaba gracias a los detalles, a sus gestos, a las expresiones en su cara, a los colores de la habitación, a su criada o al agente de prensa. El texto está repleto de metáforas, la más recurrente, como hemos dicho al principio, es la de comparar a la diva con un animal, tanto por su belleza descomunal como por su carácter salvaje. "Suelta un rugido de leopardo", se puede leer en el texto de Reed. Su gusto por la bebida se desvela al principio de la velada. "Bebes ¿verdad, pequeño? El último maricón que vino a verme tenía gota y no quiso probar trago", le cuenta Ava Gardner al periodista. Una vez más no hace falta que éste explique que Ava bebía, esto queda de manifiesto en la entrevista sin tener que decirlo

explícitamente. El carácter de Ava se refleja también en su forma de hablar, utiliza a menudo palabras malsonantes y al referirse al periodista le llama “pequeño”. Este gesto denota que la actriz se siente vieja y cansada. “Deja que Mama lo diga todo. Mamá conoce mejor el tinglado”, dice más adelante.

“No me mires. Estuve despierta hasta las cuatro de la madrugada en ese maldito estreno de *La Biblia*. ¡Estrenos! ¡Mataré personalmente a ese maldito John Huston si vuelve a meterme en otro lío como ése”, exclama la *celebrity*. Sólo con esta frase podemos deducir muchas cosas. Primero de todo nos sitúa en el tiempo ya que *La Biblia* se estrenó en 1966. Asimismo vemos que a sus 44 años la vida de Ava Gardner sigue girando en torno al cine, las fiestas, los compromisos y la fama; y ella lo detesta. “Todo lo que querían saber es si estaba bebida y si me mantenía derecha. Éste es el último circo. ¡No soy una puta! ¡No soy temperamental! Estoy asustada pequeño. Asustada. ¿Es posible que puedas entender lo que es sentirse asustada?”, grita Ava cansada de ser mono de feria y blanco de rumores. Suena el timbre y entra un repartidor a entregar doce perritos calientes traídos en limusina. Rex Reed juega con el contraste entre lujo y demacre, elegancia e indecencia, belleza y ferocidad, exceso y escasez. “Ahora quieren una lista de todos mis divorcios, así que les dije diablos, llamad al *New York Times*: ¡saben de mí más que yo misma!”, continúa Ava, reflejando de esta manera lo mediática que era. Continuó hablando sobre la Metro Goldwyn Mayer, sobre lo poco que le gustaba su carrera y lo mala que era como actriz. “No sé nada sobre interpretación, así que tengo una regla: confiar en el director y entregarme con el alma y la vida. Y nada más. (Otro rugido leopardino)”, confiesa la diva. Ahora, lo que de verdad le gustaría es volver a casarse, admite Ava Gardner. Rex Reed apenas incluye sus preguntas en la entrevista sino que deja que la actriz vaya narrando su vida. En esta narración no podían faltar, por supuesto, alusiones a sus maridos y algunas revelaciones enternecedoras. “Mis amigos son más importantes para mí que cualquier otra cosa. Conozco a toda clase de personas- holgazanes, gorrones, intelectuales, unos cuantos estafadores-...”. Ahora entra en la habitación el novio de la hermana de la *celebrity*: Larry. Rex Reed recoge en este momento las declaraciones de Ava Gardner sobre la religión. Larry, reprobando el lenguaje de la diva le dice: “Oh, querida, no debes hablar así. Dios te oirá. ¿No crees en Dios?”, a lo que ella le responde: “Diablos, no. (...) A mí nunca me contestó, pequeño. Nunca estuvo cerca cuando lo necesité”. Una cuarta persona entra en la habitación del

Regency, un estudiante de derecho de la Universidad de Nueva York. De repente, Ava decide que quiere salir a tomar el aire así que coge la chaqueta y todos dejan la habitación. Cierra de golpe la puerta y deja las luces encendidas al salir. Tiene un carácter impulsivo, incluso caprichoso en ocasiones. Reed describe cómo es su viaje hasta el bar de abajo del hotel, esquivando a fotógrafos y periodistas. Compara a la actriz con la protagonista del film *El mago Oz*. “Nos cogemos todos del brazo y seguimos al líder. Ava salta delante nuestro, como Dorothy caminio de Oz. ¡Leones y tigres y osos, caramba! Moviéndose como un tigre a través de los salones del Regency, derritiéndose en un color rosa cálido, como el interior de un útero.” Una vez en el bar y con unas cuantas bebidas más de por medio a la diva se le antoja ir a ver un partido de beisbol en San Luis porque está jugando Sandy Koufax, un jugador judío que le gusta. Ava se encuentra ya totalmente ebria y en ocasiones dice frases incoherentes. “¡Si pago para ir todos a San Luis, vamos a San Luis! ¿Podría traerme un teléfono a esta mesa? Que alguien llame al aeropuerto de Kennedy y averigüe a qué hora sale el próximo avión.” Una vez más vemos el carácter de la diva irreflexivo y caprichoso. Sin embargo al final la convencen para quedarse y todos salen a la calle, esta vez sí, a tomar el aire. Todo acaba en ese momento. Ava, bajo la lluvia y perseguida por cazadores de autógrafos coge un taxi junto a Larry y el estudiante de derecho. “Ya están doblando la esquina de la calle Cincuenta y siete, desvaneciéndose en esa clase de noche, ese color de zumo de tomate en los faros delanteros, que sólo existe en Nueva York cuando llueve”, escribe Rex Reed. Y entonces, una mujer que pasa por allí pregunta que quién era, a lo que un hombre le responde “Jackie Kennedy”. Y de esta forma, una vez más entre el caos y la confusión, Ava desaparece.

Síntesis del análisis de Ava Gardner

Con este pequeño análisis de dos de las entrevistas realizadas a Ava Gardner hemos querido ejemplificar lo que consideramos que es el Nuevo Periodismo. Estas dos entrevistas, al tratarse de textos de la larga extensión, permiten a los autores jugar con los detalles, recrear la vida de la artista e interactuar con la propia actriz para dar a conocer todos los pormenores de Ava Gardner, sus amores, sus excentricidades, su personalidad y el entorno en el que se movía. En estas entrevistas el periodista forma parte de la acción y su visión es totalmente subjetiva. Se utilizan adjetivos sin ningún

tipo de censura y las metáforas son una parte esencial del texto. Además, sobre todo en la entrevista de Rex Reed, no hace falta que el autor vaya enumerando las venturas y desventuras de la diva sino que éstas se pueden ir deduciendo gracias a la situación o a simples conversaciones. Estas piezas abren un espacio para la reflexión, asimismo son estéticamente mucho más ricas e informativamente mucho más complejas en comparación con las entrevistas de carácter más tradicional. En el apartado siguiente realizaremos una comparación entre una entrevista realizada al estilo más convencional y otra hecha según los cánones del Nuevo Periodismo para poder ver las diferencias que presentan.

1.2 Andy Warhol

El segundo personaje del que vamos a hablar dentro de este apartado es el famoso artista plástico y cineasta Andy Warhol. Andrew Warhol (1928-1987), nacido en Pittsburgh (Pensilvania, Estados Unidos) fue una de las figuras más representativas del movimiento artístico del Pop Art, caracterizado por la utilización de imágenes prestadas de los medios de comunicación, la publicidad o los cómics. Lo que se buscaba con esta nueva tendencia era alejarse de la cultura elitista utilizando para ello elementos extraídos de una cultura más popular y cotidiana. Una de sus obras pop art más conocidas es la formada por 32 lienzos en los que se pueden ver las populares latas de sopa Campbell, que según el autor, fue la comida que más consumió a lo largo de toda su vida. Sin embargo, Andy Warhol fue un artista muy prolífico que experimentó en casi todos los campos y a través de múltiples medios de expresión artística: fotografía, pintura, publicidad y cine (entre otros). Aquí nos centraremos sobre todo en su carrera como cineasta. Entre 1963 y 1968 realizó más de 60 películas, todas de naturaleza experimental. Podemos destacar *Sleep*, un film en el que John Giorno dormía durante seis horas o *Eat*, una película de 45 minutos donde se mostraba



cómo un hombre se comía una seta. Warhol tenía una visión poco convencional del arte, lo que provocó que muchos críticos tacharan su trabajo de bromas pesadas. Otras de sus películas de interés son *Bike Boy* o *Lonesome Cowboys*, consideradas hoy en día documentales de la cultura gay y referentes en estudios de sexualidad. Una de sus obras cinematográficas más famosas es *Chelsea Girls*, que tiene la peculiaridad de que se exhibía a través de dos proyectores que funcionaban al unísono produciendo dos films diferentes. La última película de Andy Warhol, personaje también controvertido por su manera de tratar la sexualidad y el voyerismo, fue *Blue Movie*, en la que Viva, una de las estrellas de la Factory, aparecía haciendo el amor con un hombre durante 33 minutos; película que, por petición de la actriz, tuvo que esperar a ser proyectada hasta el 2005. Este autor tan criticado por su estilo, recibió en 1968 dos disparos de Valerie Solanas en su estudio. El autor del atentado había pertenecido al colectivo de la Factory (donde trabajaba Warhol) y había trabajado con Warhol en la película *I, a Man*. El director sobrevivió al atentado pues murió en Nueva York, el 1987, mientras se estaba recuperando de una operación de vesícula.

Para este apartado utilizaremos tres piezas, en esta ocasión tres entrevistas. Las dos primeras son dos entrevistas al estilo más tradicional, sin embargo la tercera (la de mayor relevancia para este trabajo) tiene una estructura y un contenido mucho más original y personal, de hecho ni si quiera es una entrevista al mismo Warhol sino que se trata de una entrevista-crónica realizada a la actriz Viva, miembro de la compañía *Factory*.

“What is Pop Art?” (1963). Gene Swenson. Revista *New York*.

Extraído ahora de la siguiente web:

<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/WarholIntrvu.pdf>

La entrevista de Gene Swenson está hecha al estilo más tradicional del periodismo. Se publicó en el año 63 y la estructura que sigue es la de “pregunta-respuesta”. Las preguntas del entrevistador son cortas y las respuestas de Andy, algo más largas. La entrevista entera gira en torno a la idea del Pop Art. Es algo confusa y abstracta.

La primera cita de Warhol hace referencia al pensamiento único del comunismo trasladado a la vida cotidiana y al arte.

“Andy Warhol: Todo el mundo parece igual y actúa de la misma manera. Y cada vez sucede más. Creo que todo el mundo debería ser una máquina. Creo que a todo el mundo le debería gustar todo el mundo.

Entrevistador: ¿De eso va el Pop Art?

Andy Warhol: Sí, va de que te gusten las cosas.

Entrevistador: ¿De que nos gusten las cosas como si fuéramos máquinas?

Andy Warhol: Sí, porque tú haces las mismas cosas cada vez, las haces una y otra vez.”

El artista, con sus confusas declaraciones, trata de explicar el arte y su creación como algo cotidiano y mecánico que está presente todo el tiempo y en todas partes. Para él los artistas son meros trasmisores o canales de difusión artística. Continúa hablando de la cantidad de actores, pintores y artistas buenos que hay en la actualidad y que hacen que nos preguntemos qué es lo que es realmente el Arte. “¿Cómo puedes decir que un estilo es mejor que otro? -se cuestiona Warhol- Tienes que poder ser un expresionista abstracto la semana que viene, o un artista pop, o un pintor realista”. Para él, todo es arte y a la vez, nada lo es. Lo que consideramos arte son simplemente modas. Incluso el Pop Art es una moda. “Un artista ha de ser capaz de cambiar su estilo sin sentirse mal por ello”, comenta Andy. Para ello, el artista ha de ser como una máquina. Warhol ya comentó en otra ocasión que el oficio del artista es un trabajo como otro cualquiera. A continuación el periodista le pregunta sobre su experiencia personal, sobre por qué empezó a pintar sus famosas latas de sopa. “Solía beberlas. Comí lo mismo cada día, durante 20 años. Lo mismo una y otra vez. Alguien me dijo que mi vida me había dominado. Me gustó la idea”, responde el artista. Después el entrevistador le pregunta por sus “Death series” (series de muerte). Warhol afirma que empezó a hacerlas al ver la portada del New York Mirror del 4 de julio de 1962 donde aparecía la noticia de un accidente aéreo, cuyo título rezaba en letras mayúsculas: “120 DIE IN JET” (120 muertos en un *jet*). De esta forma Warhol empezó a experimentar el impacto que provocaban algunas imágenes sacadas de la prensa y los medios de comunicación colocadas en un contexto artístico. Finalmente la entrevista acaba con una reflexión acerca del concepto de Pop y de la individualidad. Se trata de una entrevista breve, muy centrada en el Pop Art y en Andy Warhol como artista plástico. Es estilo, la forma y el lenguaje de la pieza son estándar, sin embargo al tratarse de un tema tan abstracto e impreciso, a veces cuesta trabajo seguir el hilo de la conversación del artista.

“Andy Warhol’s final interview” (4/1987).

Paul Taylor. Revista *Flash Art*. Extraído ahora de la siguiente web:
<http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1n/last.html>.

Se trata de la última entrevista conocida que se le hizo a Andy Warhol, pues murió ese mismo año. La entrevista comienza sin preámbulos preguntándole el periodista al autor sobre la próxima presentación de su último trabajo en Milan. “¿Son pinturas?”, pregunta el periodista. “No lo sé. Algunas están pintadas, pero esas no las vamos a enseñar. Mostraremos las serigrafiadas”. Tanto las preguntas como las respuestas son concisas y breves. Media línea de texto por pregunta. Esto da sensación de dinamismo y crea un efecto de conversación entre entrevistador y entrevistado. Hablan de la preparación de las obras y de las imágenes en las que aparecen figuras por duplicado. Mencionan la obra de Dokoupil donde se pueden ver dos Cristos crucificados como señal de transgresión. “¿Intentas ser transgresivo?”, el periodista. “Sí”, Warhol. Cuando Taylor le pregunta acerca de posibles similitudes entre Warhol en La Factoría y Jesús en La última cena el artista se niega a contestar. “¿Por qué hiciste *La última cena?*”, “¿Significa algo en particular para ti?”, le pregunta Taylor refiriéndose a una obra de Warhol creada a partir de la famosa pintura de Leonardo Da Vinci. El artista responde que lo hizo porque se lo pidieron. Dejan de lado la pintura para pasar al mundo del cine y la televisión. Hablan sobre uno de los libros de Stephen Koch titulado *The Bride’s Bachelors* sobre el que Warhol quiere hacer un guion. Asimismo Andy explica que justo acaban de comprar para llevar al cine el libro de Tama Janowitz titulado *Slaves of New York*. Taylor le pregunta al artista sobre el programa de televisión *Warhol’s Fifteen Minutes*, en el que Andy participa entrevistando a diferentes personajes. El título de éste procede de la famosa afirmación de Warhol “En el futuro todo el mundo será famoso durante 15 minutos”. El entrevistado responde con brevedad y en sus respuestas aparece con mucha frecuencia la expresión “no lo sé”. La repite hasta 10 veces a lo largo de la entrevista. Taylor le pregunta ahora sobre su supuesta transformación de un artista comercial a un artista real. “Yo soy todavía un artista comercial”, responde Warhol. “¿Qué ocurre con la idea del buen arte?”, continúa el periodista. “Todo es buen arte (...) No veo por qué un Jasper Johns se vende por 3 millones y otro se vende por 400.000.” Taylor prosigue hablando de múltiple faceta de Andy Warhol como artista: “Tu trabajo como artista ha sido siempre muy variado,

como Leonardo. Eres pintor, cineasta, publicista... ¿Crees ser artista significa eso?”. Warhol contesta con un simple y escueto “No”. “¿Puedes definir qué es lo que significa ser artista?, insiste el periodista. “Yo creo que un artista es alguien quien hace su trabajo bien, como quien cocina bien”, ejemplifica Warhol. Entrevistador y entrevistado hablan sobre los derechos y la propiedad de imagen y se preguntan dónde está el límite que marca la autoría de una obra. En este momento la entrevista se vuelve algo más informal y Taylor le pregunta acerca de su entrenamiento físico y las fiestas. Andy Warhol alaga a su entrevistador, además le dice que el próximo día que le tomará algunos primeros planos. “Si volvieras a comenzar ahora, ¿harías algo diferente?”, pregunta Taylor. “No lo sé. Yo sólo trabajé duro. Todo es fantasía”, responde Warhol. “¿La vida es fantasía?”, Taylor. “Sí, lo es”, Warhol otra vez. La entrevista termina con una anécdota del artista en el Vaticano, donde Andy sacó una foto de su ayudante Fred Hughes dándole la foto al Papa.

La estructura y el lenguaje de la entrevista son, igual que la primera, bastante estándar. Sin embargo se trata de una entrevista mucho más amena que la anterior y mucho menos densa. Se trata casi, de una conversación en la que se seleccionan las partes más interesantes para contarlas al lector. Se tratan más aspectos de la vida de Warhol que en la primera pieza. Además, a través de las palabras de Andy podemos conocer parte de la personalidad del polifacético artista. Vemos cómo utiliza excesivamente el “*I don't know*” pero que no tiene ningún reparo en contestar con un simple sí o no y, que en ocasiones, ni si quiera quiere contestar al entrevistado.

“La dolce Viva” (1968). Barbara Goldsmith. Revista *New York*. Extraído ahora de *El nuevo periodismo* (1976) de Tom Wolfe.

Antes de empezar con el análisis de este artículo vamos a hablar de su autora y de la repercusión que tuvo esta pieza a raíz de su publicación. **Barbara Goldsmith** es una escritora, periodista y filántropa neoyorquina galardonada con múltiples premios por sus libros, ensayos, artículos y su trabajo filantrópico. Es miembro de la Academia Americana de las Artes y Ciencias, ha sido premiada con cuatro Honoris Causa y condecorada con la Orden del Mérito de la República de Polonia. Sin embargo aquí nos interesa por su trabajo como



periodista referente del género del Nuevo Periodismo. Algunos de sus libros más famosos son: *The Straw Man* (1975), *Little Gloria...Happy at last* (1980) o *Obssesive Genius: The inner World of Marie Cutrie* (2005). Entre sus artículos podemos destacar *La Dolce Viva* (1968) y *How Henry made 43 artist inmortal* (1974) escritas para la revista *New York*, *The meaning of celebrity* (1983) publicado en el *New York Times* y *Women on the Edge: The Streetwalker's life* (1993) escrito para *The New Yorker*. Nosotros nos centraremos en el análisis de *La Dolce Viva* (1968), una pieza a medio camino entre una crónica y una entrevista a Viva, una de las Superstars de Warhol.

La dolce Viva muestra por un lado a una Viva salvaje y promiscua y por otro lado enseña la relación que tenía y cómo trataba Andy Warhol a sus trabajadores, en concreto a Viva. Para elaborar esta pieza, la autora tuvo un contacto continuo con la actriz hasta que ocurrieron frente a sus ojos las escenas y acontecimientos que le permitieron la redacción del texto. Este artículo, por la sinceridad y crudeza con que fue escrito, puso en peligro la revista *New York*, que publicó la pieza acompañada de unas fotos igual de polémicas en las que aparecía la actriz desnuda rodeada de cartones de leche rancia y colillas de cigarros de marihuana. Sin embargo, el artículo era demasiado atractivo como para no publicarlo. “*La dolce Viva* era una texto demasiado bueno como para desperdiciarlo. Felker (El redactor jefe de *New York*) siguió adelante y lo publicó...y los misiles termotrópicos se pusieron en órbita...A partir de aquel momento supe que el *New York* iba a triunfar”, escribe Tom Wolf en *El Nuevo periodismo* (1976:131). Además, comenta también Wolfe, este artículo “constituyó el prefacio del incidente en el que, dos meses después, Valerie Solanas disparó contra Andy Warhol en La Factoría y casi le mató”.

El título del artículo “*La dolce Viva*” hace referencia a la famosa película de Federico Fellini *La Dolce Vita* (1960), protagonizada por Marcello Mastroianni en el papel de un periodista de crónicas sociales perdido en una vida de desenfreno, fiestas y orgías celebradas en la Via Veneto (Italia). Barbara Goldsmith empieza este artículo-entrevista con la descripción de la actriz dentro del estudio de Warhol: La factoría. “Su cara angulosa y su delgado cuerpo hacían pensar en las viejas fotografías sepia, halladas en el arcón de una buhardilla, de las actrices de los primeros años treinta”, relata la autora. Barbara Goldsmith recrea una de las escenas en The Factory en la presentación de la

última película de Viva: *The lonesome Cowboys*. Se reproducen diferentes conversaciones entre la actriz y algunos de los miembros de La Factoría. Todo esto se va intercalando con información acerca de la actriz y el estreno de su nueva película, donde Viva la única mujer que actuaba en el film, era violada. “Era una demostración de la fórmula cinematográfica de Warhol. Resultaba ser una mezcla de homosexualidad, conversaciones, violación, conversaciones, travestismo, conversaciones, incesto homosexual, conversaciones, masturbación, conversaciones, seducción heterosexual, palabras, palabras, palabras y una orgía”, de este modo describe Goldsmith el cine del polémico y extravagante Warhol. Utiliza el recurso literario de la repetición y también la figura estilística de la aliteración, que consiste en la omisión de las conjunciones. Viva comenta a un amigo que durante el momento de rodaje de la violación había unos 40 universitarios mirando que, contra todo pronóstico, no estaban escandalizados sino que lo consideraban arte.

“Andy Warhol es un hombre de negocios que es por categoría un artista. A causa de esta etiqueta, el espectador o se siente intimidado ante lo que considera arte, o da gusto al *voyeur* que duerme en él en nombre de la experiencia artística. El estudio Warhol es adecuadamente llamado *La Factoría* porque en él manufactura un compuesto de *voyeurismo* y *ennui* para el consumo público”. La periodista explica así la diferente y controvertida concepción que tenía Warhol del Arte. El texto incluye algunas de las citas famosas de Andy Warhol, que ayudan a explicar un poco mejor su personalidad. De repente la periodista Barbara Goldsmith se vuelve partícipe de la situación cuando Viva se dirige a ella y la cita para el próximo día en su apartamento. A partir de este momento hay un salto en el tiempo y el texto toma forma de entrevista. La periodista describe a la actriz y a su apartamento, muy sucio y desordenado. “Oh, por Dios, no mires como está la casa. No he limpiado ni recogido nada en meses. Todas las noches pienso que moriré asfixiada con el olor de polvo y ese D.D.T para las cucarachas”, comenta Viva en referencia al estado del apartamento en el que vive, que ni siquiera paga ella misma pues está arruinada. El suelo está lleno de trastos, ropa y platos sucios. De debajo de la cama la actriz saca una chaqueta de terciopelo con grandes quemaduras. “Era mi favorito. El único otro vestido que me gusta es un vestido de 1920 que compró Andy, pero huele tanto a sudor que no puedo llevarlo”, dice Viva. Entonces, la actriz aprovecha para sacar unas fotografías viejas que tiene y hablar de su familia. La familia

de Viva era extremadamente religiosa y conservadora, de hecho, ella recibió una educación religiosa y estuvo con las monjas hasta los 20 años. “Fui virgen hasta los 21. Luego pasé los dos años siguientes tratando de enmendarme”, comenta la actriz. Viva continuó sus estudios en Arte en la universidad de Tarrytown, luego fue a la Sorbona y a la Académie Julian en París porque quería ser ilustradora.

La actriz continúa explicando su viaje a Tucson, donde fueron a buscar localizaciones para grabar la película. Durante el viaje durmió cada noche con un hombre diferente. “¿Qué estás haciendo ahí? Te dije que no lo hicieras. Tienes que reservarte para cuando rodemos”, le dijo Andy. La actriz prosigue hablando del papel que juegan las mujeres dentro de las películas de Warhol: “Son las mujeres las que tienen carácter, las que tienen belleza, las que controlan todo. Los hombres no son más que esos animales vacíos”. La periodista no incluye ninguna de sus preguntas en la entrevista, sólo las respuestas de Viva, como si se tratara de una especie de monólogo interior de la actriz.

Viva va explicando sus diferentes noviazgos y su introducción al mundo de las drogas de la mano de Tim Leary, un psicólogo e investigador especializado en el estudio de los beneficios terapéuticos del LSD. “La mitad por lo menos de los chicos de La Factoría se drogan. Les hacemos salir en las películas porque resultan con frecuencia los más interesantes (...). Bajo las drogas creo que se obtiene una respuesta de amor y de orgasmo constante”, exclama Viva. De repente suena el teléfono, quieren cortarle la luz porque no ha pagado sus facturas. “Tengo que llamar a Andy para que pague mi cuenta de la Edison. Andy me da 100 dólares por aquí y 100 dólares por allí cuando necesito dinero. Nunca pido mucho. Todos hemos de cobrar un sueldo regular, pero Andy dice que la compañía es insolvente”, comenta Viva sobre de la situación económica de La Factoría y el salario de sus trabajadores. La actriz explica que *I, a man* fue la primera película que vio de Warhol y que ésta le causó una muy buena impresión debido a la franqueza de sus personajes. Ahora la mayoría de sus amigos trabajan en La Factoría y va a menudo con Andy a dar conferencias en diferentes universidades (Viva siempre aparece desnuda ya que Warhol considera que vende). La polémica actriz habla de su relación con el director. “Ahora tengo a Andy para que haga planes y tome decisiones. Yo me limito simplemente a lo que él me dice. Andy tiene algo místico que te obliga a desear hacer algo para él”, confiesa la actriz. Viva continúa “A veces, sin embargo, cuando pienso en Andy pienso que es igual que Satanás. Te aprisiona y no puedes

escapar (...). Tiene tanta influencia sobre todos nosotros. Pero me siento feliz cuando hablan de Andy y Viva". La *superstar* de Warhol tiene que irse a la revista *Eye* para hacerse una foto de grupo así que, se quita los pantalones y empieza a buscar algo para vestirse. No podía faltar en esta entrevista la imagen de Viva desnuda, como un símbolo e ícono de su vida y trabajo. Ninfómana para algunos, promiscua para muchos otros. La entrevista da un salto en el tiempo y en el espacio una vez más y nos trasladamos a un restaurante en Kansas City donde Viva y sus compañeros han ido a comer después de la sesión de fotos. Allí se ve cómo la actriz consume cristal en una cuchara. "Yo la tomo cada tres horas. No dejes que nadie te diga que la rapidez mata. Llevo años tomándola.", afirma Brigid Berlin, otra de las *Superstars* de Andy. Cuando Viva está cansada deja el restaurante y vuelve a La Factoría. Al llegar, la puerta está cerrada y nadie le coge el teléfono cuando llama desde una de las cabinas de la calle. Finalmente consigue contactar con alguien del interior pero éste le cuelga. Viva, histérica, intenta bloquear la puerta con un pasador y una moneda para que nadie pueda salir del estudio. En ese momento aparece Warhol. "Warhol la miró, blando como un flan, mientras ella le tiraba el bolso, que le alcanzó en una mejilla. – Estás loca, Viva- observó fríamente-. ¿Qué crees que estás haciendo?" Las palabras de Warhol marcan el final de la entrevista a Viva, que es en realidad, una entrevista a todas las *superstars* del excéntrico director, a La Factoría y al mismo Andy Warhol. En ella queda de manifiesto todo el mundillo de excesos, drogas y sexo en el que se mueven estos personajes, su concepción del arte y su estilo de vida. Para ello, Barbara Goldsmith va cambiando de escenario y de momento para mostrar las situaciones más representativas de la *superstar*. A veces Goldsmith es partícipe de la situación, otras es simplemente una especie de narradora omnisciente. Como ya hemos comentado, se trata de un texto muy controvertido, a medio camino entre la entrevista y la crónica, con un estilo muy atrevido y personal.

Síntesis del análisis de Andy Warhol

En el análisis de las tres entrevistas que hemos visto, las dos primeras directamente a Andy Warhol y la segundo a Viva, una de sus actrices predilectas, podemos ver que mientras que las dos primeras son mucho más cortas y tradicionales, la tercera es mucho más extensa y difiere en muchos aspectos de la entrevista más clásica a la que estamos acostumbrados. La estructura de las dos primeras entrevistas, como hemos comentado

más arriba, es de pregunta-respuesta. La primera es algo pesada de digerir por su complejidad y falta de contexto, ya que casi todo son citas del mismo Warhol teorizando sobre el arte. La segunda es algo más informal ya que tiene forma de conversación. En ella sí que podemos ver más de la personalidad del artista por su manera de hablar y porque la variedad de temas tratados es más amplia, además no son todos de carácter estrictamente profesional. Sin embargo, la entrevista que realmente nos interesa en este apartado es la de Viva. Es realmente meritorio que a través de una entrevista a una de las actrices de Warhol podamos conocer tanto de su personalidad y de su estilo de vida. No hace falta que esté presente el propio artista para que conozcamos cómo es su trabajo en La Factoría, quiénes son sus compañeros, cómo es su trato con ellos, qué visión tiene de la producción artística... Por otro lado, formalmente esta entrevista no tiene nada que ver con las dos anteriores. Su autora, Barbara Goldsmith, va jugando con el tipo de narrador, a veces ella misma forma parte de la escena, otras veces es una especie de narradora omnisciente. Hay también saltos en el tiempo y en el espacio y se utilizan diferentes figuras estilísticas y metáforas. “*La dolce Viva* no sólo era una lectura apasionante sino que puso de relieve toda una faceta del mundo artístico- personificada en Andy Warhol y sus amigos- por primera vez”, escribe Tom Wolf en *El Nuevo periodismo* (1976:131).

2. Conflictos: artículos de opinión y crónicas

2.1 El regreso del exilio de escritores españoles

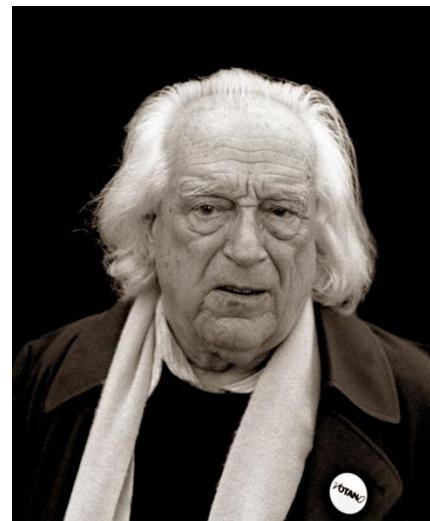
La Guerra Civil Española (1936-1939) y la posterior dictadura militar bajo el mando del general Francisco Franco (1939-1975) provocaron grandes estragos en el ámbito cultural. Un gran número de escritores, poetas, intelectuales y artistas españoles se vieron obligados a marchar al exilio a causa de la fuerte censura ejercida en el país y la situación de inseguridad en la que se encontraban. Entre los escritores que se fueron podemos destacar a Rafael Alberti, Emilio Prados, Ramón Gómez de la Serna, Luis Cernuda o Juan Ramón Jiménez. Y por supuesto, Federico García Lorca, quien murió fusilado a manos del régimen.

En este apartado nos centraremos en el análisis de dos artículos de opinión sobre la vuelta del exilio de dos autores españoles: Rafael Alberti y Fernando Arrabal. La primera pieza está escrita por Gerardo Diego, amigo y compañero de generación de Alberti (pues ambos formaban parte grupo de autores pertenecientes a la Generación del 27). El segundo artículo está escrito por el propio Fernando Arrabal.

En ambas piezas se puede apreciar un estilo periodístico narrativo muy personal y literario.

Rafael Alberti (1902-1999) fue un pintor y poeta gaditano perteneciente al grupo de escritores de la Generación del 27. Recibió una educación religiosa y tradicional en el colegio de jesuitas *San Luis Gonzaga*, sin embargo, fue expulsado de éste debido a su mala conducta, provocada por el ambiente rígido y asfixiante en el que se vio envuelto. Su familia se traslada a Madrid en 1917 donde Alberti sigue trabajando en su vocación como pintor. Es a partir de la muerte de su padre que el autor escribe sus primeros versos. Desde entonces, Alberti comienza a rodearse de otros poetas y escritores como García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego. En 1927, con motivo de la celebración del tricentenario de la muerte del poeta Luis de Góngora, este grupo de poetas y amigos, deciden hacerle un homenaje en el Ateneo de Sevilla. Desde este momento queda consolidada la Generación del 27.

Cuando la Guerra Civil española estalla Alberti se hace miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Tras la derrota de los republicanos, el autor se ve obligado a exiliarse a París, y más tarde a Buenos Aires. A su vuelta a España fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Cádiz. Rafel Alberti muere en 1999 en su pueblo natal y sus cenizas son esparcidas en el mar, en aquel mismo mar al que el autor había dedicado gran parte de su poesía.



Alberti en España (1977). Gerardo Diego. Publicado en *ABC*. Extraído ahora de *De Azorín a Umbral: Un siglo de periodismo literario español*. Coord. Javier Gutiérrez Palacio (2009:770).

El artículo de Gerardo Diego comienza de la siguiente manera: “Vino por fin no Malherbe, sino Alberti. Rafael Alberti”. Gerardo Diego inicia así este artículo de opinión, que es a la vez, una crónica del acto celebrado para recibirlo, una carta de bienvenida a Alberti y un texto de homenaje al poeta.

Gerardo Diego explica con entusiasmo la vuelta del poeta gaditano y narra con humor su acto de bienvenida. “Su presentación (la de Rafael Alberti) se celebró, como decían los que se hallaban a mi lado, en olor de multitud; no sólo por el nombre de la galería, sino por el sofocante calor que hubimos todos de soportar; aunque, eso sí, mitigado por la limpieza y el baño previo de los invitados.” Continúa hablando del discurso que pronunció su compañero y amigo: “Porque Rafael se escindió y habló en diálogo consigo mismo, o más bien en coro de pareceres que era a un tiempo personalidad y eco, contradicción y abrazo y ahí me las den todas”. Gerardo Diego, habla de Alberti desde la proximidad, desde su amistad con el poeta. A continuación expresa la pena que siente por que Alberti no haya retrasado su vuelta un poco o Jorge Guillén la haya adelantado y así poder coincidir en este evento “los cinco” (con Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre que se encontraban también en el acto). “Una pena, pero así ha tenido que ser y confiemos que llegue pronto ocasión para celebrar el reencuentro de los cinco a quienes ya empiezan a llamarnos sobrevivientes”, escribe Gerardo Diego, quien es el escritor y a la vez uno de los protagonistas de la pieza. Prosigue hablando de la Generación del 27. “Pero la vida, ¿puede sobrar? ¿Es deber morirse cuando se está lleno de proyectos, esperanzas, curiosidades y –todo hay que decirlo- capacidades? Mucho se ha hablado y se habla, más que nunca este año, de una generación del 27”. Expresa de esta manera el sentimiento de unidad y pertenencia a la Generación del 27. Gerardo Diego se centra ahora en Rafael Alberti a quien lo describe como un poeta “inmensurable”. “Alberti es, vuelvo a repetirlo, inmenso por todo ello. Por la belleza y profundidad de su mejor poesía, por su riqueza y variedad, por la virtud de su fecundidad en ella misma y en su descendencia en la obra de los demás, ayudando a tantos muchachos a encontrar su propia voz”, narra Gerardo Diego, ensalzando así la calidad poética de su amigo y compañero de Generación Rafael Alberti. Ya en el último

párrafo del artículo Gerardo Diego escribe: “Sea bienvenido Alberti y que se quede con nosotros”. De este modo finaliza la pieza, cuyo objetivo final es celebrar el regreso del poeta gaditano y darle una calurosa bienvenida.

Fernando Arrabal (1932) es un cineasta y escritor nacido en Melilla. Representante del teatro del absurdo y del surrealismo, Fernando Arrabal creó el momiviento Pánico, que el propio autor lo definió como “*una manera de expresión presidida por la confusión, la memoria, la inteligencia, el humor y el terror*”. Se trata de un autor muy prolífico pues ha dirigido siete largometrajes, ha publicado una docena de novelas y ha escrito numerosos libros de poesía. Arrabal ha sido galardonado con múltiples premios, entre ellos el *Gran Premio de Teatro de la Academia Francesa*, el *Nabokov* de novela y el *Pasolini* de Cine. Además fue finalista del Cervantes en el 2001 y fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Aristóteles en Grecia.

De orígenes republicanos, pues su padre se mantuvo siempre fiel a la República, lo que le costó una condena de 30 años de prisión, sin embargo el padre de Arrabal nunca llegaría a cumplirlos ya que en 1942 se dio a la fuga después de ser hospitalizado en Burgos.

Fernando Arrabal ha estado siempre muy ligado a París desde su primera visita en 1954, donde fue para ver la representación de la obra *Madre Coraje y sus hijos*. Más tarde recibiría una beca para estudiar allí durante tres meses, fue por entonces cuando contrajo tuberculosis y tuvo que permanecer en París durante más tiempo por motivos de salud. Sin embargo, su estancia en la capital francesa se volvió una imposición cuando el régimen español lo consideró persona no grata. Actualmente el autor continúa residiendo en París.



Salud, amigos (1977). Fernando Arrabal. Publicado en *El País Semanal*. Extraído ahora de *De Azorín a Umbral: Un siglo de periodismo literario español*. Coord. Javier Gutiérrez Palacio (2009:759).

“Salud, amigos, ya estoy a punto de volver. Disculpadme si mi vuelta la realizo discretamente, sin bombos ni platillos, disculpadme también si retraso esta llegada, espero que sea por poco tiempo”, así da comienzo este artículo escrito por Fernando Arrabal aún desde el exilio. “¿Cómo volver cuando aún quedan encarcelados, condenados en la época franquista por su oposición a ella?”, se pregunta el escritor. Como sentencia más tarde, su vuelta significará para muchos el final de los últimos vestigios de la dictadura franquista. “Esta responsabilidad me lleva a diferir mi retorno hasta que todos los presos salgan”, afirma Arrabal. A continuación el autor comienza a citar a todos sus amigos socialistas, a los que se han quedado en España y a los que le han ayudado desde fuera. Todos sus párrafos comienzan con un saludo de bienvenida que empieza con la palabra “salud”. “Salud, amigos de Ciudad Rodrigo, vosotros y vuestros mayores me enseñasteis, de mis cuatro a mis diez años, el decorado y la peripecia de todo lo que sería mi teatro”, comienza así el escritor haciendo referencia a su primer contacto con el teatro, experiencia que influiría posteriormente en sus obras de carácter absurdo y surrealista. “Salud, amigos del postísmo, que en mis veinte años me formasteis en la mejor escuela: la de la vanguardia”. Fue en éstos últimos autores postsurrealistas, afirma el escritor, en los que pensaba cuando formó el movimiento Pánico en París. Fernando Arrabal sigue haciendo un recorrido por su vida, nombrando a todos los amigos y personalidades que le ayudaron a nivel personal e influyeron en su obra como dramaturgo. “Salud, amigos del Ateneo de Madrid, con los que me reunía en la chatarrería, para rehacer a España”, “Salud amigos de *Dido*. Hicisteis el primer teatro español de mis años mozos, en que vi en funciones únicas o más o menos clandestinas todo el gran teatro de entonces”. Fernando Arrabal continúa, en este artículo en forma de brindis, citando a sus amigos socialistas que le acogieron en Toulouse y a los comunistas con los que estuvo en Moscú. Se trata de un artículo-biografía provisto de una gran carga crítica hacia el régimen franquista escrito en forma de créditos finales. Asimismo es un brindis a la libertad, al final de la dictadura y, sobre todo, a la amistad. Por último Arrabal le brinda salud a José Fernández Arroyo, con el que colaboró en su película *El ladrón de sueños*. Arrabal finaliza la pieza con una frase

suya: “Siempre resulta bueno, consolador y alegre / tener muchos amigos que traer al recuerdo”.

Conclusión del análisis de la vuelta de los poetas exiliados

Con estas dos piezas hemos querido ejemplificar las manifestaciones de periodismo literario en España, que se presenta en su máximo esplendor en forma de artículos de opinión.

En estos dos artículos podemos ver cómo el estilo de los escritores tiene un carácter narrativo y cercano. En ambos textos los autores forman parte del artículo ya que se habla de ellos directa o indirectamente. En el primero Gerardo Diego forma parte de él cuando se habla de la generación del 27, mientras que en el artículo de Arrabal, es él mismo quien hace un recorrido por su propia historia a través de los saludos a sus compañeros socialistas. En la primera pieza se utiliza la primera persona del plural, mientras que en la segunda se usa la primera persona del singular. Asimismo se incluyen descripciones, adjetivos, valoraciones y el personal punto de vista de cada autor, como resultado los textos son mucho más literarios y subjetivos. Por otro lado, hemos de hablar de la forma y estructura de estas dos piezas. El artículo de Gerardo Diego mezcla la narración del acto de bienvenida de Alberti con un texto de homenaje al poeta, por otro lado, el artículo de Fernando Arrabal es un texto que escribe él mismo desde el exilio antes de regresar a España y que es un brindis y un saludo a sus amigos y artistas conocidos, a la vez que una pequeña biografía suya. Podemos ver de esta forma cómo, una vez más las fronteras entre los diferentes géneros no están tan estrictamente marcadas, ya que, por ejemplo, en la primera pieza vemos algunas características propias de la crónica y el segundo artículo tiene forma de pequeña biografía encubierta. Asimismo, ambos artículos constituyen una denuncia social y una crítica al régimen de Franco que causó tanto daño a la cultura y que provocó el exilio de tantos escritores, artistas e intelectuales españoles.

2.2 El conflicto del Vietnam

Uno de los acontecimientos de mayor relevancia de los años 60 (momento en el que nace el Nuevo Periodismo) es la guerra de Vietnam. Ésta tuvo lugar entre 1959 y 1975 y enfrentó a la República de Vietnam (Vietnam del sur) contra la República Democrática

de Vietnam (Vietnam del norte) y el frente de Liberación de Vietnam (Viet Cong). Los primeros ayudados por EE.UU y los segundos respaldados por las comunistas China y la Unión Soviética. El conflicto se cree que causó la muerte de entre 3,9 y 5,7 millones de personas (entre ellos unos 2 millones de civiles). Asimismo, se trata del primer conflicto cubierto por los medios de comunicación enteramente y de forma permanente, lo cual provocó la creación una opinión pública mayoritaria adversa al gobierno de los EEUU. A continuación resumiremos brevemente las causas y el desarrollo del conflicto para poder entender a posteriori el análisis de los textos propuestos.

Para entender los orígenes de la guerra de Vietnam hay que remontarnos a otro conflicto bélico: la guerra de Indochina (1945-1954). El final de este conflicto se produce con las Conversaciones de Ginebra (1954), gracias a las cuales se inicia en Indochina (colonia francesa por aquel entonces) la progresiva descolonización gala. Asimismo, las Conversaciones de Ginebra suponen la división de Indochina en cuatro países diferentes: Camboya, Laos, Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. Sin embargo se acuerda realizar un referéndum para votar una posible unificación entre Vietnam del Norte y Vietnam del sur.

Después de Ginebra, Vietnam del norte queda en manos del comunista Ho chi Minh y Vietnam del sur se sitúa bajo el mando del jefe de estado Bao Dai, que había sido el emperador del imperio Vietnamita. Sin embargo, EEUU., preocupado por la creciente influencia comunista alienta un golpe de estado en Vietnam del Sur encabezado por Ngo Dinh Diem y de esta forma se instaura una firme dictadura en la que se suprimen las elecciones y la celebración del referéndum para decidir sobre la posible reunificación de las dos *Vietnams*. Este hecho en concreto fue la mecha que en 1960 encendió la llama del alzamiento de varios grupos armados unidos en el Frente de Liberación Nacional (Viet Cong). Éstos tenían un objetivo común: la resistencia contra el gobierno de Diem y la lucha por la reunificación de Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. El Viet Cong, caracterizado por su táctica de guerra de guerrillas, pronto comenzaría a recibir ayuda y armas del Ejército de la República de Vietnam (Vietnam del Norte) y contaría con el apoyo de Rusia y China. Por otro lado, el Vietnam del sur contaría con la ayuda de las tropas americanas, que intervendrían en el país temerosas de la unificación de las dos *Vietnams* bajo un gobierno comunista.

La Guerra de Vietnam se puede dividir en cuatro grandes fases: La primera protagonizada por la perdida de territorios por parte de Vietnam del Sur, la segunda marcada por intervención masiva de los EEUU y la consecuente recuperación de algunos de los territorios, la tercera fase distinguida por la retirada progresiva de las tropas americanas y el abandono de un país al que habían prometido ayudar y, por último, la fase final que se sella con la firma de los Acuerdos de Paz de París (1973). Sin embargo, estos acuerdos no pararán a las tropas de Vietnam del norte, que no se detendrán hasta conseguir la toma de Saigón y la reunificación del país como República Socialista de Vietnam (1975). Los acuerdos de París, como bien afirma el periodista Diego E. Barros en el reportaje *Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado* no fueron otra cosa que el billete de salida de EEUU de un país en el que cada semana estaban muriendo más de 300 soldados americanos. “En realidad el acuerdo de París es simplemente la capitulación honrosa de EE.UU”, escribe E. Barros. Para más información sobre el conflicto, leer el reportaje completo *Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado*.

Muchos periodistas fueron enviados voluntariamente para realizar la cobertura del conflicto de Vietnam. Por su importancia dentro del campo del Nuevo Periodismo podemos destacar tres: Michael Herr con sus múltiples crónicas y el libro *Despachos de Guerra* (1977), Normal Mailer con su novela de no ficción *Los ejércitos de la noche* (1968) y Nicholas Tomalin, cuya crónica *El general sale a exterminar a Charlie Cong* analizaremos en este bloque.

En este apartado haremos el análisis y comparación de tres crónicas. Las dos primeras crónicas están escritas según el modelo tradicional del periodismo, mientras que la última crónica se trata de una pieza que sigue los cánones del Nuevo Periodismo. Las dos primeras piezas, recuperadas de la hemeroteca digital de *La Vanguardia*, fueron escritas por dos enviados especiales en 1975, momento en el que las tropas americanas abandonan por completo Vietnam y se produce la toma de Saigón. La última crónica, redactada por Nicholas Tomalin, está escrita en 1966, durante el punto álgido de la guerra y refleja a la perfección la táctica de la guerra de guerrillas utilizada por el Viet Cong.

Nueva York: El castillo de naipes se ha venido abajo en Vietnam del Sur (30/4/1975).
Ángel Zuñiga. Periódico *La Vanguardia*.

Esta crónica está escrita justo el día de después de la toma de Saigón por parte del ejército de Vietnam del Norte. El redactor es el corresponsal de *La Vanguardia* que se encuentra en Nueva York. La pieza está situada en una sección titulada *Información del extranjero* y está acompañada de dos exclusivas relacionadas con el tema y una recopilación de teletipos de la agencia Efe.

En la crónica que analizaremos el redactor utiliza la metáfora de un castillo de naipes derrumbándose para describir la situación. Para los estados unidos todo parece ser un simple juego de cartas que ya se ha acabado. La pieza está estructurada o subdividida en cuatro partes diferentes. En la primera parte el periodista explica el anuncio de evacuación del presidente Ford y la retirada definitiva de las tropas estadounidenses del Vietnam, un país que se ha visto envuelto durante más de treinta años en una situación de conflicto, desde la Guerra de Indochina hasta la Guerra de Vietnam, pasando por la Segunda Guerra mundial y la ocupación japonesa. “Estados Unidos se ha retirado completamente de Vietnam, con el embarque de los restos de tropas y consejeros teóricos, que durante más de veinte años dieron la pauta de una de las intervenciones más dolorosas y trágicas de nuestro tiempo”, escribe el periodista. El redactor continúa denunciando la marcha del ejército americano, que abandona a su suerte a Vietnam del Sur. “La suerte está echada, con el avance victorioso de las tropas del Viecong precipitada por el Congreso norteamericano y, con ella, la liquidación de un Gobierno, de unos Gobiernos y Ejércitos que confiaron en la palabra de este país, para ser dejados luego a la aventura más aciaga”. En la segunda parte de la crónica se exponen las consecuencias derivadas del abandono de los Estados Unidos en Saigón, donde algunos grupos de survietnamitas se manifiestan frente a la embajada americana. Estas dos primeras partes de la crónica son informativas y expositivas, con un estilo más bien estándar. Sin embargo la tercera parte de la crónica tiene un carácter más valorativo. El periodista argumenta, bajo el subtítulo *La única víctima*, por qué el pueblo vietnamita ha sido sin lugar a dudas la gran víctima de esta guerra. “Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon y Ford ahora, han sido personajes principales, desde la comodidad de Washington, de un terrible drama en que la única víctima ha sido el pueblo vietnamita”, escribe el periodista. Por último, la parte final de la crónica es un breve análisis de cómo

estos hechos repercutirán en la elección del próximo presidente de los EE.UU. Lo cual, es en cierto modo, una forma de frivolarizar con el conflicto de Vietnam.

Se trata de una crónica a nivel de estructura y lenguaje más o menos estándar en la que se teoriza acerca de la guerra más que tratar aspectos o narrar hechos de la guerra en sí misma. El redactor, al escribir la pieza desde un lugar que no es el del conflicto, no puede explicar la situación de forma cercana y detallada sino que se tiene que ceñir a la información que le llega por otros medios, lo cual nos puede producir una imagen de distancia o incluso frialdad en algunos momentos.

Saigón: hubo calma absoluta en el primer día del “Tet” (12/2/1975). Javier M. de Padilla. Periódico La Vanguardia.

Esta crónica escrita por el enviado especial de *La Vanguardia* Javier M. de Padilla es la cobertura del primer día del Tet (fiesta del año nuevo vietnamita) del año 1975. Fecha que se preveía que fuera a estar marcada por acontecimientos violentos ya que se trataba también del aniversario de la Ofensiva Tet, una campaña militar iniciada el 30 de enero del año 68 por parte del Vietnam comunista. Sin embargo, el día transcurre sin incidencias. La crónica nos sitúa en la víspera del año nuevo vietnamita. La pieza empieza con una frase extraída del discurso de final de año pronunciado por Van Thieu, el presidente de Vietnam del Sur. “El único obstáculo para la paz en Vietnam del Sur es la presencia de soldados comunistas de Vietnam del Norte en nuestro suelo”, afirma el presidente. El periodista nos explica que algunos de los parlamentarios están en huelga de hambre como medida de rechazo al presidente actual. Éstos esperaban reunir aquel día a miles de seguidores frente al Congreso para mostrar su disconformidad, sin embargo la convocatoria fue un auténtico fracaso. “Permanecí en la terraza de un hotel cercano varias horas, hasta entrada la noche, observando la situación, y apenas media docena de informadores montaban guardia profesional frente al Congreso”, relata el periodista. La noche fue tranquila, así como la mañana del día siguiente. Los vietnamitas aprovechan para ir a los templos budistas a rezar. El corresponsal se traslada a uno de ellos situado a las afueras de Saigón y describe la situación allí: gente de todas las edades celebrando el año nuevo con súplicas de paz. “Miles de ciudadanos del pueblo auténtico-el sufrido de los barrios, al cual nunca se en las calles céntricas y que trabaja honestamente y con resignación- se agolpaban para orar ante las imágenes de

Buda y ofrecer sus ramas de incienso. Pedían por la paz y por hijos, hermanos o nietos: soldados en los frentes. Nunca he visto una manifestación de fe en la divinidad más fervorosa”, describe el redactor. La crónica finaliza con un párrafo último en el que se remarca la tranquilidad de la jornada en contraposición a las negativas expectativas que habían sido generadas para estas fechas. “Todo ello ha sido posible merced a la tranquila jornada de este primer día de Tet, que se anunciaba pródigo en actos terroristas, sabotajes y atentados, y ha resultado todo lo contrario”. Esta crónica es meramente descriptiva, narra los acontecimientos sucedidos durante el 11 de febrero del 1975 de forma lineal en cuanto a temporalidad y yendo de lo más general a aspectos más concretos y ejemplos. La estructura es estándar, se trata de una descripción de los hechos ocurridos durante el día, que acaba con un párrafo sintetizador que destaca como característica predominante del día: la tranquilidad.

El general sale a exterminar a Charlie Cong (1966). Nicholas Tomalin. En el dominical *The Sunday Times*. Extraído ahora de *El Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe (1977).

Como hemos hecho con el resto de autores representativos del Nuevo Periodismo, vamos a introducir al redactor de esta pieza.

Nicholas Tomalin (1931-1973) fue un autor y periodista inglés.

Su padre, Miles Tomalin, también había sido escritor, un poeta de ideología comunista. Nicholas Tomalin estudió literatura inglesa y empezó a trabajar como corresponsal para varios periódicos londinenses. Junto a Ron Hall, escribió el libro *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst* sobre el intento fallido del marinero



Donald Crowhurst de dar la vuelta al mundo y su posterior suicidio. En 1966, cuando trabajaba para *The Sunday Times* escribió su famoso artículo *Goes Zapping Charlie Cong*, que es ya todo un referente del Nuevo Periodismo Americano. En él, se narra una jornada de guerra junto al general americano Hollingsworth a la caza de Viet Congs. Esta crónica, que tuvo gran repercusión entre sus lectores británicos, fue elaborada en un solo día. Argumento que Tom Wolfe utiliza en su introducción al artículo de Tomalin para rebatir la idea de que el Nuevo Periodismo no tiene cabida en la presa

diaria porque no se adapta a ciertas exigencias, como por ejemplo, la hora de cierre de los periódicos [Tom Wolfe (1997:121)].

Nicholas Tomalin fue asesinado por un misil sirio en Israel mientras cubría la Guerra de Yom Kipur o Guerra del Ramadán (1973), que enfrentó a Israel con Egipto y Siria.

En 2005, la revista británica *Press Gazette* incluyó a Tomalin en el top 40 de mejores periodistas de la era moderna.

“El pasado viernes, después de un almuerzo ligero, el general James F. Hollingsworth, del Halcón Rojo, despegó en su helicóptero personal y mató más vietnamitas que todas las tropas a su mando”, así de contundente e irónico se muestra Tomalin al empezar su crónica. Ya en la primera frase, nos situamos en el lugar de los hechos y sabemos exactamente sobre qué va a hablarnos el autor. “La historia de la hazaña del general empieza en la oficina de la división, en Ki-Na, a 32 kilómetros al norte de Saigón (...”). Nicholas Tomalin nos presenta al general sarcásticamente, como un héroe de guerra, como una leyenda o un personaje célebre histórico. El periodista acompañará a Hollingsworth durante todo el día para relatarnos sus aventuras. “El general tiene un rostro grande, genuinamente americano, que recuerda a todos los generales de las películas. Es de Texas y tiene 48 años”, describe Tomalin. Es muy importante la comparación del general con un personaje modelo de ficción americano, de hecho la figura de Hollingsworth va a representar a lo largo de la entrevista la personificación de los Estados Unidos y su actuación frente a la guerra de Vietnam. “Nuestra misión de hoy- gruñe el general- es alejar a esos malditos vietcongs de las carreteras 13 y 16”, transcribe Tomalin. El general es frívolo y de carácter agresivo. Esto queda reflejado en su forma de hablar y sus actuaciones. “Por eso el objetivo de hoy es exterminarlo, exterminarlo y volverlo a exterminar, hasta que no quede ni uno solo. Sí, señor. Vamos”, exclama Hollingsworth.

Nicholas Tomalin va describiendo el helicóptero del general y todo el armamento que se encuentra en él: ametralladores de calibre 60, 24 bombas de humo y un par de bombas de gas CS, entre otras cosas. Asimismo describe el paisaje desde lo alto: “Bajo esta formación de helicópteros se extiende el paisaje aparentemente pacífico junto a las carreteras 13 y 16, lleno de granjas y campesinos que plantan semillas y arrozales”. Paran en el cuartel general del batallón y el general pregunta que si han matado ya algún “cong”. La respuesta es no, han estado ocupados reparando un templo budista que ha

quedado destrozado. “Saigón nos ordenó por radio que reparásemos ese templo antes de continuar...como acción cívica, general”. Qué irónico hablar de civismo en medio de una guerra. “No sé qué pensará usted de la guerra. Tal como lo veo, soy como un jefe de empresa cualquiera, que hace moverse a la gente, sólo que no gano dinero. Sólo que mato a unos, y salvo la vida de otros”, frívola Hollingsworth. Siguen sobrevolando la zona y como ven humo no dudan en acercarse. “Dos jets F105 aparecen en formación en el horizonte, se separan, entonces uno pasa sobre el humo, soltando un rastro plateado, como de latas de sardina. Después de cuatro segundos de silencio un fuego naranja pálido explota en pedazos a lo largo de un área de 45 metros de ancho por un kilómetro de largo. Napalm.” No saben si los que habían provocado el fuego eran enemigos, pero para no arriesgarse incendian el bosque entero. El periodista le pregunta por los posibles civiles que pudiera haber allí. “Vamos, hijo, ¿cree que hay gente husmeando flores en una vegetación tropical como esta?”, le contesta el general. Hollingsworth refleja la残酷 de la guerra mediante sus palabras. Nicholas Tomalin traslada al lector al momento de la acción mediante la descripción de los hechos combinada con las palabras del general y su experiencia personal narrada en primera persona. De repente unos vietnamitas salen corriendo y, desde el helicóptero, no dudan en disparar. El periodista forma parte de la crónica. “Una ducha de fundas de cartucho usadas brota de la carabina del general para caer, tibia, sobre mi brazo”, escribe Tomalin. La narración de los hechos es muy rápida y tiene un ritmo acelerado que se consigue mediante frases muy cortas, mayúsculas y exclamaciones. “QUIERO... QUE... DISPAREN... DIRECTAMENTE... AL... CULO... DE... ESE... REFUGIO”, exclama el general. Tomalin contrasta la imagen del general salvaje y agresivo con una visión de él mucho más débil (incluso cobarde). “El general retrocede de su cinturón de seguridad a su asiento, súbitamente relajado, y suelta una risa afable, singularmente femenina. -Eso es- dice, y se vuelve hacia mí, apretando índice contra pulgar según el signo de complacencia de un chef francés”. El periodista utiliza onomatopeyas y metáforas para describir el horror del momento. “Pum, pum, pum, suena el fusil. Todos los ruidos de esta guerra tienen un sonido extrañamente tejano”, narra Tomalin. En un momento determinado Gillman, el ayudante del general, le ofrece al periodista su fusil. “No, gracias”, contesta él. Es un recurso muy inteligente para mostrar su rechazo a la guerra.

Una de las personas a las que estaban disparando desde el helicóptero (sin saber realmente si se trataba de un enemigo) se rinde. “En cada mano una flamante bandera roja que agita desesperadamente por encima de su cabeza”, escribe el periodista en referencia al hombre al que perseguían. Finalmente, cuando se acercan para capturarlo ven que no hay tal bandera sino que son sus manos ensangrentadas lo que agita con desesperación. Resulta muy ingenioso el modo en el que se entremezclan y confunden una bandera roja con las manos ensangrentadas del vietnamita, todo siempre bajo el color por excelencia del comunismo: el rojo. “Nuestro prisionero no debe tener más de dieciséis años, su cabeza apenas llega a sobrepasar el nombre bordado en blanco – Hollingsworth- sobre el pecho del general (...). Parece un animal salvaje, minúsculo y hermoso”, describe el periodista. Entre las pertenencias del chico vietnamita se encuentran una cantimplora sin tapón, unas cartucheras de munición, unas vendas y un panfleto de canciones “vietcongs”. Nada que parezca demasiado peligroso. El prisionero está herido. “Por la camisa rota emerge una gran protuberancia colgante de tejido rojo-azul, salpicada su superficie de fibras nerviosas blancas y astillas de hueso (¿cómo se las arregló para mover este brazo en señal de rendición?)”, se pregunta Tomalin. El general estaba eufórico. Hizo que sacaran una foto de grupo y le dio al periodista la cantimplora del vietnamita de recuerdo. Más tarde, Hollingsworth llama a Tomalin para explicarle que habían tenido que amputarle el brazo al chico y que éste había confesado ser un miembro del vietcong cuya misión era minar la carretera 16. “-Mire, hijo, vi que ese primer par de hombres que corrían llevaban rifles. No se lo dije entonces. Y a propósito, no crea que en esa casa hubiera campesinos de verdad, cuando sea tan veterano como yo sabrá eso por instinto”, dice el general. De esta forma se produce un giro inesperado en el desenlace de la historia: la intuición del general no había fallado, aquel vietnamita era realmente un vietcong. Este recurso es propio de la literatura y no del periodismo, pero en este caso es un elemento sorpresa que aporta un plus de riqueza narrativa a la historia. La crónica acaba con la visión del general Hollingsworth sobre la guerra y su modo de librirla. “Añadiré que sus generales ingleses quizás no crean que mi modo de hacer la guerra sea del todo convencional, ¿verdad?”. El general continúa. “No hay mejor modo de luchar que salir a cazar vietcongs. Y no hay nada que me guste más que matar congs. No, señor”, afirma rotundamente el general Hollingsworth.

Análisis del conflicto en Vietnam

Las dos primeras piezas tienen un estilo mucho más tradicional que la última y una extensión mucho menor. La primera de ellas, al estar escrita desde Nueva York, no consigue transmitir como las dos otras (sobre todo la última) los acontecimientos que están ocurriendo en Vietnam. La primera crónica es más bien una especie de análisis breve que resume la situación en Vietnam del Sur después de que se fueran tropas americanas. La pieza cuenta con diferentes destacados que ordenan la información en subtemas. Es decir, se trata de una crónica en la que se describe el abandono de los EEUU y sus consiguientes consecuencias, asimismo también se analizan las posibles repercusiones que puede tener el final del conflicto en la selección del nuevo presidente americano. En comparación con las otras dos piezas, ésta crónica es mucho más distante y analítica, mucho más fría. Respecto a la segunda crónica, ésta es, sencillamente, una descripción temporalmente lineal de los hechos ocurridos en el primer día de celebración de año nuevo vietnamita. Apenas encontramos valoraciones en el texto, sino que es más bien una narración creada a partir de una sucesión de acontecimientos.

En contraste con estas dos crónicas, nos encontramos con la pieza de Nicholas Tomalin. Se trata de un relato en primera persona que narra cómo se vive un día con el general norteamericano Hollingsworth a la caza de vietnamitas. El periodista forma parte del relato en todo momento. La crónica tiene un estilo muy personal y atrevido tanto a nivel formal como a nivel de contenido. La pieza está llena de adjetivos y exclamaciones, el periodista juega con las mayúsculas y los puntos suspensivos, además emplea un gran número de recursos estilísticos y metáforas para trasladar al lector al lado del general Hollingsworth, subido a un helicóptero del ejército americano desde donde se dispara a los vietnamitas comunistas. Por otro lado, se trata de un trabajo muy crítico de denuncia a la actuación de los EE.UU en Vietnam. Norteamérica queda representada por la figura del general Hollingsworth, una persona frívola, sin escrúpulos y que no hay cosa con la que más disfrute que asesinando vietnamitas.

El valor añadido del periodismo literario ¿Por qué utilizar el periodismo literario?

A partir de una combinación del estudio del marco teórico y del contexto social en el que surge el periodismo literario (tanto el *New Journalism* americano como el Articulismo Literario español de los años 80) junto con el análisis y la comparación de piezas consideradas representativas dentro de este *género*, intentaremos simplificar y concretar en siete amplios puntos los beneficios que tiene la utilización del periodismo literario, es decir, cuál es su valor añadido en comparación con un periodismo más tradicional. Para ello clasificaremos estos seis puntos en dos grandes grupos: valor añadido en el contenido y valor añadido en la forma.

1. A nivel de contenido:

El periodismo literario responde perfectamente a la necesidad de explicar la realidad social del momento.

Como hemos explicado con anterioridad, el Nuevo Periodismo aparece en los años 60 en EE.UU, época de gran cambio social y cultural marcado por importantes revueltas populares y acontecimientos que crearán un sentimiento de disconformidad entre una sociedad americana donde el capitalismo se está consolidando. Entre ellos podemos destacar el movimiento negro encabezado por Martin Luther King, las protestas estudiantiles, el recrudecimiento de la guerra fría con la crisis de los misiles en Cuba y la carrera espacial que ganaría la Unión Soviética y, la guerra del Vietnam y el surgimiento del movimiento hippie (entre otros). Todos, grandes temas sociales que merecen ser tratados, analizados y explicados desde una profundidad y detalle que solamente podía ofrecer un nuevo periodismo mucho más reflexivo y profundo. En cuanto al momento de máximo esplendor del periodismo literario en España, que hemos situado en los años 80, también nos encontramos en una situación delicada protagonizada por un periodo de cambio ya que el país acaba de recuperarse de una larga dictadura en la que la censura y la represión habían sido un importante órgano de control del régimen. En contraposición con los años de dictadura, los 80 españoles fueron una época de libertad de expresión y cambios, lo cual favoreció la publicación y aparición de múltiples publicaciones y diarios. Es también en los 80, concretamente en 1988, cuando España ingresa en la Unión Europea. “El nuevo periodismo tenía

preferencia por tratar estos hechos y situaciones candentes, en unos años caracterizados por las convulsiones sociales y rápidas transformaciones de la sociedad, cultura y política.” [De Azorín a Umbral, (2009:696]. Vemos, por lo tanto, que el nuevo periodismo está muy vinculado a la realidad histórica y social del momento. Es una herramienta necesaria para la explicación y análisis de los hechos que están sucediendo, acontecimientos complejos que merecen ser tratados y estudiados en profundidad. Los dos artículos de este trabajo dedicados a la vuelta del exilio de los poetas españoles y la crónica del Vietnam son dos claros ejemplos de esta visión. En los dos artículos sobre el exilio se explica cómo sufrieron los poetas españoles la represión y censura por parte del régimen, mientras que en la crónica sobre el Vietnam queda reflejada la brutalidad de las tropas americanas durante Segunda Guerra de Indochina . El periodismo literario responde a la necesidad de explicar lo que está ocurriendo en ese momento, en parte, gracias al alto grado de profundidad y complejidad con el que se le relaciona, tanto a la hora de la documentación como en el momento de redactar la información.

El periodismo literario **es un periodismo de profundidad y reflexión**. Al contrario de lo que algunos críticos denunciaron, este tipo de periodismo parte de una documentación exhaustiva y desemboca en un texto que invita a la reflexión de los lectores. Se trata de un periodismo complejo, tanto para el redactor que lo escribe como para el público que lo lee. Uno de los ejemplos en consonancia con este punto es el artículo “La dolce Viva” realizada por Barbara Goldsmith, donde la periodista pasó un largo periodo de tiempo con la entrevistada. A partir de la estancia con Viva, la periodista pudo redactar una pieza en la que no sólo quedaran transcritas las palabras de la entrevistada sino que se recogían muchos otros aspectos: algunas vivencias de la actriz, su estilo de vida, su comportamiento y actuaciones e incluso algunos momentos incómodos. “Todos los nuevos periodistas que he mencionado en este artículo dedican habitualmente una gran extensión al análisis y la evaluación de su materia prima, aunque raras veces asumen un tono moralizante. Ninguno de ellos se limita a servir sencillamente *documentales*”, escribe Tom Wolfe al hablar del nuevo periodismo [Wolfe, 1976:60]. Así pues, el Nuevo Periodismo tiene un carácter mucho más reflexivo que parte de un estudio preliminar, de un proceso de documentación exhaustivo y supone una preparación mucho más minuciosa y cuidadosa.

Por lo tanto, nos encontramos frente a un periodismo que, por un lado es un espejo de la realidad social en la que se escribe y que, por otro, invita al análisis y a la reflexión. Estos dos elementos confluyen y provocan que, en muchos casos, se cree un periodismo crítico y de denuncia social.

El periodismo literario **como vía de expresión y canal de libertad** frente a al poder y modelos tradicionales impuestos por éste. Como ya hemos visto, algunas de las piezas tratadas en este trabajo han sido utilizadas como herramienta de denuncia contra injusticias y la falta de libertades. Este es el caso, una vez más, de las piezas dedicadas al exilio de los escritores españoles y la pieza “Exterminar a Charlie Cong” sobre la guerra de Vietnam. Se trata de un periodismo utilizado como escudo o vía de resistencia frente a los abusos, el poder desmesurado y la censura. “Los medios no son poder, son una herramienta del mismo. Resistirse a ese poder debe ser fundamentalmente una estrategia que permita responder al control, no desde la crítica a los medios de comunicación, que de por sí ya es bastante, sino desde la creación de un trabajo de periodismo literario que desnude el conjunto de verdades impuestas desde la cultura y potenciadas por el periodismo tradicional” [Samuel Salinas en *De Azorín a Umbral* (2009:37)]. El nuevo periodismo es en este aspecto un canto a la libertad de expresión tanto a nivel de contenidos como a nivel formal.

2. A nivel formal:

Es a nivel formal donde se ven más rápidamente las diferencias entre el periodismo tradicional y el periodismo literario. En el periodismo literario se produce una **ruptura con los géneros tradicionales de la prensa**. Informaciones y valoraciones se entremezclan y se combinan los géneros de la prensa tradicional para dar lugar a otro tipo de piezas con un estilo mucho más libre y original. Es el caso por ejemplo de las piezas sobre Ava Gardner y de la *entrevista* a Viva, una de las divas de Warhol. En estas piezas se entremezclan algunos de los rasgos característicos de la entrevista tradicional con los propios de las crónicas y de los perfiles.

Por otro lado, **se introducen algunas de las técnicas propias de la literatura y la narrativa**. No hay restricciones formales, por lo tanto se juega con las técnicas del lenguaje, se introducen metáforas y otros recursos literarios y se recurre en muchas ocasiones a descripciones minuciosas. Asimismo se producen saltos temporales y se cambia de un punto de vista a otro en la historia. La utilización estas técnicas literarias

es uno de los recursos que está presente en todas las piezas que consideramos representativas del Periodismo Literario. Recordemos, por ejemplo, la comparación de Ava Gardner con un leopardo, las onomatopélicas utilizadas para describir el exterminio de los Vietcongs o la repetición del sustantivo “Salud” en el Brindis de Arrabal.

En cuanto al papel del redactor o periodista, éste tiene mucha más presencia e importancia dentro del periodismo literario ya que a menudo forma parte de la acción. Esto provoca que **las piezas sean mucho más íntimas y personales**. La subjetividad ya no es un mal a combatir y el periodista puede hablar en primera persona e incluso aparecer dentro de la pieza y mostrar su propia opinión o visión de los hechos. Por citar un ejemplo podemos hablar de las piezas sobre Ava Gardner, donde los periodistas muestran su admiración por la diva mediante adjetivos y cumplidos.

A pesar de que este tipo de textos son mucho más largos que las piezas de periodismo tradicionales, la forma en la que están escritas hace que sean fáciles de leer a pesar de su extensión. La ruptura con las normas formales, la utilización de recursos literarios y la introducción del punto de vista explícito del autor provocan la creación de un tipo de periodismo con un estilo mucho más atrevido, original e innovador; que es al mismo tiempo mucho **más atractivo estéticamente**.

Hemos creído pertinente acabar este análisis con una frase de Umbral recogida en el libro *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas* donde expresa, en su opinión, por qué es conveniente el Periodismo Literario: “Yo creo que ha sido muy positivo esto del nuevo periodismo porque ha roto con el mito del *dossier* impersonal -y del equipo y todos esos coñazos, que no son propios del periódico- y ha devuelto una frescura a la prensa. Sobre todo a los dominicales, donde ellos empezaron” [Umbral en A. Chillón, (1999:356)].

Bibliografía:

- ARRABAL, Fernando. “Salud, amigos”. *El País Semanal*, (1977). Extraído ahora de *De Azorín a Umbral: Un siglo de periodismo literario español* de Javier Gutiérrez Palacio (ed.), (2009).
- BARROS, Diego E. “Matad a las vacas, a los cerdos, a las gallinas: todo Vietnam revisitado”. Revista online *Jotdown*.
- BERNAL, Sebastián. y CHILLÓN, Albert. Periodismo informativo de creación. Mitre, (1995).
- CHILLÓN, Albert. *Literatura y periodismo: Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Castelló de la Plana: Universitat Jaume I; Valencia: Universitat de València, (1999).
- COCA RAMÍREZ, Fátima; GARCÍA TEJERA, Mª Del Carmen; HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; MORALES SÁNCHEZ, Isabel. *Retórica, Literatura y Periodismo: Actas del V Seminario Emilio Castellar*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura: Universidad de Cádiz, (2006).
- DALLAL, Alberto. *Periodismo y literatura*. México, D.F: Gernika, (1985).
- DE MIGUEL, P. *Articulismo español contemporáneo*. Madrid: Mare Nostrum, (2004).
- DE PADILLA, Javier M. “Saigón: hubo calma absoluta en el primer día del Tet”. *La Vanguardia*, (12/2/1975).
- DIEGO, Gerardo. “Alberti en España”. *ABC*, (1977). Extraído ahora de *De Azorín a Umbral: Un siglo de periodismo literario español* de Javier Gutiérrez Palacio (ed.), (2009).
- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación. *Literatura periodística o periodismo literario: Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Tomo IV). Centro Virtual Cervantes, (1998).

GOLDSMITH, Barbara. “La dolce Viva”. Revista *New York*, (1968). Extraído ahora de *El nuevo periodismo* de Tom Wolfe (1976).

GUILLAMET, Jaume. *Història del Periodisme*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Castelló de la Plana: Universitat de València; Aldea Global, (2003).

GUTIÉRREZ PALACIO, Javier; SAN JUAN, José Bernardo; CUQUERELLA, Ana; MERA, Montserrat y VELA, Daniel. *De Azorín a Umbral: un siglo de periodismo literario español*. Oleiros, La Coruña: Netbiblio, (2009).

KAPUSCINSKI, Ryszard. *Los cínicos no sirven para este oficio*. Anagrama, (2002).

KRAMER, Marc. “Reglas quebrantables para periodistas literarios”. Revista *El malpensante*. nº 32, pp. 73-85, (2001).

LUENGO DANON, Alberto. “El aporte del nuevo periodismo”. Revista *Comunicación y medios*. No. 4, (1984).

PERLADO, José Julio. *El artículo literario y periodístico*. Madrid: Eiunsa, (2007).

REBOLLO SÁNCHEZ, Félix. *Literatura y periodismo en el siglo XXI*. Madrid: Fragua, (2011).

REED, Rex. “Ava: Vida al anochecer”. Revista *Esquire* (60’). Extraído ahora de *El nuevo periodismo* de Tom Wolfe (1976).

SALVADOR, Vicent. *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*. Valencia: Tàndem, (2000).

SANDILANDS, John. “Interview with Ava Gardner”. Revista *Nova* (70’). Extraído ahora de la web www.lizhodgkinson.com.

SWENSON, Gene. “What is Pop Art?” Revista *New York*, (1963). Extraído ahora de la web www.mariabuszek.com.

TAYLOR, Paul. “Andy Warhol’s final interview”. Revista *Flash Art*, (4/1987). Extraído ahora de la web www.warholstars.org.

TOMALIN, Nicholas. “El general sale a exterminar a Charlie Cong”. Dominical *The Sunday Times*, (1966). Extraído ahora de *El Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe (1977).

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, (1966).

WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo*. Anagrama, (1976).

ZUÑIGA, Ángel. “Nueva York: El castillo de naipes se ha venido abajo en Vietnam del Sur”. *La Vanguardia*, (30/4/1975).

Anexos

En este apartado hemos recopilado los diez textos que han sido analizados a lo largo del trabajo. El orden en el que aparecen aquí coincide con el orden del trabajo. Éste es el siguiente:

1. “Interview with Ava Gardner” (70’). John Sandilands.
2. “Ava: Vida al anochecer” (60’). Rex Reed.
3. “What is Pop Art” (1963). Gene Swenson.
4. “Andy Walhol’s final interview” (1987). Paul Taylor.
5. “La dolce Viva” (1968). Barbara Goldsmith.
6. “Salud, amigos” (1977). Fernando Arrabal.
7. “Alberti en España” (1977). Gerardo Diego.
8. “Nueva York: El castillo de naipes se ha venido abajo en Vietnam del sur” (1975). Ángel Zuñiga.
9. “Saigón: hubo calma absoluta en el primer día del *tet*” (1975). Javier M de Padilla.
10. “El general sale a exterminar a Charlie Cong (1966). Nicholas Tomalin.

Interview with Ava Gardner

Date published: 1970s

Author: John Sandilands

Publisher: This article was published probably in the 1970s, possibly in Nova magazine.

John was considered one of the best profile writers of his time and had an uncanny ability to get right underneath the skin of his interviewees. This interview with Ava Gardner was published in the days when magazines and newspapers ran long interviews and they enabled readers to ‘‘meet the stars’’ Here is John’s take on Ava, considered one of the most beautiful and magnetic actresses of her day

She was staying in one of those tall, discreet blocks of luxury flats behind Park Lane that emerge briefly from the better class of evening newspaper sensation stories such as -Mayfair Gems Haul, Top-model Mystery, Financier Absconds. There the uniformed porters are like palace eunuchs, there are Judas holes on watch from every door and the hush of an expensive mortuary broods over all.

The lift arrived obsequiously and whispered upwards, there was muffled quiet in the corridor and the doorbell made a little rude sound, hastily stifled, like a butler breaking wind. A plump, colored maid appeared and let me in in two cautious stages, not unkindly but with proper suspicion of a stranger from the outside world. My coat was removed and spirited away to be quarantined.

I stood in the hall alone for quite a long time, resisting the urge to peer through keyholes. There is something more than a little unreal about Ava Gardner asking you round to her apartment on a Saturday evening. Was she really here, so far from the settings of her legend? Wild, wilful Ava of the Spanish sun, Latin lovers on the Via Veneto, the paso doble on Madrid cafe tables? Notorious Ava of the nightclubs, broken glasses, spilt champagne and the smarting cheeks of unwise waiters ... ‘Excuse me, Mees Gardner ...’ Smack! ‘Let’s get outta here, baby...’ Beautiful Ava, magnificent beneath a black mantilla at countless corridas, laughing with her head back, accepting ears and tail with proud grace then calmly claiming the matador as well. She made her first picture in 1941: Ava, aged eighteen, one of those absurdly glamorous young goddesses that Hollywood used to discover every year and bestow upon the world in a huge cellophane package tied with a pink ribbon bow. ‘Ava Gardner,’ says a Metro Goldwyn Mayer studio biography of the day, yellowing now and distinguished only by its age, ‘is the kind of girl who cannot help but create excitement and interest wherever she goes. The combination of beauty, brains and glamour has been hard to beat through the ages and this young lady has those qualities in abundant measure. ‘Ava ... prefers blouses, sweaters and skirts ... abhors slacks . . . likes sandals . . . around the house ... on grass ... loves to go barefoot likes to read, dance, travel ... is a light sleeper ..plays recordings loud ... likes children, dogs and small animals ... ’ They used to put out stuff like that and millions of glossy photographs of gleaming teeth and shining hair and there would suddenly be a new film star causing queues at the Odeon and having her name linked romantically with the handsome young god the studio had unearthed for the same celluloid year. The kind of interest and excitement Ava created, however, was of a more sophisticated order. She was voted the girl with whom American lift operators

would most like to be stuck at the top of the Empire State Building, but she just never did fit comfortably into the studio biography ordering of existence. She married Mickey Rooney-tiny Mickey Rooney, nearly a whole foot shorter than her regal five feet five-in 1942 and divorced him in 1943. She married Artie Shaw, the globally renowned clarinet player, in 1945 and divorced him in 1946, one of those spectacular American mental cruelty affairs in which she claimed he was a pseudo-intellectual who would learn whole pages of Dostoyevsky off by heart and recite them at the breakfast table. Then, in 1951, she married Frank Sinatra, who was known in the jargon of those far-off and extraordinary days as not only a crooner but World Heart-Throb Number One. The Sinatra liaison lasted for five years but it was always a stormy business with sundering and reunions sounding round the earth. Eventually Ava made the irrevocable break with studio biography society by moving to Europe and to Spain, no less-fiery, colorful Spain, land of the flamenco, towering passions and proud, cruel men. Here she was overtaken by the kind of fate you would expect to befall a young lady of beauty, brains and glamour who had so arrogantly rejected the studio biog's safe and antiseptic scheme of things. She made a picture in Spain called *Pandora and the Flying Dutchman* which involved a real, live bullfighter named Mario Cabre. Cabre was devilishly handsome and something of a poet, a potent publicity combination, and the poems he wrote to Ava started a vogue for coupling her name with swarthy, dashing Latins. They couldn't all have been matadors, I suppose, for the bullfight had already begun its decline, but that was the impression. One becomes casual about detail when the material is so picturesque. Even the titles of her films added to the aura of daiquiris and décolletage, the red rose between white teeth, swirling Spanish skirts hoisted high. There was *The Barefoot Contessa* and *The Naked Maja* and *The Sun Also Rises* from a novel by E Hemingway. Still, today, it is difficult to disentangle Ava's actual exploits from the stuff on cine-film. When the scene moved to Rome, Cinecitta and the Dolce Vita, she was there in a cloud of paparazzi, the exciting sounds of altercation mingling with the smashing of expensive lenses. When she came to London, still in those days a dreary amalgam of chaps with turn-ups and frigid women, light relief just cockney bus-conductors joshing chaps, she imported a whiff of the wicked Continong. There was a night when she flamencoed at the Don Juan club until five in the morning and the management were obliged to suggest that she went home. So she took the musicians back to the Savoy with her and cha-cha'd in her suite with Esteban and his Latin-American band. Somewhere near, I knew, was *Much Woman*, a Film Star in the grand, heroic mould, but all I could see were blank doors and it was as quiet as the grave. I would have been grateful for a chat with the maid. Suddenly there was a waft of music, distantly, and a moment later Ava was there. The first thing you noticed was that she was painfully shy. Shy! She stood for a few seconds nervously, like a little girl, pursing her lips so that the dimples showed in her cheeks, then she put out her hand hesitantly and without dialogue. I shook it, feeling a need to bow slightly. I wondered if either of us would ever find the ability to speak again but Ava said, as if she had been rehearsing carefully, 'Won't you come in?' and we set off in procession down a lot of chocolate-colored carpet .. Ava's heels were medium height, not chic, she was wearing a black suit, knee-length and oddly dated and a plain silk scarf was tucked in at the throat. Her hair, dark russet, not black, was in an untidy sweep across her forehead and I could see no make-up, although I expect it was there. She would have been a little dowdy if she had not been so incredibly handsome, so luscious, so marvelously magnetic, a peach-skinned knockout at forty-five. We reached the lounge and stopped again. The music turned out to be something soft and Latin-American on the bank of hi-fi in the corner and Ava did a couple of steps, professionally smooth, moving her hips and smiling

downwards but it was not a success. She froze and we were saved by the coloured maid. Ava took ages to decide that she wanted a Martini but she couldn't string it out forever. Wistfully, she watched the maid's broad back disappearing out of the door and we took seats on either side of the cold fireplace. It was a cold room, expensively furnished in beiges and browns but without heart, a waiting room and we waited. 'I read your magazine,' said Ava finally, dimpling. 'It seemed very nice.' Did it? Her legs were excellent, her ankles slim and thoroughbred. She smiled across at me, the bright, miraculous Ava smile, but I was hopelessly stuck. She was so completely unexpected, so vulnerable. She made me feel like some brutal interrogator from the OGPU, just sitting there. I wished that I could take her on my knee and promise that I'd go away. How could I ever ask her about the big drinking, the Latin love-ins, the divorces and the scandals? 'Could I possibly have met you somewhere before,' said Ava, polite and elaborately puzzled. It was as bad as that, I mean. The maid came in with the drinks-a small Martini for Ava, about an Imperial pint of vodka and tonic for me- and Ava watched her moving about as though anxious to treasure every moment before we were alone again. 'Are you going to go out, Renee, honey?' she asked anxiously. 'You know it's Saturday evening?' 'She has her friend here,' she explained to me. 'I'll stick around for a while,' said Renee a bit glumly, glancing shrewdly at me in a sidelong way. She departed and Ava made an immense effort to shake off the shyness. She lit a cigarette and with that in one hand and a glass in the other-familiar props? - she seemed to gain a little confidence. She sat up very straight and wriggled her shoulders then leaned forward quite briskly with her dark brows in a line over her incredible, tilted, grey-green eyes.

'Why,' she said, 'do they 'tell so many lies about me?' Who? 'Well, everybody that comes to see me, everybody that writes about me? Why do they keep putting out this stuff about me dancing all cafe tables without my panties?' I'd never heard that, actually. 'Well, they write about how I get drunk but, look, I don't even like this stuff.' She stared down at her glass. 'I don't like the taste of it, I like the effect but I don't like the taste of it. That's why I have so many different kinds of drinks, that's why I change them around all the time you know'?

About her, among the other enigmas, there is an impression of a fantastic sense of humour that she would share with people she chose and I looked at her carefully to see if she was joking. She wasn't. Worse, she seemed pretty upset and so far I'd hardly said a word.

'I'm supposed to have slept with everybody, that's another thing,' she said. 'There have been guys that I've loved and I've had affairs with them but that's not the same, is it? I don't like what they've said about me for one very good reason and that is that it's not true, that it's LIES.' Her low voice trembled a little, she had kicked off her shoes so that they lay heart-brokenly on the rug and now she tucked her glorious ankles up on to the seat and hugged her glass, utterly defenseless. There were actually tears in her grey-green eyes.

'I ought to be hardened to it .I ought to laugh about it, but I do care because it hurts me. It hurts me even after all this time.' It hurt me, too, terribly, to see her so sad. I said, though I didn't, that I thought I could understand. 'You understand nothing,' said Ava with infinite resignation. 'You'll find when you get home that you have a dull story and you'll invent things. What did I read somewhere - that I pushed somebody who came to

see me off a terrace, a photographer or somebody. Isn't it awful that I care so much about what people think of me. But I do care. I care very much and that's what's so wrong.'

I said, trying to comfort, that it couldn't be altogether awful to be beautiful, famous and free to live exactly as she pleased. Why, there were millions of people very grateful to her for seeming to lead an existence so patently red-blooded, vibrant and life-size. I needn't have bothered. 'The worst of all,' Ava said, wearily pushing the hair back from her forehead, 'is when people write to me, as they do, to say, "Maybe that's what you are but in spite of it all I still love you." I appreciate what they're trying to say but oh ...' The low, lovely voice trailed away.

It seemed to me that perhaps her noted regard for Spanish bullfighters had led a lot of people to get things all wrong. Matadors are so - well - colorful, aren't they ?

'Bullfighters,' Ava said, sighing. 'Oh Gahd.' She stared at me very hard, like a great exotic cat with those tilted eyes. She put her feet back in her shoes and sat forward again to deal with this nonsense here and now. 'Bullfighting I like, okay? I have one bullfighter who is a good chum and that's Luis Dominguin. I saw him fight once-once, right?-some time after he was married and had a family.

'Cordobes I have met. Vaguely. I had lunch with Belmonte once in Seville.' She lit another in her succession of cigarettes looking down at the carpet, frowning, getting it absolutely straight, okay? 'Let's see, who else do I know? ...about all I can tell you about bullfighting I had from Hemingway, you know? I went to a bullfight once with Papa and he was very nice and very kind but he didn't tell me too much about what was going on and he's not the kind of guy that you'd ask.' She shook her head, wiping smoke from her eyes. 'Bullfighters, sure, but it wasn't to do with sex or anything like that, Luis was so kind to me when I was ill down in Spain a few years ago. I had these kidney stones and he came to see me in hospital. A real nice guy.'

She was relieved to have that out of the way.

She dimpled, much happier now and took her shoes off again. There was one tremendously spectacular affair with a handsome Italian comedian called Walter Chiari - and Italian comedians are colorful somehow - when a Paris Match photographer sat up a tree for three weeks to get a picture of them together in a bedroom. And succeeded. There didn't seem much point in going into it though.

I had finished my vodka and Renee came back exactly on cue and examined me out of the corner of her eye as though gauging its effect. She went out with the glasses, wordlessly, and Ava said, 'Oh, she's sweet, so sweet.' When Renee came back Ava said, 'Aren't you going to bingo, honey?' She smiled reassuringly. 'This guy isn't going to do anything terrible to me.' 'I'll stick around for a while,' said Renee. She had left me with another monstrous vodka and tonic though Ava, again, had just a small Martini.

We had dealt smartly with sex and drink and those scurrilous stories that had bedeviled Ava for more than two decades of making motion pictures. It was a relief to be able to turn instead to her film career, but at the mention of acting Ava was suddenly sad again. She had just made a picture in Paris called Mayerling, which is a costume drama about

that old true story of Crown Prince Rudolf of Austria and his love for an unsuitable princess which led to their joint suicide.

Ava plays the Empress Elizabeth, the Crown Prince's mother, which might understandably be a cause of mild sorrow to an actress who was once called 'The World's Most Beautiful Animal!' But Ava's malaise about the movie business went, it was plain, rather deeper. She had not made a picture for more than three years before Mayerling and that scarcely suggested a burning ambition to get on in the business.

'Listen,' she said, 'I've tried so many times to give it up. I've quit often and stayed away completely. I'm not an actress, I'm not a film star, I'm not a personality of the motion-picture industry and I never will be. I mean I'm not even a good actress for one thing. If I'm going to be an actress I ought to work at it, oughtn't I, and that's something I've never done. It's something to look terrific, which is why I got a contract as a little girl of eighteen, all those years ago, but I've added nothing, done nothing in my work that was great and meaningful and wonderful. I made my first picture in 1941, you know that? All those years and. I've done not one thing that was worth while. Isn't that a shame that I've wasted so much time?'

She threw her head back so that I could see the length of her beautiful throat then looked back, swallowing hard and trying to smile.

She won an Oscar nomination for her role in *Mogambo*. Didn't that indicate that things were not quite as bad as they seemed? She turned the corners of her wide, lovely mouth down.

'When I go on to a film set I must do what I must do, or try to anyway, but it's what making movies creates outside that is so much worse. All the time, wherever I go, I'm supposed to be this great movie actress, this film star' -she threw her arms up and out and turned her head over her shoulder to indicate the sort of thing- 'and that's not me at all. When I'm not making pictures my life is very good and very important. It would seem very dull to you but to me it's important. Just being a film star is a very great bore.'

She paused there, as if dimly aware that might sound a bit much when it was written down all wrong like all the other stuff she told people. 'I mean, of course, if it's a bore it's my fault because I've done nothing to make it good and I've done nothing to make it good because ultimately I don't believe that the life has anything good to offer. I don't believe I have anything to offer, come to that. I've never done anything worth while except maybe cook a good dinner once in a while or be a good chum to somebody.' She smiled, far too brightly, the big, film-poster smile, not for real.

I was well through the bucket of vodka and I couldn't bear the thought of her eyes clouding over again. I would have to go across and cuddle her and make everything all right and then Renee would come in.

I asked, instead, why she had chosen the Empress Elizabeth as a passport back to all this grief and futility. It was wonderful casting, of course. The Empress was a startlingly beautiful woman who kicked over the traces pretty thoroughly by the standards of the Hapsburg Empire back there in the late 1800s. She travelled around all the time, which

was uncommon for an Empress in those days and she too had her unconventional pastimes, though in her case they were things like hunting, riding and mountain climbing. ‘In her later years her dislike of publicity increased,’ says her entry in the Encyclopedia Britannica, but she remained wildly popular with the peasantry, even when she withdrew for years at a time to the palace she built on the island of Corfu.

None of this, evidently, had been lost on Ava. ‘Elizabeth was not prepared for her life and I was no more prepared to be an actress or a movie star than she was ready to be an Empress. I understand this woman so much. She was far too shy, too sensitive, to do a good job. She ran sometimes and hid. She was frightened as I’ve been frightened. She didn’t fit.’

Ava was liking the train of thought quite a bit and the hint of tragedy in her face, the big cheekbones and the fine jaw-line were all working overtime the way they do on the screen when she is going well. ‘You know, I think what really decided me was when I found out that the Empress was a Sunday child, like me, and our birth-dates were the same, December 24, Christmas Eve.’ Destiny was looking out of her eyes but she remembered that this movie thing was all nonsense and she shook herself again. ‘No,’ she said, reassuring herself, not me, ‘I’m not that superstitious or funny. One of the best reasons for making movies is that they give you money.’

I had finally finished the vodka and once more Renee entered exactly on cue and swapped it for another, so big this time that it must have been the father of the other two. While she was out of the room Ava said, ‘She won’t go out now. Her friend is here but they won’t go out. This is a girl she met while I was making Bhowani Junction, a hairdresser, you know, and they are still friends.’ Bhowani Junction was made in 1955. I wondered how long Renee had been around. ‘She came to me in 1946,’ Ava said, ‘and she has been with me off and on ever since.’ Renee, returning, was given the fondest possible smile and when she left Ava said: ‘How can this woman protect and love me so much? She’s as close as my sister, closer even...’ She was talking to herself again.

‘If I can feel happy and protected and secure everything can be all right but, you see, they never leave you alone. Gahd, the last time I was in Rome,’ she said, ‘I went there to have a dress made for my Godchild’s graduation. I went there on the spur of the moment, false names and everything, just Renee and me, and it was so great for three or four days. Just to walk in the park and see the little puppet shows and to drive around and watch the fountains and go buy my clothes for a very special occasion.’ She was back with the full dramatic bit and you could tell something nasty was coming the way you can when people are talking happily in Peyton Place.

‘Wonderful,’ I said and she nodded busily because she wanted to get to the denouement. ‘Then the paparazzi caught up with me. I was trapped in a hotel and I had to stay there until they could smuggle me away.’ We were both stunned at the awfulness of it but Ava recovered much more quickly. She suddenly laughed, a wonderful, throaty gurgle that transformed her into a young beauty. ‘Oh, a sad story,’ she said, ‘except that it’s not all that sad and not the least bit important to anybody except me.’ She seemed to be so many different people, Ava, even allowing for the slight double-vision that the current vodka was inducing in me. I was getting into a mood to offer helpful advice and it seemed to me that what Ava ought to do was to settle down in one place instead of tearing around the world all the time. Like that she could probably find security.

'If I was married and had several children I'd stay in one spot,' she said, 'but I'm not and I haven't and I can't find anyone place that's exactly right for me. There are so many wonderful locations to stay in and to see and I can't give them all up, not yet anyway.'

'I moved from Spain four months ago, I think for good this time, but I'm still not sure where I want to be. Maybe I'd live here in London but I have this little pooch who means a lot to me and I can't have him with me right away so I can't stay.' She paused. 'Maybe,' she said pensively, as though wife for a successful man, not too old, not too young, experienced certainly but never to excess.

She had drunk, I judge, the exact amount of martini that is pricelessly valuable, the amount that brings a glow that suppresses an irresistible sparkle .. What an incomparable hostess!

'I think,' I said, enunciating more carefully than I had intended, 'that you should get married again.' Ava sat up and her eyes flashed, then softened, then went reflective and then, finally, smiled.

'You know,' she said, 'I think that is the only thing I was really made for. I was a pretty good wife, in spite of three divorces. I have great love and great affection for every man I've been married to. My husbands are all good chums even though things didn't last.'

I dug around later and it seemed to be true. Mickey Rooney, flat broke after six wives, told all to the papers about their stupidity and avariciousness but never once mentioned Ava. Artie Shaw sends her records and she sometimes visits Frank Sinatra.

'My life is so goddam unimportant,' Ava was saying. 'It's been such a very big waste, but I've found out one thing. It's better to keep one man warm all your lifetime. That's satisfying. That's worth while.'

I felt great, a saintly figure with the gift of setting tangled lives to rights. I sat forward eagerly and was going to find out from Ava exactly where things went wrong and we were going, to see that they never happened like that again.

Before setting out on this new and ambitious programme though I needed a drink, and when I looked for my glass I saw that it was empty. Renee came in as promptly as ever, but this time she was planted squarely on the carpet and there was something unmistakably terminal about her manner. 'It's getting late,' she said, 'and Miss Ava's had a pretty long day. Do you think there's anything else you want to ask her?'

As if this were a magic incantation, my mind went blank immediately and I was out in the street seconds later. Lurching down Park Lane, revived a little by the air, I had just enough sense to wonder if Renee used some mechanical device for measuring her drinks so exactly. A brilliant scheme, as effective as an electrified fence for the protection of Miss Ava. But it could explain, I suppose, how the world was always being given such a garbled impression of the lady

Ava: Vida al anochecer

Reex Reed. Publicado en la revista *Esquire* (60')

El agente se aleja silenciosamente, caminando por la alfombra como si pisara rosas de cristal con zapatos de claqué. La criada española (Ava insiste en que es una perla: "Me sigue por doquier porque me adora") cierra la puerta y se larga hacia otra habitación.

—Bebes, ¿verdad, pequeño? El último maricón que vino a verme tenía gota y no quiso probar trago. —Suelta un rugido de leopardo que suena sospechosamente igual que Geraldine Page en el papel de Alexandra del Lago² y mezcla bebidas de su bar portátil: scotch y soda para mí y para ella una copa de champán llena de coñac y otra de Dom Perignon, que bebe sucesivamente, vuelve a llenar y sorbe despacio como jarabe a través de una paja. Las piernas de Ava cuelgan blandamente de una silla color lavanda mientras su cuello, pálido y largo como un vaso de leche, se alza sobre la habitación como un terrateniente sudista inspeccionando una plantación de algodón. A sus cuarenta y cuatro años, aún es una de las mujeres más hermosas del mundo.

—No me mires. Estuve despierta hasta las cuatro de la madrugada en ese maldito estreno de La Biblia. ¡Estrenos! ¡Mataré personalmente a ese John Huston si vuelve a meterme en otro lío como ése! Debía haber diez mil personas agarrándome. La multitud me produce claustrofobia y no podía respirar. Por Dios, empezaron apuntándome con una cámara de TV, gritando “¡Di algo, Ava!”. En el intermedio me perdí y después de apagarse las luces no pude encontrar mi maldita butaca y no paré de decir a aquellas chiquillas de rizados cabellos y internas, “Voy con John Huston”, y ellas no pararon de responderme, “No conocemos a ningún Mr. Huston, ¿es de la Fox?”. Iba a tientas por los pasillos a oscuras y cuando finalmente encontré mi butaca, estaba ocupada y hubo una gran escena para conseguir que ese tipo me dejara sentar. Déjame decírtelo, pequeño, la Metro solía montar los circos mucho mejor. Para colmo, perdí mi maldita mantilla en la limousine. Diablos, no era un souvenir esa mantilla. Nunca encontré otra igual. Entonces John Huston me lleva a esta fiesta donde teníamos que ir de un lado para otro y sonreír a Artie Shaw, con quien estuve casada, pequeño, por el amor de Dios, y su esposa, Evelyn Keyes, con quien John Huston estuvo casado hace tiempo, por el amor de Dios. Y cuando todo ha terminado, ¿qué es lo que has conseguido? El mayor dolor de cabeza de la ciudad. A nadie le importa quién diablos estaba allí. ¿Piensas por un momento que Ava Gardner expuesta en ese circo venderá la película? Por Dios, ¿lo viste? Tomé parte en todo aquel infierno sólo para que esta mañana Bosley Crowther pudiera escribir que parecía como si posara para un monumento. Todo el tiempo estuve pellizcando a Johnny en el brazo y diciéndole, “Por Dios, ¿cómo puedes dejarme hacer esto?”. De todas formas, a nadie le importa lo que llevaba puesto o lo que dije. Todo lo que querían saber es si estaba bebida y si me mantenía derecha. Este es el último circo. ¡No soy una puta! ¡No soy temperamental! Estoy asustada, pequeño. Asustada. ¿Es posible que puedas entender lo que es sentirse asustada?

Se subió las mangas por encima de los codos y se sirvió otras dos copas. De cerca, nada en su aspecto sugiere la vida que ha llevado: conferencias de prensa con acompañamiento de luces opacas y orquesta; toreros publicando en la prensa poemas sobre ella; fricciones de vaselina entre sus pechos para realzar el escote; recorriendo incansablemente toda Europa como una mujer sin patria, una Pandora con sus maletas llenas de coñac y bares Hershey (“para rápida reposición de energías”). Ninguno de los

asolados, ruinosos rasgos color de uva sugieren los amoríos o las reyertas que atraen a la policía en medio de la noche o los bailes en tablados de Madrid hasta el amanecer.

Suena el timbre de la puerta y un chico de cara granujienta y peinado a lo Beatle entrega una docena de perros calientes traídos de Coney Island en limousine. —Come —dice Ava, sentándose con las piernas cruzadas en el suelo, mordiendo una cebolla cruda.

—¡Me estás mirando otra vez! —dice tímidamente, echándose cortos mechones juveniles de pelo detrás de los lóbulos de sus orejas de Ava. Señalo el hecho de que parece una estudiante de Vassar con su minifalda—.

—¿Vassar? —pregunta con suspicacia—. ¿No son las que se meten en todos los líos?

—Eso es Radcliffe.

Ruge. De nuevo Alexandra del Lago. —Me vi en La Biblia y salí esta mañana y me hice cortar el pelo. Esta es la forma en que solía llevarlo en la Metro. Quita años. ¿Qué es eso? Los ojos se encogen, partiendo a su huésped por la mitad, perforando mi cuaderno de notas.— No me digas que eres una de esas personas que siempre van por ahí garabateándolo todo en pequeños pedazos de papel. Líbrate de eso. No tomes notas. Tampoco hagas preguntas porque probablemente no contestaré ninguna. Deja que Mamá lo diga todo. Mamá conoce mejor al tinglado. Tú quieres preguntar algo, yo puedo responder. Pregunta.

Pregunto si odia todas sus películas tanto como La Biblia.

—Por Dios, ¿qué conseguí nunca hablando? Cada vez que intenté interpretar, se echaron sobre mí. Es una completa vergüenza, he sido estrella de cine durante veinticinco años y no he logrado nada, nada tangible a cambio. Todo lo que he conseguido son tres asquerosos ex maridos, lo cual me recuerda que tengo que llamar a Artie y preguntarle cuándo es su cumpleaños. no puedo recordar los cumpleaños de mi propia familia. La única razón de saber el mío es porque nací el mismo día que Cristo. Bueno, casi. Nochebuena, 1922. Soy Capricornio, lo que significa una vida de infierno, pequeño. De todas formas, necesito saber la fecha de nacimiento de Artie porque estoy tratando de conseguir un pasaporte nuevo. Vagabundeo por Europa, pero no voy a abandonar mi ciudadanía, pequeño, por nadie. ¿Intentaste alguna vez vivir en Europa y renovar tu pasaporte? Te tratan como si fueras una maldita comunista o algo así. Diablos, ésa es la razón por la que me largo del infierno de España, porque “le” odio y odio también a los comunistas. Ahora quieren una lista de todos mis divorcios, así que les dije diablos, llamad al New York Times: ¡saben de mí más que yo misma!

—Pero todos esos años en la Metro, ¿no fueron nada divertidos?

—Por Dios, después de diecisiete años de esclavitud, ¿puedes hacerme esta pregunta? Lo odié, cariño. Quiero decir que no soy precisamente estúpida ni me falta sensibilidad, y ellos trataron de venderme como una bestia premiada en una feria de ganado. También trataron de convertirme en algo que no era y nunca hubiera podido ser. El estudio solía escribir en mis biografías que yo era hija de un plantador de algodón en Grabtown. ¿Qué tal te suena? Grabtown, Carolina del Norte. Y parece exactamente tal como suena. Debí haberme quedado allí. Los que nunca se van de casa no tienen dónde caerse

muertos, pero son felices. Yo, mírame. ¿Qué me ha reportado? –Apura otra ronda de coñac y se sirve una nueva.– Sólo soy feliz cuando no hago absolutamente nada. Cuando trabajo no paro de vomitar. No sé nada sobre interpretación, así que tengo una regla: confiar en el director y entregarme con el alma y la vida. Y nada más. (Otro rugido leopardino.) Tengo la mar de dinero, así que puedo permitirme gandulear mucho. No confío en mucha gente, así que ahora sólo trabajo con Huston. Solía confiar en Joe Mankiewicz, pero un día en el plató de The Barefoot Contessa³ hizo lo imperdonable. Me insultó. Dijo “Eres la actriz más condenadamente afectada”, y desde entonces nunca me gustó. Lo que realmente quiero hacer es volverme a casar. Adelante, ríete, todo el mundo se ríe, pero qué maravilloso debe ser trajinar descalza y cocinar para un grandioso y maldito hijo de puta que te quiera por el resto de tu vida. Nunca he tenido un buen marido.

–Y Mickey Rooney? (Un grito magnífico) –Andrés Harvey se enamora⁴.

–Sin comentarios –le dice a su copa.

Cuento lentamente hasta diez, mientras sorbe su bebida. Entonces,

–¿Y Mia Farrow?

Los ojos de Ava se avivan hasta un suave verde césped. La respuesta llega como si cantidad de gatos lamiesen muchos platillos de crema.

–¡Ah! Siempre supe que Frank acabaría en la cama con un chico.

Como un tocadiscos automático que deja caer un nuevo LP, cambia de tema:

–Sólo quiero hacer aquellas cosas que no me hacen sufrir. Mis amigos son más importantes para mí que cualquier otra cosa. Conozco a toda clase de personas – holgazanes, gorrones, intelectuales, unos cuantos estafadores–. Mañana iré a ver a un estudiante de Princeton y asistiremos a un match deportivo. Escritores. Me gustan los escritores. Henry Miller me envía libros para que me cultive. Diablos, ¿leíste Plexus? Fui incapaz de terminarlo. No soy una intelectual, aunque cuando estaba casada con Artie Shaw hice muchos cursos en la Universidad de Los Angeles y saqué las notas más altas en psicología y literatura. Tengo cabeza, pero nunca tuve la oportunidad de usarla haciendo todos esos malditos papeles repugnantes de todas esas malditas películas repugnantes que la Metro produjo. Sin embargo, soy muy sensible. Dios, me apena mucho pensar que malgasté estos veinticinco años. Mi hermana Dee Dee no consigue entender que después de todos estos años no pueda soportar estar delante de una cámara. Pero yo nunca aporté nada a este negocio y no tengo ningún respeto por la interpretación. Quizá si hubiera aprendido algo sería distinto. Pero nunca hice nada de lo que pueda estar orgullosa. Aparte de todas esas películas, ¿qué más puedo decir que he hecho?

–Mogambo 5, The Hucksters 6...

—Diablos, pequeño, si después de veinticinco años en este negocio todo lo que has conseguido hacer es Mogambo y The Hucksters, mejor que abandones. Cítame una actriz que haya sobrevivido a toda esa porquería de MGM. Quizá Lana Turner. Seguramente Liz Taylor. Pero todas ellas odian la interpretación tanto como yo. Excepto Elizabeth. Solía venir a verme al plató y me decía: “Si solamente pudiera aprender a ser buena actriz”, y pardiez que lo consiguió. No he visto Virginia Woolf 7 – diablos, nunca voy al cine– pero me han dicho que Liz está bien. Nunca me preocupé mucho de mí misma. No tuve el carácter emocional para interpretar y de todos modos odio a los exhibicionistas. ¿Y quién diablos estaba allí para ayudarme y enseñarme que interpretar era algo más? En realidad lo intenté en Show Boat 8, pero eso fue una porquería MGM. Típico de lo que me hicieron allí. Quería cantar aquellas canciones – diablos, aún conservo un acento sureño– y de veras creí que el personaje de Julie debía sonar a negro, ya que se supone que tiene sangre negra. Por Dios, aquellas canciones, como “Bill”, no podían parecer ópera. Entonces, ¿qué dijeron? “Ava, pequeña, no puedes cantar, te equivocarás de tono, en este film te codeas con verdaderos profesionales, así que no hagas una locura.” ¡Profesionales! ¿Howard Keel? ¿Y Kathryn Grayson, que tiene las tetas más grandes de Hollywood? Quiero decir que Graysie me gusta, es encantadora, ¡pero con ella ni siquiera necesitaban rodar en 3D! Lena Horne me dijo que fuera a ver a Phil Moore, que era su pianista y había formado a Dorothy Dandridge, y me dio lecciones. Hice una grabación condenadamente buena de las canciones y dijeron: “Ava, ¿estás loca?”. Entonces llamaron a Eileen Wilson, esa chica que solía cantar muchas de mis canciones en la pantalla, y ella grabó una banda sonora con la misma orquestación, tomada de la mía. Sustituyeron mi voz por la suya, y ahora en la película cuando mi deje sureño termina de hablar, su voz de soprano empieza a cantar –diablos, qué lío–. Gastaron Dios sabe cuántos miles de dólares y terminó en una porquería. Todavía gano derechos de autor de los malditos discos que hice.

Suena el timbre de la puerta y aparece de un salto un hombre llamado Larry. Larry tiene el pelo plateado, las cejas plateadas y sonríe mucho. Trabaja para una tienda de cámaras de Nueva York.

—Larry estaba casado con mi hermana Bea. Si piensas que soy algo debes ver a Bea. Cuando yo tenía dieciocho años, vine a Nueva York a visitarles y Larry me hizo aquella foto con que empezo todo este fregado. Es un hijoputa, pero me gusta.

—Ava, te aseguro que me gustaste mucho anoche en La Biblia. Estabas realmente formidable, querida.

—¡Asqueroso! —Ava se sirve otro coñac—. No quiero oír otra palabra sobre esa maldita Biblia. No me creí nada y ni por un momento me creí ese pequeño papel mío de Sara. ¿Cómo pudo nadie estar casado cientos de años con Abraham, que fue uno de los mayores bastardos de toda la historia?

—Oh, querida, era una mujer maravillosa aquella Sara.

—¡Estaba cargada de puñetas!

—Oh, querida, no debes hablar así. Dios te oirá. ¿No crees en Dios? —Larry se nos une en el suelo y mordisquea un perro caliente, manchándose la corbata con mostaza.

—Diablos, no. —Los ojos de Ava brillan.

—Yo le rezó cada noche, querida. A veces incluso me contesta.

—A mí nunca me contestó, pequeño. Nunca estuvo cerca cuando le necesité. No hizo nada, pero retorció toda mi vida desde el día en que nací. ¡No me hables de Dios! ¡Lo sé todo de ese chico!

De nuevo el timbre de la puerta. Esta vez entra un tipo intrigante; lleva una gabardina bien planchada, tiene siete kilos de pelo y parece que hubiera estado viviendo de verduras de plástico. Dice que es estudiante de Derecho en la Universidad de Nueva York. También dice que tiene veintiséis años. —¿Qué? —Ava se quita las gafas para verle mejor—. Tu padre me dijo que tenía veintisiete. ¡Alguien miente! —los estrechos ojos de Ava y las palmas de sus manos están húmedos.

—Vamos a tomar un poco el aire, amigos. —Ava va de un salto a su habitación y vuelve llevando una chaqueta verde guisante de la Marina, con un pañuelo de Woolworth en la cabeza. De nuevo la estudiante de Vassar.

—Creía que ibas a cocinar esta noche, querida —dice Larry, poniéndose una manga de su chaqueta.

—Quiero spaghetti. Vamos a la Supreme Macaroni Company. Allí me dejan entrar por la puerta de atrás y nadie reconoce nunca a nadie. Spaghetti, pequeño. Estoy muerta de hambre.

Ava cierra de un portazo, dejando todas las luces encendidas. —Paga la Fox, pequeño. — Nos cogemos todos del brazo y seguimos al líder. Ava salta delante de nosotros, como Dorothy camino de Oz. ¡Leones y tigres y osos, caramba! moviéndose como un tigre a través de los salones del Regency, derritiéndose en un color rosa cálido, como el interior de un útero.

—¿Aún está abajo el hormiguero? —preguntó—. Seguidme.

Conoce todas las salidas. Bajamos en el ascensor del servicio. Cerca de veinte cazadores de autógrafos pueblan el vestíbulo. Celia, reina de los sablistas de autógrafos, que sólo en ocasiones especiales abandona su puesto en la puerta de Sardi, ha desertado hoy. Ava está en la ciudad esta semana. Celia está sentada tras una palmera plantada en un tiesto, lleva un abrigo púrpura y una boina verde, los brazos repletos de postales dirigidas a sí misma.

Hace fresco.

Ava se abriga, coloca las gafas aplastadas contra su nariz y tira de nosotros a través del vestíbulo. Nadie la reconoce.

—¡La hora de beber, pequeño! —susurra, empujándome hacia una escalera lateral que desciende al bar del Regency.

—¿Sabes quién fue eso? —pregunta una figura al estilo de Iris Adrian, con una piel de zorro teñida de visón en su brazo, al dirigirse Ava hacia el bar. Nos deshacemos de abrigos y paraguas y de repente oímos la voz de la banda sonora, desafinando en mi bemol.

—¡Hijoputa! Podría comprarte y venderte. ¿Cómo te atreves a insultar a mis amigos?
¡Traedme al director!

Larry está a su lado. Dos camareros sosiegan a Ava y nos conducen a todos a un reservado situado en un rincón. Oculto. Más oscuro que el Polo Lounge. Esconded a la estrella. Esto es Nueva York, no Beverly Hills.

—La culpa es de ese suéter de cuello alto que llevas —me susurra Larry cuando el camarero me hace sentar de espaldas a la estancia.

—Aquí no me quieren, los hijos de perra. Nunca vengo a este hotel, pero paga la Fox, luego ¿qué diablos? De otro modo no vendría. Ni siquiera tienen un jukebox, por el amor de Dios. —Ava luce una sonrisa en Metrocolor y se hace servir un gran vaso de té con hielo lleno de tequila. —Sin sal en los bordes, no hace falta.

—Siento lo del suéter —empiezo a decir.

—Eres guapo. ¡Gr-r-r! —Se ríe con su risa de Ava, echando hacia atrás la cabeza, y una pequeña vena azul se le dibuja en el cuello, cual delicado trazo de lápiz.

Dos tequilas más tarde (“dije sin sal”) mueve la cabeza majestuosamente, supervisando el bar como la Emperatriz viuda en la Escena del Reconocimiento. A su alrededor la conversación zumba como aleteo de colibrí y ella no oye nada. Larry habla de cuando estuvo detenido en Madrid y Ava tuvo que sacarle de la cárcel, el estudiante me habla sobre la Facultad de Derecho de Nueva York y Ava le dice a él que no se cree que tenga sólo veintiséis años y pueda demostrarlo, y de repente éste mira su reloj y dice que Sandy Koufax está jugando en Saint Louis.

—¡Estás bromeando! —Los ojos de Ava se encienden cual cerezas en un pastel. —¡Vamos!
¡Maldición, vamos a San Luis!

—Ava, querida, mañana tengo que ir a trabajar. —Larry pega un largo sorbo a su grasshopper.

—Cállate, chico. ¡Si pago para ir todos a Saint Louis, vamos a Saint Louis! ¿Podría traerme un teléfono a esta mesa? Que alguien llame al aeropuerto Kennedy y averigüe a qué hora sale el próximo avión. ¡Me gusta Sandy Koufax! ¡Me gustan los judíos! Dios, a veces pienso que yo misma soy judía. Una judía española de Carolina del Norte.
¡Camarero!

El estudiante le convence de que para cuando llegáramos a Saint Louis ya estarían a mitad del séptimo juego. La cara de Ava decae y vuelve a su tequila puro.

—Míralos, Larry —dice—. Son como niños. Por favor, no vayáis a Vietnam. —Su cara se vuelve cenicienta. Julie al abandonar el buque fluvial con William Warfield, cantando “Ol’Man River” entre la niebla del malecón.— Tenemos que hacerlo...

—¿De qué estás hablando, querida? —Larry lanza una mirada al estudiante de Derecho, que asegura a Ava no tener intención de ir a Vietnam.

—... no pedimos este mundo, esos tipos nos obligan a hacerlo... —Una diminuta gota de sudor brota de su frente y ella se levanta de la mesa impetuosamente.— ¡Dios mío, me asfixio! ¡Salgamos a tomar un poco de aire! Vuelca el vaso de tequila y tres camareros vuelan hacia nosotros como murciélagos, haciendo gran ruido con pies y manos y resoplando.

¡Acción!

El estudiante neoyorquino de Derecho, haciendo de Chance Wayne para su Alexandra del Lago, se comporta como una adiestrada Nurse. Los abrigos salen volando del guardarropa. Cuentas y monedas ruedan sobre el mojado mantel. Ava está al otro lado del bar y pasada la puerta. En cola, los demás clientes, que han estado buscando excusas al pasar por nuestra mesa para ir al lavabo, de repente profieren a coro grandes trémulos de “Ava” y nosotros salimos a la calle por la puerta lateral, bajo la lluvia.

Entonces todo termina tan rápidamente como empezó. Ava está en medio de Park Avenue, el pañuelo cae alrededor de su cuello y su pelo flota, alborotadamente sobre sus ojos de Ava. Lady Brett 9 entre el tráfico, con un autobús urbano a guisa de toro. Tres coches se paran en un semáforo verde y todos los taxistas de Park Avenue se ponen a tocar el claxon. Los cazadores de autógrafos salen con ímpetu por las lustrosas puertas del Regency y empiezan a chillar. En el interior, aguardando aún tranquilamente tras la palmera, está Celia, abstraída del ruido, mirando hacia los ascensores, agarrando firmemente sus postales. Ninguna necesidad de arriesgarse a perder a Ava por causa de una pequeña commoción en la calle. Probablemente Jack E. Leonard o Edie Adams. Los pescaremos la semana que viene en Danny’s.

Fuera, Ava está dentro de un taxi, escoltada por el estudiante de Derecho y Larry, dando sonoros besos al nuevo compañero, que nunca llegará a ser un compañero viejo. Ya están doblando la esquina de la calle Cincuenta y siete, desvaneciéndose en esa clase de noche, ese color de zumo de tomate en los faros delanteros que sólo existe en Nueva York cuando llueve.

—¿Quién era? —pregunta una mujer que pasea un perro de aguas.

—Jackie Kennedy —contesta un hombre desde la ventanilla de su autobús.

ANDY WARHOL

Interview with Gene Swenson, *Art News* (1963)

AW: Someone said that Brecht wanted everybody to think alike. I want everybody to think alike. But Brecht wanted to do it through Communism, in a way. Russia is doing it under government. It's happening here all by itself without being under a strict government; so if it's working without trying, why can't it work without being Communist? Everybody looks alike and acts alike, and we're getting more and more that way.

I think everybody should be a machine. I think everybody should like everybody.

Is that what Pop Art is all about?

AW: Yes. It's liking things.

And liking things is like being a machine?

AW: Yes, because you do the same thing every time. You do it over and over again.

And you approve of that?

AW: Yes, because it's all fantasy. It's hard to be creative and it's also hard not to think what you do is creative or hard not to be called creative because everybody is always talking about that and individuality Everybody's always being creative. And it's so funny when you say things aren't, like the shoe I would draw for an advertisement was called a "creation" but the drawing of it was not. But I guess I believe in both ways. All these people who aren't very good should be really good. Everybody is too good now, really. Like, how many actors are there? There are millions of actors. They're all pretty good. And how many painters are there? Millions of painters and all pretty good. How can you say one style is better than another? You ought to be able to be an Abstract-Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling you've given up something. I think the artists who aren't very good should become like everybody else so that people would like things that aren't very good. It's already happening. All you have to do is read the magazines and the catalogues. It's this style or that style, this or that image of man—but that really doesn't make any difference. Some artists get left out that way, and why should they?

Is pop Art a fad?

AW: Yes, it's a fad, but I don't see what difference it makes. I just heard a rumor that G. quit working, that she's given up art altogether. And everyone is saying how awful it is that A. gave up his style and is doing it in a different way. I don't think so at all. If an artist can't do any more, then he should just quit; and an artist ought to be able to change his style without feeling bad. I heard that Lichtenstein said he might not be painting comic strips a year or two from now—I think that would be so great, to be able to change styles. And I think that's what's going to happen, that's going to be the whole new scene. That's probably one reason I'm using silk screens now. I think somebody should be able to do all my paintings for me. I haven't been able to make every image clear and simple and the same as the first one. I think it would be so great if more

people took up silk screens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else's.

It would turn art history upside down?

AW: Yes.

Is that your aim?

AW: No. The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do.

Was commercial art more machine-like?

AW: No, it wasn't. I was getting paid for it, and did anything they told me to do. If they told me to draw a shoe, I'd do it, and if then told me to correct it, I would—I'd do anything they told me to do, correct it and do it right. I'd have to invent and now I don't; after all that "correction," those commercial drawings would have feelings, they would have a style. The attitude of those who hired me had feeling or something to it; they knew what they wanted, they insisted; sometimes they got very emotional. The process of doing work in commercial art was machine-like, but the attitude had feeling to it.

Why did you start painting soup cans?

AW: Because I used to drink it. I used to have the same lunch every day, for twenty years, I guess, the same thing over and over again. Someone said my life has dominated me; I liked that idea. I used to want to live at the Waldorf Towers and have soup and a sandwich, like that scene in the restaurant in *Naked Lunch*....

We went to see *Dr No* at Forty-second Street. It's a fantastic movie, so cool. We walked outside and somebody threw a cherry bomb right in front of us, in this big crowd. And there was blood. I saw blood on people and all over. I felt like I was bleeding all over. I saw in the paper last week that there are more people throwing them—it's just part of the scene—and hurting people. My show in Paris is going to be called "Death in America." I'll show the electric-chair pictures and the dogs in Birmingham and car wrecks and some suicide pictures.

Why did you start these "Death" pictures?

AW: I believe in it. Did you see the *Enquirer* this week? It had "The Wreck that Made Cops Cry"—a head cut in half, the arms and hands just lying there. It's sick, but I'm sure it happens all the time. I've met a lot of cops recently. They take pictures of everything, only it's almost impossible to get pictures from them.

Why did you start with the "Death" series?

AW: I guess it was the big plane crash picture, the front page of a newspaper: 129 DIE. I was also painting the *Marilyns*. I realized that everything I was doing must have been Death. It was

Christmas or Labor Day—a holiday—and every time you turned on the radio they said something like, “4 million are going to die.” That started it. But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn’t really have any effect.

But you're still doing 'Elizabeth Taylor' pictures

AW : I started those a long time ago, when she was so sick and everybody said she was going to die. Now I'm doing them all over, putting bright colors on her lips and eyes. My next series will be pornographic pictures. They will look blank; when you turn on the black lights, then you see them—big breasts and.... If a cop came in, you could just flick out the lights or turn to the regular lights—how could you say that was pornography? But I'm still just practicing with these yet. Segal did a sculpture of two people making love, but he cut it all up, I guess because he thought it was too pornographic to be art. Actually it was very beautiful, perhaps a little too good, or he may feel a little protective about art. When you read Genet you get all hot, and that makes some people say- this is not art. The thing I like about it is that it makes you forget about style and that sort of thing; style isn't really important.

Is "Pop" a bad name?

AW: The name sounds so awful. Dada must have something to do with Pop—it's so funny, the names are really synonyms. Does anyone know what they're supposed to mean or have to do with, those names? Johns and Rauschenberg Neo-Dada for all these years, and everyone calling them derivative and unable to transform the things they use are now called progenitors of Pop. It's funny the way things change. I think John Cage has been very influential, and Merce Cunningham, too, maybe. Did you see that article in the *Hudson Review* [“The End of the Renaissance?”, Summer, 1963]? It was about Cage and that whole crowd, but with a lot of big words like radical empiricism and teleology. Who knows? Maybe Jap and Rob were Neo-Dada and aren't any more. History books are being rewritten all the time. It doesn't matter what you do. Everybody just goes on thinking the same thing, and every year it gets more and more alike. Those who talk about individuality the most are the ones who most object to deviation, and in a few years it may be the other way around. Some day everybody will think just what they want to think, and then everybody will probably be thinking alike; that seems to be what is happening.

Andy Warhol's Final Interview

The last known interview to take place with Andy Warhol appeared in *Flash Art* magazine in April **1987**. The interviewer was art writer, **Paul Taylor**, who died of AIDS a week after his 35th birthday in 1992. His interview with Warhol appears below:

Paul Taylor: You are going to be showing your *Last Supper* paintings in Milan this year.

Andy Warhol: Yes.

Paul Taylor: When did you make the paintings?

Andy Warhol: I was working on them all year. They were supposed to be shown in December, then January. Now I don't know when.

Paul Taylor: Are they painted?

Andy Warhol: I don't know. Some were painted, but they're not going to show the painted ones. We'll use the silk-screened ones.

Paul Taylor: On some of them you have camouflage over the top of the images. Why is that?

Andy Warhol: I had some leftover camouflage.

Paul Taylor: From the self portraits?

Andy Warhol: Yeah

Paul Taylor: Did you do any preparatory drawings for them?

Andy Warhol: Yeah, I tried. I did about forty paintings.

Paul Taylor: They were all preparatory?

Andy Warhol: Yeah.

Paul Taylor: It's very odd to see images like this one doubled.

Andy Warhol: They're just the small ones.

Paul Taylor: The really big one is where there are images upside down and the right way up.

Andy Warhol: That's right.

Paul Taylor: It's odd because you normally see just one Jesus at a time.

Andy Warhol: Now there are two.

Paul Taylor: Like the two Popes?

Andy Warhol: The European Pope and the American Pope.

Paul Taylor: Did you see Dokoupil's show at Sonnabend Gallery?

Andy Warhol: Oh no, I haven't gone there yet. I want to go on Saturday.

Paul Taylor: It might be the last day. There you will see two Jesuses on crucifixes, one beside the other.

Andy Warhol: Oh

Paul Taylor: And he explained to me something like how it was transgressive to have two Jesuses in the same picture.

Andy Warhol: He took the words out of my mouth.

Paul Taylor: You're trying to be transgressive?

Andy Warhol: Yes.

Paul Taylor: In America, you could be almost as famous as Charles Manson. Is there any similarity between you at the Factory and *Jesus at the Last Supper*?

Andy Warhol: That's negative, to me it's negative. I don't want to talk about negative things.

Paul Taylor: Well, what about these happier days at the present Factory? Now you're a corporation president.

Andy Warhol: It's the same.

Paul Taylor: Why did you do the *Last Supper*?

Andy Warhol: Because [Alexander] Iolas asked me to do the *Last Supper*. He got a gallery in front of the other *Last Supper*, and he asked three or four people to do *Last Suppers*.

Paul Taylor: Does the *Last Supper* theme mean anything in particular to you?

Andy Warhol: No. It's a good picture.

Paul Taylor: What do you think about those books and articles, like Stephen Koch's *Stargazer*, and a 1964 Newsweek piece called *Saint Andrew*, that bring up the subject of Catholicism?"

Andy Warhol: I don't know. Stephen Koch's book was interesting because he was able to write a whole book about it. He has a new book out which I'm trying to buy to turn into a screenplay. I think it's called *The Bride's Bachelors* or some Duchampy title. Have you read it yet?

Paul Taylor: No, I read the review in *The New York Times Book Review*.

Andy Warhol: What did it say?

Paul Taylor: It was okay.

Andy Warhol: Yeah? What's it about?

Paul Taylor: Stephen Koch described it to me himself. He said it was about a heterosexual Rauschenberg figure in the sixties, a magnetic artist who has qualities of a lot of sixties artists. He has an entourage. I don't know the rest.

Andy Warhol: I've been meaning to call him and see if he can tell me the story and send me the book.

Paul Taylor: Who's making a screenplay?

Andy Warhol: We thought that we might be able to do it.

Paul Taylor: It's a great idea. Would you be able to get real people to play themselves in it?

Andy Warhol: I don't know. It might be good.

Paul Taylor: Do you have screenwriters here?

Andy Warhol: We just bought Tama Janowitz's book called *Slaves of New York*.

Paul Taylor: Does that mean you're going back into movie production?

Andy Warhol: We're trying. But actually what we're working on is our video show which MTV is buying.

Paul Taylor: *Nothing Special*?

Andy Warhol: No, it's called *Andy Warhol's Fifteen Minutes*. It was on Thursday last week and it's showing again Monday and it'll be shown two more times: December, and we're doing one for January.

Paul Taylor: Do you make them?

Andy Warhol: No, Vincent works on them. Vincent Fremont.

Paul Taylor: Do you look through the camera on these things at all.

Andy Warhol: No.

Paul Taylor: What's your role?

Andy Warhol: Just interviewing people.

Paul Taylor: If there was a movie made out of Stephen Koch's novel, what would be your role in it?

Andy Warhol: I don't know. I'd have to read it first.

Paul Taylor: It's not usual for business people to talk about these deals before they make them.

Andy Warhol: I don't care if anyone... there's always another book.

Paul Taylor: I saw Ileana [Sonnabend] today and asked her what I should ask you, and she said, "I don't know. For Andy everything is equal".

Andy Warhol: She's right.

Paul Taylor: How do you describe that point of view?

Andy Warhol: I don't know. If she said it she's right. [laughs]

Paul Taylor: It sounds zennish.

Andy Warhol: Zennish? What's that?

Paul Taylor: Like Zen.

Andy Warhol: Zennish. That's a good word. That's a good title for... my new book.

Paul Taylor: What about your transformation from being a commercial artist to a real artist.

Andy Warhol: I'm still a commercial artist. I was always a commercial artist.

Paul Taylor: Then what's a commercial artist?

Andy Warhol: I don't know - someone who sells art.

Paul Taylor: So almost all artists are commerical artists, just to varying degrees.

Andy Warhol: I think so.

Paul Taylor: Is a better commercial artist one who sells more work?

Andy Warhol: I don't know. When I started out, art was doing down the drain. The people who used to magazine illustrations and the covers were being replaced by photographers. And when they started using photographers, I started to show my work with galleries. Everybody also was doing window decoration. That led into more galleries. I had some paintings in a window, then in a gallery.

Paul Taylor: Is there a parallel situation now?

Andy Warhol: No, it just caught on so well that there's a new gallery open every day now. There are a lot more artists, which is real great.

Paul Taylor: What has happened to the idea of good art?

Andy Warhol: It's all good art.

Paul Taylor: Is that to say that it's all equal?

Andy Warhol: "Yeah well, I don't know, I can't..."

Paul Taylor: You're not interested in making distinctions.

Andy Warhol: Well no, I just can't tell the difference. I don't see why one Jasper Johns sells for three million and one sells for, you know, like four hundred thousand. They were both good paintings.

Paul Taylor: The market for your work has changed a little in the last few years. To people my age - in their twenties - you were always more important than to the collecting group of people in their fifties and sixties.

Andy Warhol: Well, I think the people who buy art now are these younger kids who have a lot of money.

Paul Taylor: And that's made a difference to your market.

Andy Warhol: Yeah, a little bit.

Paul Taylor: How important is it for you to maintain control?

Andy Warhol: I've been busy since I started - since I was a working artist. If I wasn't showing in New York I was doing work in Germany, or I was doing portraits.

Paul Taylor: What I mean is that as more and more artists come up, and as new galleries open every day, the whole idea of what an artist is changes. It's no longer so special, and maybe a more special artist is one who maintains more control of his or her work.

Andy Warhol: I don't know. It seems like every year there's one artist for that year. The people from twenty years ago are still around. I don't know why. The kids nowadays - there's just one a year. They stay around, they just don't...

Paul Taylor: You were identified with a few artists a couple of years ago - Kenny Scharf, Keith Haring.

Andy Warhol: We're still friends.

Paul Taylor: But I never see you with any of this season's flavors.

Andy Warhol: I don't know. they got so much press. It was great. I'm taking photographs now. I have a photography show at Robert Miller Gallery.

Paul Taylor: And there's going to be a retrospective of your films at the Whitney Museum.

Andy Warhol: Maybe, yes.

Paul Taylor: Are you excited about that?

Andy Warhol: No.

Paul Taylor: Why not?

Andy Warhol: They're better talked about than seen.

Paul Taylor: Your work as an artist has always been so varied, like Leonardo. You're a painter, a film maker, a publisher... Do you think that's what an artist is?

Andy Warhol: No.

Paul Taylor: Can you define an artist for me?

Andy Warhol: I think an artist is anybody who does something well, like if you cook well.

Paul Taylor: What do you think about all the younger artists now in New York who are using pop imagery?

Andy Warhol: Pretty good.

Paul Taylor: Is it the same as when it happened in the sixties?

Andy Warhol: No, they have different reasons to do things. All these kids are so intellectual.

Paul Taylor: Do you like the punk era?

Andy Warhol: Well, it's still around. I always think it's gone but it isn't. They still have their hard-rock nights at the Ritz. Do you ever go there?

Paul Taylor: No. But punk, like pop, might never go away.

Andy Warhol: I guess so.

Paul Taylor: How's *Interview* [the magazine] going?

Andy Warhol: It's not bad.

Paul Taylor: You're going to be audited soon for the Audit Bureau of Circulations.

Andy Warhol: Yeah, they're doing it now.

Paul Taylor: What difference will it make?

Andy Warhol: I don't know.

Paul Taylor: It will be better for advertising...

Andy Warhol: Yeah.

Paul Taylor: What's the circulation now?

Andy Warhol: 170,000. The magazine's getting bigger and bigger.

Paul Taylor: What magazines do you read?

Andy Warhol: I just read everything.

Paul Taylor: You look at everything. Do you read the art magazines?

Andy Warhol: Yeah, I look at the pictures.

Paul Taylor: You've been in trouble for using someone else's image as far back as 1964. What do you think about the legal situation of appropriated imagery, and the copyright situation?

Andy Warhol: I don't know. It's just like a Coca Cola bottle - when you buy it, you always think that it's yours and you can do whatever you like with it. Now it's sort of different because you pay a deposit on the bottle. We're having the same problem now with the John Wayne pictures. I don't want to get involved, it's too much trouble. I think that you buy a magazine, you pay for it, it's yours. I don't get mad when people take my things.

Paul Taylor: You don't do anything about it?

Andy Warhol: No. It got a little crazy when people were turning out paintings and signing my name.

Paul Taylor: What did you think about that?

Andy Warhol: Signing my name to it was wrong but other than that I don't care.

Paul Taylor: The whole appropriation epidemic comes down to who is responsible for art. If indeed anyone can manufacture the pictures of those flowers, the whole idea of the artist gets lost somewhere in the process.

Andy Warhol: Is that good or bad?

Paul Taylor: Well, first of all, do you agree with me?

Andy Warhol: Yes, if they take my name away. But when I used the flowers, the original photograph was huge and I just used one square inch of the photo and magnified it.

Paul Taylor: What do you ever see that makes you stop in your tracks?

Andy Warhol: A good display in a window... I don't know, a good-looking face.

Paul Taylor: What's the feeling when you see a good window display or a good face.

Andy Warhol: You just take longer to look at it. I went to China, I didn't want to go, and I went to see the Great Wall. You know, you read about it for years. And actually it was great. It was really, really, really great.

Paul Taylor: Have you been working out lately?

Andy Warhol: I just did it.

Paul Taylor: How much are you lifting now?

Andy Warhol: 105 pounds.

Paul Taylor: On the benchpress? That's strong.

Andy Warhol: No it's light. You're stronger than me, and fitter and handsomer and younger, and you wear better clothes.

Paul Taylor: Did you enjoy the opening party thrown by GFT at the Tunnel?

Andy Warhol: I had already been there before.

Paul Taylor: In the sixties you mean?

Andy Warhol: [laughs] No - the manager or someone took me around it a few days ago.

Paul Taylor: It's a very convenient club for the Bridge and Tunnel people - they'll be able to come in on those tracks from New Jersey.

Andy Warhol: I don't know whether it was my idea to call it the Tunnel or whether it was someone else's idea that I liked, but I think it's a good name.

Paul Taylor: And lots of people turned out for Claes Oldenburg's show that night.

Andy Warhol: He looked happy. A lot of people said he looked happy. I always liked Claes actually. You looked great the other night. I took lots of photos of you in your new jacket.

Paul Taylor: Yes? How did I turn out.

Andy Warhol: They haven't come back yet. Next time you come by I'll take some close-ups.

Paul Taylor: For the *Upfront* section of *Interview* perhaps? Except that I'm not accomplished enough.

Andy Warhol: You could sleep with the publisher.

Paul Taylor: If you were starting out now, would you do anything differently?

Andy Warhol: I don't know. I just worked hard. It's all fantasy.

Paul Taylor: Life is fantasy?

Andy Warhol: Yeah, it is.

Paul Taylor: What's real?

Andy Warhol: Don't know.

Paul Taylor: Some people would.

Andy Warhol: Would they?

Paul Taylor: Do you really believe it, or tomorrow will you say the opposite?

Andy Warhol: I don't know. I like this idea that you can say the opposite.

Paul Taylor: But you wouldn't in this case?

Andy Warhol: No.

Paul Taylor: Is there any connection between fantasy and religious feeling?

Andy Warhol: Maybe. I don't know. Church is a fun place to go.

Paul Taylor: Do you go to Italy very often?

Andy Warhol: You know we used to make our films there.

Paul Taylor: And didn't you have a studio in the country for a while?

Andy Warhol: Outside of Rome.

Paul Taylor: And did you go to the Vatican?

Andy Warhol: We passed by it every day.

Paul Taylor: I remember a polaroid you took of the Pope.

Andy Warhol: Yeah.

Paul Taylor: Did you take that from very close up?

Andy Warhol: Yes. He walked past us.

Paul Taylor: Andy he blessed you?

Andy Warhol: I have a photo of him shaking Fred Hughes's hand. Someone wanted us to make a portrait of the Pope and they've been trying to get us together but we can't and by now the Pope has changed three times.

Paul Taylor: Fred said he used to feel like the Pope in the old Factory in Union Square. He used to go out on that balcony and wave at the passing masses underneath.

Andy Warhol: He has a balcony now.

Paul Taylor: Yes, but from the current Factory he can only see the reception area.

Andy Warhol: He can wave.

Paul Taylor: And sometimes it's just as busy as Union Square too.

LA DOLCE VIVA

BARBARA L. GOLDSMITH

En el nuevo estudio de Andy Warhol, «La Factoría», Viva se apoyaba en la blanca pared encalada, mientras su ensortijado cabello rubio refulgía bajo los focos. Su cara angulosa y su delgado cuerpo hacían pensar en las viejas fotografías sepia, halladas en el arcón de una buhardilla, de las actrices de los primeros años treinta. Llevaba una chaqueta edwardiana de terciopelo, una blusa blanca acolchada y afilados pantalones negros.

—¿Estoy bien? —preguntó a Paul Morrisey, director técnico de Warhol.

—Igual que una estrella —respondió él con solemnidad.

El cine underground había surgido de los áticos del Village para afincarse en las salas elegantes de la parte alta de la ciudad; como consecuencia, las estrellas cinematográficas del underground se habían revelado también. Viva, que había actuado en *Bike Boys*, *The Nude Restaurant*, y *Tub Girl*, era objeto de numerosas entrevistas y artículos en las revistas de actualidad, en los que aparecía descocada, *hip* y fascinante.

Women's Wear Daily proclamaba: «Viva encarna a la moda... es la clase de persona que influye en la moda de hoy... Es una presencia. Los conceptos de Viva sobre la vida... los vestidos... son ante todo muy personales. » Se la comparaba con la Garbo y la Dietrich (*The Village Voice*), con Lucille Ball (*Vogue*), era una Rita Tushingham o una Lynn Redgrave americana (*The New York Times*).

El ascensor de La Factoría se abrió, dejando paso a un cargamento de miembros de la prensa y amigos, que habían sido invitados a una proyección de la última película de Viva, *The Lonesome Cowboys*. Casi de pronto Viva se vio rodeada de gente. Una chica bajita de pelo negro exclamó:

—Te vi hoy en la TV, Viva. Estuviste genial.

—Gracias, gracias —contestó Viva, tirando besos como una reina del cine—. Ahora sentaos y ved la película.

La película (que duraba alrededor de 200 minutos) era una demostración de la fórmula cinematográfica de Warhol. Resultaba ser una mezcla de homosexualidad, conversaciones, violación, conversaciones, travestismo, conversaciones, incesto homosexual, conversaciones, masturbación, conversaciones, seducción heterosexual, palabras, palabras, palabras y una orgía. Viva, la única mujer de la película, se encargaba, con toda naturalidad, del sexo heterosexual y servía de blanco a la violación.

Durante la violación, Viva tocó con el codo a un amigo y observó:

—Durante esta escena había unos cuarenta niños mirando. Todos los estudiantes de arte de las universidades vecinas vinieron y trajeron a sus chicos. Yo grité: «Estos niños se van a escandalizar de una manera terrible. » No me hubieras oído decir nada un minuto

después —Viva se arqueó en un desorientado encogimiento de hombros—. Todos eran artistas y creyeron que se trataba de arte.

Andy Warhol es un hombre de negocios que es por categoría un artista. A causa de esta etiqueta, el espectador o se siente intimidado ante lo que considera Arte, o —lo que suele ser más frecuente— da gusto al *voyeur* que duerme en él en nombre de la experiencia artística. El estudio Warhol es adecuadamente llamado «La Factoría», porque en él manufactura un compuesto de voyeurismo y *ennui* para el consumo público. El prototipo de sus productos es *The Chelsea Girls*, la primera película underground que se exhibió en un cine elegante. Costó hacerla unos 10.000 dólares y la recaudación de sus proyecciones pasa ahora del medio millón, lo que hizo comentar al taciturno Andy: «El Nuevo Arte es Negocio. »

—Estoy realmente hecha polvo —gimió Viva al terminar la película, mientras se metía una píldora en la boca y se la tragaba con el auxilio de un vaso de vino—. Andy y Paul me están matando con todas estas entrevistas. ¿Por qué no vienes a verme mañana cuando me levante, digamos sobre la una?

Al tercer timbrazo Viva abrió la puerta de su apartamento de baldosas de piedra marrón en la calle 83 Este. La mujer que se erguía en el umbral iba sin maquillar y sus ojos eran una mancha de color verde intenso en un rostro de cejas finísimas y pestañas inexistentes. Llevaba pantalones rojos y una blusa roja de algodón desabrochada. Tenía el pelo recogido en un moño. En cuanto entré, de su boca salió un torrente de palabras.

—Oh, por Dios, no mires cómo está la casa. No he limpiado ni he recogido nada en meses. Todas las noches pienso que moriré asfixiada con el olor del polvo y ese D. D. T. para las cucarachas. Mira lo sucias que están las ventanas. Tendría que hacer algo, pero no tengo aspirador y no puedo comprar uno. Estoy sin un centavo, absolutamente sin nada. Me paga el alquiler un hombre que conozco.

Viva dio unos pasos con elegancia por entre un amasijo de ropa interior, vestidos, bolsas de tintorería, una plancha, algunos platos, revistas y periódicos. Se inclinó para extraer, de bajo de una bolsa de tintorería, la chaqueta de terciopelo que llevaba la noche anterior. Tenía grandes quemaduras.

—Fíjate en esto... destrozada. Con todas las horas que me pasé en aviones cosiendo los forros. Alguien dejó caer encima una cerilla encendida y no me di cuenta hasta que estuvo toda quemada. Estaba tan cansada que me tomé dos Midols y un tranquilizante y bebí un poco de vino que hice yo misma la Semana Santa pasada. Luego le di dos pipadas a un currito y se me subió tanto que no me enteré de nada. Era mi favorito. El único otro vestido que me gusta es un vestido de 1920 que compró Andy, pero huele tanto a sudor que no puedo llevarlo. Oh, qué más da.

Viva esquivó el relleno que se escurría fuera de una silla dorada, pasando luego ante una pared donde había garrapateados muchos números de teléfono. Me guió entonces hasta el dormitorio. Contenía una cama de matrimonio sin sábanas que ocupaba casi la habitación entera. Sobre ella había restos de tortas en un plato de papel de estano, un recipiente con zumo de naranja, unos suéters, un espejo para maquillarse, diversos tipos de maquillaje, un ejemplar de *El principito* y algunas fotografías. Viva extrajo las fotografías.

—Las busqué para que las vieras. Son de mi familia.

La primera fotografía mostraba una catedral llena de flores.

—Ésta es la foto de la boda de mi hermana Jeannie. Tiene 24 años... uno menos que yo. Somos nueve hermanos. Mi verdadero nombre es Susan Hoffmann. Aquí está mi padre tocando el violín. Tiene 74 violines. Tiene también cuatro barcos, dos casas, una en Siracusa y otra en Wellesley Island en la ruta de Saint Lawrence, y una granja en Goose Bay. Lo consiguió todo él solo. Es abogado en Siracusa.

—Mi padre tenía un genio incontrolable y acostumbraba a descargarlo sobre mí. Luego estaba siempre la diferencia entre lo que parecían las cosas y lo que eran. Criaba caballos porque decía que hacían bonito en la hierba de su finca de verano, pero nunca estaban domados y ninguno de sus hijos podía montarlos.

Viva cogió otra fotografía.

—Ésta es la foto de mi primera comunión. Todo el ambiente en el que fui educada era absurdo. Por una parte mis padres fueron siempre extremadamente hospitalarios, todo el verano teníamos treinta personas en casa, pero al mismo tiempo eran realmente rígidos. Mi madre era una gran defensora de Joe McCarthy. Tenía dos miradas... una que significaba «Cállate» y otra que significaba «Cruza las piernas».

—Dormía con un crucifijo sobre la cama, y toda la pesca. Mi padre tenía una imagen de un metro de la Virgen María. En Navidad le ponía un halo y dos focos. Estuve con las monjas hasta los 20 años. Fui virgen hasta los 21. Luego me pasé los dos años siguientes tratando de enmendarme. Ahora no puedo soportar al clero, Papas, obispos, curas y monjas, ni soporto toda esa cosa autoritaria y antisexo de la Iglesia Católica. Pero creo que es probable que Cristo fuera un tío realmente *groovy*.

—Después de la escuela superior pasé a la universidad de Marymount, en Tarrytown, donde las hermanas dijeron que era la mejor estudiante de la escuela de arte. Quería ser ilustradora de modas. Luego fui a la Sorbona y la Académie Julián, en París, y todo aquel tiempo viví en un convento de Neuilly. El último trimestre en la Sorbona estaba tan deprimida que no iba a clase. Andaba paseando por ahí y me sentaba en el Deux Magots para tomar vermut caliente.

Viva se distendió, frotándose los ojos y bostezando.

—Estoy cansada por el viaje a Tucson para buscar localizaciones para la película. No dormí nada. Las dos primeras noches dormí con John Chamberlain, que es un antiguo amante mío. Dormí con él por razones de seguridad. Bueno, luego tuve uno distinto cada noche. Una noche Alien Midgette y, cómo se llama ése, Tom Hompertz, se acostaron conmigo. Andy se asomó por la ventana y me riñó: «¿Qué estás haciendo ahí? Te dije que no lo hicieras. Tienes que reservarte para cuando rodemos.» Luego le tocó a Little Joe (Joe D'Alessandro) que es muy dulce, y a Eric (Eric Emerson), que es siempre tan rudo —Viva alzó la vista y me dijo—: No me mires tan escéptica. Es la verdad. Yo siempre digo la verdad. La gente cree a veces que les estoy tomando el pelo, pero yo realmente no sé lo que es eso. Soy como cualquier otra persona. Lo único es que soy

demasiado franca.

—Lo principal es que no me importa, de veras... bueno, eso creo. Paul Morrissey opina que soy una ninfómana, pero eso no es verdad. Simplemente me gusta dormir con alguien, porque detesto dormir sola. Tengo pesadillas y me gusta tener a alguien en la cama a quien abrazarme. La mayor parte de los hombres no sabe de qué va, en cualquier caso, son tan insensibles y se concentran tan poco. Pienso que he pedido demasiado a los hombres. Los hombres ya no influyen en mí, sencillamente. Hace seis meses que no me hace perder la cabeza ningún hombre.

—En las películas de Andy son las *mujeres* las que tienen carácter, las que tienen belleza, las que controlan todo. Los hombres no son más que esos animales vacíos. Tal vez los homosexuales sean los únicos que no son realmente culpables. Me tratan mejor que todos los hombres normales que he conocido. Quise mucho a una chica y seguimos siendo amigas, pero me gustan de veras los hombres. Incluso cuando me acostaba con aquella chica, queríamos siempre tener un hombre cerca, sólo para mirar y esas cosas. Sabes, si alguien es guapo de verdad, realmente me chifla.

—Mi opinión acerca de los hombres es que son patéticos, son criaturas que necesitan auxilio. La única clase de hombres que me gusta ahora son los hombres que son fantásticamente ingenuos y no demasiado inteligentes, como Marco, mi amante. [Para este artículo Viva se hizo fotografiar manteniendo relaciones sexuales con Marco St. John y su esposa Barbara.] Preferí más bien alguien que me instruyese, pero jamás encontré a nadie que fuera capaz. De todos modos, me da igual no hacerlo mucho ya, porque siento que no tiene objeto. Como toda esa tonta filosofía-del-sexo-Play-boy-Hugh Hefner, que el sexo sin amor es mejor que la ausencia de sexo. Creo que eso es un montón de tonterías. Te arreglas mejor masturbándote. Cuando estás con alguien que no está realmente contigo, te sientes en ridículo.

—Cuando era joven, sin embargo, realmente podía llegar a obsesionarme un hombre. Justo al terminar la escuela tuve una pelea con mi padre. Me peleaba con él cada dos meses. Así que conseguí un trabajo en Boston y luego me largué a Nueva York. Me instalé con un fotógrafo. Fue mi primer amante. Me doblaba la edad, una situación bastante clásica. Yo buscaba un padre. Él fue la primera persona con la que pude hablar y contarle las cosas que jamás había contado a nadie. Era mi único amigo. Estaba casado, pero separado. La cuestión es que jamás me dejaba ir a ninguna parte. Era absurdamente celoso. Llegó a quemarme toda la ropa. Cenábamos y comprábamos revistas y veíamos la TV y leímos en la cama. Me maquillaba la cara todas las noches. Le dejé después de un año.

—No tenía un centavo y mi padre no me daba nada, así que conseguí trabajo como modelo. Trabajé para tres agencias, pero era demasiado desorganizada y de algún modo corrió la voz de que yo era informal. Me temo que era cierto. Volví con aquel fotógrafo y nos peleamos porque no quería que trabajase como modelo para nadie más. Un desastre. Probablemente la peor época de mi vida.

—*No* tenía energías y quedé tremadamente deprimida. No es que nadie se preocupe por ti; eso es lo de menos. Te sientes deprimida sin ninguna razón y eso da mucho miedo. Sabía que estaba al borde del desequilibrio nervioso, así que hice que mi hermana me acompañase a Millbrook, Nueva York, para ver a Timothy Leary.

—Tim Leary fue el primero que me inició en la droga. Me dijo que tomase psilocibina, el hongo alucinógeno, y lo hice por curiosidad. Lo he probado todo excepto la heroína y el opio. He tomado LSD sólo dos veces y no creo que vuelva a probarlo otra vez por el riesgo para la salud. No sé nada acerca de esos cambios de cromosoma. La primera vez que lo tomé, me pareció una broma pesada porque creías que habías conseguido la CLAVE del universo entero, soló que no podías recordar en qué consistía. Comprendo que haya personas que se drogan cada día buscando la CLAVE. La última vez que tomé LSD tuve una mala experiencia. Estaba con un tipo que no quería hacer el amor conmigo, así que le di un golpe a su TV y se la estropeé y me pegó.

—Prefiero la mescalina y el peyote a las drogas sintéticas. No veo que haya nada de malo en tomar algo que brota realmente de la tierra. Pero el peyote resulta tan nauseabundo cuando lo tragas, no sé si podré hacerlo otra vez. Nunca he tomado nada con regularidad. Y no estoy lo bastante organizada como para tener un proveedor. La mitad por lo menos de los chicos de La Factoría se drogan. Les hacemos salir en las películas porque resultan con frecuencia los más interesantes.

—Bajo las drogas creo que se obtiene una respuesta de amor y de orgasmo constante. Lo sientes continuamente. Eso te conduce al Reino de los Cielos. Imagino que la religión no es más que una completa sublimación sexual. Me meto de ello en esta cosa religiosa... veo películas en blanco y negro de Egipto que se proyectan en las paredes. No consigo entender si esto me viene de una influencia excesiva de las monjas, o de leer demasiado sobre psiquiatría, o qué.

Sonó el teléfono. Viva descolgó y dijo:

—Está bien, está bien, mandé el cheque por correo. No puede cortarme la corriente. Ya le dije que estuve fuera. Está todo en regla —después de colgar, añadió—. Tengo que llamar a Andy para que pague mi cuenta de la Edison. Andy me da 100 dólares por aquí y 100 dólares por allí cuando necesito dinero. Nunca pido mucho. Todos hemos de cobrar pronto un sueldo regular, pero Andy dice que la compañía es insolvente.

Luego recuperó el hilo.

—Te estaba hablando de Tim Leary. Estuve con él alrededor de una semana, pero no me dejó tomar nada fuera de oler un poco de metedrina, así que pinté un mural, paseé por los bosques y me acosté con unos cuantos tipos. Luego volví a casa con mi familia al comprender que no iba a mejorar.

—Le dije a mi madre que quería internarme en una institución, así que me llevó a un sitio en Auburn, Nueva York, pero cuando estuvimos dentro, el internista cerró la puerta detrás de nosotras y luego meató una etiqueta con mi nombre en la muñeca. Me puse histérica e imploré a mi madre que me llevara a casa, y ella lo hizo. La semana que siguió me la pasé en cama con escalofríos, sin dejar que mi madre se alejase de mi lado. Entonces me dije: «Estoy volviendo al útero materno. Tengo que salir de aquí.» Así que tomé un avión de vuelta a Nueva York y me fui a casa de mi hermana Jeannie.

—Encontré un empleo en Parsons y trabajaba como modelo de modas por la mañana y como modelo artística por la tarde. Me ahorraba así el dinero de los taxis que hubiese

tenido que pagar yendo de un trabajo a otro. Después de ocho meses la depresión pasó. Una noche fui a ver la película de Andy *I, A Man* y me pareció fabulosa. De haber visto una película así cuando era joven, no me habría sentido tan tímida y diferente. Era tan honrada. Los personajes vacilaban, una chica se cubría los pechos porque le daba vergüenza que la gente los viera. En las películas de Andy todos son honrados, y francos, y abiertos. La mayor parte de la gente no es así en absoluto. Como mis padres, cuya vida se ha estructurado por completo sobre su religión, su política y sus relaciones sociales, y todo lo que no está de acuerdo con eso, creen ellos que es malo. De todas formas, todo este ambiente puritano tiene una ventaja... cuando rompes con él hace que todo parezca más excitante.

—No quiero despreciar a mis padres tampoco. Han tenido nueve hijos, y todos ellos en contra de todo lo que mis padres defendían, así que no les ha podido salir todo tan mal. Si no, los chicos no habrían sido más que una copia al carbón de ellos mismos.

Viva se levantó, tropezó con un vaso al que dio un puntapié, y dijo, furiosa:

—No soporto este lugar. ¿Crees que debería irme al campo, verdad? Verdad. Pero no lo haré. ¿Con quién voy a hablar entonces? Casi todos mis amigos andan por La Factoría. Me resulta más fácil vivir aquí y salgo mucho fuera con Andy, dando conferencias por las universidades. Hemos conocido a unos cuantos de los chicos en esas conferencias. Así es como encontramos a Tom Hompertz. Les enseñamos a los chicos una parte de nuestra película de 25 horas y hablamos con ellos. Les decimos que no creemos en metas, ni en metas, ni en objetivos. No creemos en el arte. Todo es arte. Lo único importante es hacer una película que divierta.

Salgo desnuda porque Andy dice que por verme desnuda se venden entradas. Se me hace difícil de creer. Creo que parezco una sátira, una parodia de una mujer desnuda, parezco una gallina desplumada. Desde que me puse una I. U. D. [aparato intrauterino] y dejé de tomar píldoras anticonceptivas, no tengo ni siquiera pechos. Pero últimamente me han dedicado mucha atención y publicidad. Una periodista tonta escribió: «Viva se ha retirado de la carrera de obstáculos.» Pues sí que está enterada. Acabo precisamente de entrar en la carrera de obstáculos, quiero dinero y supongo que triunfos. Tratar de hacer planes con anticipación me pone en un estado terrible. Puedo decirte lo que estoy haciendo en el momento, pero si pienso en el futuro me pongo neurótica.

—Ahora tengo a Andy para que haga planes y tome decisiones. Yo me limito simplemente a lo que él me dice. Andy tiene algo místico que te obliga a desear hacer algo para él —Viva levantó la vista, con los ojos en blanco, y añadió lentamente—: A veces, sin embargo, cuando pienso en Andy, creo que es igual que Satanás. Te aprisiona y no puedes escapar. Antes iba a todas partes yo sola. Ahora parece que no puedo ir a ninguna parte ni tomar la decisión más sencilla sin Andy. Tiene tanta influencia sobre todos nosotros. Pero me siento feliz cuando hablan de Andy y Viva.

Emparejar así los nombres me recordó otra época en la que se hablaba de Andy y Edie, así que pregunté:

—¿Qué fue de «Superstar» Edie Sedgwick?

—Oh —repuso Viva, rodeando con los labios la punta de la lengua en un nervioso

amaneramiento—. Edie está estupenda. La visité en el hospital. Lleva ahí mucho tiempo. Le regalé un tiesto con un cactus por su forma. Pusieron una enfermera en la habitación con nosotros todo el tiempo, porque antes de mi visita alguien le había dado una anfetamina.

Viva se levantó y se quitó los pantalones. Se arrodilló ante mí, desnuda de cintura para abajo, y empezó a hurgar en una pila de ropa que había en el suelo.

—Tengo que irme en cuanto encuentre algo que ponerme —explicó—. La revista *Eye* va a hacer una fotografía oficial del grupo y me necesitan.

En el restaurante Max de Kansas City, después de la sesión de fotografías, Viva, Warhol e Ingrid Superstar y Brigid Polk, que actúan ambas en películas de Warhol, se hallaban sentados ante una amplia mesa redonda en un ángulo. El restaurante les trata como a celebridades; Viva devolvió el pescado, luego un filete, mientras aspiraba metedrina en una cuchara.

—*Yo* la tomo cada tres horas —explicó Brigid—. No dejes que nadie te diga que la rapidez mata. Llevo años tomándola.

—Yo acabo de salir del hospital —anunció Ingrid Superstar—, y estoy a punto para entrar en acción.

Y exhibió un paquete de condones.

—Disculpadme un momento, es hora de despertarme —dijo Brigid, y se dirigió al servicio de señoritas.

Viva apoyó la cabeza sobre la mesa.

—Estoy muy cansada y este lugar me deprime.

Cogió el bolso y se fue.

Más tarde, Viva volvió a La Factoría, un piso alto en un edificio comercial. La puerta de abajo estaba cerrada. Viva buscó un teléfono para requerir a alguien que le abriera la puerta. Las primeras cinco cabinas habían sido deterioradas y no funcionaban. Desde la sexta rechinó:

—Escucha, cabrito, soy Viva. Baja inmediatamente y abre esa maldita puerta.

Se quedó mirando, incrédula, el teléfono.

—Me ha colgado —murmuró.

Viva marcó entonces el número privado de Warhol y le respondió el contestador telefónico. La voz le preguntó si deseaba dejar un mensaje. Ella contestó que sí, y procedió a especificarlo. El contestador cortó la comunicación.

Viva tiró el auricular y volvió a la puerta cerrada en espera de que alguien entrase o

saliese.

—Yo les enseñaré —tronó—. Me han dejado encerrada fuera y yo les encerraré dentro.

Con una moneda de diez centavos y una horquilla intentó destornillar el tirador de la puerta.

Durante esta operación llegó Warhol.

—¿Por qué no tengo una llave? —aulló Viva—. No se me trata con respeto.

Warhol la miró, blando como un flan, mientras ella le tiraba el bolso, que le alcanzó en una mejilla.

—Estás loca, Viva —observó fríamente—. ¿Qué crees que estás haciendo?

Salud, amigos

Fernando Arrabal

El País Semanal. 10 de abril de 1977

Salud, amigos, ya estoy a punto de volver. Disculpadme si mi vuelta la realizo discretamente, sin bombos ni platillos, disculpadme también si retraso esta llegada, espero que sea por poco tiempo. ¿Cómo volver cuando aún quedan encarcelados, condenados en la época franquista por su oposición a ella? Ya sabéis que a pesar de lo poquito que soy, algunos en medio del destierro piensan que mi vuelta significará que España eliminó definitivamente todas las reliquias de la dictadura. Esta responsabilidad me lleva a diferir mi retorno hasta que todos estos presos salgan. Es una decisión incómoda y, en estos momentos en que mi teatro se estrena por primera vez en Barcelona y Madrid, podéis imaginarnos que me cuesta más que nunca. Pero tampoco es un precio de dolor superior al que pueda o quiera pagar para solidarizarme con todos vosotros, que desde dentro batalláis por la reconciliación. Ya sabéis que a nadie quiero dar lecciones, y que menos que a nadie a los hombres que elegisteis combatir por una España libre y justa desde el interior.

Salud amigos de Ciudad Rodrigo, vosotros y vuestros mayores me enseñasteis, de mis cuatro a mis diez años, el decorado y la peripecia de todo lo que sería mi teatro, con vuestros carnavales, vuestros entierros de la sardina y vuestras nostalgias infinitas. Cuando, inspirándome en vuestro sentido puntual del espectáculo y en vuestra emoción seca y digna, yo componía mi teatro, tenéis que saber que los más doctos llamaron a mis piezas absurdas o surrealistas, y aún otros nombres que incluso he olvidado.

Salud, amigos del postismo, que en mis veinte años me formasteis en la mejor escuela: la de la vanguardia. Que supisteis con una intuición prodigiosa que frente al mundo inauténtico del poder cabía una respuesta de autenticidad: la vanguardia. El poder, claro está, no se confundió y prohibió desde vuestro primer y único número de la revista postista, hasta nuestros nombres. Pasarían los años y vuestros apellidos no aparecerían ni en las antologías ni en los premios. Recibisteis del poder, eso sí, la única distinción que no os podía manchar, el silencio o el insulto. Salud Eduardo de la Rica, Chicharro, Leiva, Ángeles Fernández, Carlos Edmundo de Ori, Carriedo, Casanova de Ayala. Algunos os creísteis enterrados y quizás desesperasteis. Vuestra turbulencia magistral y vuestra dignidad poética nos colmaron. Cuando diez años después, en mi destierro

parisiense, crearía con otros amigos el movimiento pánico, yo pensaba en vosotros, y allí donde los más sabios discernieron antecedentes dadas o surrealistas, sólo había vuestros hallazgos y vuestro combate por la creación de nuevos valores.

Salud, amigos del Ateneo de Madrid, con los que me reunía en *la cacharrería*, para rehacer a España. Con los que devoré cien mil y un libros, y con los que fundé revistas orales como *Momento* o *Academias Iconoclastas* para mayor gloria de la *Libertad del Amor y de la Poesía*. Salud, Campillo, que después crearías el *Felipe* (Frente de Liberación popular) y hoy la serena tranquilidad del hombre de corazón.

Salud, amigos de *Dido*. Hicisteis el primer teatro español de mis años mozos, en que vi en funciones únicas o más o menos clandestinas todo el gran teatro de entonces. Y tú sobre todo, Josefina Sánchez Pedreño, su directora, que fuiste la primera persona del mundo del teatro que me dijo algo tan insignificante como que yo era un autor, que representó mi primera obra en Madrid, ante el escarnio de los más, y que no contento con ello me sacó literalmente de la cárcel cuando, como la mayoría de los hombres de España, pasaba una temporada en Carabanchel.

Salud, joven Antonio, que un día me pediste una dedicatoria “blasfema y enorme” que me llevaría a conocer la cárcel y los presos. Te transcribo (y disculpa la inmodestia) lo que de ti y de mí dice el crítico francés Bernard Gille: “Antonio fue un enviado del destino. Llevó el autógrafo a sus raíces. Fue orientación del teatro de Arrabal. Que les sean dadas las gracias por los siglos de los siglos”.

Salud, amigos socialistas, que me acogisteis en vuestro centro de Toulouse. Salud, amigos comunistas, con los que estuve en Moscú. Salud, amigos anarquistas, que me permitisteis dar mi punto de vista en vuestro entrañable pisito de la calle Saint-Denis. A mí, que me negué siempre a ser militante (y lo digo sin jactancia alguna), me mostrasteis que, contrariamente a lo que decía el poder, yo no era un apestado, sino un bienvenido.

Salud, amigo José Fernández Arroyo, como actor y guionista colaboré en tu película *El ladrón de sueños*, filmada en ocho milímetros una tarde con tres amigos y una chica francesa que sería luego mi mujer un poco de requesón, un martillo, un pico, dos pajas, una capa española y todo tu inmenso talento. Luego, cuando haría mis películas *Viva la muerte*, *El árbol de Guernica*, o *Iré como un caballo loco*, tendría presente todo lo que

en una tarde de otoño madrileño me enseñaste entre los árboles de la Casa de Campo con una cámara de cine casi de juguete. Tú, Fernández Arroyo, que cocreaste el grupo postista, escribiste un emocionante libro llamado *Tratado de cosas alegres*, que tenía dos versos que decían así (discúlpame si no lo recuerdo correctamente...hace veinte años que me los leíste): “Siempre resulta bueno, consolador y alegre/ tener muchos amigos que traer al recuerdo”.

Alberti en España

Gerardo Diego

ABC, 27 de Mayo de 1977

Vino por fin no Malherbe, sino Alberti, Rafael Alberti. Con auténtica alegría de todos sus amigos, los de siempre y los de ahora. Llegó y su primer acto, su presentación, se celebró, como decían los que se hallaban a mi lado, en olor de multitud; no sólo por el nombre de la galería, sino por el sofocante calor que hubimos todos de soportar; aunque, eso sí, mitigado por la limpieza y el baño previo de los invitados. Tal vez fuera ésa la causa de que la carpeta que iba a presentar resultase invisible y se transformase en un poema lleno de intención y de ingenio. Pudo titularse, no como un libro suyo juvenil, con palabras calderonianas: "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos listos". Porque Rafael se escindió y habló en diálogo consigo mismo, o más bien en coro de pareceres que era a un tiempo personalidad y eco, contradicción y abrazó y ahí me las den todas.

Ha sido una pena que no adelantase unos días su llegada o retrasase su partida Jorge Guillén para que hubiésemos podido reunirnos los cinco (con Dámaso Alonso, presente en el acto, y con Vicente Aleixandre, retenido en su convalecencia pero capaz de sostener una evocadora conversación) a quitarnos cincuenta años de encima y despacharnos a nuestro gusto "en la más estricta intimidad". Una pena, pero así ha tenido que ser y confiemos que llegue pronto ocasión para celebrar el reencuentro de los cinco a quienes ya empiezan a llamarnos sobrevivientes.

Pero la vida, ¿puede sobrar? ¿Es deber morirse cuando se está lleno de proyectos, esperanzas, curiosidades y –todo hay que decirlo- capacidades? Mucho se ha hablado y se habla más que nunca este año de una generación del 27. Yo he manifestado ya mi opinión, pero no es éste el momento de discutir. En el fondo, todos – todos los poetas quiero decir, porque los profesores ya es otra cosa y hay que dejarlos con sus muletas cronológicas y pedagógicas para que puedan andar como unos hombrecitos-, todos los poetas, los diez entre muertos y vivos según la cuenta de Dámaso, tal vez algunos pocos más según la mía, todos estamos conformes. A mí me gusta más, porque es incontrovertible, decir el grupo o el grupo poético, para precisar mejor, que la generación: término bíblico y confuso al que es tan difícil ponerle límites y fecha.

Rafael Alberti es un poeta inmenso; y como todos los poetas originales, inmensurable. A un poeta no se le puede ni se le debe medir. A cada uno hay que aceptarle y admirarle

y, sobre todo, leerle tal como él en sí mismo es su propio ser y obra. Todo poeta, todo escritor, todo artista es falible y desigual a lo largo de su creación. La altura de su designio, de su propósito y el acercamiento o la posesión de meta es la única tabla de estimación posible. Y también, aunque esto sea menos definitorio, la fecundidad y la frecuencia de sus aciertos o de sus flechas que erraron el blanco. Alberti es, vuelvo a repetirlo, por su riqueza y variedad, inmenso por todo ello. Por la belleza y profundidad de su mejor poesía, por su riqueza y variedad, por la virtud de su fecundidad en ella misma y en su descendencia en la obra de los demás, ayudando a tantos muchachos a encontrar su propia voz.

Es además, un artista completo, y en esto se parece en su primo Federico, sin que en ellos existiese influencia recíproca. Uno y otro fueron, otro y uno desde su más temprana mocedad. Pero Alberti ha sido y sigue siendo, en su alma, verdadero pintor.

Y capaz de interpretar poéticamente las otras artes y no solamente las del diseño. Yo contemplé, llevado a su casa por una mano amiga, un retrato de un amigo suyo que era mucho más que la obra de un aficionado. Luego resultó que le salió por encima la vocación poética. Sin embargo, su definida vocación no anuló en él al pintor, al artista de líneas y colores, y por eso sigue pintando y ensayando y decorando carpetas visibles e invisibles. Y si algún día las cosas le vinieran mal dadas, o tal vez le vinieron ya en días nefastos, se ganará la vida, como el duque de Rivas, con la pintura. Pero ahora hablar de lo que significa la pintura en la obra de Alberti no es posible. Yo he dado sobre este tema conferencias en que justísimamente el nombre capital en nuestro siglo era el del poeta de *A la Pintura*; como el nombre supremo en el Siglo de Oro era el de poeta de “La hermosura de Angélica”.

Sea bienvenido Rafael Alberti y que se quede entre nosotros. Y ya se sabe lo que sentenció Fernando Villalón: “El mundo se divide en dos partes: Sevilla y Cádiz”. Lo que no es óbice para un rinconcito en Castilla y otro en Roma, donde siempre le esperan tantos recuerdos comparables con Andalucía y sus Anda-lucías: la baja, la alta y la intermedia.

INFORMACIÓN DEL EXTRANJERO

Nueva York: EL CASTILLO DE NAIPES SE HA VENIDO ABAJO EN VIETNAM DEL SUR

La evacuación norteamericana ha creado las condiciones para la rendición de Saigón sin lucha

Nueva York, 29. (Crónica de nuestro redactor.) — Estados Unidos se ha retirado completamente de Vietnam, con el embarque de los restos de tropas y «consejeros técnicos», que durante más de veinte años dieron la pauta de una de las intervenciones más dolorosas y trágicas de nuestro tiempo. Con la guerra mundial, primero, y ocupación japonesa, con la liberación, la lucha armada contra Francia y recogiendo el manto del Imperialismo blanco, la presencia en Vietnam de los ejércitos norteamericanos, son más de treinta años de una guerra, una guerra, fatídicas para la población, envuelta en la lucha del poder de las potencias. Pocas veces en la historia se ha escrito unas páginas tan cruentas e innecesarias, por los resultados finales, como la de la presencia de este país en Indochina. Nadie sabe cómo puede hacerse olvidar desatino semejante.

La suerte estaba echada, con el avance victorioso de las tropas del Vietcong precipitada por el Congreso norteamericano y, con ella, la liquidación de un Gobierno, unos Gobiernos y Ejércitos que confiaron en la palabra de este país, para ser dejados luego a la aventura más alegria. El presidente Ford ordenó la evacuación total de los ciudadanos estadounidenses que aún permanecen en Saigón, es el anuncio ya consumado, de los Departamentos de Estado y de la Defensa. El castillo de naipes se ha venido abajo. La operación ha sido realizada por helicópteros norteamericanos, protegidos por aviones de la Fuerza Aérea e Infantes de marina de Estados Unidos.

Manifestaciones ante la Embajada

Conste que antes de que el presidente Ford ordenara la evacuación el nuevo Gobierno de Saigón, el que deberá entregar, al fin, la ciudad a las tropas comunistas, había comunicado a las autoridades norteamericanas que era necesaria y forzosa la inmediata evacuación. No se han producido disturbios, al parecer, pero si grupos de sud-vietnamitas, que deben tener un juicio histórico negativo de la conducta norteamericana, se manifestaron, contra la Embajada de este país.

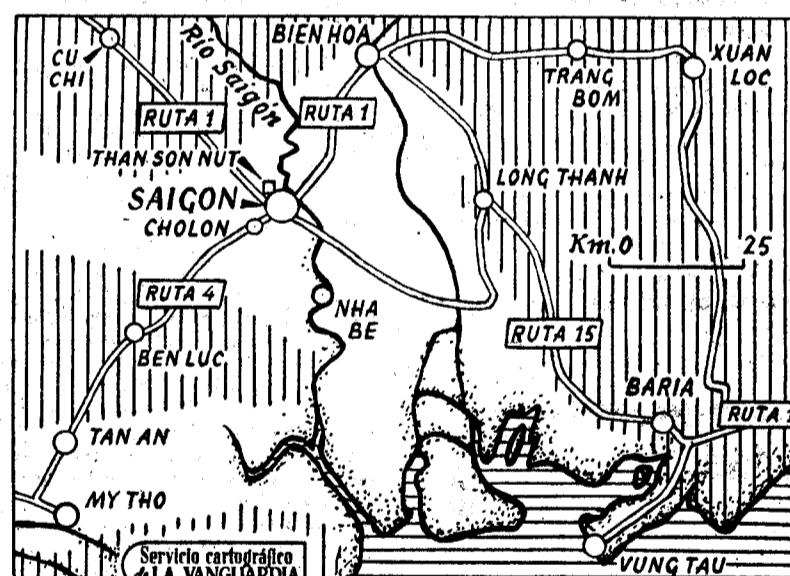
La orden dada por el Gobierno de Van Minh era tajante, casi en últimatum. La evacuación debía ser llevada a cabo en veinticuatro horas. Pocas más para que se lleven a cabo negociaciones concretas, terminando con una de las páginas más tristes, lamentables, inútiles, de la historia contemporánea. Historia tan llena de oscuridades que indica la insensibilidad de un mundo que inútilmente alardea de ser civilizado. La civilización de las máquinas y las computadoras, el espíritu de compra y venta, no ha mejorado que se sepa, la conciencia de los pueblos.

LA UNICA VICTIMA

Parece ser que las defensas y la estructura política y militar del Gobierno de Saigón se derrumba en medio de anuncios de un acuerdo en principio para una tregua con los comunistas en los frentes de combate. Lo cierto es que la evacuación norteamericana ha creado las condiciones para la rendición sin lucha de Saigón ante los comunistas vietnamitas y el Vietcong, poniendo fin a 30 años de guerra en Indochina y veinte de intervención norteamericana. Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon (el único que tenía cierta visión de la realidad) y Ford ahora, han sido personajes principales, desde la comodidad de Washington, de un terrible drama en

LA RADIO DEL F. N. L. PIDE A LOS SOLDADOS SUREÑOS QUE DEPONGAN LAS ARMAS

«No opongáis resistencia a nuestras fuerzas», dice



Saigón, 29. — La emisora del Frente Nacional de Liberación ha hecho un llamamiento hoy a las 10.00 hora española a los soldados del Ejército de Saigón para que depongan las armas.

«Saigón vive sus últimas horas. Los comandantes de las unidades que persistieran en resistir a las Fuerzas Armadas de liberación harán correr inútilmente la sangre. La situación de los que se han quedado en Saigón es peligrosa y desesperada», declara la emisora.

«Arrojad inmediatamente las armas, no ofrezcáis resistencia a nuestras fuerzas. Actuaréis en interés del pueblo, en vuestro propio interés y en el de vuestras familias», ha añadido la radio. — Efe-AP.

Ataque comunista contra el puerto de Vung Tau

Singapur, 29. — Las fuerzas comunistas han desencadenado un ataque contra el puerto de Vung Tau, situado a 70 kilómetros al suroeste de Saigón, mientras miles de survinamitas tratan de abandonar la ciudad por vía marítima, según los comunitarios militares recibidos en Singapur.

En la huida del puerto de Vung Tau participan miles de pequeñas embarcaciones, así como lanchas surcoreanas, japonesas y formosanas.

Esta mañana se han estrellado en el distrito chino de Cholon varios aviones survinamitas, accidentes en los que han perdido por lo menos diez personas.

De momento se ignora cuál era la misión de estos aparatos o si fueron derribados por el fuego enemigo.

En las calles de Saigón se han registrado tiroteos aislados, procedentes de jóvenes

en el Medio Oriente, haciendo así obligatoria la defensa a ultranza de esa zona territorial.

WALLACE

¿Ha sido azar? ¿Ha sido casualidad? ¿O ha sido plan premeditado y ejecutado con fiabilidad extraordinaria?

Con el aumento veloz de los sin trabajo, en Nueva York, se ha llegado a tantos por cientos que no se conocían desde el tiempo de la depresión, en los años treinta. La situación económica sigue preocupando. Fue uno de los caballos de batalla de Roosevelt, quien sólo tenía de la economía una vaga noción. Se arregló con la entrada en la guerra, que puso en pie las industrias de guerra de esta democracia.

Como el gobernador Wallace puede ser un elemento de desunión en la campaña del año próximo, la preocupación de demócratas que ven la elección en el bolsillo por la situación catastrófica del Partido Republicano, es ver a quién pueden presentar en la Convención como candidato. Debido a la frivolidad existente, no extrañaría nada que fuera el último de los Kennedy, pese a sus protestas nunca de inocencia.

La filtración de una noticia que se dice tomada de una de las reuniones del presidente Ford con sus consejeros, ha dado mayor pabulo al fuego de la lucha. Se dice que Ford ha expresado que no se presentará a la elección. En seguida, se ha desmentido la noticia, tratando de saber quién la ha filtrado a la prensa. Tratando de saber también si es cierto que procede de una de las reuniones del presidente con sus consejeros. Ford parece consultar a la marginaria de los enamorados, con el «no» y el «sí» puesto en la duda golosa. — Angel ZÚÑIGA.

Los "marines" evacuaron sin ninguna baja a 950 norteamericanos y 3.000 survinamitas

La situación militar en la capital es muy confusa y se cree que el Vietcong ha entrado en los suburbios de la capital

Washington, 29. (Exclusiva de «The New York Times» para «La Vanguardia»). — El secretario de Defensa, James Schlesinger, ha confirmado que a las dos de la tarde (hora de Saigón) del martes ya estaba concluida la «operación relámpago»: evacuación de novecientos norteamericanos, numerosos extranjeros de otra nacionalidad, y alrededor de 3.000 survinamitas, por medio de helicópteros de las unidades navales norteamericanas frente a las costas de Vietnam del Sur. Aunque esta evacuación, ordenada por el presidente Ford, fue objeto de algunas hostilidades —no se sabe si por parte de los comunistas o de los desesperados survinamitas— no hubo bajas; la operación fue llevada a cabo por unos 80 helicópteros con sus correspondientes dotaciones de «marines» de protección, al estilo de la evacuación de los norteamericanos de Phnom Penh.

Hasta el último momento, el presidente Ford y sus consejeros habían preferido emplear aviones de transporte para la evacuación, y un cuarto de hora antes de comenzar la misma se hallaban cerca de Saigón todavía dos aviones «C-130» enviados a tal fin, pero entonces ya empeoró tanto la situación bélica en torno al aeropuerto de Tan Son Nhut y de la capital que no pudieron tomar tierra y se decidió enviar en su lugar a los helicópteros. LA ORDEN DE FORD

En aquel momento el portavoz oficial de la Casa Blanca dio a conocer el siguiente comunicado: «El presidente ha ordenado la evacuación de los norteamericanos que aún quedaban en Vietnam. La situación militar alrededor de Saigón y especialmente de su aeropuerto ha empeorado tanto que esta medida se hizo necesaria a fin de garantizar su seguridad. La operación se está llevando a cabo con helicópteros militares norteamericanos, protegidos por una fuerza de «marines»

y por aviación táctica. No se empleará la fuerza a no ser que resulte esencial para proteger las vidas de los afectados. Los evacuados están siendo llevados, por el momento, a portaaviones frente a la costa, para ser enviados luego a los EE.UU..

La evacuación por helicóptero fue decidida tras una sesión de urgencia del Consejo Nacional de Seguridad presidido por Ford y Kissinger en la noche del lunes, en la cual se llegó a la conclusión de que el bombardeo del aeropuerto de Tan Son Nhut por parte de los comunistas, por medio de cohetes, no dejaba otra alternativa. En aquél bombardeo murieron dos «marines» que estaban de guardia ante el edificio militar norteamericano en la base; son los primeros —y probablemente últimos— norteamericanos que han muerto en Vietnam en 18 meses.

Poco antes del mediodía del martes, los norteamericanos —diplomáticos, periodistas, contratistas— en Saigón fueron concentrados en los principales hoteles de la ciudad, para ser trasladados seguidamente en autobús o incluso a pie hacia alguno de los 13 puntos en que iban aterrizando los helicópteros procedentes de los portaaviones. En la noche del lunes, el nuevo presidente survinamita, Duong Van Minh, ya había comunicado por carta al embajador norteamericano que en la noche del martes debía haber cerrado su Embajada y evacuado al personal; el embajador, Graham Martin salió a pie del edificio para dirigirse a un helicóptero. Otro tanto hicieron algunos diplomáticos occidentales que aún quedaban en Saigón, como por ejemplo el encargado de negocios holandés, Jan Van Rooijen. Algunos fueron llevados a los puntos de concentración en vehículos blindados.

BOMBARDEAN THAN SON NHUT

A las cuatro de la madrugada, los comunistas habían comenzado a bombardear Than Son Nhut con unos 150 cohetes de 122 milímetros, destrozando la pista de despegue y un avión de transporte norteamericano que estaba esperando —vacío— a los refugiados. A pesar del fuego comunista, los helicópteros norteamericanos lograron evacuar del aeropuerto los 2.000 survinamitas que habían sido concentrados allí para la operación.

Tanto la artillería antiaérea comunista como los soldados survinamitas abrieron fuego contra los helicópteros norteamericanos. Pero éstos iban escoltados por cazabombarderos, uno de los cuales atacó y destruyó un emplazamiento antiaéreo comunista cerca del aeropuerto. Igualmente la aviación táctica norteamericana prestó ayuda a dos embarcaciones de refugiados que, bajando por el río Mekong estaban intentando llegar a la costa y de allí a la flota norteamericana. A bordo iban, entre otras personas, el cónsul norteamericano en Can Tho y las dos embarcaciones estaban siendo atacadas por helicópteros de la aviación survinamita.

Cao Ky abandona Saigón

A bordo del «Blue Ridge», 29. — El ex primer ministro de Vietnam del Sur, el vicealmirante de la Fuerza Aérea, Nguyen Cao Ky, ha abandonado hoy Saigón a bordo de un helicóptero norteamericano que le ha transportado a un buque de guerra que surca el mar a la altura de las costas vietnamitas.

Un portavoz de la Marina estadounidense ha señalado que Cao Ky salió de Saigón en compañía de la señora Graham A. Martin, esposa del embajador de los Estados Unidos en Vietnam del Sur.

Tras ser llevado el navío «Denver» que es una de 40 embarcaciones de la VII Flota que participan en las operaciones de evacuación, fue transportado a bordo del «Blue Ridge», buque insignia de la VII Flota, desde el que se dirigen todas las operaciones. — Efe - Ap.

Su esposa ha llegado a San Francisco

San Francisco, 29. — La esposa del ex vicepresidente survinamita Nguyen Cao Ky ha llegado a la base de la fuerza aérea de Travis a bordo de un avión fletado por el Gobierno de los Estados Unidos desde la Isla de Guam, en el que viajaban también otros 216 refugiados.

Se tiene entendido que la señora Ky permanecerá por tiempo indefinido en San Francisco. — Efe.

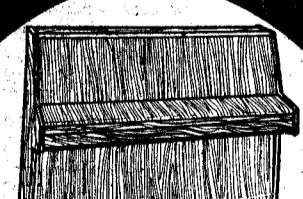
ITALIA: Otra víctima de la violencia política

Un joven neofascista murió a causa de las heridas recibidas el 13 de marzo

Milán, 29. — Un joven extremista de derecha, Sergio Ramelli, de 19 años de edad, que había resultado gravemente herido el 13 de marzo, al ser agredido por un grupo de izquierdistas, que le golpearon con barras de hierro y llaves inglesas, falleció hoy en esta ciudad.

Ramelli, activista de la organización neofascista «Fronte della Gioventù», había sido sometido hace dos semanas a una delicada intervención quirúrgica, que superó bien. Sin embargo, posteriormente, surgieron complicaciones de tipo pulmonar y, en la mañana de hoy, dejó de existir a causa de un colapso cardíaco-circulatorio, según informó un portavoz del hospital donde estaba internado. — Efe.

en ADAGIO tenemos pianos para Vd.



KEMBLE CLASSIC
OFERTA ESPECIAL entrada 19.200 ptas. y 2.731 al mes

PIANOS
KEMBLE Y OTTO BACH

arrijo
MUNTANER,
300

Saigón: HUBO CALMA ABSOLUTA EN EL PRIMER DIA DEL "TET"

Son escasas las violaciones del alto el fuego en el resto del país

Saigón, 11. (Crónica de nuestro redactor, enviado especial.) — «El único obstáculo para la paz en Vietnam del Sur es la presencia de soldados comunistas de Vietnam del Norte en nuestro suelo», dijo ayer a la nación el presidente Van Thieu, en su alocución radiotelevisada de fin de año. Anunció la amnistía para 404 prisioneros.

Mientras hablaba, continuaban, sentados en la escalinata de la asamblea parlamentaria, unos veinte diputados, dispuestos a cumplir su promesa de huelga de hambre durante 24 horas. Y así lo hicieron. Su «nochevieja» fue esa, aunque aquí no se sufren inclemencias de tiempo por estas fechas, estación seca que el «Vietcong» detesta para combatir.

El padre Tran Huu Thanh, católico, líder del movimiento contra Van Thieu, me había dicho por la tarde —en entrevista exclusiva que verán los lectores en color— que los senadores huelguistas eran «de los suyos», y hasta había acudido a la puerta de la asamblea el general Minh —«el gran Minh»— para dar ánimos. Los parlamentarios esperaban reunir «millares de personas» al anochecer, para escuchar una arenga.

Pero hoy fa de su absoluto fracaso. Permaneció en la terraza de un hotel cercano varias horas, hasta entrada la noche, observando la situación, y apenas si media docena de informadores y fotógrafos montaban guardia «profesional» frente al Congreso. La gente pasaba rauda, en sus motos o bicicletas y coches antiguos, camino de sus hogares, para la celebración de la entrada de año.

La Nochevieja transcurrió sin incidentes. Cinco mil soldados velaban en Saigón. La luminosa mañana de hoy —primer día del «Tet»— ha visto una multitud e impresionante afluencia de fieles a los templos budistas.

El corresponsal ha estado en uno de los más importantes y tradicionales, por el camino hacia Bien Hoa, fuera de Saigón. La zona estaba repleta de un tráfico intenso y en el templo y sus jardines, miles de ciudadanos del pueblo auténtico —el sufrido de los barrios, al cual nunca se le ve en las calles céntricas y que trabaja honestamente y con resignación— se agolpaban para orar ante las imágenes de Buda y ofrecer sus ramos de incienso. Pedían por la paz, y por hijos, hermanos o nietos: soldados en los frentes. Nunca he visto una manifestación de fe en la divinidad más fervorosa. Los ancianos y jóvenes, ataviados con sus mejores galas de principio de año —los que podían— hacían causa común en elevar sus oraciones, con las manos muy juntas, pugnando por un huequecito donde depositar su rama encendida de incienso y en medio de una verdadera nube de humo. Los adivinos del futuro, obtenían mucha clientela... Había pobres y mutilados...

En Cholon, barrio chino, hubo las clásicas «danzas del dragón». Todos los barrios periféricos se han visto animados por un pueblo sencillo y amable, respetuoso con el extraño. Las únicas calles vacías han sido las céntricas. Los pillos y desaprensivos de costumbre, que pululan en torno a los hoteles, no tenían en esta ocasión «atmósfera» para su «corrupción».

Todo ello ha sido posible merced a la tranquila jornada de este primer día de «Tet», que se anunciaba pródigo en actos terroristas, sabotajes y atentados, y ha resultado todo lo contrario. Hasta la hora de transmitir esta crónica —media tarde en Saigón— no se registra incidente alguno en la capital, y las «violaciones» de alto el fuego en el resto del territorio, son escasas, aunque se dispone aquí de pocos datos, debido a la paralización de toda la vida laboral.

Mañana, segunda jornada del «Tet», será un nuevo día. — Javier M. DE PADILLA.

El señor Fraga Iribarne, elegido por unanimidad presidente del Consejo de la Unión Latina

Venecia, 11. — El embajador español, Manuel Fraga Iribarne, fue elegido hoy, por aclamación, presidente del Consejo de la Unión Latina, en el curso del tercer congreso de esta organización, que se desarrolla en Venecia.

Manuel Fraga Iribarne, hasta hoy secretario general de la Unión Latina —cargo que ha desempeñado durante más de 20 años— obtuvo la unanimidad de los votantes para la presidencia. — Efe.

Atentado contra el nuevo jefe del Estado malgache

Se ha decretado la ley marcial en todo el territorio y patrullan tanques por las calles de Tananarive

Tananarive, 11. — El coronel Richard Ratsimandrava, nuevo jefe de Estado y de Gobierno en Madagascar, ha sido víctima esta tarde de un atentado. No se sabe todavía si ha sido alcanzado; se dispararon varios tiros contra su automóvil cuando regresaba a su domicilio.

Se ha decretado la ley marcial en todo el territorio malgache, informa la emisora de Tananarive en una emisión en lengua francesa.

Hasta las seis de la mañana (hora local) de mañana se ha prohibido el tráfico automovilista y se han de depositar las armas en las comisarías de policía.

Se ha establecido el toque de queda de las diecinueve a las seis horas de la mañana.

Carros blindados de la policía patrullan por las calles de Tananarive.

Asimismo se ha prohibido toda reunión pública, anuncia la radio malgache. Después del comunicado la emisora difundió marchas militares. — Efe.

GABINETE NUMISMATICO
calico
CLASIFICACION Y VALORACION
MONEDAS de COLECCION
Plaza del Angel, 2-Esq. Via Layetana
Barcelona - 2

París: ATAQUE PERSONAL DE MARCHAIS CONTRA MITTERRAND

El dirigente comunista ha apuntado al corazón del Partido Socialista

París, 11. (Crónica de nuestro redactor.) — Apenas salido del hospital en el que fue internado hace unas semanas a consecuencia de un accidente cardíaco, el señor Georges Marchais ha dado una nueva dimensión a las diferencias que median entre el Partido Comunista y el Partido Socialista.

Algunos comentaristas recuerdan esta tarde que la acusación de «dominante», formulada por el señor Marchais contra el señor Mitterrand, sirvió al general De Gaulle para «caracterizar» la actitud de Israel respecto a los países árabes. Esta coincidencia está dando lugar a toda clase de interpretaciones más o menos pintoneras.

«En esta situación actual, en la que todo aconseja avanzar, hemos comprobado un retroceso del P.S. en la lucha contra el poder», ha dicho el señor Georges Marchais, iniciando con esta denuncia un implacable ataque general a los socialistas.

Luego, tras unas frases despectivas para Léon Blum, el dirigente socialista cuya memoria fue evocada en el reciente congreso de Tours, el secretario general del P.C. ha manifestado que la dirección del P.S. había rechazado las proposiciones para una acción común y que el señor Mitterrand se equivocaba lamentablemente al afirmar que el poder actual era bicefalo e insinuar por lo tanto la posibilidad de una colaboración con el presidente de la República.

El Partido Socialista, según el señor Georges Marchais, se había desplazado hacia la derecha, se preocupaba menos de combatir al señor Giscard d'Estaing que de debilitar a los comunistas y estaba utilizando el Programa Común de la izquierda para sus propios fines partidarios.

«Algunos miembros del P.S. se imaginan ya en el Gobierno sin nosotros», dijo el señor Georges Marchais antes de soltar la andanada contra el señor Mitterrand a que antes nos hemos referido. «Lo que me sorprende es que ahora, tres años antes de las próximas elecciones legislativas, es que el señor Mitterrand sugiera que puede haber una especie de colaboración entre una mayoría de izquierda y este presidente de la República no es más que el representante del gran capital», ha dicho el secretario general del P.C.F. al responder a una pregunta de un informador. Lo que más llama la atención de las

EL PRESUPUESTO REAL BRITANICO

Wilson cancela un discurso pidiendo autorización para aumentar la asignación

Londres, 11. — El primer ministro británico, Harold Wilson, canceló el discurso que tenía previsto para esta tarde pidiendo autorización a la Cámara de los Comunes para aumentar considerablemente el «sueldo» que recibe la familia real, entre una serie de especulaciones misteriosas sobre su causa.

La prensa de la mañana de Londres había anunciado que Wilson pediría esta tarde que la cantidad que la reina y su familia perciben como compensación por sus propiedades que administra el Gobierno fuera aumentada en cerca de un millón de dólares al año para compensar los efectos de la inflación en los bolsillos de la realeza.

Pero, repentinamente, comenzaron a surgir rumores y finalmente los líderes aseguraron que la petición no se llevaría a cabo.

Diputados laboristas conectados con el Gobierno aseguraron que Wilson no quería efectuar tal anuncio precisamente en la fecha en que los conservadores están votando un nuevo líder.

Pero diputados conservadores —que apoyan el aumento— acusaron a los laboristas de falsedad y añadieron que la propuesta ha sido retirada a causa de la oposición del Gabinete, que se reunió esta mañana, a aumentar de esa forma el salario de la reina, que actualmente recibe —junto con sus familiares— de 2.350.000 dólares cada año.

Fuentes conservadoras llegaron incluso a acusar a su oposición de haber dado ancho a la noticia a la prensa para provocar con suficiente adelanto las iras del ala izquierda del laborismo y evitar así que la petición —que Wilson debe efectuar como miembro de una comisión a la que la reina presentó el problema— se lleve a cabo.

Técnicamente, el sueldo de la familia real no supone gastos de fondos públicos, ya que se trata de compensar con él a la reina por los beneficios que arrojan sus extensas fincas y posesiones rurales, las cuales son administradas por el Gobierno.

La petición de tan elevado aumento del presupuesto real se espera que produzca indignación entre las propias filas del partido Laborista que preside Wilson, especialmente entre diputados de su ala izquierda, como Willie Hamilton, autor de un libro publicado la semana pasada en el que critica el exagerado nivel de vida que mantiene la familia de la reina.

El pasado fin de semana un portavoz del palacio de Buckingham había anunciado que la reina dejará de efectuar una remodelación del castillo de Sandringham, que, según estaba planeado, le iba a costar 250.000 libras de su propia fortuna.

En su lugar, Sandringham —la gran residencia de más de 300 habitaciones donde la familia real suele pasar la época de Navidad— quedará abierta al público como museo. Y la reina utilizará una casa de sólo cuatro dormitorios, situada dentro de la misma finca, cuando resida en Sandringham. — Efe.

Etiopía: Caótica situación en Asmara

Millares de personas intentan huir de la capital de Eritrea

Asmara, 11. — Después de doce días de violentas luchas entre los secesionistas eritreos y las tropas etíopes, hoy ha quedado abierta de nuevo al tráfico la carretera que conduce a la capital abisinia, Addis Abeba, a unos mil kilómetros al sur de Asmara.

Millares de residentes huyen de la capital de Eritrea, después de tantos días de terror y de necesidades vitales imposibles de colmar en Asmara.

Algunos autobuses cargados de gente que huía han sido obligados a regresar, pero en general el Ejército etíope no ha puesto impedimentos a la gran caravana de gente que huye a pie, hacia regiones vecinas, donde encontrarán refugio en casas de amigos o familiares.

Dentro de la ciudad se afirma que unas diez mil personas se han refugiado en iglesias católicas y escuelas, ante el temor de las acciones de soldados y saqueadores.

El sacerdote de una de las iglesias etíope ha dicho que durante el día la gente va a sus casas, pero al atardecer regresan para buscar nuestro amparo.

La situación en Asmara es caótica. Faltan los artículos alimenticios más elementales, escasea el agua y en los hospitales se ha anunciado que prácticamente se encuentran sin medicamentos.

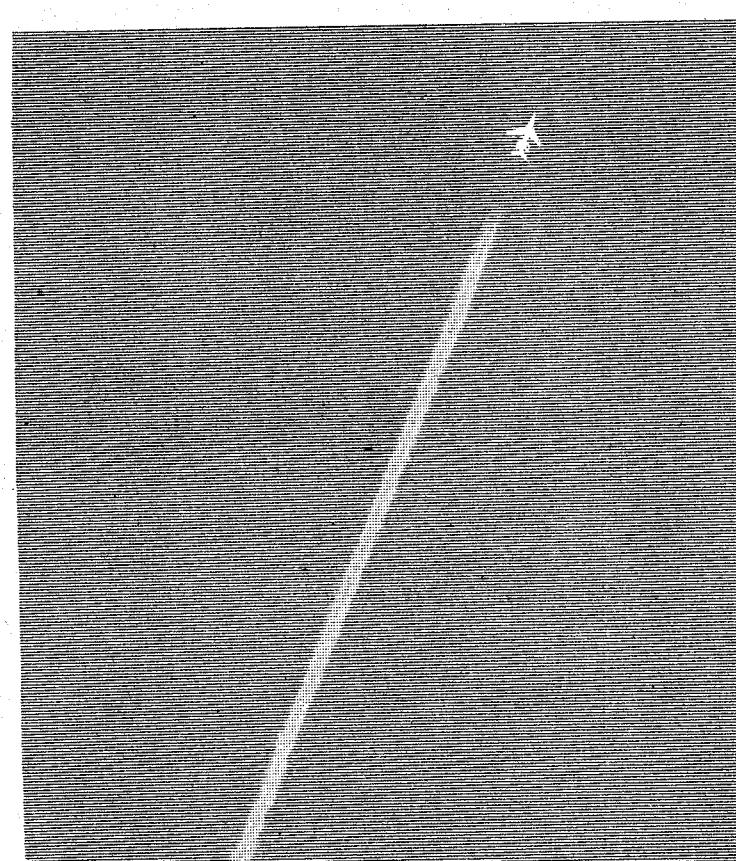
Guerrilleros secesionistas de Eritrea, empleando «bazookas» y morteros, desmontaron parte de una batería de artillería ligera, en el curso de un enfrentamiento librado al oeste de Asmara. También causaron daños en un edificio del mando naval etíope en la misma capital. La batería alcanzada por los rebeldes se hallaba en el antiguo fuerte italiano de Amba Metchial.

Por su parte, el presidente del Sudán, Gaafar el Nimeiry, hizo públicas, ayer, las propuestas que había realizado al Gobierno etíope y a los movimientos secesionistas de Eritrea para finalizar la lucha.

Dirigiéndose al país por televisión, Nimeiry anunció que estas propuestas habían sido: el cese inmediato de las hostilidades, una amnistía general para todos los rebeldes de Eritrea y el inicio de negociaciones de paz, sin condicionamientos por ninguna de las dos partes.

El presidente del Sudán añadió que algunos dirigentes de Eritrea habían llegado a Kartum para responder a estas propuestas, pero que, hasta el momento, no había recibido contestación del Gobierno etíope.

El presidente, que se refirió a los secesionistas como «movimiento eritreo», dijo que la mayoría del país aceptaría gustoso la apertura de un «diálogo directo» y sugirió Kartum como lugar para celebrar la conferencia de paz. — (Resumen de agencias)



Diariamente, desde España, vuelos directos a Francfort, Stuttgart, Colonia, Düsseldorf y Hamburgo. Y también, conexiones para todo el mundo.

Si Vd. vuela mucho



Lufthansa
Líneas Aéreas Alemanas

EL GENERAL SALE A EXTERMINAR A CHARLIE CONG

Por Nicholas Tomalin

- El pasado viernes, después de un almuerzo ligero, el general James F. Hollingsworth, del Halcón Rojo, despegó en su helicóptero personal y mató más vietnamitas que todas las tropas bajo su mando.

La historia de la hazaña del general empieza en la oficina de la división, en Ki-Na, a 32 kilómetros al norte de Saigón, donde un coronel del cuerpo médico me explica que cuando recogen las bajas enemigas se encuentran con más de cuatro heridos civiles por cada vietcong... algo inevitable en este tipo de guerra.

El general entra a zancadas, cuelga dos medallas al mérito militar del pecho de uno de los médicos de campaña del coronel. Entonces sale de nuevo a zancadas hacia su helicóptero y extiende un mapa plastificado para explicar nuestra expedición vespertina.

El general tiene un rostro grande, genuinamente americano, que recuerda a todos los generales de las películas. Es de Texas y tiene 48 años. Su rango actual es general de brigada, subjefe de División, 1^a División de Infantería, Ejército de los Estados Unidos (esto es lo que significa el gran dibujo rojo de la divisa de su hombro).

-Nuestra misión de hoy -gruñe el general- es alejar a esos malditos vietcongs de las carreteras 13 y 16. Éstas son las carreteras 13 y 16, que van del norte de Saigón a la ciudad de Phuoc Vinh, donde tenemos la artillería. Cuando llegamos aquí por primera vez, limpiamos estas carreteras y expulsamos a Charlie Cong, y así pudimos transportar nuestros aprovisionamientos. Creo que desde entonces hemos ido en misión de acá para allá y el Vietcong ha creído que podría volver a infiltrarse. Ha hecho propaganda de que iba a interrumpir nuestro derecho a circular por esas carreteras. Por eso el objetivo de hoy es exterminarlo, exterminarlo y volver a exterminar, hasta que no quede ni uno solo. Sí, señor, Vamos.

El helicóptero UH 18 del general lleva dos pilotos, dos artilleros a cargo de las ametralladoras de calibre 60, y su ayudante, Dennis Gillman, un subalterno de California con mejillas de manzana. También lleva la carabina personal M16 del general (colgada de un tirante), dos docenas de bombas de humo, y un par de bombas de gas CS, cada una del tamaño de un pequeño cubo de basura. Casi tocando al general hay una radio que le permite sintonizar las órdenes dadas por los jefes de batallón en los helicópteros que vuelan debajo del suyo y por los jefes de compañía que vuelan a su vez en helicópteros debajo de aquéllos.

Bajo esta formación de helicópteros se extiende el paisaje aparentemente pacífico junto a las carreteras 13 y 16, lleno de granjas y campesinos que plantan semillas y arrozales. Por hoy, las cosas no han ido demasiado bien. Las compañías Alpha, Bravo y Charlie han asaltado un supuesto cuartel general vietcong, para encontrar unos pocos túneles pero ningún enemigo.

El general se sienta en el hueco de la puerta del helicóptero, con las rodillas separadas. Y con sus lustrosas punteras negras colgando en el espacio, balancea sin cesar un cigarrillo con filtro entre sus dientes, y piensa.

-Bájeme al cuartel general del batallón -le dice al piloto.

-Según los informes, en esta área hay tiradores ocultos, general.

-Al diablo los tiradores, límítense a bajarme.

El cuartel general del batallón es en este momento un área defoliada de cuatro acres. Equipada con tiendas de campaña, transportes para la tropa, helicópteros y atareados infantes. Tocamos tierra entre olor de hierba aplastada. El general desciende de un salto y a grandes zancadas cruza por entre sus tropas.

-Vaya, general, debe excusarnos, no le esperábamos aquí -dice un sudoroso mayor.

-¿Mataron a algún cong, ya?

-Bueno, no, general, supongo que hoy nos tienen mucho miedo. Carretera abajo tuvimos dificultades, una excavadora se cayó por un puente, y camiones que atravesaban un pueblo chocaron contra el pabellón de una pagoda budista. Saigón nos ordenó por radio que reparásemos ese templo antes de continuar... como acción cívica, general. Eso nos retrasó una hora...

-Ya. Bueno, mayor, amplié un poco su perímetro, y luego póngase a matar vietgongs, ¿quiere?

Vuelta al helicóptero por la aplastada hierba.

-No sé qué pensará usted de la guerra. Tal como lo veo, soy como un jefe de empresa cualquiera, que hace moverse a la gente, sólo que no gano dinero. Sólo que mato a unos, y salvo la vida de otros.

En el aire, el general mastica otras dos puntas de filtro y parece cada vez más triste. Ninguna acción en la carretera 16, y otro general del Halcón Rojo ha ido con su helicóptero para inspeccionar el colapsado puente, antes que nosotros.

-Demos otra vuelta -ordena el general.

-Fuego de metralletas ahí delante, señor. Bengalas de humo cerca. Van a atacar.

-Busque ese humo.

Un penacho blanco se eleva entre la densa selva tropical en presencia de un avión de reconocimiento Bird Dog. La carretera 16 a la derecha; más allá, un extenso poblado de casas con tejados rojos.

-Nos estamos acercando, señor.

Dos jets F105 aparecen en formación en el horizonte, se separan, entonces uno pasa sobre el humo, soltando un rastro plateado, como de latas de sardinas. Después de cuatro segundos de silencio, un fuego naranja pálido explota en pedazos a lo largo de un área de 45 metros de ancho por un kilómetro de largo. Napalm.

Los árboles y arbustos arden, vertiendo un espeso y negro humo en el cielo. El segundo avión se lanza en picado y el fuego cubre toda la faja de bosque denso.

-Aaaaah -exclama el general-. Bien. Bien. Muy limpio. Baje, vamos a ver quién ha quedado ahí.

-¿Cómo saben que los guerrilleros vietcong estaban en esa faja incendiada?

-No lo sabemos. La posición del humo fue una conjetura. Por eso arrasamos el bosque entero.

-Pero ¿y si había alguien, un civil, caminando por allí?

-Vamos, hijo, ¿cree que hay gente husmeando flores en una vegetación tropical como ésta? ¿Con una gran operación por los alrededores? Todo el que ande por ahí abajo, seguro que es Charlie Cong.

Señalo un arrozal lleno de campesinos, a menos de un kilómetro.

-Eso es diferente, hijo. Sabemos que son de verdad.

El piloto grita:

-General, vista a la derecha, dos que corren por ese matorral.

-Los veo. Baje, baje, maldita sea.

En un solo movimiento, coge con un tirón su M16, introduce de golpe un cargador y se asoma a la puerta, colgándose de su cinturón de seguridad para disparar una prolongada descarga en dirección indeterminada al matorral.

-General, hay una abertura, quizás un búnker, ahí abajo.

-Bomba de humo, rodéelo, desvíese.

-Pero general, ¿cómo sabe que no son campesinos asustados?

-¿Corriendo? ¿De ese modo? No me haga llorar. Los cargadores, los cargadores, ¿dónde diablos están los cartuchos en este cacharro?

El ayudante suelta un bote de humo, el general encuentra su munición y el artillero de la ametralladora de estribor dispara rápidamente sobre el matorral, mientras rebotan sus proyectiles por el suelo circundante.

Volamos en el sentido de las agujas del reloj, en círculos cada vez más estrechos y bajos, todos disparan. Una ducha de fundas de cartucho usadas brota de la carabina del general para caer, tibia, sobre mi brazo.

-QUIERO... QUE... DISPAREN... DIRECTAMENTE... AL... CULO... DE... ESE... REFUGIO.

A la cuarta vuelta los proyectiles penetran directamente por la diminuta abertura de sacos de arena, perforando los sacos, llenándolo todo de arena y humo.

El general retrocede de su cinturón de seguridad a su asiento, súbitamente relajado, y suelta una risa afable, singularmente femenina.

-Eso es -dice, y se vuelve hacia mí, apretando índice contra pulgar según el signo de complacencia de un *chef* francés.

Volamos ahora sobre un edificio de una planta, hecho de cañas secas. La primera descarga hace saltar el techo, destruyendo una pared y la granjilla de pollos, que se convierten en fragmentos de paja desparramada y plumas que vuelan al viento.

-Exterminar, exterminar, exterminar -exclama el general. Ahora utiliza el dispositivo de disparo semiautomático, la carabina tiembla entre sus manos.

Pum, pum, pum, suena el fusil. Todos los ruidos de la guerra tienen un sonido extrañamente tejano.

-Bomba de gas.

El teniente Gillman asoma el bote por la puerta. A la señal del piloto, lo suelta. Una explosión de vapor blanco se extiende por el bosque, unos buenos 90 metros en la dirección del viento.

-Por los clavos de Cristo, teniente, eso no sirve.

Inmediatamente el teniente Gillman se encarama por encima mío para coger la segunda bomba de gas, empujándome a un lado, hacia su propio asiento. Con notable pánico me enredo con un cinturón de seguridad desconocido, al girar y ladearse el helicóptero un ángulo de cincuenta grados. La segunda bomba de gas explota perfectamente, junto a la casa, cubriendola de vapor.

-Ahí no queda nada con vida -dice el general-. O habrían salido. Sí, ahí está, diablos.

Por primera vez veo la figura que corre, a través de la granja, deteniéndose y acelerando hacia una arboleda, vestido con un pijama negro. Ni sombrero, ni zapatos.

-Ahora déle al árbol.

Damos cinco vueltas. Las ramas caen del árbol, las hojas vuelan, su tronco está envuelto en polvo y destellos de proyectiles. Gillman y el general disparan ahora sus carabinas desde la puerta, uno junto a otro. Gillman me ofrece su fusil:

-No, gracias.

Entonces, un hombre sale corriendo del árbol, en cada mano una flamante bandera roja que agita desesperadamente por encima de su cabeza.

-Alto, alto, se rinde -grita el general, golpeando la ametralladora de modo que los disparos sales despedidos hacia el cielo.

-Voy a bajar a cogerlo. Ahora todos atentos, mantengan el fuego indirecto, puede tratarse de una emboscada.

Rápidamente nos clavamos en el campo, delante del árbol, disparando cada tirador ráfagas preventivas entre los arbustos. La figura se nos acerca.

-Seguro que es un *cong* exclama triunfalmente el general, y con hábil movimiento agarra al hombre por el corto pelo negro y de un tirón lo sube a bordo. El prisionero choca con el teniente Gillman y cae sobre el asiento, a mi lado.

Las banderas rojas que divisé desde el aire son sus manos, enteramente bañadas en sangre. Bajo su camisa brota más sangre, que se derrama sobre sus pantalones.

Ahora volvemos a estar a salvo en el aire. Nuestro prisionero no debe tener más de dieciséis años, su cabeza apenas lega a sobrepasar el nombre bordado en blanco - Hollingsworth- sobre el pecho del general. Está aturdido, conmocionado. Sus ojos miran despacio, primero al general, después al teniente, después a mí. Parece un animal salvaje, minúsculo y hermoso. Tengo que mantener mi mano firmemente apretada contra su hombro para mantenerle derecho. Está temblando. A veces su pie izquierdo, por algún impulso nervioso, golpea con fuerza contra la pared del helicóptero. El teniente aplica un torniquete a su brazo derecho.

-Pida una ambulancia a la base. Que venga el oficial de información con una cámara. A este maldito comunista le quiero vivo hasta que lleguemos... quédate con nosotros sólo hasta que te lo digamos, pequeño.

El general hurga con su carabina, primero en la mejilla del prisionero para mantenerle la cabeza levantada, después en la parte inferior de su camisa.

-Mire esto -dice, volviéndose hacia mí-. ¿Aún cree que son inocentes campesinos? Mire su arsenal.

El prisionero lleva un cinturón de tela con cuatro cartucheras de munición, una cantimplora (sin tapón), un diminuto rollo de vendas y un panfleto propagandístico, que luego resulta ser una colección de canciones vietcongs, con un billete doblado de veinte piastras (unas cuarenta pesetas).

El teniente Gillman parece intranquilo. "Okay, estás bien", le vocifera al prisionero, que en ese momento se vuelve hacia mí y con un gesto sorprendentemente vigoroso mueve su brazo hacia mi asiento. Quiere tumbarse.

Cuando me he sujetado a un nuevo asiento ya volvemos a estar en el campo de aterrizaje. Los sanitarios suben a bordo, le ponen morfina, le desgarran la camisa. Es evidente que una llamarada de fuego le ha destrozado el brazo cerca del hombro. Por la camisa rota surge una gran protuberancia colgante de tejido rojo-azul, salpicada su superficie de fibras nerviosas blancas y astillas de hueso (¿cómo se las arregló para mover este brazo en señal de rendición?).

Cuando la ambulancia se ha marchado, el general nos hace posar a todos alrededor del guerrillero para una fotografía de grupo, cual pandilla de pescadores afortunados, después sube de nuevo a la cabina, a mi requerimiento, para una foto ilustrativa de cómo exterminó a esos vietcongs. Está eufórico.

-Jesús, estoy satisfecho por su presencia, ha sido todo de primera. Han escrito mucho sobre mí en los Estados Unidos sobre cómo cazo los vietcongs, pero ningún periodista me había acompañado hasta hoy.

Hasta encontramos un agujero de bala en una de las aspas del rotor del helicóptero.

-Prueba evidente de que no dejaban de dispararnos. Y dispararnos primero, muchacho. Demasiado para esos chicos que llevan flores.

Me da la cantimplora del vietcong, como recuerdo y como prueba. Es una cantimplora comunista. Pekín por todas partes.

Más tarde el general me llama a su despacho para decirme que al prisionero habían tenido que amputarle el brazo, y ahora está en manos de las autoridades vietnamitas, tal como dictan las leyes. Antes de que se lo llevaran confesó a los intérpretes del general que formaba parte del núcleo de una compañía regular vietcong, cuya misión era minar la carretera 16, cortarla y disparar a los helicópteros.

El general es magnánimo en su victoria sobre mis escrupulosas precauciones civiles.

-Mire, hijo, vi que ese primer par de hombres que corrían llevaban rifles. No se lo dije entonces. Y a propósito, no crea que en aquella casa hubiese campesinos de verdad, cuando sea tan veterano como yo sabrá eso por instinto. Admito que de un poste había colgados pollos para comer. No vio nada más grande, como un cerdo o una vaca, ¿verdad? Entonces bien.

El general no estaba seguro de si aquella noche otras tropas irían a la granja para comprobar quién murió, aunque por allí cerca debía haber patrullas.

Andar de noche por la carretera 16 no era seguro, al día siguiente había otra gran operación en otra parte. El Halcón Rojo siempre está en movimiento.

-Pero cuando los vietcongs vuelvan a hostigar la carretera 16, los exterminaremos de nuevo. Y cuando más tarde regresen, volveremos a exterminarlos.

-¿No sería más fácil quedarse allí todo el tiempo?

-Vaya, hijo, no tenemos las tropas suficientes.

-Los coreanos lo consiguen.

-Sí, pero ellos tienen que proteger un área menor. Porque el Halcón Rojo se extiende por doquier... quiero decir hacia la frontera de Camboya. No hay lugar en este mapa que no hayamos pisado.

Añadiré que sus generales ingleses quizá no crean que mi modo de hacer la guerra sea del todo convencional, ¿verdad? Bueno, ésta es una nueva clase de guerra, flexible, de movimientos rápidos. Nosotros los generales tenemos que dirigir nuestras tropas sobre el terreno. El helicóptero añade una nueva dimensión al combate.

No hay mejor modo de luchar que salir a cazar vietcongs. Y no hay nada que me guste más que matar *congs*. No, señor.