

## Novoperiodismo: verdad y deontología. El caso de *La hoguera de las vanidades*

por **Luis Quiles Pando**

Doctorando, Facultad de Filosofía,  
Departamento de Metafísica y Corrientes  
Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política,  
Universidad de Sevilla

---

[kronos\\_parricida\[at\]hotmail.com](mailto:kronos_parricida[at]hotmail.com)

### Resumen

El presente estudio persigue el análisis de la novela *La hoguera de las vanidades*. Publicada en 1987 por el excéntrico *dandy* sureño Tom Wolfe (Virginia, 2 de marzo de 1931), es considerada un hito mayúsculo del denominado género *novoperiodístico*, inaugurado por el afamado Truman Capote con su reportaje novelado *A sangre fría* (*In cold blood*, 1965).

En primer lugar, estudiaremos los aspectos técnicos y estilísticos del texto, poniéndolos en relación con las consignas generacionales del *Higher Journalism*. Aclararemos en qué sentido resulta problemático el giro literario de la redacción periodística para una teoría positivista de la información. En segundo lugar, valoraremos el contenido del texto en su calidad de crítica de la cultura contemporánea, tomando como referencia la noción de verdad, tanto en su acepción gnoseológica como metafísica.



## I

### **Deontología y positivismo en las ciencias de la información y la comunicación.**

#### **Una escisión en el seno de la palabra escrita: periodismo *versus* literatura**

Un «oficio» deviene oficialmente «profesión» en el mismo momento en que cuenta con una deontología reguladora de su *praxis*. «Profesional» se dice del sujeto que realiza una acción observando sus reglas de excelencia; así se resume la definición occidental de «maestro», cuyas raíces pueden rastrearse hasta llegar al intelectualismo moral aristotélico. Maestría es la naturaleza del que hace lo que es «debido» en el ámbito de su acción, pues ya sabe *a priori* qué es eso que ha de hacer y escoge hacerlo libremente. Toda actividad está orientada hacia un fin (*télos*) y a cada actividad le corresponde *de iure* un fin (*télos*) y no otro, cuál es su posibilidad más auténtica (*érgon*), su justicia (*diké*) y, en definitiva, su bien (*kalé*). La clave de la rectitud práxica (*areté*) reside en hacer confluir ambas teleologías (*enteléchia*), el objeto que se persigue *de facto* con la acción, o interés subjetivo, y el objeto que pertenece de suyo a dicha acción, o interés objetivo. Esta virtuosidad es un rendimiento de la prudencia (*phrónesis*), aptitud racional para escoger entre posibilidades de acción. Analizando prudentemente su circunstancia, el hombre

puede discernir entre lo lícito y lo ilícito, así como decidirse entre las posibilidades legítimas de acción valorando sus distintos grados de adecuación.

La corporación social, analiza Aristóteles en su *Ética eudemia*, es, constitutivamente, un contrato intersubjetivo de carácter eminentemente económico. Lejos de admitir rancias apologías cuasi míticas de la naturalidad de la *pólis*, el estagirita opina que la constitución del estado resulta de la convergencia de las voluntades individuales en torno a proyectos comunes. Jugando con las palabras: el paso del estado de naturaleza hobbesiano a la normatividad estatal hegeliana se cifra en la «asociación» de los individuos con vistas a cooperar en el mantenimiento recíproco de sus existencias. De este modo, la salud del *totum* social depende de su bonanza productiva, a la vez que ésta depende de un reparto proporcionado de los roles individuales dentro del negocio supraindividual. Se cuentan por tanto, con razones políticas, económicas y, en última instancia, vitales, además de los argumentos éticos esgrimidos anteriormente, para justificar la dirección de la *vita activa* por parte de la *vita contemplativa*<sup>1</sup>. Es preciso que el hombre anteponga la reflexión a la ejecución inmediata, debiendo calibrar la adecuación entre los medios y fines así como precisar los límites de su acción. Dicho kantianamente, la conciencia de lo que es lícito sólo se adquiere *vía negativa*, descubriendo lo que «no me cabe hacer»<sup>2</sup>. Esta argumentación, que, acéptese o no, es el *software* que se nos ha cargado históricamente en la computadora de los occidentales, conduce indefectiblemente hacia el epitafio de Kant: «el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí».

La autocensura es el instrumento con que la deontología formal se «materializa», toma cuerpo, y se vuelve operativa para desenvolvernos en la casuística del día a día. No hay actitud ética allí dónde falta la libertad, promulga Kant en su *Fundamentación metafísica de las costumbres*. El deber se nos revela con la apodicticidad de lo verdadero, apela con la fuerza de lo justo y necesario al centro mismo de nuestras entrañas, mostrando ante nosotros una posibilidad irrenunciable, un estilo moral ante el que una buena voluntad no puede resistirse a obedecer.

Gracias al empuje de *les philosophes* de la *Aufklärung*, el periodismo pasa a figurar en la nómina occidental de las artes y las ciencias de occidente a partir del

---

<sup>1</sup> Véase Arendt, Hannah (1996): *La condición humana*. Paidós, Barcelona.

<sup>2</sup> Véase Kant, Immanuel (2000): *Crítica de la razón práctica*. Alianza Editorial, Madrid.

siglo XVIII, lo cuál significa que comienza a elaborarse un *minimun* de reglas de compromiso para las novísimas ciencias de la información y la comunicación. Y es que todo gremio, opina Bertrand Russell<sup>3</sup>, se encuentra vinculado a ciertos deberes insoslayables, estén éstos o no tipificados contractualmente («los soldados deben luchar, como los bomberos deben arriesgar sus vidas..., los guardacostas deben salir al mar cuando hay tormenta, los doctores deben correr el riesgo de una infección durante la epidemia»).

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española especifica que la función del redactor consiste en «poner por escrito cosas sucedidas, acordadas o pensadas con anterioridad». El autor de la prensa escrita debe adoptar una actitud ecuánime e imparcial ante los acontecimientos y limitarse a transmitirla fidedignamente a los lectores. La discreción es entonces síntoma de calidad ética en el ejercicio del periodismo. Al igual que se dice del árbitro deportivo, un buen periodista es el periodista que pasa inadvertido. La diferencia entre la autoría periodística y la autoría literaria es que la primera se depotencia respecto a la segunda; quien crea el texto periodístico carece de su *patria potestad*, lo que redacta no le pertenece, ya que, *a fortiori*, no es un *ego* que habla en su nombre sino una voz individual que se hace eco del ruido del mundo, un testigo de excepción del acontecer, un iniciado que habiendo oído *per se* el jeroglífico délfico, lo descodifica y lo divulga, descodificado, entre aquéllos que se moran en la periferia del templo, del epicentro, lejos del lugar donde pasan las cosas. Por eso, el periodista es un humilde «autor de papel»<sup>4</sup>, suya es sólo la palabra, no la certeza que ésta revela. El periodismo recibe su material del mundo externo ya acabado, siendo su única competencia estructurarlo para luego reenviarlo a la trascendencia que representa el receptor. Así reza la consigna de la *Finnlandisierung*<sup>5</sup>: la información ni se crea ni se destruye, sólo pide ser comunicada. El mundo posee de suyo una forma que los *media* ha esforzarse a reproducir especularmente, gústele esa forma o no; y si esto es así, la Ilustración se excedió cuando quiso hacer del periódico una fuente creadora de opinión pública. El presente realizado reviste, o debiera revestir, a ojos del informador un valor cuasidivino; si recordamos la ecuación escolástica *factum / certum / verum /*

---

<sup>3</sup> Russell, Bertrand (1988): *La educación y el orden social*. Edhasa, Barcelona.

<sup>4</sup> Véase Barthes, Roland (1972): *Crítica y verdad*. Siglo Veintiuno Argentina Editores, Buenos Aires.

<sup>5</sup> «Finlandización»: término acuñado por los medios de comunicación occidentales durante la guerra fría para describir la política de neutralidad mantenida por Finlandia.

pulchrum, obtenemos que lo acontecido (*facto*) es lo único cierto (*certum*), aquello de lo que se puede obtener experiencia inmediata (*datum*). Lo que acontece es lo que es, y lo que es es lo previsto en el plan providencial; es decir, el posible (*essentia*) dotado de existencia es siempre un *ens realissimum*, pura e irreductible verdad (*vera*); y si, como bien demuestran los cálculos teodiceos, el actual es *le meilleur des mondes possibles*<sup>6</sup>, lo único que debe hacerse para con el devenir es esperarlo, contemplarlo con satisfacción y aceptarlo con resignación. El poético «todo está bien» (*everything it is, it's right*) de Pope<sup>7</sup> se justifica por la omnipotencia y omnibenevolencia del *Pantókrator*: las cosas son, *de facto*, lo que son *de iure*.

La primera regla de la ortodoxia periodística es la im-postura. No ha lugar posicionarse ante el *factum*. Es necesario que el *subiectum* muera en cuanto portante de significado, su presencia ha de ser eclipsada por la irrupción excesiva del *obiectum* puro. En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer sistematiza así la desacralización romántica de la noción de «extasis», reconvertida en aísthesis estético:

*«facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que generalmente esta al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro del conocimiento, y en visión transparente del mundo...».*<sup>8</sup>

La tesis schopenhauriana es que la verdad no es producto de la conciencia humana que funciona en régimen solipsista («verdad de razón» o «inteligible»). Descartes erraba cuando asignaba veracidad incuestionable al juicio *cogito ergo sum*, pues la evidencia intelectual que la *ratio* alcanza «a la luz de sí misma» no nos ayuda a crecer en el conocimiento de lo que el mundo sea, sólo nos ilustra acerca de los mecanismos funcionales de la propia razón. Tal es el fundamento

---

<sup>6</sup> Voltaire (1995): *Cándido o el optimismo*. Muchnik, Barcelona.

<sup>7</sup> Pope, Alexander (1980): *Essay on man*, en *Obras selectas*. New York, New American Library.

<sup>8</sup> Schopenhauer, Arthur (1983): *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa, Méjico, página 153.

de una teoría no idealista del conocimiento y la información.

El periodismo convencional opera según supuestos sensualistas. Cuando la conciencia no rinde al mundo de un cajón vacío, presto a albergar solamente lo que se le dona desde fuera, no informa, sino que des-informa, ya no narra la genuina *imago mundi* a terceros, sino una *Weltanschaaung* adulterada, ficticia, retórica, escrita de su puño y letra. De ahí que el paradigma del periodista sea Hermes, nunca el hermeneuta:

*«The writer must not invent. The legend of the license must read: NONE OF THIS WAS MADE UP. The ethics of journalism [...] must be based on the simple truth that every journalist knows the difference between the distortion that comes from subtracting observed data and the distortion that comes from adding and inverting data».*<sup>9</sup>

Llevando hasta el extremo postulados semejantes el periodismo quedaría reducido a mera transposición de datos. Si ese fuera el caso, el acto informativo podría ser asequible a un autómatas, ya que, en el fondo, su estructura sería análoga a los procesos de la Máquina de Turing (recepción de un *input* / generación de un *output*). Siguiendo este rigorismo sensualista, J. Hersey califica de «regla sagrada» (*sacred rule*) del periodismo la «voluntad de objetividad», que identifica con la fidelidad a la experiencia inmediata del entorno. Hersey acierta al reclamar el apego a los «hechos» (*facts*). No obstante, omite la necesidad del concurso de una segunda aptitud junto a la fidelidad testimonial, cuál es la facultad compresiva. Aun cuando el propósito del periodismo es traducir los hechos en palabras, resulta imprescindible saber qué es lo dado para poder «cubrirlo» adecuadamente como noticia. Si algo ha quedado suficientemente demostrado tras veintiún años de disputas y controversias irresolubles, es que la realidad es poliédrica. El logocentrismo metafísico-religioso ha evidenciado sus propias incongruencias internas llevado de la mano del postestructuralismo, de manera que hoy día no cabe acogerse a un *grand récit* o metarrelato universal de legitimación<sup>10</sup>. Toda proposición que

---

<sup>9</sup> Citado en González de la Aleja, Manuel (1990): *El Nuevo periodismo norteamericano*. Diputación de Albacete.

<sup>10</sup> Lyotard, Jean-François (1994): *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Cátedra, Madrid.

gasta fama de tautología no es más que un sofismo contingente, una mentira humana, demasiado humana, que hemos olvidado que lo es. Deconstruido el *ordo essendi*, desacreditado el horizonte de la cosa en sí por el escepticismo incompasivo del *pensamiento débole*<sup>11</sup>, el oyente se enfrenta a un discurso fragmentado o inacabado, cuando menos incompleto, que es, antes que un dictado dogmático que impone una transcripción literal, una invitación al diálogo democrático. La continuidad entre *ens* y *lógos* comienza a pasar por la fluencia multívoca del hipertexto, o sea, que la semántica unívoca se ve ofendida por su diseminación multívoca, desmembrada en una multiplicidad de discursos heteróclitos pero simultáneos. Esto quiere decir que el periodista transmuta el fenómeno (como aparición: *breaking*) en noticia (*breaking new*) comprendiéndolo, y comprender algo, afirma Heidegger en *Ser y Tiempo* es comprenderlo-como-algo, interpretarlo.

Queda entonces probada la dificultad inherente al oficio. Si, de acuerdo a lo postulado en la *Ética a Nicómaco*, la plaza del bien es el término medio (*mesotés*) entre los extremos, el buen periodismo equidista de la propaganda (exceso subjetivista) y del automatismo (exceso objetivista). *A sensu contrario*, el mal periodismo se distingue por dos defectos imperdonables, consentir que la historia la escriban los vencedores y construir un discurso ininteligible. Tan reprochable es la actitud del periodista parcial, que falta a los hechos, bien por coacción, bien por interés personal, como la del periodista incapaz de construir un discurso según las pautas técnicas oficiales. Flaco favor le hacen ambos a la verdad; el primero la distorsiona, intencionadamente; el segundo la respeta, mas la trata defectuosamente, haciéndola incomprensible. Generalmente el motivo es un enviciamiento retórico: el texto periodístico se caracteriza por su concisión, su finalidad no es de orden estético sino epistémico, ya que está dirigido a un acto de lectura que busca, antes que el disfrute, la asimilación rápida del mensaje. Según dictan los cánones, la simplicidad lingüística es *conditio sine qua non* de la eficacia comunicativa. Partiendo de esta premisa el periodismo se ha definido históricamente en oposición a la literatura de ficción y el ensayo, fórmulas narrativas concomitantes pero inconmensurables. Recordemos a Hersey: el periodista no inventa. Su negocio es «cronicar», registrar lo acaecido en el tiempo que sea digno de ser recordado, esto es, lo

---

<sup>11</sup> Vattimo, Gianni (1999): *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Gedisa, Barcelona.

«memorable». De hecho, la raíz etimológica de la voz «periodismo» asciende hasta los vocablos «periodizar» o «periodificar».

Considerado desde esta perspectiva, el periodismo se concreta en una labor de narración. Pero la historia que narra el periodista dista mucho de ser mitología; la palabra periodística es denotativa, contra el sustrato metafórico de la palabra literaria; el texto periodístico no requiere de la imaginación porque no persigue un discurso performativo, poético, creativo de *novum*; su trama no es «original», sino que adopta isomórficamente el *exemplum* de la realidad fáctica. Por eso la libertad de investigación y difusión es un bien de primera necesidad para la vida periodística, y, por extensión, un derecho que las autoridades deben proteger contra la agresión de los «enemigos de la verdad», cruentamente vilipendiados en la *República* platónica. El ideal del periodismo lo sintetiza la figura del *free-lancer* o agente emancipado, suerte de libre-pensador nietzscheano que no subordina a nada su *philía* por la verdad, encarnación paradigmática del *éskaton* ilimunista: *sapere aude*.

## II

### ***Standard Journalism versus New Periodism. Implementación de nuevos recursos para la narración del plus something***

Y entonces Truman Capote parió un incómodo engendro. Su morfología híbrida imposibilitaba su inscripción en cualquiera de los géneros establecidos, dando al traste con el proyecto positivista de taxonomizar sistemáticamente las disciplinas especulativas del hombre, o ciencias del espíritu. *A sangre fría* nacía de la simbiosis fraudulenta entre el reportaje y la novela, hasta entonces encerrados en cápsulas herméticas que las salvaban de un contagio recíproco. 1965 es el año cero de un *tertium*: periodismo literario o literatura periodística, tanto monta, monta tanto. Ahora bien, desde la óptica ortodoxa de las TICS<sup>12</sup> puede interpretarse que la génesis de una tercera vía supone la defunción de las dos anteriores, tal y como fueron concebidas tradicionalmente.

Las intenciones de este espíritu *underground* o *anti-estilo* (*non-style*) eran

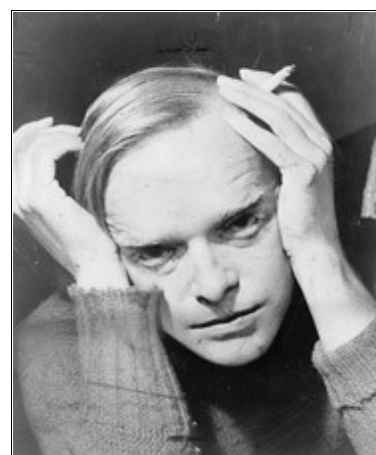
---

<sup>12</sup> Acrónimo: Tecnologías de la Información y Comunicación.



menos violentas de lo que se supuso originariamente. De *anti-prensa* (*non-press*) llegaron a calificarlo sus detractores más acérrimos. No ha lugar acusar a Capote, ni a sus correligionarios (Wolfe, sin ir más lejos), de falta de vocacionalidad o ética profesional, ya que el motor de la revolución novista es precisamente su amor al arte informativo. El novoperiodista piensa que, así cómo el ateísmo redunda en mayor gloria de Dios<sup>13</sup>, la superación del género periodístico como compartimento estanco, impermeable a las aportaciones de la literatura, es la clave de su plenitud. Pero para ello hay que desembarazarse antes del prejuicio *contra* el discurso literario.

Milan Kundera<sup>14</sup> piensa que la conciencia occidental ha reducido la autoridad epistémica al positivismo científico, negando toda posibilidad de certeza a las formas alternativas de racionalidad. Prescindiendo de la batería matemática, al hombre sólo le cabe generar recursos decorativos, constructos de palabras que, si bien son bellos y agradables al oído y el pensamiento, no ayudan a conocer lo claro y evidente, lo matematizable, lo realmente real. Si la *máthesis* es el órgano de la *apófansis*, la retórica lo es de la *poíesis*. El husserliano «hombre de ciencia»<sup>15</sup>



cuenta *ab initio* con el crédito de su auditorio. El europeo confía en que lo que aquél estipula y la estructura de la realidad se relacionan en términos de una percta *adequatio*. Reconvirtiendo la máxima foucaultiana, los límites de las palabras de la ciencia natural determinan los límites de mi mundo. Por el contrario, a la literatura se le atribuye una capacidad descriptiva puramente ficcional. El arte retrata simulacros, pseudorrealidades, o, mejor dicho, universos en potencia. El mundo es uno y sólo uno, y su fondo ontológico está sincronizado con el *lógos* de la *theoría* científica. La letra a-científica es, por consiguiente, a-gnóstica, inválida para representar el horizonte de lo real, así que proyecta hipótesis vacuas, *flatus vocis* sin correlato empírico. Apropiándonos del lema lacaniano, allí dónde está la palabra poética falta el ser, pues trae a presencia una idea de mundo sin mundo, que, vacío de apoyatura empírica,

<sup>13</sup> Véase Marquard, Odo (2000): *Apología de lo contingente: estudios filosóficos*. Diputación Valenciana, Valencia.

<sup>14</sup> *El arte de la novela*.

<sup>15</sup> Husserl, Edmund (1990): *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*. Crítica, Barcelona.

oscila mágicamente sobre un *Ab-grund* insondable.

Capote y sus sucesores quieren conmutar al *lógos*. Si se la sabe utilizar, la literatura no sólo es un instrumento útil para la exposición de la verdad, sino que, por añadidura, resulta más eficaz que la deducción o el silogismo científico y la transcripción analítica que cultiva el periodismo convencional. Los nuevos periodistas tribunalizan el estilo literario, y fallan a favor de su conveniencia si de hacer periodismo se trata. Como el propio Capote asegura, el «nuevo género» creado por él debería recibir el apelativo de «no-ficción» (*non-fiction*), ya que su texto fundacional, *A sangre fría*, surgió como un intento de

«escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuera rigurosamente cierta».<sup>16</sup>

Capote subtuló su obra cumbre *Relato verdadero de un asesinato múltiple y sus consecuencias*, poniendo de relevancia su apuesta por la connivencia entre narratividad literaria y no-ficcionalidad. Norman Mailer consiguió en 1968 su primer premio Pulitzer gracias a *The armies of the night*, relación verista en tono novelístico de una marcha al Pentágono en protesta contra la guerra de Vietnam. En clara sintonía con el optimismo ecléctico de Capote, añadió como subtítulo *History as a Novel, The novel as a History*: la desprestigiada novela puede servir como vehículo transmisor de la historia, porque la historia admite ser transmitida con los mecanismos de la novela. De hecho, a los nuevos periodistas les interesa el modelo literario en la medida en que les libera de las severas cadenas formales, dándoles así cancha libre para poder ofrecer *the whole truth*, la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, sin escamotearle nada por razones de formato, convenciones morales o licencias de protocolo. Una segunda ganancia es la capacidad para producir obras estéticamente delicuescentes. Estos *enfants terribles* de mediados de los setenta sabían demasiado bien que la letra escrita no podía rivalizar contra los emergentes canales *multi-media*, generadores de códigos visuales y sonoros en movimiento, a la hora de atraer la atención del receptor. Resulta entonces

---

<sup>16</sup> Cantavella, Juan (2002): *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*. Septem Ediciones, Oviedo, pág. 8.

absurdo renunciar a la desaprovechada riqueza del lenguaje, que, desplegado sin las correas de la gramática oficial, puede llegar a emular los registros sensoriales. Es por ello frecuente, especialmente en nuestro Tom Wolfe, el empleo de onomatopeyas por parte de los nuevos periodistas, una transgresión que bien podía servir para herir de muerte al texto periodístico clásico, gris monótono, como para convocar la atención del interlocutor, suscitando en él desconcierto, incertidumbre e incluso animadversión. En la introducción a *The Kandy-Kolored Tangerine-Flaked Streamline Baby* (1965), Wolfe recuerda que cuando el New York Herald Tribune le encargó un artículo sobre el «Hot Rod y Custom Show» él escribió, diligentemente, lo que se esperaba de un periodista convencional, *the usual totem story*. No obstante, pronto se percató de que el cúmulo de impresiones suscitadas por el espectáculo no tenía cabida en la fórmula periodística al uso, de modo que escribió una segunda versión, esta vez para la revista *Esquire*:

*«There goes (Varoom! Varoom!) that Kandy-Kolored  
(Thphhhhhh) Tangerine-Flaked Streamline Baby  
Around the Bend  
(Brummmmmmmmmmmmmmmmmmmmm)».*

Apostar por la plasticidad del lenguaje en todos sus registros no conlleva necesariamente una pérdida de veracidad, sino todo lo contrario. La obra del *parajournalism* se asiste de la *dramatización* de los hechos para reconstruirlos desde una perspectiva caleidoscópica. El fallo de los críticos del nuevo periodismo estriba en que confunden drama y ficción. Ficcionalizar es un proceso narrativo equivalente a la fabulación.

Dramatizar es extrapolar una peripecia pasada y real al ámbito presente de las tres dimensiones, reactivarla y ponerla nuevamente en juego. La frontera es meridiana: ficcionando se miente, dramatizando se escenifica. Por ejemplo, Wolfe cierra *The electronic kool-acid test* (1968) con esta aclaración final:

*«All the events, details and dialogue I have recorded  
are either what I saw and heard myself or were told  
to me by people who were there themselves or were*

*recorded on tapes or film or in writing».*

Wolfe asevera que su relato «está basado en hechos reales». Es, *prima facie*, una «historia verdadera» (*a true history*) aun cuando la relate el verbo afectado del juglar en vez del timbre aséptico del reportero. Tal es la intensidad con que defiende la base documental de su trabajo que en una entrevista concedida a *La Revista*, suplemento del diario *El País*, número 161, llega a afirmar que prefiere definirse como redactor antes que como escritor. Y añade:

*«Mi punto de vista es el de un sociólogo, pero no es una actitud de protesta. Sólo intento reflejar un ambiente en particular».*

Por su parte, Capote asegura que aunque en *A sangre fría* usó «la hondura y libertad de la prosa y la precisión de la poesía», quería «hacer una novela periodística» cuyo punto de partida fuera la «credibilidad de los hechos».<sup>17</sup>

Raymond Mungo, exponente de la nueva pléyade de periodistas literarios<sup>18</sup>, reconoce en *Famous long ago* (1970) la importancia de los «hechos», pero asegura que por sí solos «no equivalen a la verdad». Quebrantando la ley de las cuatro «w-h-ords» (*what, where, when* y *why*), el discurso *muckracker* se abre a una quinta dimensión, el *how* o el cómo, pudiendo así reflejar el sector de la verdad que no es traducible en fecha ni cifra, y que, por lo mismo, está condenada al silencio en el texto periodístico convencional. El nuevo periodista no cultiva el estilo narrativo-retórico con la intención de granjearse una reputación en el gremio de la narración. Sólo quiere disponer de todas las armas que estén a su alcance para poder decir ese *plus something* de verdad. Rescatar el componente dóxico-vital del acontecimiento, su vértice más íntimo y subjetivo, es la aspiración fundacional del nuevo periodismo.

---

<sup>17</sup> Capote, Truman (1980): *Música para camaleones*. Anagrama, Barcelona, página. 10. De hecho, su obsesión por la fundamentación documental de sus relatos ha trascendido a la historia del periodismo de investigación. Se trasladó a Kansas, lugar de residencia de la familia Clutter, poco después de que murieran a manos de Eugene Hickock y Perry Smith, en 1959. Visitó la escena del crimen y los lugares frecuentados por los principales implicados y siguió de cerca la vida en prisión de los asesinos hasta el momento de su ejecución, al cabo de cinco años.

<sup>18</sup> En cuyas filas también figuran Rodolfo Wash, Robert Chrisgau, Rex Reed, Nicolas Tomalin, Michael Herr o Joan Didion

En palabras del propio Wolfe, el redactor novoperiodístico juega a desobedecer la tradición. Pero insubordinarse contra la *tradición* periodística no es lo mismo que revelarse contra el *género* periodístico *in toto*. Lo que el *advocacy journalism* quiere es describir totalmente el hecho, desde todos los ángulos concebibles, sólo que para ello es imperativo superar el hecho. El autor



se ve obligado a renunciar a su cómoda posición de transcriptor para convertirse en creador, un creador, aclara irónicamente Wolfe, «insolente», que usa los diferentes resortes de la escritura sin deberse a las leyes establecidas. Se trata de proceder como haya que proceder para comunicar la verdad sin hiatos y sin renunciar al aspecto estilístico de la creación. Es decir: el contenido

determina la forma, pero ello no es óbice para menoscabar la cuota de retórica de la forma.

La gran sistematización de los recursos estilísticos del periodismo literario corresponde al autor de *La hoguera de las vanidades*<sup>19</sup>:

a) Punto de vista en la tercera persona. Frecuentemente se objeta que el novoperiodismo es producto del exceso narcisista de sus creadores. Ciertamente, estos autores suelen incluirse a sí mismos en la intrahistoria de la narración como un personaje más del reparto. Pero este intrusismo responde a su deseo por revestir a la obra de fuerza testimonial. Respecto a su obra *Dispatches* (1968), ambientación del conflicto de Vietnam que inspiraría *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola, Michael Herr admite: «fui a cubrir la guerra, y la guerra me cubrió a mí». Wolfe asegura que la señal distintiva del nuevo periodista es que «está allí dónde pasan las cosas», que escribe su relato «desde dentro», para lo que no duda en «tomar contacto con perfectos desconocidos, meterse en sus vidas de alguna manera, hacer preguntas a las que habitualmente no tiene derecho a respuesta, y principalmente pretender ver cosas que no se tienen por qué ver». *La hoguera de las vanidades* es una

<sup>19</sup> Wolfe, Tom (2005): *El nuevo periodismo*. Anagrama, Barcelona.

estampa de la Nueva York no tónica, ya que se nutre de las vivencias personales de Wolfe. Según confiesa, desde su adolescencia soñaba con instalarse en La Gran Manzana, aspiración que satisfizo cuando contaba con 32 años. Guardándose sus consideraciones más subjetivas, su proyecto es, recordémoslo, el de un «sociólogo». Actuando como un analista contemporáneo, quiere levantar acta notarial de los entresijos de la *caput mundi* postmoderna. Y cuando se le acusa de ofrecer una visión parialista Wolfe responde:

*«Sigo sin entenderlo. Mi idea era decir: ¡Miren toda esa gente! ¡Miren cómo viven! ¡Miren lo que hacen! ¿No es increíble?». <sup>20</sup>*

Sabe que un modo efectivo para acentuar la objetividad del relato es omitirse a sí mismo como narrador omnisciente. Emplea en su lugar lo que él llama un «estilo indirecto libre»: El testimonio del personaje construye la narración central de las acciones, al tiempo que se conjuga «con la exposición escénica de sus pensamientos, sensaciones y sentimientos». De este modo, en vez de propiciar al lector una aproximación externa a los acontecimientos se los muestra a través de la experiencia subjetiva de sus participantes. Pongamos un ejemplo. Ante la inminencia del juicio contra McCoy, el reverendo Reginald Bacon quiere ejercer presión sobre la opinión pública y organiza una manifestación en pleno Park Avenue. Wolfe podría haberse limitado a detallar la cifra de los manifestantes, la consigna de sus griteríos o su situación en la avenida. Por el contrario, deja que sea el propio McCoy quién describa directamente la secuencia, salpicada de introspecciones:

*«En el caluroso ambiente de junio, el estruendo del megáfono y los bramidos de rabia ascendieron con increíble facilidad los diez pisos del edificio de Park Avenue... ¡Diez pisos...! ¡Casi nada...! ¡Podían estirar el brazo y meterlo por la ventana...! Y finalmente casi pareció que el griterío formaba parte del aire que respiraba. ¡El megáfono aullaba su nombre! Sherman se acercó a la ventana de la*

---

<sup>20</sup> *La Revista*, suplemento del diario El País, número 161

*biblioteca y se atrevió a mirar hacia abajo. ¡Y si me viesen! [...] Otra pancarta... ¡Joder! [...] Estaban todos aquí, en Park Avenue, al pie de su portal. Estaban aquí, en el teléfono. ¿Cuánto faltaba para que entrasen en estampida en su casa, para que pisotearan vociferantes aquella enorme extensión de mármol verde?».*<sup>21</sup>

Recordando la tesis de Barthes, Wolfe se resigna a una utopía sólo de «papel», a ser un simple «escribiente», que diría Mario Vargas Llosa. No quiere de su obra que sea «su» obra, «su» particular visión de Nueva York. La verdad desplegada en la novela es, en cambio, la verdad de Nueva York, de las personas que la viven, preñándola de significado. Una verdad, por consiguiente, no abstracta (la cosa misma «Nueva-York») sino que es abierta por una pluralidad de percepciones. De este modo es relevante dentro de la temática de la obra la dialéctica entre acción y representación, o entre verdad objetiva e impresión subjetiva, como se verá más adelante. En vez de relatarnos fríamente «qué» sucede se nos informa acerca de «cómo» repercusión eso en Sherman McCoy, Lawrence Kramer, Peter Fallow o Maria Ruskin o Harry Lamb, si lo sufren o lo gozan, si lo padecen o disfrutan. Todo acontecimiento de *La hoguera de las vanidades* va a levantar un coro polifónico y simultáneo de sensaciones, pues, algo que para unos resulta fatídico para otros significa una jugosa posibilidad de medrar personal o profesionalmente, mientras que para algún tercero sólo es una peripecia irrelevante, alejada de su vida cotidiana. Por ejemplo, cuando McCoy hace balance de su trayectoria, concluye así:

*«i...ya estoy muerto [...] el Sherman McCoy de la Familia McCoy, de Yale, y de Park Avenue, de Wall Street, ha muerto».*<sup>22</sup>

El modo en que Kramer lee la tragedia de McCoy es bien distinta: «Gracias Dios mío por haber puesto en mis manos al Gran Acusado Blanco<sup>23</sup>».

Desde luego, la opción metodológica del estilo libre indirecto reclama

---

<sup>21</sup> Wolfe, Tom (2005): *La hoguera de las vanidades*. Anagrama, Barcelona, págs. 501-502.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 507.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 471.

nuevos deberes al lector. Además de requerírsele la intelección del hilo argumental se le quiere excitar *emotionally*, según aclara Wolfe en su presentación de *The new journalism*. Se le pide que se involucre activamente en la construcción del relato; estimulando su empatía con el otro yo del personaje literario se le llama a re-escribir el texto, o sea, a re-vivir lo ya vivido por éste, a ponerse en su piel y recordar el bagaje de su experiencia.

b) Construcción escena-por-escena. Es característico del estilo wolfiano la desarticulación del *continuum* cronológico. La estructura de *La hoguera de las vanidades* carece de una trama central, alterna cuatro subtramas principales dentro de las cuales arraigan una pluralidad de subtramas adyacentes. Son las protagonizadas por McCoy, (secundado por María, su esposa Judy, su hija Campbell, su padre, el «León de Dunning Sponget», el detestable vecino *knickerbocker* Pollard Browning, el abogado irlandés Tom Killiam y sus colaboradores, o el personal de Pierce & Pierce: Gene Lopwitz, Rawlie, Ferdi Argüello, el limpiabotas negro...), Lawrence Kramer (secundado por su esposa Rhoda, su niñera inglesa, los detectives Martin y Goldberg, los vicefiscales Andriutti y Cagney, sus superiores, Abraham Weiss y Bernie Fitzgibbon, Miss Shelley Thomas y el juez Kovitsky) y Peter Fallow (secundado por sus colegas *british* del Leicester's, Caroline Heftshank, Alex Britt-Whithers, St. John, Billy Cortez, su informador Peter Vogel y los miembros del *City Light*, Gerald Steiner, Brian Highridge y el fotógrafo Silverstein). El foco de atención oscila entre uno y otro núcleo argumental, servido del efecto puente que desempeñan otros personajes relevantes, tales como el reverendo Reginald Bacon (su cruzada contra McCoy en supuesto apoyo a Annie Lamb, la madre del atropellado Harry Lamb, está motivado por ambiciones personales, en concreto afianzar la inversión realizada con el crédito que la iglesia episcopaliana le concedió para la apertura de la guardería «El Pastorcito»). Es Edward Fiske III en persona quien firma su cheque, asiduo al del Leicester's y conocido, por tanto, de Fallow. Filippo Chirazzi es igualmente numerario de esta comitiva, y la conecta con la esfera de McCoy a causa de su relación con María. María está casada con el magnate judío de los vuelos chárter Arthur Ruskin, fallecido en *La boue d'Argent* durante su entrevista con Fallow. Los personajes de origen irlandés se hallan vinculados por lo que se denomina «lealtad asnal», de modo que entre ellos se establece una cadena de favores que parece constituir el motor real del sistema legal



neoyorkino. Entre los socios de dicha hermandad figuran el detective Martin (símbolo de la calle), Fitzgibbon (símbolo de las altas esferas de poder), de la oficina del fiscal del distrito, y Tom Killian (símbolo de la justicia mercenaria), los cuales se tratan con recíproca diligencia. Caso contrario es la relación de los *donkeys* para con los *hymies* o *goldbergs* (judíos) o los negros de Harlem. Martin se esfuerza por demostrar a Bacon el desprecio que le tiene. Kramer ve en la raza afroamericana una amenaza constante, y reacciona ante el «contoneo de chuloputas» tensando sus esternocleidomastoideos, en señal de fortaleza y valentía, análogamente a como McCoy convierte su portentoso mentón en un escudo contra los (asustados) jóvenes negros que deambulan por Park Avenue.

c) Diálogo realista. Wolfe pone en boca de sus personajes una profusión de interjecciones, redundancias, entonaciones y modismos de lenguaje con el fin de retratar el habla cotidiana. Se vale incluso de la utilización de los signos de puntuación de manera especial para reforzar las frases; son frecuentes las admiraciones y exclamaciones, así como el uso, hasta cierto punto excesivo, de guiones, paréntesis, mayúsculas y puntos suspensivos, siempre para denotar el estatus emocional del enunciante:

*«Mira,... Estoy-a-punto-de-sacar-a-pasear-al-perro... de manera que voy-a-sacarle-a-pasear... ¿De acuerdo?»<sup>24</sup>*

*Sherman miró fijamente la línea blanca del asfalto. Miró tan fijamente que las líneas... los signos... las luces rojas de posición... comenzaron a alejarse de él... Ya no conseguía entender lo que veía... Sólo conseguía concentrarse en... ifragmentos...! imoléculas! iátomos...! iPor Dios...! iYa no soy capaz ni de razonar! El corazón comenzó a estremecerse con las palpitaciones... hasta que hubo un tremendo iflap!... y volvió a su ritmo normal...».<sup>25</sup>*

*La hoguera de las vanidades* pretende reflejar lo que la crítica literaria anglosajona denomina *collective idiolects* o discursos populares. Inspirado en el

---

<sup>24</sup> Ibidem, pág. 19.

<sup>25</sup> Ibidem, pág. 91.

naturalismo de un Zóla o un Dickens, Wolfe quiere transmitir con rigurosidad el costumbrismo contemporáneo. Se abstiene de idealizar, depurar o censurar el estilo vulgar de expresión, por muy ordinario que éste llegue a ser:

«—*iEh, Kramer! iEh, maricón! iBésame el culo!*  
—*iEh, tío, métetela por donde te quepa! [...]* —  
*iEh, jilipollas!*  
—*iLamenabos!* —  
*iKramer, hijoputa!*  
—*iEh tío, te voy a dar por el culo!*».<sup>26</sup>

d) Descripción significativa. *La Hoguera de las vanidades* merece ser valorada no sólo como un texto de crítica cultural, sino también como un detallado sumario del *american way of life* de mediados de los ochenta. Por algo se conoce a Wolfe como «el Balzac de Park Avenue». En la obra nos encontramos con un análisis de la iconografía *pop*, basado en una exhaustiva relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, tendencias en moda y decoración mobiliaria, idiolectos, jergas gremiales, apelativos étnicos, diferentes formas de tratar con superiores y subalternos, con colegas de profesión e incluso con uno mismo, dado el caso. Todos estos datos aportan una precisa información acerca de las «tribus» que conviven en ese crisol multívoco que es la ciudad de New York. Por añadidura, Wolfe concreta la calificación de los personajes uno a uno, empleando nuevamente una técnica indirecta. La gestualidad y el acento, la indumentaria y el lugar dónde se pasa el tiempo de ocio y el de negocio adquieren un valor simbólico determinante. Pues en el fondo, es opinión de Wolfe, como buen protestante y mejor norteamericano, o sea, liberalista por convicción, que los bienes de un hombre expresan su posición en el mundo:

«*Magnífico... imagnífico! A Sherman le gustaba que le vieses desempeñando su papel de padre. Esta mañana era un hombre que representaba toda la envarada seriedad de Park Avenue y de Wall Street.*

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 46.

*Llevaba un traje de estambre gris azulado, hecho a medida en Inglaterra, por 1.800 dólares, con americana de dos botones, sin cruzar, y solapas corrientes, de puntas redondeadas. En Wall Street, los trajes cruzados y con las solapas anchas y afiladas estaban mal vistos, eran considerados como cosas atrevidas, que sólo vestía la gente del mundo de la confección».*<sup>27</sup>

La lógica postmoderna ya se insinúa en los años ochenta: tanto tienes tanto vales, ergo, eres lo que tienes, lo que vistes, lo que tiras a la papelera o lo que dejas que los demás vean en tu superficie. Tus abalorios, no tus acciones, hablan de ti, no ya como «individuo» (una dimensión que la «hiperdemocracia» o el «hiperigualitarismo» postmoderno se han encargado, paradójicamente, de cancelar), sino como miembro de un escalafón socio-económico:

*«El viejo calzaba unas zapatillas deportivas a listas blancas y moradas. Parecía contradictorio que las llevara un hombre tan viejo, pero en realidad aquello no era extraño, al menos no lo era en la línea. D. Kramer bajó la vista al suelo. La mitad de los ocupantes del vagón llevaban zapatillas deportivas con adornos no menos espectaculares, y con suelas igualmente gruesas. Las calzaban los jóvenes y los viejos, las madres con niños sobre la falda, y hasta esos mismos niños. Pero no usaban este calzado por las mismas razones que los clientes de Jóvenes, Sanos y Bellos, como en las zonas más nobles de la ciudad [...] no, los motivos por los que estaban tan generalizadas las zapatillas deportivas en la línea D era por su precio: son el calzado menos caro. En la línea D, llevar esas zapatillas era como llevar colgado al cuello un cartel que dijera Barriobajero, o EL BARRIO».*<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Pág. 52.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 40.

e) Caracterización compuesta. El buque insignia de la literatura periodística. En síntesis, consiste en construir cada personaje como prototipo de un cierto colectivo de personas reales. En el registro periodístico, esta técnica tiene la ventaja de que ayuda a preservar la identidad de las personas involucradas en el artículo o reportaje. Ejemplos que han trascendido son, por citar algunos, *The Jimmy's world*, de Janet Cook, referido a la drogadicción, *The panic in needle park*, de James Mills, que plantea el matrimonio entre violencia y prostitución en las grandes orbes, o el muy recordado *Joe is home now*, de John Hersey, sobre la reinserción de los veteranos del Vietnam. Del Jimmy descrito por Janet Cook cabría decir lo mismo que el propio Hersey afirma acerca de Joe Souzack, «no era un personaje verídico, pero sí verdadero». Ese Joe en concreto carece de existencia, si bien nace de la observación de muchos otros soldados reales y de la extracción y síntesis de sus rasgos comunes. El perfil de McCoy, mezcla de narcisismo autocomplaciente, esbeltez física y psique vanidosa, reúne los rasgos distintivos de los *brokers* y altos ejecutivos que pueblan el «Manhattan blanco». Las clases medias, sustentadas por el escaso salario que le reportan sus oficios liberales, habitan exiguos apartamentos en bloques tipo «colonia de hormigas» o casitas unifamiliares en las afueras de la ciudad. Martin, Goldberg, Kramer o Killian son algunos de sus exponentes. En tercer lugar, los desfavorecidos son por lo general de ascendencia afroamericana, oriental o latina, hombres y mujeres sin cualificación profesional que se ven obligados a emplearse en los trabajos peor remunerados. El largo rosario de nombres ocupados en el sector de los servicios encontramos pocos individuos que no coincidan con este perfil (Dan, el regordete vigilante pelirrojo del garaje subterráneo donde los McCoy aparcen sus dos vehículos).

### III

#### **Non-fiction novel: entre el naturalismo kitsch y la denuncia social.**

##### **La «feria» de las vanidades**

*La hoguera de las vanidades* tiene la estructura propia de una crónica de la sección de espectáculos. Describe, movimiento a movimiento, un violento

baile de disfraces, ronda tras ronda, una partida de póker entre unos pocos oponentes, en la que cada uno posee un as en la manga, ocultas intenciones que al final serán descubiertas sobre el tapete. El particular universo de vanidades trenzado por Wolfe se rige por las pautas del individualismo y la disimulación. Nada es lo que parece, absolutamente nadie conoce a nadie y, lo que es más trágico, siendo un



periodista quien firma el texto, nadie conoce la verdadera verdad de casi nada. Durante más de seiscientas páginas Wolfe explica como los ciudadanos de esa peligrosa «selva» que es el *caput mundi* de nuestra era se sincronizan en un grotesco *striptease* colectivo. Todos ellos se van despojando de sus luminosos trajes de fiesta, sus disfraces carnalescos co-sidos con tópicos del *common sense* y la moral *typically american*, para sacar a la luz las horribles cicatrices que asolan sus plexos solares. Y es que, por encima de superestructuras temáticas como el conflicto racial, religioso y económico, o la lucha entre *lobbies* por el control de los escaños del poder, el nudo gordiano de *La hoguera de las vanidades* es, a mi parecer, el estatus de la verdad en la sociedad contemporánea y su relación con las conciencias particulares. Ello deriva, en última instancia, al problema de la deontología periodística, por lo que la novela acaba convertida en una especie de ensayo metaperiodístico.

El chovinismo, al igual que el narcisismo (que muchos intentan disculpar como inocente coquetería), forma parte del carácter de Wolfe, y eso se traduce a su escritura. Con razón o sin ella, dice darle gracias a Dios cada día por «vivir en estados Unidos, el mejor país de la Tierra»:

*«EEUU está muy cerca de ser lo que los socialistas utópicos del siglo XIX andaban buscando. Una sociedad en la que todos tienen libertad política, tiempo libre y dinero para expresar sus anhelos».*<sup>29</sup>

Luego la crítica contenida en su obra no va dirigida a la población

<sup>29</sup> La Revista, suplemento del diario El país, número 161.

norteamericana en su conjunto, sino a ese rocambolesco *maremagnum* que orbita enfebrecido en torno a la *Liberty Island*. Wolfe no duda de que los Estados Unidos sea esa tierra de las oportunidades tan frecuentemente elogiada, adalid de los países libres y democracias del mundo, como asegura George Bush, paradigma excelso de ciudadanía y fraternalidad llamada a servir de ejemplo a sus vecinos de siglo, una gran familia dónde reina la concordia gracias a su «temerosidad de Dios». *In god we trust*. Sin embargo, el microcosmos neoyorkino es harina de otro costal. Wolfe declara eufemísticamente que, cuando se mudó a la metrópolis para escribir en el suplemento semanal del *New York Herald Tribune*, cayó en la cuenta de que no era precisamente un sitio propicio «para casarse». Las excelentes reglas morales con que se juega a la existencia en el resto de los estados parecen no tener vigencia en las calles de Lexington Avenue, Brooklyn o New Jersey.

En lo respectivo a su demografía, New York sí es una muestra en escala de la composición humana de los EEUU. Sus 18,6 millones de habitantes, que la convierten en la segunda área urbana de la nación, siguen las proporciones de la composición étnica del país. Según el censo de 2000, los blancos constituyen el 75,1% de la población total, los afroamericanos el 12,3%, los descendientes de los nativos americanos el 0,9%, los asiáticos el 3,6% y los insulares del pacífico el 0,1%. Los hispanos representan el 12,5%, lo que les convierte en el grupo étnico minoritario más numeroso. La población con ascendencia arábiga abarca, por contra, sólo el 0,42% de la población total. Una mala interpretación de estos datos ha incitado lecturas desafortunadas del clima de violencia que asola al país, que señalan la multiculturalidad étnica como supuesto desencadenante<sup>30</sup>. Prejuicios etnocéntricos de este tipo cimentaban el *apartheid* surafricano o, sin ir más lejos, el *segregacionismo*, aberrante política de no-intromisión-recíproca o separacionismo racial que dirigió el concierto norteamericano hasta mediados del siglo pasado. Pero si de *La hoguera de las vanidades* puede inferirse alguna idea sobre la antropología política de EEUU es que aún prevalece la tónica del *separated but equals*, si bien aplicada con nuevos criterios. La actual estratificación social es una consecuencia de la hipóstasis de la racionalidad capitalista, de modo que la división entre ciudadanos de primera o segunda categoría se realiza por el baremo de la utilidad, en lugar del color de la piel.

---

<sup>30</sup> Véase la bochornosa intervención del mítico Charlton Heston en *Bowling for columbine*, documental del novoperiodista cinematográfico Michael Moore, estrenado en 2003 y ganador de un Oscar de la academia.

Según el enfoque clásico de Bentham o James, el valor de lo bueno depende intrínsecamente de la utilidad. Una acción es calificable como «buena» o como «mala» en proporción a su tendencia a acrecentar o disminuir la dicha pública. De tal modo, no es de extrañar que sólo los que se estiman a sí mismo «contribuyentes» de los eriales públicos se vean con el derecho de exigir asistencia a las instituciones estatales. En cualquier caso, lo interesante para nuestro análisis es que Wolfe teoriza sutilmente cómo la lógica capitalista ha suprimido la moral tradicional, basada en valores, para poner en su lugar una axiología de corte consecuencialista. La dignidad personal nace de la capacidad para sustentar el bien de la mayoría, establecer bases sólidas para la prosperidad y bienestar comunes, y esta dignidad se refleja en el patrimonio que cada cuál acumula. De este modo, el estatus social es generalmente una retribución merecida, justo reconocimiento de las virtudes individuales. Sherman McCoy es el vendedor número en la sala de compra-venta de bonos de *Pierce & Pierce*, y Gene Lopwitz ingresa a diario millones de dólares gracias a sus ágiles gestiones, razón por la cual sus elevados honorarios (un millón de dólares) están más que justificados, así como su señorial dúplex en una décima planta del Upper East Side, en la Quinta Avenida (tasada en más de dos millones de dólares), su residencia veraniega en Southampton, su Mercedes deportivo de dos asientos (48.000 dólares), e incluso una «morena cachonda» con la que desahogarse tras el fragor de la batalla bursátil. Iluminado por tales evidencias, Sherman encuentra incomprensible los celos de su mujer, Judy:

*«¿Qué era una sola llamada de teléfono, por estúpida que hubiese sido... en comparación con los magníficos libros mayores que registraban los negocios de Pierce & Pierce? El piso cincuenta era sólo para gente que no tenía miedo de agarrar lo que deseaba. Y, por Cristo, él, Sherman, Amo del Universo, apenas deseaba nada en comparación con todo lo que, por derecho, le correspondía [...]. ¿Cómo se atrevía ella a hacerle pasar aquel mal rato?». <sup>31</sup>*

---

<sup>31</sup> Ibidem, pág. 72.

El resentimiento de Kramer se debe a que el sistema no le ha tratado proporcionadamente. Se siente perjudicado, pues considera que no se le recompensan adecuadamente sus servicios a la comunidad, mientras que a funcionarios designados a labores menos relevantes se les gratifica en mayor cuantía:

*«Por fin entendió Kramer por qué se enfurecía cada vez que veía la elegante ropa de Sullivan [...]. Sullivan y otro estenógrafo se habían repartido 30.000 dólares en sólo dos semanas y media. Para esos tipos, ganar 75.000 al año no era nada especial. Y eso suponía ganar 10.000 más que el juez, y el doble que él. ¡Y no eran más que estenógrafos! [...] Mientras que él, Kramer, graduado de la facultad de derecho de Columbia, vicesfiscal del distrito, tenía que preguntarse si le llegaría el sueldo para invitar a una chica a un restaurante del Upper East Side».*<sup>32</sup>

La ciudad es un bullicioso hervidero de *vanidades*, yuxtaposición, que no integración, de proyectos de progresía personal, y, en consecuencia, un puro estado hobbesiano de naturaleza en el que las almas luchan encarnizadamente entre sí por hacerse con los escalafones socio-económicos más elevados. Sin duda, aún adoleciendo de una patológica vena demagógica, el reverendo Bacon no yerra cuando interpreta que el aire que se respira en la ciudad de los rascacielos trae olores de guerra. Bajo la aparente masa uniforme que forman los *yankis*, para el refinado británico Fallow todos cortados por el mismo patrón soez e ignorante, sigue activa una escisión fundamental. Persiste, de manera más o menos encubierta, la pugna entre dos grandes sectores antitéticos. Se está librando «la» lucha, la «batalla final»<sup>33</sup>. Ahora bien, la contienda ya no encara, como sostenía el marxismo clásico, a opresores y oprimidos, se trata más bien de una guerra civil *inter pares* por la conquista del poder en la que cada eje dispone de sus propias armas para ofender al enemigo.

---

<sup>32</sup> Ibidem, pág. 245.

<sup>33</sup> Ibidem, pág. 147.



En todo caso, habría que hablar de vencedores y vencidos antes que de explotadores y desvalidos, de reaccionarios frente a revolucionarios. La imagen de una polémica entre credos o etnias no es más que un velo máyico que enturbia la verdadera naturaleza del enfrentamiento<sup>34</sup>. Lejos de una cruzada contra los infieles para imponer la fe verdadera, el arte de la guerra contemporánea está regulado por las leyes del mercado. Las escrituras de la verdadera religión, ésa por la que merece la pena matar y morir, está escrita en el color verde de los billetes de un dólar. Las alianzas no se fraguan por la tenencia de ideales o procedencias comunes, ni la hermandad es fruto gratuito y azaroso de la consanguinidad. La cordialidad no es sino el trato que se tienen aquellos que se embarcan en un proyecto económico común; los otros sólo son obstáculos para la realización de sus propósitos, adversarios que han de batir en duelo:

*«El ocio no era un pecado contra uno mismo ni contra Dios, sino contra Mammón y contra Pierce & Pierce. Si no le quedaba más remedio que ser él quién le exigiera responsabilidades a aquel sudaca... pero lamentó lo de sudaca, incluso aunque sólo había llegado a pensarlo. Se consideraba miembro de la nueva generación, todo un igualitario de Wall Street, un Amo del Universo que sólo respetaba el talento. Wall Street había dejado de ser un reducto exclusivo de la Buenas Familias Protestantes. Eran numerosos los banqueros de raza judía. Y abundaban los irlandeses, los griegos, los eslavos. Por otro lado, no le importaba que ninguno de sus ochenta colegas del departamento de bonos fuese mujer o negro. ¿Por qué iban a serlo?». <sup>35</sup>*

---

<sup>34</sup> Kramer es un judío. Sus padres veían a «¡Toda Norteamérica, todo el mundo!» como una «tragedia titulada *Los judíos enfrentados a los goyim, en la que los goyim eran unos animales*». Kramer se estima superior a sus compañeros del departamento de homicidios Andriutti y Caughey, italiano e irlandés respectivamente, pero sólo porque «había obtenido su título en la facultad de Columbia, mientras que ellos eran alumnos de St. John's, conocida por todo el mundo como la facultad de los segundones» (pág. 106). Más aún, a Kramer «le hubiese gustado ser irlandés» (pág. 106), ya que envidia la terquedad y arrojo de los *donkeys*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 65.

El caso McCoy es, por consiguiente, una gran mentira. La cruzada organizada por la «Solidaridad de todos los pueblos» y ejecutada por el «Ejército de Gedeón» está espoleada por intereses poco solidarios. Ni siquiera es la causa personal de Reginald Bacon contra Sherman McCoy, velando para que se castigue adecuadamente la humillación racista de un *charlie* de la *jet-set* contra un joven negro y, por lo tanto, indefenso. Lo de menos son los nombres propios (Sherman McCoy, Harry Lamb). Lo importante son los conceptos que representan. El reverendo ve en el caso la oportunidad para levantar a los negros y portorriqueños de Harlem contra los *wasps*<sup>36</sup> de Park Avenue, lo cual haría que «su» empresa, el propio Harlem, se supraordinase al centro financiero predominante hasta el momento, Wall Street. El detonante del conflicto no es la insurrección espontánea del tercer mundo frente a la dictadura del primer-mundista hombre blanco. El anhelo de Bacon es arruinar la pirámide jerárquica en vigor, finiquitar la estructura de los poderes fácticos, derrocar al monarca caucásico, pero no con el deseo de reorganizar las relaciones humanas sobre un eje horizontal. A Bacon le interesa la supresión del *white power* por el sencillo motivo de que sólo en ese vacío de autoridad puede instaurarse la supremacía negra o *black power*. Convierte a Nueva York en un tablero de ajedrez por cuyas casillas mueve calculadamente sus tropas de asalto, hordas de fibrosos bíceps y pectorales venidos de los apartamentos de protección oficial (como el bloque dónde viven los Lamb, el Edgar Allan Poe), eficazmente lideradas por Buck Jones, que se exhiben con un provocativo «contoneo de chuloputas», haciendo de la intimidación su arma más efectiva. Y es que, lejos de odiar al *wasp*, el reverendo Bacon lo envidia.

Alentado por la oratoria milenarista del reverendo, el «vapor» negro abraza con fuerza los orondos contornos del «Manhattan Blanco». El poder físico y religioso asedia al poder económico en su propio territorio, y le exige el sacrificio de McCoy:

«SHERMAN McCOY: / NOSOTROS, EL JURADO, /  
VAMOS A POR TI».<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Acrónimo: *White-anglo-saxon-protestant*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 502.

En el cosmos wolfiano no cabe esperanzarse con un fácil *happy end*. En *La hoguera de las vanidades* la dama de la Justicia no es ciega sino tuerta. El poder político arbitra la contienda entre los otros dos poderes desde su inexpugnable fortaleza de Gibraltar, mas la administra de manera parialista, rindiéndose al interés subjetivo de sus miembros. En la vicefiscalía del distrito del Bronx no se imparte justicia, se negocia con ella. Los juzgados son plazas de abasto dónde se trafica con favores, una suerte de Bolsa donde se especula con los bonos de las confesiones adulteradas, la nulidad sin fundamento de los juicios y la vulneración de los derechos básicos de todo ciudadano. Lo que raya más cerca de la ética profesional es la «lealtad asnal» que compromete sin necesidad de contrato a todos los *harps* del medio.

Tomemos como ejemplo la actuación del fiscal del distrito de Nueva York, Abe Weiss. Su discurso es ambiguo. En todo momento sostiene que su propósito es «cambiar las cosas», pero con ello no está declarándose partidario de que al caso McCoy se le dé un trato justo, sean cuáles fueran sus consecuencias. «No estamos aquí para ganar casos»<sup>38</sup>, sino para «fomentar la esperanza», es decir, para hacerles saber a quienes viven en los suburbios que ellos «también forman parte de New York». Hay que hacerles saber, o mejor dicho, creer, que es sólo uno, y el mismo, el sistema legal que los vigila, sanciona y protege a ellos y a sus vecinos del centro:

*«Creo que, para que se acabe de una vez por todas esa mierda sobre la justicia para los blancos y todo eso de Johannesbronx, lo ideal sería detenerle en su apartamento. Creo que sería sensacional. Si pretendes decirle a la gente de estos barrios que la ley no respeta a nadie, lo mejor es detener a un tipo que vive en Park Avenue de la misma manera que detienes a José García o a Tyrone Smith: en su jodida casa. ¿O no?».*<sup>39</sup>

Por eso es preciso sacrificar a McCoy, precipitar sobre su grácil complexión

---

<sup>38</sup> Ibidem, pág. 469.

<sup>39</sup> Ibidem, pág. 397.

de Yale todo el peso de la ley; pero no esa ley que se dicta a partir de los hechos, las pruebas y en definitiva la verdad documentada y contrastada, sino la ley popular, ajusticiamiento del tali3n que se rige por el parecer gratuito e infundado del vulgo. No importa que McCoy sea o no culpable, lo importante es la bonanza que traer3 su encarcelamiento. En efecto, todos los implicados en la trama, ya figuren en el bando de McCoy o en el contrario, sacan un cierto beneficio de sus miserias.

Asesorado por Sheldon, su maquiav3lico secretario, el alcalde se decide a consentir la calumnia de McCoy, porque as3 mejorar3 su imagen ante los votantes de etnias minoritarias. Las llamas que quemen p3blicamente el prestigio de McCoy iluminar3n su propia vanidad, limpiando su nombre de las acusaciones racistas promovidas por Bacon. Ya no ser3 necesario continuar con su estrategia de «placas para negros», ya no ser3 m3s «el alcalde de los blancos».<sup>40</sup>

Paralelamente, Lawrence Kramer se percata de que su designaci3n para el caso McCoy supone la oportunidad que tanto ans3a de realizar sus aspiraciones profesionales y emocionales. Se frustra por «andar siempre encerrando a negros y latinos», pues entiende que con ello traiciona sus ideales de juventud, absorbido por una rutina mec3nica que no menoscaba la fresca ideol3gica de su esposa Rhoda y sus amigos. 3sa es la raz3n de que se congratule cuando Dios le pone en bandeja de plata al «Gran acusado blanco». Acusar en nombre del distrito a un criminal con unas caracter3sticas tan inusuales le dar3 una segura notoriedad; Kramer no quiere justicia, sino publicidad y respeto, que todo Nueva York se asombre de la virulencia con que instiga a su acusado mientras tensa sus poderosos esternocleidomastoideos. «Todo Nueva York lo ver3» («s3lo se fijar3n en eso»<sup>41</sup>, nadie reparar3 en su incipiente calvicie). Adem3s, el 3xito en su litigaci3n le deparar3 el so3ado ascenso y el respectivo aumento de sueldo, con lo que ya no tendr3 problemas para consumir su romance con Miss Shelley.

Si McCoy resulta culpabilizado de los cargos que se le imputan, el reverendo Bacon saldr3 vencedor de su pulso contra los *marshmallows* del poder pol3tico, adem3s de reservarse un porcentaje de la indemnizaci3n que recibir3 la madre de Harry Lamb. Incluso el *City Light* se lucra con las miserias de McCoy,

---

<sup>40</sup> Ibidem, p3g. 12.

<sup>41</sup> Ibidem, p3g. 392.

ya que multiplica sus ventas informando en exclusiva de los hechos, sin importar que estos estén filtrados por el tamiz de Bacon. Por extensión, Peter Fallow también se encuentra entre las filas de los vencedores. Su seguimiento del escándalo, aún cuando lo adultera *ex professo*, le reportará el premio Pulitzer.

Hasta los personajes que se sitúan a favor de McCoy salen beneficiados. Como él mismo reflexiona, «para Killian aquello no era más que un juego. Si ganaba, fantástico. Si perdía... no pasaba nada. A por otra batalla»<sup>42</sup>. No obstante, aunque Killian no sea un hombre comprometido, no puede decirse de él que sea deshonesto<sup>43</sup>:

*«Te dije "[...] no voy a ser tu amigo. Voy a ser tu abogado. Pero, aún así, voy a hacer por ti mucho más que todos tus amigos juntos". Y también te dije "¿sabes por qué hago todo esto? Lo hago por dinero"».*<sup>44</sup>

Al final, se resuelva como resuelva el conflicto, sólo dos acabarán perdiendo: Harry Lamb, que por perder pierde hasta la vida, y Sherman McCoy, que, en cierto modo, también acaba muriendo porque «no tiene nada que ganar».

En apariencia es tras los gruesos muros de arenisca de la fortaleza de Gibraltar donde se toman las decisiones que rigen el curso de los acontecimientos. Nada más alejado de la verdad. La suerte de McCoy se decide en otra parte, en la «Ciudad Transparente» donde mora el Gran Hermano orwelliano, suerte de omnisciencia divina u ojo infalible que todo lo ve. El verdadero poder, aquél que pone y dispone en la vida de los hombres, no es el poder del profeta (Bacon), delegado por Dios, ni el del político (Weiss), delegado por los hombres. Aconsejado por sus experiencias, Wolfe sabe que la pluma es más mortal que la espada. En todo momento la pelota ha estado en el campo de los *mass-media*, que, gracias a su capacidad para crear y controlar la opinión pública, han encauzado el rumbo de los acontecimientos de acuerdo a

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 509.

<sup>43</sup> En realidad, la obra sólo presenta una verdadera autoridad moral, cuál es la del juez Myron Kovitsky, que demuestra ser un partidario insobornable de la verdad. Llevará sus convicciones hasta el extremo, primero, emitiendo su veredicto a favor de la no culpabilidad de McCoy, y segundo, defendiendo su criterio frente a la muchedumbre que lo increpa a la salida de los juzgados.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 355.

sus propias necesidades. «No eres nadie a menos que salgas en la televisión», expresa el controvertido Warhol en [\*Mi filosofía de A a B y de B a A\*](#), de nada vale tu existencia si es anónima, si no es expuesta al gran auditorio del mundo por vía de los rayos catódicos y se extiende como moda. Nadie debería estar privado de semejante privilegio (*todos tenemos derecho a nuestros cinco minutos de fama*).

*La hoguera de las vanidades* advierte sobre el peligro de un periodismo descontrolado e irresponsable que pueda desinformar libremente, vulnerando los principios deontológicos que expusimos al principio. Para ello se vale de los personajes de Peter Fallow y Silverstein, parte del *staff* del noticiero sensacionalista City Light, el primero como fotógrafo y el segundo como redactor de chismorreos locales. Los dos comparten el defecto profesional de buscar el titular impactante a toda costa, aún cuando ello exija adulterar la verdad con el fin de hacerla más atractiva. Las artimañas de Silverstein son más agresivas; modifica sin escrúpulos la escena del suceso hasta que ésta presenta ante la cámara la forma que más le conviene. Y aunque su distinción británica le hace desistir de los métodos canallescicos de Silverstein (un «verdadero genio» para su superior Brian Highride), Fallow también distorsiona la realidad para saciar el hambre de periodismo amarillo de «la rata muerta» (Gerald Steiner). Su deshonrosa propaganda de desprestigio contra McCoy no es resultado de su posicionamiento ético a favor de los desvalidos, contra el trato desigual a las minorías raciales o el elitismo de la alta sociedad blanca. El accidente de Lamb sólo es un material convertible en un «notición» que los pondría a él mismo y a su periódico a la vanguardia de la prensa escrita de Nueva York.

Ya en su primera entrevista en las oficinas del bufete Dershkin, Bellavita, Fishbein y Schlossel, Tom Killian avisa a McCoy de que está irremediabilmente condenado de antemano. Los funcionarios de la justicia, pendientes de su reelección, someten su juicio a la opinión popular, y el pueblo, convenientemente aleccionado por Bacon, quiere su cabeza. En *La hoguera de las vanidades* la voz a pie de calle rige la vida de la alta política, pues el descontento de la muchedumbre puede significar el fin de la carrera profesional:

*«Este caso se ha convertido en un escándalo público y no tienen dónde agarrarse. [...] el asunto ha salido*

*en la tele, lo publica el City Light, y Abe Weiss, que tiene unas elecciones por delante, empieza a ponerse por delante. Conozco muy bien a Weiss. Para Weiss no existe el mundo real, sólo existen la televisión y los periódicos. Y quiero decirle otra cosa. Aunque no estuviese mirando toda la prensa, igualmente le acorralarían».*<sup>45</sup>

La suerte de McCoy se jugará a la carta de la verosimilitud. Lo que ocurriera en realidad en aquella rampa oscura del Bronx es irrelevante, los «hechos» no tienen nada que decir, por eso Kramer se indigna cuando el juez Kovitsky antepone la verdad a la necesidad:

*«¡La verdad! Dos millonarios, dos niños mimados [...] ¡Intente explicárselo a los miles de personas que están ahí afuera, en la calle, pendientes de cada palabra que se pronuncia en este caso!».*<sup>46</sup>

La versión oficial no refleja lo que en verdad aconteció aquella noche sino lo que muchos desearían que hubiera pasado. La fuerza que dirige el proceso no es la justicia imparcial que sí representa ese *rara avis* de Kovitsky, sino el resentimiento de un vulgo manipulado, el egoísmo de chacales del pelaje de Bacon o Silverstein, y, principalmente, la *vanidad* (pecado compartido por el megalómano «capitán Ahab» y el narcisista Kramer). Yo, lector de *La hoguera de las vanidades*, soy un testigo privilegiado en tanto sólo yo he conocido la tragedia de primera mano, sin mediatizaciones. Al leer cuento con la noción de lo que es intachablemente cierto, por lo que puedo moverme con seguridad entre las distintas interpretaciones que batallan entre sí por imponerse a lo largo de la obra. Sabemos que la primera reconstrucción de McCoy es inexacta:

*«estábamos perdidos en esa maldita selva... nos atacaron... y luchamos y conseguimos salir con vida.  
—Su voz sonaba ahora como si estuviese*

---

<sup>45</sup> Ibidem, pág. 360.

<sup>46</sup> Ibidem, pág. 621.

*descubriendo la verdad—».*<sup>47</sup>

Es decir, estaba *construyendo* su propia verdad, movido por un imperioso deseo de tranquilizar su conciencia. A lo que él respecta, «ésta es la verdad y toda la verdad»<sup>48</sup>, porque verdadero es aquello que se puede aceptar como tal, lo que encaja en la perspectiva de las cosas que cada cuál se forma *a priori* según sus propias convicciones:

*«Sherman, voy a contarte yo lo que ha ocurrido. Soy de Carolina del Sur, y te lo voy a contar con palabras sencillas. Dos negrazos intentaron asesinarlos, pero hemos logrado escapar. Dos negrazos intentaron asesinarlos en la selva, y hemos logrado salir de la selva, y aún estamos vivos. Eso es todo».*<sup>49</sup>

Cada sujeto es el fundamento último de legitimidad de su discurso, irrefutable, por tanto, por la opinión de los otros. Sin embargo, McCoy no puede seguir negando lo evidente («los chicos no habían llegado realmente a amenazarle. ¡Eh!, ¿Necesita ayuda?»<sup>50</sup>), demostrando una integridad de la que carecen los profesionales de la prensa como Fallow, quién cubre los sucesos con flagrantes mentiras («él atropelló, ella huyó»; Ronald Auburn pasa de ser el «rey del crack» de Evergreen Avenue a convertirse en un artista brillante; Harry Lamb es «la esperanza» del Bronx, un estudiante brillante con un expediente policial limpio, sin cargos, etc.).

De hecho, la turbulenta espiral en que se ve envuelto nuestro personaje repentinamente es, en realidad su viaje al corazón de las tinieblas, recordando el título de la célebre obra de Joseph Conrad. A su vuelta del aeropuerto Kennedy, su Mercedes-Benz de 50.000 dólares no se dirige hacia su nidito de amor, un piso de renta controlada que María Ruskin realquilaba a una amiga por 331 dólares mensuales, sino que pone rumbo a la vida, a la vida con mayúsculas, la vida real que se esconde en las profundidades. Hasta ese instante, como ironiza el inspector Martin, McCoy era sólo un *wasp* que vivía en «el País de las Maravillas», ajeno a la naturaleza violenta, cruel y despiadada de la auténtica

---

<sup>47</sup> Ibidem, pág. 97.

<sup>48</sup> Ibidem, pág. 96.

<sup>49</sup> Ibidem, pág. 95.

<sup>50</sup> Ibidem, pág. 135.



Nueva York. Las calles del *axis mundi* son, en realidad, trincheras donde se libra una despiadada guerra universal. McCoy se inicia en los arcanos de «La» vida cuando cruza el puente George Washington desde Manhattan hasta Harlem; su rito de pasaje será su enfrentamiento con sus asaltantes, pues, como él mismo confiesa, nunca antes se había sentido tan vivo. Había mirado a los ojos de la bestia, la había retado y vencido en su propio terreno. Era un superviviente, ahora sí que merecía el título de «Amo del universo». Lo que allí ocurre es una hierofanía, una revelación, el desvelamiento de «La» verdad por alguien que hasta entonces vivía en la (cómoda) oscuridad de la caverna platónica. Auburn, el negro corpulento, y Lamb, el negro delgado, ofician como obispos el rito de paso por el que McCoy se abre a la madurez, desembarazándose de su dulcorada y falsa visión del mundo, una ruptura de nivel que acabará por aniquilar todo aquello que creía real, incluida su propia identidad:

*«Soy incapaz de describirte lo que siento. Lo único que puedo decirte es que ya estoy muerto, o que el Sherman McCoy de la Familia McCoy, de Yale, de Park Avenue, y de Wall Street, ha muerto. Mi yo... no sé cómo decirlo, pero, si Dios no lo quiera, si alguna vez te ocurriese una cosa así, entenderás lo que estoy diciendo. Mi yo... no soy yo...».*<sup>51</sup>

El nuevo Sherman McCoy ha descubierto la trampa del príncipe Próspero. La densidad de sus muros de piedra hacen que la presencia de «La» vida, la vida real, pase desapercibida para los invitados al carnaval, aún cuando ella está ahí, oculta tras una máscara roja. El único consuelo de los *vips* es refugiarse en cárceles de oro y plata, elevarse sobre las violentas aguas de la calle en sus torres de marfil (rascacielos con cincuenta pisos de altura, mansiones en la décima planta, salones de unos Bavardage o unos di Ducci cualquiera); recrear paraísos artificiales donde nunca pase nada y no haya (aparentemente) secretos; habitar simulacros de realidad en la que sólo intervienen una élite reducida, el club de los mejores, (magnates, nobles, políticos, onerosos profesionales del sector inmobiliario, «radiografías sociales», las deliciosas y superficiales *lemon tarts* y figuras de las artes, «bufones de la corte» como el

---

<sup>51</sup> Ibidem, pág. 507.

basto «campesino de oro» Bobby Shafflett o el *gigoló* Filippo Schirazzi). Levantar barricadas por acumulación de sedas, tapices y mesas de banquete redondas que les proteja del fuego abrasivo que llega desde afuera con la intención de incendiar sus hinchadas *vanidades*:

«Si quieres vivir en Nueva York [...] tienes que aislarte, aislarte, aislarte».<sup>52</sup>



La única manera en que Park Avenue puede evitar la mordedura mortal de la vida es relacionarse consigo mismo en régimen solipsista. Ése es el *why* de «la colmena», verdadera «feria de las vanidades» donde cada cual escenifica su propio personaje vestido con sus mejores galas, pieles sonrosadas o bronceadas, huesos a flor de piel, dentaduras impolutas, acento depurado, conversación atractiva, sobre un escenario de rubíes y brillantes, mostrándose, no como lo que es, sino como lo que debería ser. ¡Cuántas voces! ¡Cuánta diversión! ¡Cuánta risa!, notas que ejecutan una sinfonía de triste hipocresía, puntadas en el Velo opaco con que Maya envuelve la verdad. Pero su volumen no es suficiente como para silenciar plenamente la honda respiración de la bestia, que aguarda en las puertas del castillo, relamiéndose ante la inminente salida de sus presas. El Mal, o sea, «La» Verdad tiene un representante en el interior de la colmena, Lord Buffing, quien se atreve a declarar públicamente lo que todos saben y nadie quiere admitir. Es él quien les alerta de la fugacidad de la existencia, quien les comunica que el ocaso puede llegar en cualquier momento y bajo cualquier aspecto (véase el grotesco fallecimiento de Arthur Ruskin a los pies de los camareros franceses de La Boue d'Argent).

---

<sup>52</sup> Ibidem, pág. 57.

La terribilidad del mensaje del poeta candidato al Nobel lo convierte en una *persona non grata* en el limbo artificialmente calmo de los *snoobs*.

La verdad vibra en las sombras, esperando al momento oportuno para mostrarse; y puede hacerlo en las más diversas formas, ya sea con la complexión atlética de un Ronald Auburn ataviado con una cazadora de los Boston Celtics, ya sea con los labios pintados de marrón de una Miss Shelley. Y es que «La» verdad, «La» vida, la vida real no tiene nada que ver con la rutina serena e hiperburocratizada de Manhattan Plaza, Staten Island, Riverdale, Park Slope, Sutton Place, Jackson Heights o Bayside, una «fiebre» de la que Lord Buffing dice estar «demasiado cansado»<sup>53</sup>. La vida es lo que se juega a cada momento, a punta de pistola si hace falta (como Herbert 92X), las gentes de Fort Tryon, Washington Heights o Saint Nicholas. Lo verdadero es el *summum bonum* que se desea por encima de todas las cosas, el bien de los bienes o fin de los fines, lo que hace que las cosas tengan valor y sentido en tanto medios para su consecución. Y por ello mismo, su descubrimiento resulta siempre trágico. En cuanto ideal o utopía, es una falta, algo de lo que se carece y cuya carencia suscita infelicidad. Por otra parte, se revela como algo inalcanzable, acrecentando aún más el desasosiego de quienes la desean. Kramer coloca todas sus esperanzas en «la chica del pintalabios marrón»; seducirla, lograr que ella se quede prendada de sus encantos físicos, de su arrojo, de su pericia profesional, eso debe ser realmente vivir la vida, algo que «sólo hacen los demás». Lo que hace que Sherman se sienta vivo no es el agradable crujido de sus zapatos de 650 dólares de New & Lingwood, con sus suelas de cuero inglés, ni siquiera el esfuerzo de su esposa Judy por mantener una forma atractiva a base de sesiones interminables de gimnasia; quizás, lo que más le acerca a la vida es el amor incondicional que le profesa su pequeña hija Campbell («no te preocupes papá, yo te quiero»). Sin embargo, «Su» vida sus escarceos amorosos con la «morena cachonda» en un piso cochambroso en el otro extremo de la ciudad, un lugar que por ser «miserable», por no resplandecer con la apolínea luminosidad de Park Avenue, era «realmente real».

Pero la vida no podía hallarse a tan pocos metros, prestarse tan accesible. No podía descubrirse entre los rascacielos, ya que, recordemos lo que decía Wolfe, «New York no es el mejor sitio para casarse», no es un sitio dónde

---

<sup>53</sup> Ibidem, pág. 345.

merezca la pena «vivir»:

*«Quizá todo aquello no fuera más que un aviso de Dios. ¿Por qué no se decidía, él y Judy, a alejarse con Campbell de toda aquella locura de Nueva York... de la megalomanía de Wall Street? [...] podían, por ejemplo, vender el apartamento e irse a vivir todo el año a Southampton... o irse a Tennessee... Tennessee... Su abuelo, William Sherman McCoy, se instaló en Nueva York, procedente de Knoxville [...] Un pueblo pequeño y encantador, un pueblo sobrio, tranquilo, Knoxville... Podía perfectamente irse a vivir allí, conseguir un trabajo como broker local, un empleo digno, un empleo sano y responsable en el que no hiciera falta estar todo el día tratando de hacer que el mundo diese vueltas [...] De 90.000 a 100.000 dólares al años, una décima parte, o menos, de esa locura que ahora necesitaba ganar, y le bastaría... una casa georgiana con porche a un lado... media o una hectárea de césped verde, una máquina cortacésped pequeña [...] una vida hogareña, una vida amorosa, Nuestro Pueblo...» (Ibídem, págs. 220-221).*

**Imágenes en el artículo** (orden descendente): *Juan Gris - Frutero y periódico*, Juan Gris [Public domain or Public domain], via Wikimedia Commons | *TrumanCapote1959*, By New York World-Telegram and the Sun staff photographer: Higgins, Roger, photographer. [Public domain], via Wikimedia Commons | *TomWolfe02*, By MoSchle (Own work) [GFDL (<http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>) or CC-BY-3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)], via Wikimedia Commons | *Solar en Nueva York y Paisaje en NY*, por [Pedro M. Martínez](#) ©

Revista Almiar – nº 40 (junio/julio 2008) - Margen Cero™ (2008)

[Aviso legal](#) | [Página principal](#) | [Más artículos](#)

# Inventarium



Carlos Aymí Romero | Jesús Cano Henares  
Miguel Ángel Lescano | Marcelo López-Corade  
Carlos Matuzano | Pedro Manuel Martínez Corada  
Carlos Montenegro | Enrique Peral Allende  
Isabel Rodríguez Baquero

**Margen Cero**

# *Inventarium*

una antología de cuentos publicada  
por **Margen Cero**.