

AÑO 12

#13

VERANO 2025

REVISTA DE

POLITICAS SOCIALES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE MORENO

El “nuevo periodismo”, la literatura y el cine histórico en la representación de la realidad

Fabio G. NIGRA
fabionigra@gmail.com
 Docente de la Licenciatura
 en Comunicación Social UNM

1 - En la edición de septiembre de 1969 se publicó en *The New Yorker* un trabajo de investigación del periodista Daniel Lang, donde se narraba un hecho de características violentas y horribles sucedido poco tiempo antes, durante la guerra de Vietnam. *The New Yorker* es una revista de la ciudad de Nueva York, de periodicidad semanal, que publica críticas, ensayos, reportajes de investigación y ficción. Es una publicación que se convirtió en un referente cultural importante, y también ampliamente reconocida por la alta calidad de sus publicaciones. Daniel Lang era un periodista que había cubierto la Segunda Guerra Mundial y mostró sistemáticamente una gran preocupación por la conciencia moral de los actores de sus investigaciones, la capacidad o no de distinguir entre el bien o el mal de las personas sometidas a un fuerte estrés, y cómo, ante situaciones de profunda tensión, los actores podían quebrarse o convertirse en lo opuesto de lo que eran en su vida común.

El presente ensayo reflexiona sobre la importancia que esta modalidad periodística aporta no solamente respecto al análisis de las conductas humanas, sino también cómo gracias a su rigurosidad y calidad, puede ser considerado una fuente histórica de época, a tal grado que permitió la elaboración de un film crítico sobre la guerra de Vietnam (*Casualties of war* -bajas o víctimas de la guerra-, *Pecados de guerra* en la Argentina¹).

El texto ha de enmarcarse en lo que dio en llamarse *el nuevo periodismo*. Se desarrolló en la década de 1960, gracias a producciones relevantes previas de Tom Wolfe, Truman Capote o Rodolfo Walsh. El aporte de este

tipo de periodismo es el de cuestionar la forma clásica de la profesión, superando la supuesta neutralidad de la mera información, para recuperar los viejos preceptos del oficio: investigación, denuncia, pluralidad de voces y compromiso ético, en un nuevo contexto. En efecto, en ese tiempo

Los medios de comunicación empezaron a mutar, superados por el entorno social y los acontecimientos de la época, donde se tornaron incapaces de transmitir con profundidad, conciencia y frescura los hechos tan desconcertantes de la época como los asesinatos de John y Robert Kennedy, la guerra de Vietnam, la llegada del hombre a la luna, los conflictos raciales, la cultura underground o las nuevas voces de la juventud norteamericana que empezaba a emerger (Allegrucci, 2016, p. 189).

Tal como sostiene Koval (2023), el nuevo periodismo utiliza la crónica y el reportaje de forma narrativa, con técnicas tales como la construcción escénica, la introducción de mecanismos para atraer y mantener la atención del lector (tensión entre la complicación y su resolución), la incorporación de diálogos en lugar de citas, la variación del punto de vista, incluida la focalización interna, la reposición del contenido de la conciencia, la caracterización intensiva de los agentes y la descripción detallada- por ejemplo de las locaciones-, entre otros recursos de estilo. A su vez, sostiene que el autor es asimismo el narrador, es decir, se convierte en el garante de la veracidad de lo que se afirma. Pero también, como afirma Puerta, se vale de técnicas similares a las de la literatura, como contar el relato escena por escena; el manejo del tiempo y la tensión para crear atmósferas y dar cuenta de los hechos que los ocupan (Puerta, 2011, p. 49).

El texto de Daniel Lang cumple con todos los preceptos indicados anteriormente. Con una narrativa que describe con detalle y precisión el

1. *Casualties of war*, de Daniel Lang, publicado en *The New Yorker* en septiembre de 1969 (hay una versión resumida publicada en Cuadernos de Panorama 3, Revista Panorama, Buenos Aires, 1970, llamada “Una muchacha para matar”). El film del mismo nombre, *Casualties of War* (1989), dirigida por Brian de Palma, con guion de David Rabe, basado en el texto original de Daniel Lang, musicalizada por Ennio Morricone y estelarizada por Michael Fox, Sean Penn, John Leguizamo, John C. Reilly, entre otros.

secuestro de una joven aldeana vietnamita, el 18 de noviembre de 1966, por una patrulla del ejército estadounidense, para luego violarla reiteradamente y asesinarla, se nota que fue escrito con un estilo llano, sin circunloquios o formas gramaticales complejas, que por lo regular va directo a lo que pretende decir. Compuesto de apartados relativamente cortos (no más de una o dos carillas), sin subtítulos que indiquen el contenido de cada uno de los fragmentos, puede decirse que tiene dos grandes tipos de momentos: unos en los que transmite las reflexiones, sentimientos y percepciones del personaje principal, y otros que relatan sin grandilocuencia los movimientos, las acciones y los combates.

El texto se convierte en una narración donde el autor refiere sistemáticamente a su personaje, al que llama Sven Eriksson (de ahora en más, E) -informa que cambió todos los nombres y locaciones para preservar la intimidad de los implicados-, como un narrador en tercera persona, apareciendo la primera persona solamente cuando E le hace comentarios personales o indicaciones. Luego, como parte de su introducción, efectúa una síntesis de los hechos reales, que pasará a describir en forma esquemática, sobre la chica por la que la historia se elabora:

Eriksson nunca cruzó una palabra con ella: ninguno de los dos entendía la lengua del otro. Tuvo contacto con Mao durante algo más de veinticuatro horas. Sus últimas veinticuatro horas. Los cuatro soldados que lo acompañaban en la patrulla la violaron y la mataron, y abandonaron su cuerpo entre las malezas de la montaña. Uno de los soldados la apuñaló tres veces, y cuando el abogado de la defensa, durante las audiencias de la corte marcial, desafió a Eriksson a que describiera el sonido de las puñaladas, éste declaró: “Bueno, yo he cazado ciervos y he carneado ciervos. Fue como cuando uno le clava un cuchillo a un ciervo, un ruido sordo, o algo así, señor” (Lang, 2017, p. 11).

La brutalidad de la cita de E es el eje moral sobre el que pivotará el autor para el desarrollo, ya que todo hace suponer que eran prácticas habituales de las tropas estadounidenses en Vietnam. Efectivamente, más adelante Lang cuenta hechos y momentos -narrados por E- que pretenden mostrar las situaciones de la guerra que convierten a los hombres comunes y corrientes en brutales², como cuando detalla represalias similares a las ejecutadas por los nazis sobre la población civil. Valga como ejemplo:

Al día siguiente de que su escuadrón fuera emboscado y la mitad de sus integrantes resultaran heridos, se tomó prisioneros a varios enemigos y, como represalia, se ejecutó sumariamente a un par de ellos, «para que sirviera de ejemplo». Un cabo todavía furioso por la emboscada trató de estrangular a otro de los prisioneros... (Lang, 2017, p. 17).

Por otra parte, para establecer un equilibrio, cuenta E que los miembros del Vietcong hacían cosas parecidas, aunque solamente podía hablar sobre la conducta de sus compañeros, porque eran las personas con las que convivía. Y allí introduce una cita importante

De un día para el otro, uno podía advertir los cambios que experimentaban los tipos que tenía al lado: tipos decentes, a los que en casa nunca se les habría ocurrido describir a un oriental como un “amarillo” o un “cara chata” (...) Día tras día, al salir de patrulla, nos encontrábamos con un senderito de tierra que llevaba hasta alguna aldea miserable, donde los ancianos nos daban la bienvenida y los chicos venían corriendo con una sonrisa en la cara, para recibir el caramelo que les ofrecíamos. Pero al otro extremo del sendero apenas comenzábamos a dejar la aldea, el enemigo se abatía sobre nosotros, y entonces nos enojábamos con los aldeanos que no nos hubiesen avisado (Lang, 2017, p. 19).

Por ello, como sostiene Allegrucci, “muchas veces ocurre que las grandes historias suelen escabullirse en los restos de una primera plana. Por ello, la crónica como herramienta de poder, es una manera de decir que el mundo también puede ser otro”. (Allegrucci, 2016, p. 190)

2 - Sobre la guerra de Vietnam existen innumerables estudios históricos, narrativos, antropológicos, filmicos. Como bien sostiene Max Hastings, “nunca hubo una sola guerra de Vietnam, sino cincuenta guerras distintas, según donde cada cual luchara o -en el caso de nueve de cada diez

2. No puede evitarse coincidir con las conclusiones alcanzadas por el libro de Christopher Browning (2011), *Aquellos hombres grises. Batallón 101 y la solución final en Polonia*; Barcelona, Edhasa, que cuenta la historia de policías de Munich llevados detrás de las líneas del frente de batalla, para llevar adelante ejecuciones masivas de judíos.



infantes- hiciera alguna otra cosa” (Hastings, 2019, p. 323), pero este autor, en el capítulo 12, no deja de destacar los actos de barbarie de las tropas estadounidenses sobre el terreno. No se pretende aquí hacer un relato detallado del conflicto, ya que se presume conocido por lo general. Sin embargo, resulta pertinente mencionar que en agosto de 1964 se produjo el incidente de las lanchas torpederas vietnamitas con el navío estadounidense Maddox, que posibilitó la Resolución del Golfo de Tonkín, votada por el Congreso el 7 de agosto de 1964.

Como consecuencia de dicha resolución, el presidente podía avanzar en el conflicto sin tener que solicitar permisos especiales o declarar la guerra. De esta forma, el 8 de marzo de 1965, 3.500 marines estadounidenses desembarcaron cerca de Da Nang en Vietnam del Sur. Ello representó un cambio sustancial en la participación de Estados Unidos en la guerra, porque hasta ese momento el incremento de tropas se había realizado solamente para adiestrar a las tropas de Vietnam del sur, vigilar bases aéreas, agentes de la CIA a fin de realizar sabotajes en el norte, o meramente recabar información de inteligencia. El memorándum 326 de la Acción de Seguridad Nacional, del 6 de abril de 1965, firmado por McGeorge Bundy, que estaba dirigido al secretario de Estado, el de Defensa y al director de la CIA, entre sus puntos destacaba que el presidente había dado la autorización para que las tropas estadounidenses pudieran entrar en combate en forma autónoma, no dependiendo de las fuerzas de Vietnam del Sur (Sheehan, et al., 1971). Como consecuencia, la escalada del conflicto se hizo incontenible. A partir de ese momento, los altos mandos en el terreno solicitaron el envío de cada vez más tropas. Por ejemplo, el comandante en jefe de las fuerzas estadounidenses en Vietnam, William Westmoreland, pidió y obtuvo pasar de 175.000 hombres en junio de 1965 a 542.000 para fines de junio de 1966. Aquí es donde ingresa el protagonista a la historia.

A medida que aumentaba la presencia de Estados Unidos en el país asiático, el nivel de violencia en los combates recrudecía como se consignó, por ejemplo, en el informe final de una de las misiones de búsqueda y destrucción (la operación Alablanca) donde se indicó que eliminaron a 1.342 enemigos, o que durante el año se habían matado a una media de diez vietnamitas al día. En 1966, el comando de las tropas estadounidenses en Vietnam le atribuyó a cada unidad en ese país la muerte de un vietcong por día (Hastings, 2019). A medida que pasaban los meses del año 1967 los bombardeos sobre el norte se incrementaron,

mientras que Westmoreland consiguió para marzo el aumento de 200.000 soldados más, llevando el número a 671.616.

En este contexto de incremento de la violencia de los combates, la guerra de guerrillas llevada adelante por el Vietcong, la confusión de un ejército preparado para enfrentamientos convencionales que tuvo que presentar batalla en una selva contra un enemigo indistinguible de los campesinos comunes, la locura de las tropas comenzó a hacerse cada vez más evidente. Todo el trabajo desarrollado por Lang ha de ser traspuesto a una narración con un sistema semiótico distinto, que es el del film. Retomando la idea contada por E -citada por Lang en la página 17-, cuando refería a la violencia desplegada contra la población civil, puede ingresar la representación filmica mencionada en el inicio. En la película se encuentra en que un hecho similar, que provocó la muerte de un amigo del que será el antagonista de E (el sargento Menserve), y por eso se justifica su transformación y brutalización.

La idea de Lang (y de la película de De Palma) es plantear que son hombres comunes que se convierten en personajes brutales y, para demostrar lo comunes que eran los soldados, cuenta Lang (también para ocultar la intimidad de E) que era originario de Minnesota, y que en la actualidad de la entrevista se realizó en Minneapolis, donde E se ganaba la vida como carpintero en un comercio de ramos generales, un hombre que se había casado poco antes de partir hacia el frente³. Similares descripciones de la vida previa de los compañeros de la patrulla se presentan a lo largo del relato, para ratificar la idea de que eran working class en la guerra. Toda esa información, con mayor o menor profundidad, y de forma directa o indirecta es introducida durante el desarrollo del texto, y también en el film. Vale destacar las edades de los soldados en la patrulla, de 20 a 24 años, podría decirse que apenas adultos.

3 - De la lectura del texto de Lang y la representación filmica elaborada por De Palma, resulta claro que la descripción de las actitudes de los

3. El objetivo resulta claro: una persona normal, trabajador. Sin embargo, debe destacarse que es una forma de verificar lo asegurado por Christian Appy en *Working Class War* (North Carolina: The University of North Carolina Press, 1993), respecto a que a la primera línea del frente fueron enviados los hijos de la clase obrera de Estados Unidos. Asimismo, este autor también detalla los ataques a las aldeas y su quema posterior, amén de otros actos brutales (en páginas 193 a 205).

diferentes soldados en el incidente con la muchacha vietnamita, tratan de conducir al lector a un posicionamiento antibélico, por cuanto no agrega adjetivos a ciertas conductas repulsivas en términos morales, sino que solamente las describe tal como se las contó E. Resulta evidente que el objetivo es mostrar que todos eran muchachos normales en su casa, pero la barbarie de una guerra que no se terminaba de comprender (ni en el terreno ni en los altos niveles políticos), los transformaba como sucede en cualquier guerra. Pueden hacerse observaciones al respecto, como por ejemplo mencionar que las tropas estadounidenses en Vietnam no estaban de vacaciones o en un picnic, sino que eran las fuerzas armadas de una de las principales potencias imperialistas intentando torcer un destino nacional que no resultaba afín a sus intereses, por decirlo suavemente.

Para el desarrollo de su texto cabe agregar que Daniel Lang no solamente entrevistó al soldado, también leyó:

Las transcripciones de los juicios que él [Eriksson] había promovido: seis abultados cartapacios alojados en las oficinas del Archivo de los Tribunales del Ejército de los EEUU, en Falls Church, Virginia, que incluían los testimonios de Eriksson contra los miembros de la patrulla; sus condenas y apelaciones; una interminable correspondencia entre jueces y abogados, y declaraciones concernientes al carácter individual de los acusados (Lang, 2017, p. 14).

Es decir, se basó en testimonios orales y fuentes derivadas del proceso judicial (como bien podría leerse en un libro de Historia. Para la realización de la película, cabe citar aquí lo expuesto por Della Mora:

En el año 1970 el festival de cine de Berlín fue suspendido por la presentación fallida de un film en teoría anti-norteamericano de un director alemán, el film era *Casualties of War*; Brian de Palma en aquel entonces presente en el festival, buscó sin éxito la película con la intención de verla, dado que él había leído el artículo de Lang y estaba interesado en llevar su historia a una película (Della Mora, 2011, p. 88).

Lo interesante aquí es que el director decidió tomar un texto válido y

realista -en el caso que nos ocupa, periodístico sobre un hecho del pasado, con una investigación rigurosa-, para ser llevado a un guion de cine, lo que no representa un salto simple, ya que debe considerarse el cambio de medio expresivo y también que las producciones lo hacen para lograr un éxito comercial. Un film tiene un lenguaje propio, parecido al literario, pero al mismo tiempo es diferente, ya que contiene significantes organizados entre sí como si fuera un discurso y articulados para presentarse como un texto, con el consiguiente valor significativo que habrá que medir al momento del análisis. En pocas palabras, se efectuó una trasposición⁴, logrando una versión de otra cosa, una mirada posible como otras. Pero también debe destacarse que más allá de la utilización de ciertos recursos de narración filmica (elipsis, flash-backs, condensaciones, supresiones, y muy pocas invenciones, al decir de Robert Rosenstone), la proximidad lograda por De Palma al texto de Lang resulta destacable.

Como la guerra de Vietnam fue uno de los conflictos humanos que mayor cantidad de todo tipo de registros ha observado, resulta evidente la relevante búsqueda previa de la producción (máxime considerando la utilización de militares como actores). Ahora bien, también debe reflexionarse sobre lo que podríamos entender como el marco teórico de una película, ya que puede interpretarse de diferentes formas: por un lado, no es lo mismo una hecha por Eisenstein, que una realizada por un director que se encuentra en el mainstream de Hollywood. Por el otro, podría decirse que la cosmovisión del realizador, que incluso inserto en el mundo Hollywood, puede tener críticas o diferencias con la corriente principal, sin perjuicio del contexto histórico de producción. Della Mora interpreta que el film se produjo durante la enorme influencia del período de Ronald Reagan, por lo que “la guerra [de Vietnam] había desafiado a la racionalidad occidental y se había perdido en el medio de la locura evidenciada por las propias tropas...”. De ello concluye que De Palma como miembro de la generación que participó en ese conflicto, “reclama con su film el cuidado que los dirigentes políticos no tuvieron en la

década del sesenta para no repetir la historia en una época en que las políticas beligerantes reaganianas intensifican la Guerra Fría” (Della Mora, 2011, p. 93).

Por eso considera que la película no hace una crítica a la moral de las tropas, sino que pone dichos actos en su contexto, aunque cree que en cierto punto el film justifica el accionar moral de los soldados, quebrados psicológicamente por el ambiente al que fueron lanzados. En este punto no yerra este autor, por cuanto de la lectura del texto de Lang se advierte un posicionamiento hasta piadoso de los brutales actos de los soldados, tratando de ubicar en el contexto su accionar.

4 - El cine de representación de hechos históricos ha adquirido, transcurrido ya un cuarto del siglo XXI, una función informativa e interpretativa de relevancia. Del uso propagandístico e ideológico desarrollado por la URSS y la Alemania nazi, a la presentación de hechos humanos dignos de memoria, la cantidad de filmes de los diferentes espacios de producción y países se ha tornado un hecho constante de la producción cinematográfica.

Asimismo, desde la década de 1970, en que autores pioneros como Marc Ferro, Pierre Sorlin o Robert Rosenstone plantearon la idea de que este tipo de filmes eran más que un mero intento de reproducir algún tipo de hecho histórico, han pasado diferentes aproximaciones a su análisis, aunque en contados casos se avanzó mucho más allá de describir las subjetividades del realizador o del guión, o valorar o criticar la veracidad (no verosimilitud) de la película analizada.

El trabajo que aquí se propone plantea que se deben tomar herramientas de otras disciplinas, como el cine o la literatura, para desarmar los elementos estructurales que organizan una narración -periodística o filmica-, como la trasposición del texto base a la pantalla o la organización del guión, destacando cercanías o transformaciones del texto base. Desarrollar este proceso nos permite entender qué herramientas se usan para modificar los significados de un sistema semiótico a otro, analizar las pérdidas y las ganancias, y entender la búsqueda de sentido. El punto es, entonces, ¿este sentido expresa cabalmente el buscado por el autor del texto base? Si se comprenden las herramientas que se tomaron para elegir qué hecho reproducir exactamente (o las decisiones tomadas para

4. Para un desarrollo amplio de los análisis académicos sobre la transposición, puede consultarse: Nigra, Fabio. “¿Cómo se lleva un libro de historia a la pantalla? Una propuesta de trabajo; Revista FILMHISTORIA Online Vol. 34, núm. 1-2 (2024): ISSN: 2014-668X.

determinar qué aspecto es condensado o simbolizado), ¿se incrementa el proceso de significación y emocionalidad para el espectador?, ¿Aprende el espectador más, menos o igual que con un texto base?, ¿Se amplía el universo de espectadores cuando el film representa en forma verosímil los hechos expuestos?

En pocas palabras, ¿el hecho histórico narrado en el film, aumenta la capacidad de entendimiento de los procesos humanos del pasado?

Referencias bibliografía

Allegrucci, D. (2016). Periodismo narrativo, un modo de contar hoy. *Revista Letras*, (5), 189-194.

Browning, C. (2011). *Aquellos hombres grises. Batallón 101 y la solución final en Polonia*. Edhasa.

Della Mora, L. (2011). Pecados de guerra durante la guerra de Vietnam. Cuando el victimario se convierte en víctima a través de la pantalla. *Revista Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina*, (1), 83-99.

Hastings, M. (2019). *La guerra de Vietnam. Una tragedia épica, 1945-1975*. Editorial Crítica.

Koval, M. (2023). Narración y periodismo. Hacia un estudio de la «narratividad» en la noticia, la noticia serial y el reportaje. *Revista Humanidades* 13 (1), e52174. <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.52174>.



Lang, D. (1969). Casualties of war. *Revista The New Yorker*, Nueva York (versión completa en castellano: *Una muchacha para matar*, Buenos Aires, In Octavo, 2017. Versión resumida en la Revista Panorama, *Cuadernos de Panorama* nro. 3, 1970. También se publicó como libro en Gran Bretaña, 1970, por Martin Secker & Warburg Ltd.)

Puerta, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Revista Anagramas*, 9 (18), 47-60.

Sheehan, N.; Kenworthy, E. W.; Butterfield F. y Smith, H. (1971). *Los Documentos del Pentágono- El "Informe McNamara*. Plaza & Janés.

