

PATRICIO ABADI

Marzo del 2006

UNIVERSIDAD DE PALERMO

“ FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES ”

Trabajo de integración Final

“ La difusa frontera entre el periodismo y
la literatura ”

INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación estará focalizado sobre aquella zona de intersección donde la literatura y el periodismo se funden dando a luz un tercer género.

El género emergente de este entrecruce ha recibido diferentes denominaciones dependiendo de las épocas y las geografías.

Crónica, non-fiction, nuevo periodismo, o periodismo literario son algunos de los nombres que han sido utilizados a lo largo de la historia para dar título a este género híbrido que no termina de ser en su totalidad ni periodismo ni literatura pero que paradójicamente carecería de entidad sin la existencia de ambos.

En lo que refiere al punto de partida de la investigación considero insoslayable el análisis del concepto de ficción como soporte teórico.

En consecuencia, el capítulo inicial apunta hacia ese lugar, es decir: indagar, sopesar y confrontar posiciones acerca de los alcances, posibilidades y límites que el escritor se enfrenta a la hora de trabajar con la ficción.

No es ocioso el hecho de estar hablando de indagación y no de definición.

En este punto considero que el título es elocuente al hablar de “*difusa frontera*” dado que lo que pertenece al campo del periodismo y lo que corresponde al campo de lo ficticio está lejos de ser algo exacto o irrefutable como lo sería una fórmula en el marco de una ciencia dura.

A raíz del carácter descriptivo de este trabajo considero más reproductiva la búsqueda de la identificación de aquellos procedimientos textuales que conducen a detectar cuándo se está situado frente a un artículo periodístico y cuándo frente a un relato ficcional.

Habría que añadir que la ficción bien puede arrastrar la ambigüedad de ser portadora de datos, lugares y personas reales, o con connotaciones reales, y no por eso deja de ser una construcción artificial.

En desentrañar ese pasaje, advirtiendo algunos de los giros que determinan dicho desplazamiento genérico radica uno de los objetos prioritarios de esta tesis.

Los ensayos más influyentes en este terreno de discusión pertenecen a Juan José Saer, Ricardo Piglia e Ítalo Calvino.

En la segunda parte de este capítulo inicial “*Acerca de la ficción*”, la mira estará puesta sobre los géneros discursivos: conceptualización, teorías a favor de la

clasificación discursiva, teorías en oposición, y una perspectiva panorámica sobre el extenso diapasón de géneros que integran el campo literario haciendo hincapié sobre aquellos que dan la espalda a la ficción.

El segundo capítulo del trabajo tiene como protagonista a la crónica. Así como el mencionado non-fiction es un término norteamericano bastante reciente, la crónica se remonta a un pasado lejano con antecedentes en diferentes países de la Europa medieval.

En primer lugar la atención estará centrada en su evolución histórica.

Luego, se analizará el significado y el peso que posee el ejercicio de la crónica en la actualidad, y finalmente, en la que constituye la parte más formal del capítulo, se desarrollaran sus aspectos técnicos tomando como fuente un texto escrito en colaboración por Dante Molina y Marta Urmasum.

El siguiente capítulo apuntará al estudio de referentes universales en la práctica del periodismo literario y estará orientado esencialmente al análisis de dos movimientos emblemáticos originados en Los Estados Unidos que a su vez fueron contemporáneos: El non-fiction y el nuevo periodismo.

El texto fundacional del non-fiction fue "*A sangre fría*", escrito por el novelista Truman Capote.

"*A sangre Fría*" es un texto periodístico, escrito en prosa, a partir de la investigación del asesinato de una familia de granjeros de Cansas, Estados Unidos

En la apertura del capítulo me detendré en el análisis de los procedimientos llevados a cabo por Capote para la elaboración de este libro que se erige como uno de los pilares del tema escogido para la investigación.

Paralelamente, un contemporáneo y compatriota suyo llamado Tom Wolfe revolucionaba el ámbito del periodismo utilizando procedimientos literarios dentro de sus artículos, en los vilipendiados suplementos dominicales de la década del sesenta.

Wolfe, desde el periodismo hizo tambalear el trono de los novelistas quienes según su óptica ostentaban "la exclusividad" en lo que refiere a despliegue estético en el campo de la escritura.

"*El nuevo Periodismo*", escrito por el mismo Wolfe, se presenta como el material más generoso a la hora de comprender el movimiento sesentista que sacó al periodismo del

lugar opaco y aburguesado en el cual estaba cayendo hasta ese momento para lanzarlo a un terreno más experimental que paradójicamente tomaba como modelo procedimientos de novelistas clásicos como Flaubert, Dickens o Balzac.

En el último capítulo, el eje temático girará en torno de la obra de dos escritores locales que han sabido moverse con solvencia e idoneidad tanto en el ejercicio del periodismo como de la literatura.

El acento caerá sobre las figuras de Osvaldo Soriano y Rodolfo Walsh.

En la obra periodística de Osvaldo Soriano hay un artículo basado en los cómicos “*Laurel y Hardy*” más conocidos como “*El gordo y el flaco*”, que fue publicado por el diario *La Opinión*. Posteriormente, con algunas correcciones mediante, aquel artículo se convirtió en el primer capítulo de su novela inaugural, “*Triste, solitario, y final*”.

Este traspaso del texto de Soriano de un medio de no ficción como el periódico al medio ficticio por excelencia, la novela, es un ejemplo significativo de lo estrechas que pueden llegar a ser las barreras entre un género y otro.

En el último tramo del trabajo la investigación apuntará hacia el prolífico Rodolfo Walsh. Se analizará el proceso de investigación y posterior escritura de la que fuera la primera y más conocida de sus novelas periodísticas: “*Operación Masacre*”.

La actividad política es indisociable de la producción periodístico literaria de Walsh, por tanto considero útil la descripción del fenómeno de ANCLA, la agencia de noticias clandestina creada por Walsh, no sólo alumbrando las cuestiones coyunturales que llevaron a su formación sino con el fin de analizar el tipo de literatura periodística que, limitados por la censura y amenazados por el salvajismo de la época, llevaron adelante Walsh y sus “compañeros” desde la clandestinidad.

Siguiendo con Walsh, en su doble función de periodista comprometido y escritor, como conclusión de este capítulo, el último de la investigación, se tomará como material para el análisis una carta escrita por Walsh a sus amigos íntimos detallando la muerte de su hija Victoria en manos de los militares.

Trascendiendo el valor humano, ético y emotivo de este texto, lo prioritario dado su relación con el núcleo temático de este trabajo, es observar el género epistolar como otra de las posibles formas de la literatura de no ficción.

Capítulo 1

“ Acerca de la ficción ”

“El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad, puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares, y aún contradictorios.”

(Juan José Saer, 1997, pag.10)

Cuando se habla de ficción existe una tendencia errónea a asociarla con la falsedad. Los diarios, las revistas, los noticieros, se arrojan la categoría de lo verdadero o de reflejo objetivo de la realidad. Hoy en día parecería una ingenuidad aceptar y otorgar el poder de la verdad a este tipo de medios de comunicación digitados en su mayoría por intereses económicos. En la distorsión de la realidad de estos discursos se pueden apreciar estrategias, sofisticados artilugios mucho más emparentados a la construcción ficcional que a la información de la realidad. Sin embargo el inconsciente colectivo está salpicado de convenciones impuestas y percederas. Una de ellas es que los escritores dicen mentiras y los periodistas dicen la verdad.

Según Ricardo Piglia *“ existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera, lo que no le impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad. La lección de Walsh fue que para escribir política lo mejor era abandonar la literatura. Existe una tradición de la literatura argentina que dice que para hacer política con la literatura no hay que hacer ficción, que la palabra verdadera es la palabra que pesa, que lo demás tiene una eficacia relativa, que si uno quiere intervenir en política tiene que borrar la ficción. Y esto viene del Facundo. Hay muchos debates en los que se pretende poner el asunto de la eficacia de la literatura en términos de la representación directa de la realidad. Yo creo que para la representación directa es mejor la no ficción. Pero a mí me parece que la ficción tiene otra manera de trabajar que cuando se la escribe con una óptica realista o periodística.”* (Piglia, 1993, pag. 15)

Piglia cita a Rodolfo Walsh, quien a partir de *“Operación Masacre”*; y *“¿Quién mató a Rosendo?”* se transformó en un ejemplo paradigmático de esta zona difusa, enrarecida, donde el periodismo y la literatura se funden dando lugar a un nuevo género.

Incluso el último texto escrito por Walsh, *“Carta abierta a las Juntas militares”*, en muchas ocasiones ha sido rescatado por su valor literario, más allá de que para su autor

las cuestiones estilísticas, específicamente en ese texto, no tuvieran ningún tipo de relevancia frente a lo que significaba el contenido ideológico de la Carta.

Hubo valores éticos insoslayables que llevaron a Rodolfo Walsh a escribir y divulgar ese texto: el dolor iracundo de un padre al cual el enemigo le ha arrebatado una hija, el coraje de la denuncia, el suicidio de no utilizar un seudónimo, la forma de divulgación (Walsh depositó copias en diferentes buzones de los centros neurálgicos de la ciudad.) Sumados al hartazgo de la clandestinidad, todos estos son elementos que ayudarían a comprender desde el aspecto humano la conducta de Walsh.

Pero no obstante, en cuanto a lo formal, este texto que es un bombardeo de datos, con un exhaustivo trabajo de investigación periodística detrás, ha devenido en un preciado objeto de estudio de los críticos que lo ubican como uno de los textos fundamentales en la historia de la literatura argentina. Lo que se infiere de esto es que muchas veces lo literario excede la voluntad del autor y esto es lo que pasa con muchos escritores que acceden a la literatura a través de sus textos de no ficción.

Tanto en el ejercicio de la literatura como del periodismo aparece como punto de partida la búsqueda de la verosimilitud. En cuanto a la verosimilitud un concepto bastante claro es el del *verosímil genérico* impulsado por Roland Barthes, quien sostenía que la verosimilitud de un texto no está ligada a una coherencia con la realidad cotidiana sino que está enmarcada, limitada, y definida por los parámetros del género dentro del cual se está moviendo el escritor.

Tomemos como ejemplo a García Márquez. García Márquez puede hacer que en Macondo las alfombras leviten por los aires sin producir ningún quiebre en cuanto a la verosimilitud del relato. Porque ese género, el realismo mágico, soporta dicha trasgresión que una lógica realista no toleraría. Por lo tanto la verosimilitud está férreamente relacionada con los cánones del género del cual se esté sirviendo el escritor para desarrollar su narración.

Como antítesis podríamos tomar la siguiente situación hipotética: si en un texto realista como "*Emma Zunz*" de Borges se produjera un fenómeno como el de las alfombras voladoras se tornaría evidente la incoherencia intrínseca del texto y por ende un debilitamiento en la construcción de la verosimilitud.

Aristóteles, en su "*Poética*", planteaba que lo que se contara tenía que ser *vero-símil* (parecerse a la verdad). Este concepto luego dejaría lugar al de credibilidad, según el

cual no es necesario que lo que se cuenta deba suceder también en la realidad, sino que debe ser creíble dentro de su contexto.

Piglia cree que mucho de los discursos asociados a la realidad han sido salpicados de elementos que pertenecen al campo de la ficción:

“La especificidad de la ficción es su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en ese sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad, y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta que punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión.” (Piglia, 1993, pag. 16)

Puede ser útil para complementar las palabras de Piglia hacer una analogía con la película de Roberto Begnini, *“La vida es bella”*.

En ese caso el protagonista del filme es el contexto, es decir la Segunda Guerra Mundial. El argumento es el siguiente: un matrimonio judío junto a su pequeño hijo son secuestrados por los Nazis y encerrados en un campo de concentración. La madre por un lado y los hombres por el otro. En paralelo a las aberraciones del nazismo, Begnini (autor, director y actor de la película) desarrolla un tercer plano discursivo. Es decir; a la representación cinematográfica de la guerra, le agrega una ficcionalización interna que sería la construcción de un lenguaje paralelo dado por el relato épico a través del cual el padre informa, entretiene y protege a su hijo de la verdadera crudeza de las circunstancias.

Creo que un importante motivo para la unánime celebración de esta película tiene que ver con el subyacente manejo de géneros discursivos.

La película, desde otra perspectiva, se podría ver también como un estudio sobre la comunicación con la añadidura, es cierto, de un eficaz manejo del impacto emocional otorgado por el permanente contraste entre lo despótico del discurso real hittleriano y la ternura de la traducción ficcional que el padre desarrolla sobre los acontecimientos.

En este caso pareciera estar muy claro que se trata de una película de ficción y no de un documental que haciendo una extrapolación tendría formalmente un relación mayor con los textos de no ficción.

Esto tiene que ver con los niveles de realidad, concepto que desentraña el ensayista italiano Italo Calvino diciendo que la literatura se basa justamente en la distinción de niveles discursivos y sería impensable sin la conciencia de esta diferenciación.

“La obra literaria podría definirse como una operación en el lenguaje escrito que implica simultáneamente a varios niveles de realidad. En una obra literaria los distintos niveles de realidad pueden encontrarse, permanecer separados o bien fundirse, soldarse y mezclarse, encontrando armonía entre sus contradicciones o formando una mezcla explosiva” (Calvino, 1983, Pág.397)

La idea de Calvino es considerar a la obra en su calidad de producto, en su relación con el exterior, con el momento de su propia construcción, y con el momento en que es recibida por el lector. En todas las épocas y en todas las literaturas hay obras que se miran a si mismas en el momento de hacerse y a raíz de eso toman conciencia de los materiales de los cuales están construidas.

El autor italiano cita un fragmento literario inherente al tema de los niveles: *“Existe una bella página del crítico Middleton Murray sobre esta vertiginosa acrobacia de la mente: en el escenario del Globe Theatre un muchacho gritando y disfrazado de Cleopatra, representa a la verdadera y majestuosa Cleopatra en el acto de imaginarse a si misma representada a si misma por un muchacho disfrazado de Cleopatra.*

Estos son los nudos de que debemos partir para cualquier razonamiento sobre los niveles de realidad de la obra literaria; no podemos perder de vista que estos niveles forman parte de un universo escrito.” (Calvino, 1983, pag. 399)

Es un caso similar a lo que ocurre en *“Hamlet”*, la tragedia escrita por el dramaturgo inglés William Shakespeare.

Hamlet es el príncipe de Dinamarca. Una noche se le presenta el espectro de su padre muerto diciéndole que su tío y su madre se han complotado para asesinarlo con el trono real como objetivo.

El fantasma encarga a su hijo Hamlet una comprometida empresa: vengarse de los asesinos. Hamlet acata pero lejos de una actitud compulsiva o intempestiva desarrolla

un meticuloso plan para poner en marcha su cometido. La estrategia consiste en contratar a un grupo actores itinerantes para que representen en el palacio, frente a su madre y su tío, ahora rey, una obra de teatro. La pieza representará exactamente el asesinato de su padre. De esa manera, escondido detrás del telón, Hamlet observa las reacciones culposas que la puesta en escena despierta tanto en su madre como en su tío. El movimiento ajedrecístico de Hamlet los deja en evidencia. Este procedimiento de ficción dentro de la ficción es conocido también como puesta en abismo que es lo que Italo Calvino denomina niveles de realidad.

Juan José Saer es uno de los escritores que confronta contra aquellos que dudan de la ficción como portadora de verdad:

“Pongamos como ejemplo el género, tan de moda en la actualidad, llamado con excesiva certidumbre non-fiction: su especificidad se basa en la exclusión de todo rasgo ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aún cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos, lo que no siempre es así, sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad.

En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda., es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aún atribuyendo a la verdad el campo de realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufre, no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla. Puesto que todo lo que pueda entrar en la categoría de non-fiction, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta realidad objetiva. Son ellos quienes deben demostrar la prueba de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable.

No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento.

La ficción no es una reivindicación de lo falso. Aún aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado, fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginativos, lo hacen no para confundir al lector sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Pero la verdad no necesita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque solo al ser aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema y hay que tenerlo siempre presente si se quiere evitar la confusión de géneros.

La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso.

Borges no reivindica lo verdadero y lo falso como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama Ficciones a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas. " (Saer, 1977, pags.14-15)

Saer trae a colación a Jorge Luis Borges. Sería erróneo calificar los textos de Borges como periodísticos, pero sin embargo hay en su producción un procedimiento que se repite con suma eficacia y tiene que ver con la aparición de datos históricos tanto apócrifos como verdaderos. A esto se refiere Saer cuando se pregunta cuál género provee a cual.

Borges pone de manifiesto una combinatoria de géneros y en su poética se advierte fundamentalmente una retroalimentación constante entre distintos campos discursivos.

El semiólogo Roland Barthes reflexionó sobre la confrontación entre la literatura como discurso de ficción y la ciencia como supuesto discurso de verdad. Tanto la ciencia como la literatura son discursos, sólo que ambas se apropian de él o lo profesan de una manera diferente.

La literatura está dentro del lenguaje, tiene realidad en él, es decir que el lenguaje es su ser, su propio mundo.

Por su parte la ciencia pretende ocultar el uso que hace del lenguaje, considerándolo un puro instrumento neutral para transmitir los resultados o conocimientos que lo preceden. En otras palabras, para la ciencia la realidad corresponde al orden de lo que no puede comprenderse. A todo aquello que el hombre para incorporar como conocimiento debe traducir a lenguaje y transformar en discurso. Pero sucede que esa traducción es sólo una construcción posible, y no una copia fiel de lo real, que en definitiva no se puede saber qué es.

Desde esta perspectiva Barthes afirma que la literatura es la única que soporta la responsabilidad total del lenguaje. La forma del lenguaje y su contenido están hechos de la misma materia.

Los géneros discursivos.

La función esencial de los géneros discursivos radica en el hecho de agrupar y definir producciones propias de un campo específico.

La división está pensada también en función del lector. A través de la clasificación uno sabe ante que tipo de obra literaria se encuentra, ya sea un libro infantil, de recetas de cocina, de entrenamiento físico o una novela clásica.

Lógicamente que en estas clasificaciones tiene incidencia el aspecto comercial dado que hay vectores de la literatura que se ponen de moda y como consecuencia reciben las bendiciones económicas de la masividad.

Uno de los elementos más determinantes para pensar los géneros discursivos es el lenguaje.

El semiólogo ruso Mijail Bajtín consideraba al lenguaje como una actividad concreta que participa de la vida, influye en ella, y a su vez recibe sus influencias. Cualquier manifestación del habla de una persona, desde una palabra hasta un texto completo, produce efectos de realidad y, a su vez, es influida y modificada por ella.

Estas expresiones reciben el nombre genérico de discursos.

Cuando se habla del lenguaje no habría que perder de vista que se trata de una abstracción, es decir que si bien constituye la convención más sólida que se conoce, no deja de ser una invención del hombre.

Bajtín, además, observó que la estrecha relación entre el lenguaje y la vida produce estas manifestaciones que él denominó géneros discursivos, y de los cuales rescató tres características principales:

La primera es la intención del hablante. Esto tiene que ver con la manera de expresarse del sujeto, tanto mediante la oralidad como mediante la escritura, dependiendo de la actividad o del contexto donde se ubique. Es decir que la expresión de las personas está en constante movimiento de acuerdo a las diferentes situaciones de las cuales participa. En segundo término Bajtín habla de *temas específicos* que dependen también del ámbito que gobierna la discusión. Es decir, si se habla de la actividad de cultivar semillas de centeno el tema imperante será la agronomía.

Por último habla de la *situación comunicativa*. Con esto se refiere a las distintas posibilidades que ofrece la comunicación. Los interlocutores pueden estar presentes, o no, como es el caso de la correspondencia, el teléfono o Internet. A su vez los participantes dependiendo de la situación adoptan roles que repercuten claramente en el modo de expresión. El empleado de una empresa, por poner un ejemplo, no habla de la misma manera con un cadete que con el gerente y en este aspecto es posible establecer algún tipo de relación de acuerdo a lo que se mencionaba en cuanto a la intención del hablante.

Según su jerarquía los géneros pueden ser primarios o secundarios. Los primeros están ligados a la cotidianeidad, podría decirse, libres de sofisticación.

Los géneros secundarios, en cambio, surgen en la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita, como la comunicación artística, política o deportiva, entre otras.

En su composición los géneros secundarios se nutren de diversos géneros primarios. Las novelas, las obras de teatro, los artículos periodísticos son algunos ejemplos de géneros secundarios. Cualquier texto que se elabore, se produzca y sea percibido en relación con los discursos institucionalizados.

Existen convenciones y elementos establecidos para determinar cuando se está frente a un género u otro. Uno puede distinguir una comedia de una tragedia. Uno de los medios

para percibir dicha diferencia está dado por lo temático abordado en cada una de ellas.

Liliana Oberti habla de *cánon* como el conjunto de obras que por su aceptación y consenso se vuelven ejemplares como modelos a tener en cuenta.

Dicho de otro modo, se trata de textos paradigmáticos que sientan un precedente para las obras siguientes.

Los cánones están sujetos a cambios según pasan las épocas.

Pero la literatura no sólo toma como fuente a la realidad sino también a la propia literatura.

Todo texto puede remitir a otro texto con el cual ser comparado, ya sea por sus similitudes o por su ruptura con el modelo anterior; y este texto, a su vez, pasará a ser antecedente de otro nuevo que lo podrá ignorar o bien tomarlo como eslabón para continuar con la dialéctica.

Dentro de los géneros discursivos los más destacables para este trabajo son los literarios.

Los géneros literarios funcionan como parámetros o contratos de lectura y el elemento más determinante dentro de cada uno de ellos está dado por el estilo.

Algunos tipos de discursos como podrían ser el militar o el judicial son de una naturaleza más rígida y tienen límites expresivos bastante tajantes.

Por el contrario, los géneros literarios pueden soportar una mayor flexibilidad dado que hay mayor lugar para la incorporación de la singularidad del escritor que imprime su subjetividad en el discurso.

Liliana Oberti, profesora de Letras, especializada en Análisis del Discurso, sostiene que *“ el concepto de género o especie está tomado de las Ciencias Naturales. Pero existe una diferencia cualitativa según se lo aplique a seres naturales u obras del espíritu. En el primer caso la aparición de un nuevo ejemplar no modifica las características de la especie: si nace un perro o un gato se pueden deducir las características de cada perro o gato en particular, porque la evolución biológica es tan lenta que un solo ejemplar no puede modificarla.*

En el campo del arte o de la ciencia, la evolución actúa en un tiempo muy diferente y toda obra modifica el conjunto de posibilidades. Cada ejemplar puede hacer cambiar a la especie, tanto es así, que la historia de la literatura sólo parece reconocer los textos que modifican la idea que se tenía de ellos. El Quijote de La Mancha, por ejemplo, que

refuta los libros de caballería, puede señalarse como la obra que da origen a la novela moderna. Hay autores que opinan radicalmente que el verdadero texto literario escapa siempre al género mientras que aquellos que lo repiten y pueden ser clasificados son los textos de la literatura popular o de masas, que no hacen otra cosa que seguir un estereotipo. " (Oberti, 1992, pág. 19)

El contenido del párrafo citado puede contribuir a comprender el motivo por el cual un texto como "*A sangre fría*", de Truman Capote haya causado tanto revolución no sólo en cuanto a su aspecto argumental inspirado en un caso policial real sino fundamentalmente en lo que respecta al lo formal. Es decir, al corrimiento de los cánones de escritura periodística que estaban establecidos hasta ese momento.

El non-ficción así como otros géneros ubicados al margen de la ficción se basan en un hecho verídico respetando material original como grabaciones, documentos, y testimonios de personas, sin modificar los diferentes registros, ya sean registros de hablas como peculiaridades de los informantes.

Pero su desplazamiento como género está dado puntualmente por el hecho de no limitarse a volcar el material recopilado sobre el papel, sino que esos elementos recolectados, es decir los documentos que constituyen el cuerpo informativo se presentan de una manera particular, para dar lugar a una narración en la que se producen transformaciones.

Se trata de una reconstrucción ficcional de un hecho real a través del apropiamiento de recursos novelísticos, como la descripción de la atmósfera del lugar donde suceden de los acontecimientos, monólogos interiores, emociones, apariencia y descripciones minuciosas de los personajes.

La literatura de no ficción oscila entre dos posibilidades: por un lado la de mostrarse, es decir evidenciarse como ficción partiendo de la base de que el lector ya sabe que los hechos ocurrieron efectivamente con un que narrador participa de la narración mediante su subjetividad.

La otra alternativa es la de tratar de ocultarse detrás de lo fáctico, que hablaría de una búsqueda de una mayor fidelidad en cuanto a los datos reales sin que se impongan o se tornen demasiado estridentes los procedimientos artificiales.

Sin embargo, no habría que pensar que por estar velados los hilos que construyen la trama, el relato deja de ser ficticio. Sería una ingenuidad ese pensamiento porque se

estaría ignorando el hecho de que ya es el mismo lenguaje con sus funciones de mediatizar, ordenar y recortar quien está ficcionalizando la narración.

La biografía es otro de los géneros de no ficción por excelencia.

Su fluctuación no es sólo entre lo literario y lo periodístico sino que interviene como tercer elemento lo histórico.

En la biografía lo que se narra es verdadero y está enmarcado en algún momento de la historia.

Pero también en este caso, aparece la pluma del escritor quien toma opinión respecto de aquello que es real y como consecuencia de este entrecruce surge la literatura.

Históricamente la biografía se volcaba hacia personas célebres, artistas, emperadores, famosos o exitosos.

En estos tiempos los medios se empezaron a interesar por aquellas "historias mínimas" tomando por asalto el título de la película de Carlos Sorín.

Los personajes anónimos, los héroes y antihéroes urbanos son en estos tiempos protagonistas de documentos o retratos biográficos, siendo que otrora, en épocas imperiales por ejemplo, hubiera sido descabellada la idea de documentar la existencia de seres que no producían modificaciones perceptibles dentro su época. Carecían de atractivo para los cronistas de aquellos tiempos y es menester recordar que muchas veces los retratos, tanto literarios como la biografía, o bien los pictóricos eran encargados para enaltecer o dar cuenta de determinados hombres.

El biógrafo puede contribuir con su escritura tanto a embellecer como a opacar al sujeto sobre el cual se escribe.

Los sucesos existen antes de que el biógrafo los cuente, de modo que su actividad se centra en acomodar y compaginar los fragmentos de vida que elige contar de la manera más convocante posible.

Liliana Oberti cree que un escritor de vidas debe sustraer a los personajes de su caos, y a la vez, conservar la ilusión de que están en medio de la vida.

Por esa razón cuando la biografía se vuelve demasiado impersonal con el fin de transmitir la objetividad muchas veces se convierte en un texto sin carácter, carente de autoridad y resulta insípido o aburrido.

Un escritor, alejándonos a leguas de la idea romántica de la inspiración y haciendo una analogía con el universo de la plástica, trabaja sobre la construcción textual como un escultor trabaja con la cerámica.

En suma, el trabajo del biógrafo depende en gran medida de un trabajo previo de selección y compaginación para de esa manera estetizar un escrito que inicialmente se presenta como una mera cronología de acontecimientos.

En tornar atractivos esos sucesos radica el talento del escritor de biografías

Liliana Oberti establece tres tipos de textos biográficos según su finalidad y su grado de elaboración:

El artículo de diccionario biográfico: Este género se desarrolló en Francia a partir de 1697 y tuvo su apogeo en el siglo veinte. En esta modalidad, el individuo no está solo, sino rodeado de otras vidas con las que se puede comparar u oponerse. En general estas biografías se referían a hombres de letras por lo que este género suele confundirse con otro muy cercano: El elogio.

La monografía de circunstancia: Esta categoría está ligada a acontecimientos institucionales como celebraciones académicas, elogios fúnebres, o introducciones a la publicación de obras completas de un autor. Se trata de textos pedidos por conocidos o a pedido de conocidos.

La monografía literaria o científica: Es una obra de mayor extensión, ya sea con pretensión narrativa, en las que se utilizan las técnicas de la novela, o con un objetivo histórico. Lo más frecuente es que incluya ambas características a la vez.

De todas maneras, la biografía cae en una inevitable contradicción. Por un lado aparece la pretensión de objetividad y por el otro el sometimiento de todos esos datos a la ideología y personalidad del escritor.

Es inevitable la aparición de la subjetividad, la toma de partido de quien está llevando al campo literario la vida de una persona.

Una de los movimientos históricos que más incidió sobre la construcción de biografías produciendo una significativa modificación fue el psicoanálisis.

La biografía no resulto indemne a la potencia del pensamiento freudiano que favoreció a liberarla de su rigidez descriptiva y empírica. Sin llegar a transformarla en ficción el psicoanálisis habilitó la posibilidad de barajar algunas hipótesis que llevaban a bucear

un poco más en la interioridad de las personas elegidas, no con el fin de interpretarlas sino para reconstruir la mitología privada o la intimidad del sujeto en cuestión.

En los siglos diecinueve y veinte, el romanticismo caracterizado por una actitud de inspiración y libertad, en contraposición con la rigidez del neoclasicismo se encargó de rechazar toda clasificación genérica.

Las teorías evolutivas de Darwin que revolucionaron las últimas décadas del siglo diecinueve repercutieron también en el campo de las letras.

A partir del nuevo concepto de evolución de las especies biológicas, los críticos literarios intentaron aplicar el evolucionismo a la teoría de los géneros. El darle estatura científica significaba reivindicar y darle un carácter contundente a la existencia de los géneros para ayudar al crítico a reconocerlos y fijar sus límites sin posibilidad de error. Hasta ese momento la teoría de los géneros oscilaba entre la visión clásica que hablaba de géneros puros provenientes de la tradición y la óptica romántica, proclive a las hibridaciones de la modernidad, consciente de los cambios y las nuevas formas expresivas que acarreaban diversas, novedosas y experimentales formas de entender la realidad.

Oberti señala que a partir del siglo veinte muchos críticos propusieron la supresión total de los géneros literarios. La autora menciona como estandarte de este movimiento abolicionista a Benedetto Croce, teórico y crítico italiano que se rehusaba a toda clasificación genérica como intento de eliminar del discurso crítico cualquier clase de generalización. Creía que toda verdadera obra de arte debía violar cualquier género establecido, de modo que creía inútil tener en cuenta los géneros para evaluar la estética de una obra. El autor ironizaba sobre aquellos que *“ a la vista de una obra de arte, en vez de determinar si es expresiva y qué expresa, si habla o balbucea, o calla derechamente, se preguntan: ¿Está conforme con las leyes del poema épico o con los de la tragedia? ”* (Oberti, 1992, pag. 27)

Croce pensaba que todo intento por realizar una generalización de un género es rápidamente subyugado por los esfuerzos de los escritores para superar o rebelarse a esos mismos géneros.

Tomando como eje la crítica de Croce a la teoría de los géneros, Liliana Oberti plantea una hipótesis atendible, que es la siguiente: *“ El hecho de que una obra no obedezca al género no la vuelve inexistente; por el contrario la hace visible, ya que, en principio para que la transgresión exista, es necesario que antes exista una ley. Entonces la obra*

transgresora no solo hace visible la regla, sino que esa desobediencia, es la que le brinda un estatuto excepcional. Si esta obra logra un éxito editorial y es reconocida por los comentarios críticos, se convierte ella misma en una nueva regla.

Esto es lo que sucede con la irrupción del " Quijote " para dar por tierra para siempre con el abominable género de los libros de caballería andante. Sin embargo, en su obra hizo de ellos un verdadero compendio; tanto que se puede decir que, en la actualidad, se los recuerda sólo porque el " Quijote " nació como parodia o refutación de aquellos.

Según Todorov no hay literatura sin géneros, ya que todo género proviene de otro género al cual parodia, incluye o se opone.

Además no puede hablarse de un origen de los géneros, porque ninguna obra proviene de la nada, sino que es producto de las transformaciones o cambios de obras anteriores
". (Oberti, 1992, pag.29)

Capítulo 2

“ La Crónica ”

La crónica en sus orígenes se utilizó como herramienta narrativa para que una persona intelectualmente cultivada relatara a un determinado público lo que sucedía en un lugar estipulado. Con lo cual, la crónica ha sido uno de los géneros más idóneos que se han ejercido para la transmisión del conocimiento histórico a las generaciones futuras.

La crónica es considerada como génesis de la historiografía.

Juan Carlos Gil Gonzáles rescata en su tesis para la Universidad de Sevilla una definición del “ *Diccionario de Covarrubias* ” en el cual se afirma que: “ *vulgarmente llamamos crónica a la historia que trata de la vida de algún rey o vidas de reyes dispuestas por sus años y discurso de tiempo* ”. (www.us.es)

La consideración de la crónica como género de la historia no pertenece a una frontera claramente definida sino más bien difusa. La proliferación de crónicas y obras historiográficas que se dan en el occidente medieval desde principios del siglo XII, dan lugar a un género que cien años más tarde se fundaría bajo el nombre de *Chronicon Villarense*, que era redactado en riojano a comienzos del siglo XIII. Este tipo de escritos constituye la primera muestra de la utilización de una lengua romance peninsular y de un género en la redacción de obras históricas. La influencia de este matiz histórico permanece en la actualidad.

Un reflejo de esto es que la primera acepción del término crónica del *Diccionario de la Real Academia* sea la de “ *historia en la que se observa el orden del tiempo.* ” (www.us.es)

La Historia fue tomando forma de crónica. Desde el relato del nacimiento de un príncipe y el matrimonio real entre miembros de distintas monarquías hasta las defunciones de las familias más sobresalientes. El gran desarrollo de la crónica como fuente de conocimiento histórico se produjo entre los siglos IX y XIV. Los monjes medievales fueron quienes llevaron adelante y difundieron este género.

La crónica también fue manejada como relato propagandístico puesto al servicio de una causa. En tiempos del medioevo, donde tuvo lugar el despotismo del Tribunal de la Inquisición, se utilizaba la crónica para exaltar la causa católica, para solventar la decisión de la Reina Isabel la Católica en conseguir echar a los árabes de la Península. Juan Gil Gonzáles afirma que “ *las crónicas no se limitan al relato objetivo de los hechos de actualidad, sino que la pura información convive con la interpretación y hasta, en ocasiones con la propaganda, especialmente cuando el relato gira en torno a personas regias o grandes señores.* ” (www.us.es)

El hecho de tener cronistas contratados y que la crónica defiende con vehemencia una causa, una familia o una doctrina eclesiástica, era un hecho común en toda la Europa medieval.

En la Baja Edad Media y en los inicios del Renacimiento surgieron otros modos de difusión de los acontecimientos. Estos nuevos modos, en el período de transición de una época a la otra, convivieron con las formas orales de comunicación, herencia de los juglares y los escritos poéticos como los romances o la novela pastoril. Finalmente, para la transmisión de hechos históricos, los escribas se vuelcan hacia el nuevo formato denominado crónica.

Gil Gonzáles agrega: “*Tan ciertos están algunos cronistas e historiadores del valor histórico de algunos hechos relatados en forma poética, que trasladan su contenido a la crónica.*” (www.us.es)

Para comprender el fenómeno evolutivo de la crónica como género en ascenso es necesario tener en cuenta el desarrollo de la vida urbana. Cuando en algunas ciudades, principalmente las costeras, el florecimiento de los negocios mercantiles empieza a ser una práctica habitual y no excepcional, surge como fenómeno singular la publicación de crónicas ciudadanas cuyo objetivo primero es difundir a los foráneos los beneficios que ofrece dicha ciudad.

Viniéndonos más cerca en tiempo y espacio se puede observar este fenómeno en la actualidad: en la ciudad de Buenos Aires muchos diarios ocupan sus páginas de información general en la promoción de determinados lugares autóctonos que se presentan como insoslayables para la visita de los extranjeros. Muchos de esos sitios son remodelados en función del turismo y encuentran en la prensa el medio para que los visitantes recalen en ellos.

Las crónicas se caracterizaban por estar redactadas por personas versada en letras, idóneas para la escritura y atentas a los sucesos de la actualidad. Estos redactores recibían una remuneración a cambio de su trabajo.

Otro parentesco o devenir de la crónica con respecto a la historia es que se trata de un relato que secuencia los acontecimientos según un orden cronológico.

El autor del texto crónico es el testigo privilegiado de los hechos y es el encargado de estructurar los acontecimientos según su creatividad.

El cronista debe seleccionar los hechos, interpretarlos y transmitirlo a sus receptores.

Este procedimiento abarca tanto al historiador como al periodista.

La crónica tiene como otro de sus antecedentes al cuadro de costumbre francés. Estos cuadros de costumbre eran *tableaux vivants* (cuadros vivientes), generalmente anclados

en el pasado y que cumplían un rol nacionalizador similar al resto de la literatura de la época: ordenar el espacio de representación nacional.

Posteriormente aparece la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo diecinueve. La *chronique* era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos, y sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones serias del diario. Es decir que la crónica viene del periodismo, de la literatura, y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de retrato adornado del presente que se dedica a hechos menores y cuyo interés central no es informar sino divertir.

Sus precursores en América latina fueron Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, quienes no se conformaron con la escritura y la funcionalidad de la crónica como mero entretenimiento sino que le imprimieron un vuelo literario.

Susana Rotker sostiene que la categorización de las crónicas es compleja y apasionante como lugar de encuentro entre el discurso periodístico y el literario. Esto representa la aparente contradicción de que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto y, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes, literales e instrumentales, para tener un peso específico e interdependiente.

Uno de los principales motivos que hacen que esos textos informativos, noticiosos, devengan "obras de arte" proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso. Expresado en palabras más cercanas al plano de la lingüística sería cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial.

Fue muy importante la renovación de la prosa hispanoamericana que hicieron los poetas modernistas desde su trabajo en la prensa escrita. El periodismo hispanoamericano no había encontrado aún su autonomía discursiva. Los corresponsales fijos del diario *La Nación* eran básicamente los grandes escritores del mundo hispanoamericano; los más destacados, incluso por la extensión del espacio gráfico que se les otorgaba. Las ilustraciones, aún no imprimían fotografías, no ayudaban a diferenciar los textos puesto que se limitan a los dibujos publicitarios.

En *La Nación* aún se encontraba otro ejemplo llamativo de una falta de límites discursivos o genéricos claros: se le daba cabida por igual a textos científicos que hoy pueden ser leídos como ficciones, así como a artículos políticos que fueron leídos como literatura pura. Esto sucedió con muchos otros escritos que corridos de la resonancia inmediata de su contexto sobreviven sostenidos más por su peso literario que por el

volumen histórico real que acarrean sus redacciones. Un ejemplo de este tipo de textos podrían ser “*Los Diarios de viaje de Cristóbal Colón*”, o “*El Diario de Ana Frank*”.

La crítica literaria muchas veces deja de lado a la crónica por su inmediata reminiscencia con la actualidad, como si lo estético y lo literario sólo pudieran aludir a lo emocional e imaginario. Se tiende a considerar a “lo creativo” como excluido de un universo que vive y aún en estos tiempos todavía se sostienen la idea de que lo literario de un texto disminuye en relación directa al aumento de las referencias a la realidad concreta. Este es uno de los razonamientos que han entorpecido la evaluación de la crónica como literatura. La identificación de lo estético con lo ficticio ha alejado y debilitado al discurso literario del mundo de los acontecimientos haciendo que parezca una actividad suplementaria y prescindible.

Fedor Dostoievsky, el prolífico escritor ruso nacido en 1821, también se desarrolló en el periodismo dejando como herencia una acaudalada producción.

Roberto Arlt, ferviente lector del escritor de Moscú, escribió sus *Aguafuertes Porteñas*, tomando como referencia los Cuadros Petersburgueses donde Dostoievsky, a partir de situaciones o escenas rutinarias, construye relatos, descripciones, y personajes. Esta breve introducción al universo Dostoievskiano llega a colación del párrafo anterior, en el cual la discusión estaba posada en una cuestionable identificación del talento con el escritor de ficción privando de esa categoría “estética” al periodista.

Dostoievsky, cultor de ambos géneros dijo acerca del talento: “*El talento es ante todo una cosa muy útil. El literato de talento es capaz de expresarse bien allí donde otro se expresaría mal.*”

En primer término hace falta una dirección, y después el talento. Yo no me proponía referirme al arte sino tan solo a algunas propiedades del talento, que generalmente hablando son muy diversas, y a veces sencillamente insoportables. En primer lugar: “talento obliga” ¿A qué por ejemplo? Pues a veces a las cosas más feas. Aquí surge una cuestión insoluble ¿Es el talento el que domina al hombre o es el hombre el que domina su talento? A mí, según las observaciones que he podido hacer sobre los talentos, vivos o muertos, se me antoja muy difícil que el hombre pueda dominar su talento, siendo éste, el que por el contrario domina a su poseedor, le tira de la manga arrastrándolo a gran distancia del verdadero camino.

Cuando el talento y la gracia no suceden espontáneamente es preciso idearla. Me dirán que con tales exigencias se hace imposible la vida. Y es verdad. Pero convendrán conmigo también en qué raro es el talento que no presente ese achaque, casi innoble, que siempre influye hasta en el hombre más despejado.

De todos modos, yo no persigo honores ni los acepto y no es en verdad mi intención treparme a las estrellas para orientarme. ” (Dostoievsky, 200, pag. 137)

La crónica era en sus orígenes un relato de historia contemporánea, un relato de la historia de cada día. La condición de texto autónomo dentro de la esfera estético literaria no dependía ni del tema, ni de la referencialidad, ni de la actualidad. Muchas crónicas, al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí mismos.

Julio Ramos, director del diario *Ámbito Financiero*, sugiere que *“habría que pensar el límite que representa el periodismo para la literatura, en el lugar conflictivo de la crónica, en términos de una doble función, en varios sentidos, paradójica: si bien el periódico relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el límite así mismo es una condición de posibilidad de ‘interior’, marcando la distancia entre el campo propio del sujeto literario y las otras funciones discursivas, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana. Es decir, en oposición al libro, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida precisamente al confrontar las zonas antiestéticas del periodismo y la cultura de masas. Es decir, el periódico es, en principio, uno de los caminos para la autonomía de la literatura.”* (Ramos, 2005, pag.3)

La reflexión de Julio Ramos conduce al pensamiento de que el escritor podría encontrar en su discurso periodístico un lugar proclive para el desarrollo de su prosa a partir de la restricción misma que este discurso impone. Esto significa que así como en una novela el valor de la escritura está dado por la calidad en la construcción de la ficción, en el caso del diario la eficacia estaría dada por enmarcar un discurso atractivo dentro de los parámetros que el periódico impone, a saber: intereses comerciales, masividad, limitaciones en el uso del vocabulario, inmediatez productiva y otras circunstancias que podrían leerse como obstaculización en cuanto a la fluidez de un texto pero que Ramos considera exigencias enriquecedoras para el escritor en cuanto al trabajo de la redacción sobre un marco específico.

La renovación tecnológica y del lenguaje periodístico enfatizó los conflictos entre los cronistas literarios y los editores o encargados de las redacciones de los diarios.

Sin embargo, cuando el diario *La Nación* adquirió en 1877 el telégrafo y la información internacional podía obtenerse casi al mismo tiempo que se producían los sucesos, (antes las noticias llegaban luego de costosos y largos viajes en barco) muchos escritores modernistas empezaron a trabajar como corresponsales.

La avidez por captar al público de parte de la prensa moderna acarrea conflictos de diversa índole. El director de *La Nación*, Bartolomé Mitre, le escribió a José Martí a Nueva York, ciudad desde la cual el poeta trabajaba como corresponsal del diario:

“Debo participarle que el público se muestra quejoso por la extensión de sus últimas entrevistas sobre Darwin y Emerson, pues los lectores de este país quieren noticias y anécdotas políticas y la menor literatura posible.” (Rotker, 1992, pag. 111)

Luego Bartolomé Mitre reflexiona sobre la inclusión de literatos en su diario: *“Conté durante mucho tiempo con los literatos para realzarlos y tenerlos como un elemento útil para empresas editoriales en todos los ramos de la prensa, y he gastado millares de pesos en el empeño de realizar este propósito. No quiero nada de ellos. Es un literataje que muerde.”* (Rotker, 1992, pag. 112)

María Moreno, cronista y compiladora contemporánea, se expresa sobre ese “literataje” al cual se refiere Mitre en el párrafo anterior: *“El exceso de literatura hoy sigue siendo la queja de los editores, como decir: envuelva los hechos en papel de regalo, pero métase la plumita en el culo.”* (Moreno, 2005, pag. 1)

Esta reflexión conduce indirectamente a la cuestión de la efectividad y de la contundencia textual. Claro que esta condensación muchas veces enfrenta al escritor con su condición innata de esteta de la realidad, pero es sabido que todo lo que sea ornamentación o virtuosismo literario en muchos casos empalaga y provoca hastío en los lectores, sobre todo en los lectores de periódicos.

Al transitar estos temas sería una ingenuidad perder de vista la ley primera de los editores cuya preocupación medular es satisfacer las demandas del público.

Martín Caparrós confiesa que el vínculo entre los medios y los cronistas le provoca rechazo: *“Ahora parece haber un revival de la crónica, al que sólo le falta ser real. Quiero decir: se habla mucho de eso, pero los medios argentinos y la mayoría de los*

hispanoamericanos, no tienen ni quieren tener espacio para crónicas. Los editores creen que sus lectores son idiotas: que si se encuentran con un texto un poco más largo y más elaborado que la banalidad habitual van a correr a sumergirse en la televisión. Así que los evitan. Pero igual se dice que la crónica ha vuelto. Yo tengo la sensación de que los cronistas somos ballenas verdes y que vienen unos ecólogos muy bienintencionados a protegernos de la amenaza de extinción. Ahora va a resultar que somos políticamente correctos. Hace décadas, cuando empecé a trabajar en periodismo, un cronista era el último escalón de la jerarquía de una redacción: el pibe nuevo que salía a la calle a buscar la información que después el redactor transformaría en noticia. Ahora, parece, hemos recuperado ese nombre para los cultores de este género que nadie sabe definir: la crónica.” (Caparrós, 2005, pag. 3)

Martín Caparrós, en la actualidad está armando un libro de crónicas de viaje, cuyo título será *“El interior”* y está fundado a partir de un recorrido por el país. *“Trato de ir contando lo que encuentro, veo, escucho, pienso. Y trato de usar recursos diferentes, desde fragmentos ensayísticos hasta paisajes hechos haiku o perfiles en verso. Es, como ves, un perfecto despropósito. La crónica es una mezcla, en proporciones variables, de mirada y escritura. Uno de los mayores atractivos de hacer una crónica es esa obligación de la mirada extrema, esa actitud del cazador que sabe que todo lo que se le cruce puede ser materia de su historia. Y en cuanto a la escritura: atreverse a decir de otras maneras, a buscar formas, a pensar relaciones.” (Caparrós, 2005 pag.4)*

A principios de siglo, Buenos Aires gozaba del privilegio de crónicas vertidas por escritores visitantes como Rubén Darío y José Martí.

Entre los narradores argentinos se destacaban: Juan José de Soiza Reilly, Enrique González Muñón, Charles de Soussens, y Roberto Arlt, quien no sólo dejó una huella indeleble por sus novelas y cuentos sino también por su literatura de no ficción.

Arlt, con sus *Aguafuertes Porteñas*, fundó un estilo singular basado en retratos urbanos de personajes y situaciones. El atractivo de sus crónicas estaba dado en mayor medida por la agudeza de su mirada retomando el concepto que en el párrafo anterior desarrollaba Caparrós.

De situaciones cotidianas, sin gran relevancia aparente y por medio de una narrativa contundente, Arlt producía una historia cautivante. A través de estas *Aguafuertes* el lector del periódico se podía ver reflejado o en su defecto observar aspectos reconocibles en los personajes, lugares, o conductas que Arlt describía.

Posteriormente y como consecuencia de su eficacia, Arlt fue contratado por un periódico español para escribir *“Aguafuertes Gallegas.”* Sin embargo no consiguió lograr el impacto que provocaban en Buenos Aires sus crónicas. Esto es comprensible desde la óptica de que Arlt era un exegeta de la cultura porteña y conocía ese vasto diapasón de “personajes” que recorrían las calles de Buenos Aires.

Sus novelas *“El juguete rabioso”*, *“Los siete Locos”* y *“Los lanzallamas”* son un ejemplo ficcional de su capacidad para introducirse e indagar en el espíritu de la degradación y de los mundos “en baja” de la mitología porteña.

En el prólogo de *“El informe de Brodie”*, escrito por Borges hay un párrafo que lo tiene como protagonista a Roberto Arlt.

Allí Borges recuerda que en una oportunidad un crítico le recriminó a Roberto Arlt su desconocimiento del lunfardo y éste le respondió argumentando: *“Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar el lunfardo”* (Borges, 1974, pag. 1022)

Un dato anecdótico es que aquella cita fue la única vez que en la cual Borges se refirió públicamente a Roberto Arlt.

María Moreno advierte que la crónica registra el pasaje de la Nación a la ciudad, donde el progreso monta su puesta en escena. *“Desde entonces, el género funciona como una suerte de archivo donde, en diversos períodos, sobresale el protofeminismo de Alfonsina Storni, la originalidad de Juan José de Soiza Reilly (aquel que inventó “se acabó mi cuarto de hora”, era un dicho que utilizaba en su programa de radio), la ironía económica de Enrique Raab, quien era capaz de recorrer de punta a punta una manifestación peronista tomando testimonio al mismo tiempo que escribía críticas rabiosas sobre el teatro de verano en Mar del Plata, o pasar de una entrevista con Antonio Tróccoli a otra con Juan José Camero. Ese cronista orgánico que, podría decirse, era Raab sólo era posible en una ciudad donde la industria editorial pisaba a la par de la de México y España. El Instituto Di Tella y el teatro independiente imponían una marca internacional. El estudiantado enamorado de la Revolución Cubana se formaba también en las calles y en los salones de autodidactas crecían eruditos como Raúl Sciarretta u Oscar Masotta, y la prensa decía con cinismo que se podía ser conservador en política y vanguardista en cultura”*. (Moreno, 2005, pag. 5)

La herencia modernista se fue diluyendo con el paso del tiempo. Hubo dos momentos que favorecieron la caída. El primero fue la consolidación del Estado a manos de la generación del '80, y las que vinieron luego, quienes exigieron una ficcionalización de su ser nacional denigrando a la lírica modernista con la etiqueta de "neurasténica". La nueva ascética instalada por Borges y el grupo Sur, que marcó a sus adversarios ideológicos y que asociaba los ornamentos modernistas con la desmesura consumista de los nuevos ricos, sirvió para consolidar ideales económicos. Entonces, el cronista argentino comenzó a utilizar un estilo más depurado, un poco más opaco, sin tanto uso de la metáfora u otros procedimientos literarios, lo que como consecuencia daba lugar a textos más tímidos.

Aprovechando la mención a Borges es llamativo observar en el desenlace de su cuento "Emma Zunz" algo que podría leerse como una suerte de "pequeño manifiesto ficcional" de lo que sería una crónica: *"La historia es increíble, en efecto, pero se impuso a todos porque sustancialmente es cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también el ultraje que había padecido: sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios."* (Borges, 1974, pag.568)

En este final Borges, una vez más, da muestras de ser un lúcido estratega de sus textos porque al reconocer la falsedad de cuestiones secundarias como la hora, lo que está haciendo es reforzar la verosimilitud del resto del relato. Alumbra lo que para él compone lo esencial de la trama, es decir enfatiza lo que él cree preponderante reduciendo el valor de lo circunstancial.

Otro de los aspectos de la crónica tiene que ver con la valoración de determinados aspectos frente a otros. Y lo acentuado o privilegiado por el escritor no tendría porqué relacionarse únicamente con situaciones inherentes a lo que Roland Barthes en su época estructuralista llamara núcleos centrales del texto. Bien podrían verse resaltados espacios correspondientes a lo que denominara catálisis, que dicho de una manera llana refiere a los elementos que "rellenan" el texto.

En este sentido, extrapolando, saltando al campo audiovisual, la película de Carlos Sorín "Historias Mínimas" podría observarse como una crónica cinematográfica.

La cámara recorre la Patagonia entrecruzando historias y su fortaleza está dada por no transgredir la esencia de la narración, ligada más a la fidedigna presentación de paisajes,

pulsos, y ritmos patagónicos que a la exhibición de situaciones efectistas. No se trata de un documental sino de una película de ficción lo cual la hace más interesante para la observación del fenómeno. La mayoría de los personajes de la película no son actores sino que son habitantes de la región que se prestaron para la experiencia. Sin embargo, la elaboración de un guión, la música, los pocos actores profesionales contratados, y fundamentalmente la decisión por parte del director de contar historias ficticias por más " mínimas " o desangeladas que resulten hacen que estemos hablando de una película de ficción, aunque, repito, en su estructura, haciendo una analogía con el campo de la narrativa está más próxima a la crónica de viaje que a una novela o un cuento.

Si bien es posible hacer una excelente crónica desde la perspectiva del umbral de la propia casa (dentro de este grupo es emblemático el caso de Borges como ícono del literato sedentario que desde la quietud observa el mundo como un "Aleph ") en el nuevo mercado de la crónica sigue imperando el modelo exótico, el de la aventura: mostrar lo más peligroso, lo excepcional, lo secreto, es decir la figura del cronista sacrificado y detectivesco.

María Moreno se pregunta: " *¿Se tratará de periodismo hecho con una discreta prosa amaestrada en los talleres literarios, de "redactar bien" o como suele decir Fogwill de ciertos textos inflados como pororó en la escudilla del mercado? ¿Es nostalgia de la hazaña, pero a través de un viajecito que no saque sangre?* "

Aquello que llamamos "nuevo periodismo" se conformó hace medio siglo, cuando algunas personas decidieron usar recursos de otros géneros literarios para contar la no ficción. Ellos lo hicieron y cristalizaron un género que se estancó. Ahora, casi todos los cronistas escriben como hace cincuenta años. Se ha dejado de usar el procedimiento, esa búsqueda, para conformarse con los resultados de entonces. Pero lo bueno era el procedimiento, y eso es lo que vale la pena recuperar: buscar que más cosas podemos robar aquí, copiar allá, para seguir armando nuevas maneras de contar el mundo. " (Moreno, 2005, pag. 2)

Caparrós afirma que la forma de la crónica tiende a descentrar la mirada periodística ya que el periodismo habitual mira hacia el poder.

" Para salir en las noticias, si no sos rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista, la única opción es la catástrofe: distintas formas de la muerte. En cambio, la

crónica trata de mirar hacia el resto del mundo, y eso es un gesto muy político .

(Caparrós, 2005, pag. 2)

Matías Serra Bradford, compilador de Editorial Sudamericana, propone definiciones antagónicas: *“ Más allá de la pompa y circunstancia del nombre, se trata no tanto de crónicas sino de rodeos, desvíos, citas, fugas y digresiones en torno al campo magnético de un lugar. Lugar como zona, territorio a barrer, documentar, extenuar: agotar un lugar como se agota un tema. Es decir, no se trata tanto de registrar hechos en un sitio sino de descubrirle a un lugar el espíritu tutelar. En última instancia, los libros deberían probar que el autor está más presente en la página que en algún otro rincón del mundo. El periodismo es un género literario pero cuando aparece un autor ambivalente el género se hace más difuso aún. La prosa de Osvaldo Soriano siempre fue periodística, cada vez más la de Ernesto Sábato. Lo relatado prima sobre el estilo, el relato sobre la lengua a la que se le prohíbe toda experimentación. Casi podría decirse que se opone experiencia a experimentación.* ” (Bradford, 2005, pag. 3)

María Sonia Cristoff acaba de publicar en Seix Barral *“ Falsa Calma ”*, una serie de crónicas sobre pueblos recónditos de la Patagonia argentina.

En cuanto se le pregunta acerca de la crónica como género más que afirmar conceptos o desarrollar hipótesis la autora despliega algunas preguntas:

“La crónica me interesa si la pienso como el terreno más propicio para trabajar con la irrupción de lo no ficcional en la literatura. ¿Qué sucede con una narración que pretende representar una realidad cuyos referentes no están camuflados ni son producto de la imaginación? ¿Cómo abordar esos referentes? ¿Es realmente cierto que ese tipo de representaciones no recurren a ninguna estrategia de camuflaje? ¿Cuál es el lugar en el que se ubica, narrativamente hablando, el autor? ¿El del narrador que se esconde detrás del material, como Truman Capote en A sangre fría? ¿El del preocupado porque el uso del yo obstruya el verdadero interés de su relato, como Claudio Magris en El Danubio? ¿El de Operación Masacre de Rodolfo Walsh, donde la primera persona tiene la función de remarcar la veracidad de los hechos? ¿O el de Sebald en Los anillos de Saturno, que después de un inicio con fuerte confesión personal no hace más que desaparecer, volverse elusivo, como para disuadir a cualquier lector interesado en lo autobiográfico y no en la indagación que el relato se propone? ¿Cómo se indaga en los temas desde la literatura de no ficción? ¿Hay una obligación de citar fuentes de la cual la ficción está relevada? ¿Cómo citarlas? ¿Cómo

evitar los recursos de la academia y los de la investigación periodística en esas citas? En fin, los cuestionamientos siguen, el fenómeno es interesantísimo. Sobre todo si se tiene en cuenta que, por otra parte, lo no ficcional hoy irrumpe con formas nuevas no sólo en el lenguaje literario sino también en el del cine, el teatro, la fotografía. En la literatura, que es mi territorio, la crónica me interesa cuando no se desentiende de su dimensión artística y cuando se plantea como un relato en primera persona que no funciona como estampa sino como indagación: en ese punto, la crónica se acerca al ensayo o incluso a las ficciones que no se proponen sólo contar una historia ”. (Cristoff, 2005, pag. 3)

La escritora observaba acertadamente que el tema de la no ficción en la actualidad se hace expansivo a diversos campos artísticos.

El teatro contemporáneo, por ejemplo, participa de este fenómeno.

El Complejo Teatral de Buenos Aires, a cargo del Gobierno de la Ciudad, realiza desde hace cinco años un ciclo llamado Biodrama.

El Biodrama es un modelo de non-fiction teatral en el cual el director de la obra toma la biografía de una persona conocida públicamente, ignota, viva o muerta y pone en escena los acontecimientos que más le interesan.

Si bien este modelo discute con la representación tradicional por su aparente carácter documental sería ingenuo no advertir que estos Biodramas utilizan procedimientos inherentes al campo de la construcción ficcional, fundamentalmente el recorte y la selección, indispensables para la condensación que es uno de los conceptos esenciales dentro del género realista.

Aspectos técnicos de una crónica.

En todos los ámbitos sociales se desarrollan formas de enunciación orales y escritas que se van a mantener en el tiempo mientras no cambien las necesidades comunicativas.

A estas formas de enunciación se las denomina géneros discursivos. La novela, el cuento, el relato, el soneto, la poesía, la epístola, la receta de cocina, la nota periodística, la publicidad son algunos ejemplos de géneros discursivos. Cada uno de ellos tiene una organización específica que es la que le otorga su singularidad.

El género periodístico se divide en tres vectores según su función comunicativa.

En primer lugar, la función informativa, cuyo fin es transmitir datos, hechos, o sucesos. Aparecen enmarcada dentro de la función informativa: la crónica, la nota informativa, la entrevista, la investigación, la portada o primera plana, la foto de prensa documental, la nota de color y las secciones fijas (gacetillas de espectáculos, conferencias, cursos, movimiento de aeropuertos, pronósticos meteorológicos, obituarios, etc...)

La segunda función, de opinión, reflexiona sobre acontecimientos actuales, o pasados y se ve materializada en secciones como las editoriales, las columnas de opinión, las reseñas o la foto editorial.

Por último, la función de entretenimiento inherente a sectores como los juegos (crucigramas, grillas, laberintos), los horóscopos, la literatura (cuentos, aguafuertes, fragmentos de novelas), el humor gráfico y el humor verbal.

La crónica periodística tiene como función comunicativa explícita la de informar y se construye con una estructura textual en la que predomina el tipo narrativo.

En este punto se distingue de la nota informativa que solamente suele presentar los hechos, narrados brevemente, sin secuencias textuales argumentativas.

En algunos casos la nota informativa se utiliza para presentar los datos iniciales de un suceso que es noticia y al día siguiente será ampliado bajo la forma de la crónica.

Hay varias hipótesis sobre qué es una noticia. Dante Peralta y Marta Urtasum la definen como *“aquel hecho de la realidad, de entre todos los que acontecen, que los medios periodísticos consideran por razones diversas, que es socialmente relevante y que por lo tanto merece ser comunicado.”* (Peralta- Urtasum, 1999, pag. 34.)

Tom Wolfe agrega una reflexión inherente a la inmediatez de las noticias y a las disputas entre periodistas por obtener una primicia: *“ Todo el mundo conoce esa peculiar forma de competencia entre los reporteros, llamada el pisotón. Los especialistas del pisotón luchan con sus colegas de otros periódicos, o servicios informativos, para ver quién consigue una noticia primero y la redacta más deprisa. Cuanto mayor sea la noticia, es decir más relación tenga con temas de catástrofe o poder, mejor.*

En suma, les atañe lo que constituye la materia principal de un periódico ” (Wolfe, 1994, pag.5)

El cuerpo textual de la crónica está acompañado por todo un aparato constituido por el título y otras frases, en distintas tipografías, fotos o gráficos. Todo este tipo de aportes o refuerzos constituyen a formar lo que se denomina información paratextual.

Éste término es utilizado principalmente en el campo de la literatura.

El paratexto de una novela, por ejemplo, está dado por el índice, las tapas, el prólogo, el epílogo, las dedicatorias y todos aquellos elementos que circundan al texto en cuestión.

La crónica tiene dos niveles interrelacionados. Uno es el textual, es decir, el referido al tipo de estructura narrativa donde se podrá encontrar recursos estructurales como la descripción, la argumentación o el diálogo.

El otro nivel es el discursivo, el de la enunciación que hace referencia al narrador y a su forma de combinar estratégicamente las estructuras de las cuales dispone para darle al texto final el sentido que él elija de acuerdo a sus intereses y al lector al cual se dirige.

Narrar es representar en el discurso acciones que se suceden en el tiempo y en el espacio llevadas a cabo por, al menos, un agente. Esas acciones tienen algún tipo de relación lógica entre ellas.

El lenguaje tiene dos formas de indicar la temporalidad. Una son los verbos y un conjunto de elementos a los que se puede denominar localizaciones temporales, con los que se ubica el tiempo en que sucedieron los hechos respecto de un momento tomado como referencia.

Desde el punto de vista periodístico existen dos momentos de referencia. El primero relacionado con el presente del cronista y el lector. El cronista escribe considerando el momento convencional en que el diario sale a la calle. En segundo lugar, en relación con una referencia temporal, por ejemplo una fecha indicada en el texto.

Con respecto a lo espacial existen localizadores constituidos por adverbios de lugar.

Otro recurso o herramienta muy presente en la crónica es la descripción. Dante Peralta y Marta Urtasum dicen en su libro que *“ la descripción expresa características de objetos de cualquier tipo, ya sea cosas, lugares, atmósferas, sensaciones. La descripción, refiere a un todo (cualquier objeto) por intermedio de la descomposición en partes que se presentan en el discurso de modo sucesivo y que están relacionadas según un punto de vista que remite a ese todo al que las partes corresponden. Los límites de esa totalidad están vinculados con la finalidad de la descripción y los establece el emisor. Éste recorta las partes del todo que va a representar en el discurso, decide el orden en que lo hará, y selecciona sus características según la finalidad perseguida.”* (Peralta-Urtasum, 1999, pag.65)

A diferencia de la narración que considera los acontecimientos como procesos y acentúa la temporalidad del relato, en la descripción la temporalidad interviene poco porque la mirada de quien describe se detiene en objetos o individuos. Por lo tanto esa detención en la evolución narrativa permite que el receptor a través de la descripción vea los objetos y los individuos en su simultaneidad y yuxtaposición espacial.

Así, el fenómeno descriptivo genera una tendencia a la expansión: se abre para el lector un sistema descriptivo que lo obliga a concentrarse en la manera en que las palabras se disponen o expanden en el texto.

En una narración, el lector espera un contenido determinado y una finalización; en una descripción, en cambio, espera combinaciones de palabras, asociaciones semánticas, y una serie de términos sugerentes que le permitan evocar de la manera más rica posible aquello que se le está describiendo. Por eso, la descripción, apela más a los conocimientos léxicos del lector, que debe estar atento a los juegos de significados y a los sentidos posibles de las palabras.

Por ejemplo, una crónica, está conformada, por una serie de episodios narrativos, que en algún momento terminan y el lector necesita conocerlos para entender que pasó.

En cambio, la descripción corre el riesgo de un crecimiento léxico imprevisible y entonces el lector puede decidir saltar su lectura. Por ese motivo la extensión de un segmento descriptivo debe contemplar tanto el peligro de excederse y perder su finalidad textual así como debería evitar la exposición de detalles inútiles.

Una descripción es el lugar donde se ponen en escena el saber y el punto de vista que un emisor, en este caso el periodista, tiene sobre las palabras para el tratamiento de un tema.

Y además es el lugar donde también el lector pone en juego su conocimiento enciclopédico y del mundo. Es el espacio donde se acentúa y actualiza la relación de cada lector con las palabras de su lengua. Esto es porque el lector debe desplegar su habilidad lectora y su conocimiento de la lengua para captar los despliegues retóricos propios de la descripción, es decir, metáforas, personificaciones, comparaciones, imágenes sensoriales. De alguna manera en la relación con el texto queda en evidencia también la enciclopedia del lector y como consecuencia de esto la posibilidad o imposibilidad de una comunicación fluida.

Capítulo 3

Referentes Universales:

“ Truman Capote y el Nuevo
Periodismo en los Estados Unidos ”

Non-Fiction.

El texto más emblemático de la literatura de no ficción es "*A sangre Fría*", escrito por Truman Capote.

La historia contada por Capote de la vida y la muerte de dos vagabundos que exterminaron a una acomodada familia de granjeros de Kansas apareció en forma seriada en el diario *The New Yorker* en el otoño de 1965 y se publicó como libro en febrero de 1966.

Truman Capote resurgió de las cenizas con este texto fronterizo que le devolvió el prestigio que sus últimas novelas se estaban encargando de mitigar. Fue un texto revolucionario desde su aspecto formal y su aparición contribuyó a solidificar un género que estaba irrumpiendo en ese tiempo: El nuevo periodismo.

Con "*A sangre fría*", Truman Capote fundó el género literario que hoy se conoce como non-fiction.

Se ha creado un mito en cuanto a que Capote se habría arrogado la invención del periodismo narrativo o novela real que fueron otros de los títulos clasificatorios que recibió "*A sangre fría*". Sin embargo, no fue exactamente así.

El autor consideraba que se trataba de un género nuevo que estaba emergiendo en Los Estados Unidos, a cuya creación él había contribuido de manera contundente.

Lo que sí afirmó con respecto al proceso de elaboración de "*A sangre fría*" fue haber llevado a cabo el experimento más global y de mayor alcance en lo que al campo del reportaje se refiere.

Cuando comenzó con su investigación del asesinato de la familia Clutter, de Holcom, Kansas, aún no habían detenido a los criminales Perry Smith y Richard Kickock.

Una vez capturados, Capote necesitó de la colaboración de ellos para la escritura de su libro.

Truman Capote recuerda que "*fue casi como vivir en una celda para condenados a muerte. No pude haberme acercado más a su experiencia.*" (Grobel, 2004 pag.111)

Los asesinos fueron condenados a la pena de muerte y Capote compartió con ellos la víspera de la horca.

El grado de inmersión del escritor llegó al punto de atestiguar los últimos instantes de vida de quienes inmediatamente se convertirían en los personajes protagónicos de su obra.

Fue un período completamente atípico para Capote, no sólo por el hecho de que nunca antes se había involucrado con semejante ahínco en el periodismo de investigación, sino por la vida social que solía llevar, rodeado del glamour hollywoodense y abocado a retratar las frivolidades de las cuales participaba y disfrutaba sin prejuicios pero que después ventilaba despiadadamente como lo hizo en *“Plegarias Atendidas”*; un libro donde desenmascaraba con nombres propios a varias personas que conformaban la fauna artística de aquel entonces, con lo cual se hizo acreedor de numerosos enemigos que se sintieron traicionados por Capote.

No obstante, con *“A sangre fría”* el escenario no era un glamoroso salón por donde desfilaban estrellas de cine bebiendo champagne sino que era notablemente antagónico tratándose de ciudades marginales, cárceles y juzgados.

“Llegué a comprender que la muerte es el factor fundamental de la vida. Y la simple comprensión de ese hecho modifica toda perspectiva personal. La experiencia sirvió para incrementar la idea trágica que yo tenía de la vida, que siempre he mantenido y que explica esa faceta mía que parece sumamente frívola; esa parte de mí que siempre está en un corredor oscuro, burlándose de la tragedia y de la muerte. Por esa razón adoro el champagne y me encanta alojarme en el Ritz. Henry James decía que vivimos en la oscuridad y hacemos lo que podemos; el resto es la demencia del arte.” (Grobel, 2004, pag111)

Truman Capote tardó seis años en escribir *“A sangre fría”*.

Cuando se disponía a trabajar sobre algún proyecto lo hacía intensamente y con un compromiso total oponiéndose a la vida ociosa de sus períodos festivos.

Él creía que cuando el escritor estaba en un proceso de trabajo debía estar solo.

Consecuente con ese pensamiento el autor se retiró hacia una cordillera Suiza para desarrollar su monumental non-fiction, *“A sangre fría”*.

El ostracismo elegido para su labor literaria vino aparejado de largas noches de insomnio, nerviosismo y un hondo temor proveniente de la combinación entre la soledad y la oscuridad de la investigación en el cual se estaba sumergiendo para la posterior escritura de *“A sangre fría”*.

Capote sostenía que escribir era un oficio sumamente duro y que si hubiera tenido la posibilidad de elegir no hubiera sido escritor, pero que lamentablemente no era algo que había elegido sino que se le había impuesto naturalmente.

En cuanto a la elección del tema del asesinato múltiple para *“A sangre Fría”*, Truman Capote dijo: *“No escogí ese tema porque me interesara mucho. Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada frase fuera rigurosamente cierta. Yo había escrito un libro parecido que se titulaba “Se oyen las musas”. Era una narración breve sobre Rusia; en el libro todo era real y se leía como una novela. Este libro fue impulsado por “Picture” de Lilian Ross.*

Quería saber si era capaz de utilizar todas las técnicas de un autor de novelas, pero desde luego mencioné a Lilian Ross una y otra vez. Sin ella no creo que se me hubiera ocurrido en aquel momento. Se me habría ocurrido más tarde, porque lo estaba haciendo continuamente, pero no a una escala muy amplia. Lilian hizo un trabajo maravilloso. Es muy buena periodista, pero no es muy buena escritora en el sentido que estamos hablando. Simplemente carece de “elevación”, ese aspecto terrible y definitivo que es indispensable.

Yo quería hacer algo como lo que había hecho Lilian Ross pero quería hacerlo a gran escala.

Hice un par de intentos fallidos con temas que resultaron carecer de elementos suficientes para hacer lo que pretendía y finalmente me dediqué a aquel crimen oscuro en aquella parte remota de Kansas porque me dio la impresión de que, si lo seguía de principio a fin, me proporcionaría una hazaña técnica. Era un experimento literario cuyo tema elegí no porque me atrajera especialmente, sino porque convenía a mis propósitos literarios.” (Grobel, 2004, pag.114)

Apenas poco tiempo después, el escritor y periodista Norman Mailer escribía *“La canción del verdugo.”*

Era un libro de investigación con algunas características similares al de Capote quien se indignó ante su aparición.

Acusó a Mailer de mentiroso diciendo que ni siquiera había visitado Utah, ciudad donde sucedía el crimen narrado en su libro.

Y no sólo eso. Capote aseguró que Mailer no había investigado los hechos sino que había delegado en dos personas la recopilación del material y que Mailer únicamente

había sido el redactor en una actitud opuesta a la suya que había estado, día tras día siguiendo las marchas y contramarchas del juicio a los criminales de Kansas, codo a codo registrando todo lo que les pasaba a sus personajes durante seis años.

Truman Capote llegó a decir que no sólo conocía a las personas sobre las que escribía, sino que las conocía mejor de lo que había conocido a nadie.

Estos argumentos sumados a los diez años de entrevistas y las ocho mil páginas de investigación pura que había llegado a juntar para la escritura de *“A sangre Fría”* acentuaban su fastidio cuando se lo comparaba con Norman Mailer.

“La canción del verdugo era una imitación. Norman me ha estado copiando durante años. Norman no entendió la idea que yo tenía de escribir narraciones reales, jamás comprendió de qué hablaba. Recuerdo que tuve una conversación sumamente violenta con él cuando llevaba escrita la mitad de “A sangre fría” porque me dijo que la ausencia de imaginación era lo que me impulsaba con tanta fuerza en esa dirección. Le contesté que era justamente lo contrario, que era la imaginación la que me impulsaba. Bueno, en la introducción a “Música para Camaleones”; dije con mucha ligereza y completamente en broma, que me alegraba mucho de serle tan útil a Norman Mailer.”
(Grobel, 2004, pag.115)

El párrafo citado corresponde a Capote. Más allá de lo anecdótico, resulta interesante rescatar de la polémica con Mailer el momento referido al lugar en donde queda ubicado el concepto de imaginación en la literatura no ficcional.

Algunas veces el concepto de imaginación es tomado en cuenta desde una mirada romántica y entonces se habla de vuelo poético, de las alas de la imaginación asociándola con lo aéreo, y con la falta de límites o restricciones técnicas.

Cuando Mailer acusa Capote de carecer de la suficiente imaginación para poder alejarse del non-fiction y él le contesta que para la realización de una novela real lo que lo impulsa es justamente la imaginación está imprimiendo una idea opuesta a lo que sería una concepción más romántica de la imaginación.

Capote quiere decir que la imaginación se expresa en su forma más elocuente en el non-fiction porque al no existir la posibilidad de tergiversar los hechos reales que son los que determinan la *fábula*, la imaginación debe emerger a través de movimientos estéticos sutiles enmarcados en una trama escrita por la misma realidad.

Otro de las razones que desencadenaron el enojo de Truman Capote con su colega Norman Mailer, con quien lo había unido una fuerte amistad durante la juventud, fue el

hecho de que el autor de *La canción del verdugo* no mencionara *A sangre fría* en ningún momento del libro como núcleo de influencia negando de esa manera el carácter hereditario que en cuanto a lo formal y temático Capote afirmaba que existía entre ambos textos.

Mailer se defendió diciendo: *Truman está muy fastidioso por La canción del verdugo. Cree que debería haber hecho una peregrinación para arrodillarme ante él y decirle: ¡Oh, gran cardenal Capote! ¿Tengo vuestra bendición? ¿Puedo escribir un libro sobre un asesino?*

No lo hice y él fue por ahí diciendo: no ha mencionado en absoluto A sangre fría.

Pues bien, yo pensé que ese libro era tan famoso que no hacía falta mencionarlo.

“A sangre fría” es una novela muy buena. Probablemente sea tan buena como “La canción del verdugo”. Quizá mejor. Está muy bien escrita. Y tal vez termine convirtiéndose en un clásico porque es algo extraordinario. Pero la observación de Truman al hablar de plagio me pareció estúpida. No sé de qué habla.

Truman es muy astuto pero no es el tipo más inteligente del mundo.” (Grobel, 2004, pag.116)

En 1935 Ernst Hemingway publicó *Verdes colinas de África*. Este texto fue catalogado para algunos como un paradigma y antecedente de lo que posteriormente a través de *A sangre fría* sería denominado como non-fiction.

Truman Capote creía que no había comparación entre su obra y la de Hemingway, dado que *Verdes colinas de África*, según él, era una especie de libro de viajes donde el autor aparecía permanentemente en la narración, siendo que el gran logro de *A sangre Fría* radicaba justamente en lo contrario, es decir, en que él no aparece ni una sola vez por delante de los sucesos. Una muestra de esto es que en el libro de Capote jamás aparece la palabra *yo* en referencia a la primera persona del singular.

Capote reconoció que la experiencia de escribir *A sangre fría* fue penosa y que de haberlo sabido no se hubiera embarcado en un proyecto tan desgarrador.

Él estuvo con los asesinos hasta el desenlace. Estuvo presente mientras los ahorcaban y confesó que en ese momento vomitó sacudido por el impacto emocional de lo que recordó como la experiencia más impresionante de su vida.

Segundos antes de morir uno de los condenados, Perry Smith, se acercó a Capote que estaba al borde del patíbulo y le susurró al oído que lo quería, que siempre lo había querido desde el momento en que había empezado a investigar el crimen de ellos. Truman Capote, contrariamente, afirmó que nunca quiso a ninguno de los dos asesinos pero que sí llegó a sentir una gran comprensión por ellos y una especial simpatía por Perry Smith.

La de los asesinos de Kansas no fue la única vez que Capote estuvo presente en una ejecución.

Posteriormente vio morir frente a él a otros dos asesinos. Decía que era parte de su trabajo como investigador. Incluso escribió sus impresiones sobre la pena de muerte, de la cual se mostraba enfáticamente en desacuerdo.

Esos escritos no fueron publicados sino que quedaron como parte del diario del escritor. A partir del retrato periodístico del caso de los homicidas de la familia de Kansas, Capote, que otrora bailaba en fiestas con Marylyn Monroe, paseaba por los patios de las cárceles entrevistando asesinos, volviéndose reconocido y temido por los Tribunales de Justicia.

A partir de " *A sangre Fría* " empezó a recibir infinidad de cartas de personas condenadas a muerte que le suplicaban que escribiera sobre ellos cuando los medios de comunicación ignoraban sus situaciones o las trataban superficialmente.

Cuando se le preguntó a Capote porqué le resultaba tan fácil entrevistar y entablar relaciones de tanta confianza e intimidad con todo tipo de criminales respondió:

" Inmediatamente se dan cuenta de que no voy a formarme ningún juicio acerca de ellos. Como persona, yo no opino respecto al hecho de que hayan cometido un asesinato o cualquier otro delito. No me formo ninguna opinión sobre ellos.

Había empezado a escribir un libro por encargo que se titulaba: Corredores oscuros: opiniones sobre la mentalidad del asesino múltiple.

Pero no lo terminé. Desde luego tengo mis opiniones sobre la mentalidad del asesino múltiple. He conocido a unos cuatrocientos. Cada uno tiene su campo de especialización. El mío es el asesino múltiple.

Hay una cosa que el ochenta por ciento de ellos tiene en común y eso es lo único que diré al respecto. Se trata de los tatuajes. Entrevista tras entrevista siempre resulta que tienen tatuajes. La mayoría de la gente con tatuajes siempre tiene algo realmente malo. Por lo menos siempre hay una historia horrible.

Sé, por experiencia que hay alguna espantosa tara en las personas que llevan tatuajes. Psicológicamente es de locos. En la mayoría de la gente que lleva tatuajes, es señal de algún sentimiento de inferioridad: tratan de crearse cierta identificación viril.

Otra característica es que todos los asesinos creen en Dios y se ríen cuando hablan de sus crímenes.

Creo que esto último se debe a una repentina oleada de pudor. Eso que llaman risa púdica.

Eso lo sienten independientemente de la mentalidad que tengan. De pronto tienen una sensación de vergüenza.

Esa es la principal razón de porqué en las entrevistas resulta muy difícil que hablen de sus asesinatos y de lo que sienten al respecto.

Se puede conocer a un asesino durante años, hablar con él infinidad de veces, conocer el más mínimo detalle de su vida, la primera vez que se masturbó, pero no será capaz de reconocer sus crímenes.

La mayoría de los asesinos que entrevisto leyeron "A sangre fría" y es por eso que acceden con docilidad a las entrevistas. Además como no tienen nadie con quien hablar les resulto aliviador." (Grobel, 2004, pag.125)

Si bien el autor había trabajado casi exclusivamente en el género novelísticos, muchos de los procedimientos de los cuales se sirvió para escribir su texto estaban vinculados al género periodístico.

Capote se pasó cinco años reconstruyendo la historia y entrevistándose con los asesinos en la prisión.

En aquel entonces, década del 60', se empezó a otorgarle una entidad muy potente al reportaje como disparador de notas y artículos periodísticos.

Gabriel García Márquez, haciendo un intertexto con la literatura periodística latinoamericana, con un procedimiento periodístico similar al de Capote, fue hilvanando sin saberlo, una de sus grandes obras de ficción, "Relato de un naufrago" y lo recuerda así:

"No había preguntas ni respuestas. El marinero simplemente me contó sus aventuras y yo las rescribí tratando de usar sus propias palabras y en primera persona, como si él la estuviera escribiendo. Cuando el trabajo se publicó seriadamente en un periódico, una parte cada día, durante dos semanas, estaba firmado por el marinero, no por mí.

Solo veinte años más tarde fue publicado y la gente se enteró de que yo lo había escrito. Ningún editor advirtió que era bueno hasta que escribí Cien años de soledad. " (The Paris Review, 1996, pag.150)

García Márquez es conocido, entre tantas otras cosas, por su reticencia al uso del grabador a la hora de realizar una entrevista y dice al respecto: *"El problema es que en el momento mismo en que uno sabe que la entrevista se está grabando, la propia actitud cambia. En mi caso, inmediatamente adopto una posición defensiva. Como periodista creo que todavía no hemos aprendido a usar el grabador para hacer una entrevista. Me parece que el mejor método es sostener una conversación prolongada sin que el periodista tome notas. Después debe recordar la conversación y consignarla como si fuera una impresión de lo que sintió sin usar necesariamente las mismas palabras enunciadas. Otro método útil es tomar notas y después interpretarlas con cierta lealtad al entrevistado. Lo molesto del grabador es que no es leal a la persona entrevistada, porque graba y recuerda también cuando uno dice tonterías. Por eso, cuando hay un grabador, soy demasiado consciente de que me están entrevistando; cuando no hay grabador hablo de manera inconsciente y completamente natural. Como periodista jamás lo uso. Tengo un grabador muy bueno pero sólo lo uso para escuchar música. He hecho crónicas pero nunca una entrevista con preguntas y respuestas "* (The Paris Review, 1996, pag.143)

El Nuevo Periodismo.

Volviendo a la Norte América de los años sesenta nos encontramos con lo novedoso que resultaba en aquel entonces el trabajo de campo, con el periodista presente en el lugar de los acontecimientos.

Aquella metodología que tenía como objetivo recoger la mayor cantidad de información posible daba lugar a textos periodísticos de una enorme riqueza literaria.

Tom Wolfe, uno de los abanderados y a su vez mayores exegetas del fenómeno del nuevo periodismo destaca en la labor de su colega, el cronista John Breslin, una deslumbrante idoneidad a la hora de registrar la atmósfera de los lugares donde acontecían los hechos.

“ El trabajo de Breslin suscitó un indefinido resentimiento tanto entre periodistas como literatos. Breslin convirtió en una costumbre el llegar al escenario mucho antes del acontecimiento con el fin de recoger material ambiental, el ensayo en el cuarto de maquillaje que le permitiera crear un personaje. De su modus operandi formaba parte el recoger los detalles novelísticos y lo hacía con más habilidad que muchos novelistas. Ahí estaba un relato breve, completo con su simbolismo y todo, y encima sacado de la vida misma, como suele decirse, sobre algo que ha ocurrido hoy.

Los profesionales de la literatura no captaron este aspecto del Nuevo Periodismo, a causa del supuesto inconsciente por parte de la crítica moderna de que la materia prima está sencillamente ahí. Es lo que está dado.

La idea es: dado tal y tal cuerpo de material: ¿Qué ha hecho el artista con él? La noción moderna del arte es esencialmente religiosa o mágica, según la cual se considera al artista una bestia sagrada, que de algún modo, grande o pequeño, recibe fognazos provenientes de la cabeza del Dios, proceso que se denomina creatividad. El material es meramente su arcilla, su paleta. Hasta la obvia relación entre la crónica y las grandes novelas, basta con pensar en Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi, Dostoievsky, y de hecho, Joyce. Esto es algo que los historiadores literarios han considerado únicamente en un sentido biográfico.

Le ha tocado al Nuevo Periodismo llevar esta cuestión de la crónica a primer plano. ” (Wolfe, 1994, pag. 24)

El nuevo periodismo fue un movimiento particular y silencioso. No tuvo la estridencia de otras vanguardias.

Es decir que sus integrantes no se reunían en salones, no existían manifiestos y muchos de los que lo ejercían no se conocían entre sí. El suceso tuvo más que ver con un momento de ebullición artística de muchos periodistas que buscaban algo más que "cumplir" con la información debida.

Wolfe afirma que la aparición del nuevo periodismo suscitó una reacción adversa en el mundo literario: *"Hacia 1966, el nuevo periodismo había cobrado ya su tributo literario, y al contado: esto es, amargura, envidia, y resentimiento. La oposición literaria era compleja. La aparición de ese nuevo estilo de periodismo, sin raíces ni tradiciones, había provocado un pánico en el escalafón de la comunidad literaria. La clase literaria más elevada la constituían los novelistas. El comediógrafo ocasional o el poeta pertenecían a ella, pero antes que nada estaban los novelistas. Se les consideraba como los únicos escritores creativos, los únicos artistas de la literatura. Tenían el acceso exclusivo al alma del hombre, las emociones profundas, los misterios eternos...etc. La clase media la constituían los hombres de letras, los ensayistas literarios, los críticos más autorizados; también podían acceder a ella el biógrafo ocasional, el historiador, o el científico con aficiones cosmológicas, pero antes que nada estaban los hombres de letras. Su provincia era el análisis, la intuición, el ejercicio del intelecto. No se hallaban al mismo nivel que los novelistas, cosa que sabían muy bien, pero eran los prácticos que navegaban en la literatura de no ficción. La clase inferior la constituían los periodistas y se hallaban a un nivel tan bajo de la estructura que apenas si se percibía su existencia. Se les consideraba principalmente como operarios pagados al día que extraían pedazos de información bruta para mejor uso de escritores de mayor sensibilidad.*

En cuanto a los que escribían para las revistas populares y los suplementos dominicales, los llamados escritores independientes, ni siquiera formaban parte del escalafón. Eran el lumpenproletariado." (Wolfe, 1994, pag.35)

A pesar de estas camarillas y de las disputas jerárquicas, se dio subyacentemente una importante dialéctica entre ambas disciplinas y es indudable que el nuevo periodismo se nutrió de procedimientos que pertenecían hasta ese momento al campo de construcción de la literatura. Los periodistas se sirvieron de las técnicas del realismo tomando autores clásicos como Balzac, Dickens o Gogol y comenzaron a detectar e incorporar

algunos de los procedimientos que le otorgaban tanta contundencia a las novelas realistas.

Tom Wolfe destaca cuatro procedimientos principales.

El primero de ellos tiene que ver con la construcción escena por escena, contando la historia, saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la monocorde narración histórica apoyada en lo cronológico.

El segundo consiste en el registro del diálogo en su totalidad. El diálogo realista capta al lector de forma completa. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual.

Wolf ejemplifica diciendo que *“Dickens sabe fijar un personaje en tu mente de tal modo que tienes la sensación que ha descrito cada pulgada de su apariencia. Sólo que al volver atrás descubres que de hecho se ha ocupado de la descripción física en dos o tres frases. El resto lo ha conseguido con el diálogo.”* (Wolfe, 1994, pag.40)

El tercer procedimiento tiene que ver con el punto de vista en tercera persona, la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando.

Los periodistas habían empleado con frecuencia el punto de vista en primera persona. En este punto se corre el riesgo de que la subjetividad del narrador se imponga al suceso o sujeto en cuestión.

Este concepto está emparentado con lo que párrafos atrás señalaba Capote en relación a la diferencia entre *“A sangre fría”* y *“Verdes colinas de África”*; observando en esta última como un aspecto peyorativo la invasiva irrupción de la primera persona del autor interfiriendo en la descripción de los acontecimientos.

Esto se convertía en una grave limitación para el periodista ya que sólo podía introducir al lector en la interioridad de un único personaje que era él mismo presentándose ajeno a la narración e irritante para el lector.

Según Wolf, un periodista que escribe no ficción, para penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona, debe entrevistarle sobre sus pensamientos e indagar lo más profundamente posible en su singularidad.

El cuarto procedimiento está basado en la observación de lo aparente o superficial, es decir: gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, formas de vestir, de comer, de adornar la casa, modos de comportamiento, además de diversas cuestiones físicas, ya sea miradas, maneras de caminar y otros detalles simbólicos que pueden enriquecer la totalidad de una escena.

El status de vida de las personas es otro aspecto a tener en cuenta, empleando este término en un sentido amplio, hablando de comportamientos y bienes a través del cual las personas expresan su lugar en el mundo, el que creen y el que desearían ocupar.

La relación de este tipo de cuestiones no tiene una función ornamental. Su incorporación radica en fortificar la presencia del personaje retratado.

Haciendo otra extrapolación con el mundo cinematográfico, hay una conocida anécdota que tiene como protagonista a Robert De Niro cumpliendo un rol que podría servir como un ejemplo, tal vez algo paroxístico, del rol del cronista trabajando sobre su objeto de investigación.

El actor fue contratado para protagonizar la película, *“El toro salvaje”*, en la cual debía interpretar la vida del boxeador estadounidense Jack La Motta.

Con el consentimiento del pugilista se encerró a convivir junto a él durante seis meses para observar minuciosamente rasgos y movimientos para la composición física del personaje y características inherentes a su comportamiento para el plano psicológico. Durante ese tiempo la mujer de La Motta abandonó la casa indignada por la presencia del intruso De Niro quien ávido por incorporar cada detalle seguía a sol y sombra los pasos de La Motta.

La película fue un éxito, a De Niro le valió su primer premio Oscar, y a Jack La Motta el divorcio.

Tom Wolfe recuerda de su primer artículo como periodista: *“Este artículo no era por ningún concepto un relato corto, pese al empleo de escenas y de diálogo. Yo no pretendía tal cosa en absoluto. Es difícil de explicar como era. Era una subasta de cosas usadas aquel artículo...bosquejos, retales de erudición, fragmentos de notas, breves ráfagas de sociología, apóstrofes, epítetos, lamentos, cháchara, todo lo que me venía a la cabeza cosido en su mayor parte de forma tosca y torpe. En eso residía su virtud. Me descubrió la posibilidad de que había algo nuevo en periodismo. Lo que me*

interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento.

Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve para provocar al lector de forma la vez intelectual y emotiva.

Empecé escribiendo artículos de 1500 palabras. Luego aumentaron a 3000, 4000, 5000, 6000 palabras.

Lo lamentaba, pero como decía Pascal, no tenía tiempo de escribirlos más cortos "
(Wolfe, 1994, pag.28)

Wolfe empezó a escribir en los suplementos dominicales del diario, actividad que en esa época de los Estados Unidos era destinada a escritores menores, sin embargo Wolfe lo aprovechó como laboratorio para sus experimentaciones como narrador.

La voz del narrador, de hecho, era uno de los grandes problemas en la literatura de no ficción. La mayoría de los escritores de no ficción narraban de una forma anacrónica según la cual se daba por entendido que el narrador debía asumir una voz tranquila, cultivada y distinguida.

La idea era que la voz del narrador debía ser sobre un fondo neutral, sobre el cual se pudieran destacar pequeños toques de color.

Pero la realidad indicaba que los lectores se aburrían del tono gris utilizado por los periodistas.

Tom Wolfe añade que *" cuando los lectores se topaban con ese tono beige pálido, esto empezaba a señalarles, inconscientemente, que aparecía otra vez un pelmazo familiar, es decir, el periodista; una mente pedestre, un espíritu flemático, una personalidad apagada, y no había forma de desembarazarse de esa rutina desvaída como no fuera abandonar la lectura.*

Eso no tenía nada que ver con la objetividad y la subjetividad o asumir una postura o un compromiso; era una cuestión de personalidad, energía, empuje, brillantez. La voz del periodista medio tenía que ser como la voz del locutor medio, un ronroneo, un zumbido. " (Wolfe, 1994, pag. 29)

De este modo, con los procedimientos descritos y sin las convenciones de un movimiento de vanguardia, el nuevo periodismo penetra en la sociedad norteamericana de los años sesenta otorgándole una atmósfera literaria al periodismo convencional.

Capítulo 4

Referentes locales:

Oswaldo Soriano y Rodolfo Walsh:
“ Figuras emblemáticas del periodismo
literario en la Argentina ”

Oswaldo Soriano.

“ De tanto en tanto me gusta publicar un libro que reúna ficciones y artículos. Al armarlo como un rompecabezas me pregunto si éste o aquél texto debe ir al comienzo o al final. Después, todo es bastante arbitrario o caótico: los cuentos se mezclan con los homenajes, las evocaciones con los apuntes y las narraciones con las historias de fútbol. Así me gusta leerlos a mí y mientras los reviso y los corrijo pienso que son fragmentos de los instantes más felices de mi vida ”

(Oswaldo Soriano, 1996, página 10)

El primer libro de no ficción de Oswaldo Soriano, *“ Artista, locos y criminales ”* se dio a conocer en 1984, once años después de la publicación de *“ Triste, Solitario y final ”*; libro con el cual se iniciara como novelista.

Entre estos dos volúmenes existe una diferencia aprehensible. El primero es una recopilación de sus mejores trabajos como periodista mientras que en el otro caso se trata de una ficción.

Sin embargo existe un curioso parentesco, una vinculación casi hereditaria entre ambos libros, dado que el artículo periodístico volcado en *“ Artistas, locos y criminales ”* denominado *El error de hacer reír* se trasformaría años más tarde en el capítulo inicial de la que luego sería su novela *“ Triste, solitario, y final ”*.

Éste es un ejemplo elocuente de cómo las barreras que dividen la ficción del periodismo pueden evaporarse sin la necesidad de procedimientos literarios demasiado estridentes.

Soriano recuerda: *“ Mientras escribía este homenaje, no me daba cuenta de que estaba trazando la línea narrativa de Triste, solitario y final. Más aún: tres de los cuatro relatos breves aquí reproducidos anticipan a los que, corregidos y reescritos, fueron intercalados en la primera parte de la novela ”* (Soriano, 1991, pag.17)

Los artículos reunidos en *“ Artistas, locos y criminales ”* fueron escritos entre 1972 y 1974.

Aquella fue una época fecunda para el periodismo argentino cuyo diario más representativo fue *La Opinión*, dirigido por Jacobo Timerman.

Estos artículos atestiguan los alcances de un género que no se centra en la información periodística sino en testimonios perdurables, crónicas policiales, retratos de personajes y mitos de Buenos Aires, cerrados esbozos biográficos, relatos de viajes y temas literarios ligados al universo artístico.

Es importante el contexto en el cual estos textos periodísticos fueron concebidos. Y esto lleva directamente a intentar comprender el fenómeno periodístico, literario y comercial que significó el Diario *La Opinión*.

Según Soriano, la historia de *La Opinión* queda por escribirse ya que no es la que Timerman cuenta en su libro.

El fenómeno fue más complejo, rico, dramático y estuvo estrechamente ligado a las marchas y contramarchas de un país que se desangraba en medio de sus contradicciones. Aunque el título siguió en la calle hasta 1979, *La Opinión* murió luego de una triste agonía, con la intervención militar, que la convirtió en un vocero de ciertos sectores de la dictadura.

La Opinión había sido en su mejor época un diario de lujo para una élite de profesionales e intelectuales liberales o de izquierda.

Oswaldo Soriano trabajaba en *Panorama*, un semanario de la editorial Abril hasta que en 1971 fue tentado para formar parte del nuevo y revolucionario emprendimiento de Jacobo Timerman.

Era motivo de orgullo profesional ser tenido en cuenta para formar parte de ese plantel conformado por un seleccionado con los periodistas más fértiles del momento, derivados de *Primera Plana*, *Confirmado* y *El Mundo*, diarios donde ya se bosquejaba el intento de un periodismo diferente.

Los sentimientos de Soriano hacia Jacobo Timerman, como la mayoría de los vínculos que producen intensidades, eran contradictorios.

Frases cargadas de ironía como “*la grandeza o la soberbia del gran patrón*” (Soriano, 1991, pag.14) conviven con palabras más diáfanos, y halagüeñas como las que dan lugar a la siguiente afirmación:

“*Mientras yo participaba en la creación de Página 12 muchas veces puse a Timerman como ejemplo de rigor profesional. Él me enseñó buena parte de lo que sé, también el arte de lo apócrifo, y eso marcó mi vida para siempre*”. (Soriano, 1991, pag.16)

Uno de los aciertos de *La Opinión* radicó en el hecho de contratar especialistas de diferentes áreas de la información.

A través de esta decisión, el desafío mayor consistía en tornar atractivas algunas notas cuyas disciplinas tratadas se presentaban hasta ese momento del periodismo de una manera críptica que enfriaba al lector disuadiéndolo finalmente de la lectura.

Era ahí donde el especialista debía hacer uso de sus encantos como narrador para cautivar al lector, independientemente de lo hermético que pudiera resultar el contenido específico del artículo.

Soriano evoca al respecto: “ *Felix Somoilovich, especialista en Ciencia y Técnica, era el único capaz de contar con gracias las vicisitudes de un cromosoma. Era famoso por un escaso amor al trabajo. Esa carencia era compensada por una inteligencia, una calidad de escritura, y una simpatía deslumbrante* “. (Soriano, 1991, pag. 12)

Personas que luego se transformarían en reconocidos artistas, en un diapasón que abarca desde la novela hasta a la dramaturgia, pasando por el ensayo, y la poesía han ejercido en sus orígenes el oficio periodístico y muchos de ellos lo hicieron en *La Opinión*:

Tomás Eloy Martínez, Osiris Troiani, Aída Bortnik, Enrique Rabb, Juan Gelman, Alberto Szpumberg, Pasquín Durán, Carlos Ullanosky, Roberto Cossa, Ricardo Halac, Enrique Alonso, Rodolfo Terragno, Kive Staiff, Rodolfo Walsh, Miguel Ángel García, Julio y Juan Carlos Algarañaz, Francisco Urondo, Eduardo Rafael, Ted Córdoba Claude, Edgardo D’amommio, Horacio Verbitsky y Milton Roberts fueron algunos de los que dejaron su huella en el diario liderado por Jacobo Timerman.

Osvaldo Soriano debió pagar un alto precio por el éxito que acarrearón sus novelas en todo el mundo. La enorme cantidad de ejemplares vendidos, las traducciones a más de veinte idiomas y la empatía que generaban sus textos en un espectro tan abarcativo de lectores le brindaron una solvencia económica casi inusual para un escritor argentino. Soriano fue un suceso comercial sin precedentes. Sin embargo, muchos colegas, particularmente en el ámbito académico de las letras, no le disculparon la masividad. La veían como algo peyorativo. Consideraban el éxito de sus novelas como una metáfora de las producciones en serie del capitalismo.

Éste tipo de concepciones iba en desmedro de la calidad literaria de Soriano. Los sectores universitarios reaccionaron con el armamento más lesivo que sobre un artista se pueda ejercer: la indiferencia.

Oscar Wilde decía que es terrible que hablen mal de uno, pero que más terrible es que no hablen.

Porque tanto la crítica, y hasta incluso la parodia, no dejan de tener en cuenta a la voz hablante ya sea para analizarla o distorsionarla en el segundo caso.

Sin embargo a Soriano lo privaron de ambas ignorando su vasta obra de ficción.

En la Universidad de Letras no se mencionaba su nombre.

Esto a Soriano, escritor comprometido con la evolución de su país, le dolía profundamente ya que el público juvenil, el estudiantado, era uno de aquellos vectores a los cuales el más deseaba acceder.

Esto le fue vedado por cuestiones que tenía que ver en mayor medida con lo negativo que podía resultar, ante los ojos de la academia, el estudio de la producción de un "best-seller" que con cuestiones estilísticas o inherentes a su narrativa.

Mempo Giardinelli, en referencia a este tema, recuerda: *"A Osvaldo le dolía mucho el rechazo del establishment. Él era consciente de que ellos no lo querían. Le dolía el rechazo de la academia. Nunca me lo dijo, pero yo sé que a Osvaldo le jodía que jamás lo hayan invitado a la facultad, que no le dieran pelota. Y él era muy irónico. Yo no quiero dar nombres ahora, pero él era muy irónico al respecto.*

Osvaldo era un tipo muy sensible, era un niño en cierto modo, era un tipo al que se le humedecían los ojos.

Quiero decir con esto que era un tipo al que las cosas no le resbalaban. Un tipo muy transparente. Soriano debe haber sido uno de los tipos más leídos de la literatura argentina en los últimos veinte años. Toda generación hace un parricidio y Osvaldo era el tipo que estaba ahí arriba:

¡Disparen contra el famoso! Pero ¡léanlo primero, la puta que los parió! Yo siempre le decía a Osvaldo: Lo que me da bronca es que te critican y te cagan pero no te han leído, estoy seguro que no te han leído. Porque si te hubieran leído se tendrían que rendir.

Yo por lo menos tenía esa visión, quizá voluntarista, romántica. Nos pasó a todos los que lo leímos."

Así como su literatura fue controvertida, en lo que respecta a sus crónicas periodísticas, Soriano gozó de un reconocimiento casi unánime.

Colegas, amigos y detractores reflexionaron sobre la producción de Osvaldo Soriano desde diversas ópticas.

Liliana Hecker decía que sus notas periodísticas le parecían excelentes y también ciertas ráfagas que aparecían en sus novelas pero no toda su novelística, aunque reconoce que

tenía un talento muy especial para llegar a la gente y eso es algo que no se puede cuestionar.

Roberto Cossa, dramaturgo, autor del clásico *“La Nona”*, creía que Soriano había nacido con el don de narrar y que contaba con la ventaja de entender el subconsciente colectivo de los argentinos como ningún otro escritor.

Por su parte Caparrós recuerda, no sin ironía: *“ Cuando murió se habló muchísimo de Soriano. Me impresionaba ver todos esos suplementos y artículos celebratorios que hablaban de lo buen tipo que era, de su amor por los gatos, de su bonomía, pero tan poco de su literatura ”* (Montes-Bradley, 2000, pag.20)

Juan Forn es uno de los periodistas literarios que hoy siguen la huella que dejó Osvaldo Soriano: *“ Si hay algo que yo siento que le debo a Soriano es el aprendizaje de lo que podríamos llamar una ética de la pasión. Es una cosa muy curiosa que un escritor tan fascinado por las aventuras (todas sus novelas son aventuras rocambolescas y descabelladas) tuviera un compromiso tan sólido e ineludible con la realidad. Y yo creo que eso lo ejerció desde Página 12, desde su fundación.*

Una de las cosas que resultan curiosas es que un escritor pueda trabajar en esos dos terrenos con la misma idoneidad ”. (Montes-Bradley, 200, pag.16)

Soriano recuerda que la primera vez que Jacobo Timerman se dirigió directamente hacia él, fue el día en que el director del diario le pidió que escribiera la mejor nota de Buenos Aires sobre el caso Robledo Puch.

La Opinión, que no publicaba en sus páginas noticias policiales, se encontraba ante un conflicto: el joven Carlos Eduardo Robledo Puch había asesinado a once personas y había convertido una treintena de asaltos.

Su cara ocupaba la primera página de todos los diarios y el matutino liderado por Timerman seguía ignorándolo.

Al estar avanzado el caso era imposible volcarlo como noticia. Fue a raíz de eso que la nota fue publicada en el suplemento cultural del diario bajo un formato híbrido.

A continuación, para observar algunos aspectos de esta hibridación genérica, voy a tomar un fragmento de aquel artículo escrito por Soriano en 1972.

“ Iluminados por el soplete, Robledo y Somoza trabajan callados y serios. Robledo sostiene el aparato que perfora el material mientras su amigo sigue sus movimientos con atención. El trozo de acero está por caer y Robledo lo ayuda con un golpe.

Ninguno dice nada. A Somoza acaba de ocurrírsele una broma acorde a la circunstancia. Pasa un brazo alrededor del cuello de su compañero y aprieta con suavidad, cada vez más. Robledo le da un codazo y lo lanza hacia atrás. Manotea el revólver que tiene en el cinturón y dispara.

Asombrado, quizá sin entender lo que ocurre, Somoza cae y articula una explicación que es apenas un gemido. Robledo lo observa unos instantes, levanta el brazo derecho y dispara otra vez.

- No podía dejarlo sufrir. Era mi amigo- explicaría después.” (Soriano, 1991, pag. 43)

En este párrafo se pueden rescatar procedimientos pertenecientes al campo de la literatura.

Fundamentalmente se advierte la potencia que le otorga al artículo la minuciosidad en la descripción de la escena y la utilización de un lenguaje novelesco. Por ejemplo, cuando Soriano cuenta que Somoza aprieta el cuello de Robledo, dice que lo hace con suavidad. En este tipo de adjetivaciones se ve la mano del escritor que con su imaginación añade condimentos a la escena ya que sólo Robledo Puch es el único ser vivo que puede hablar de la intensidad de ese apretón. Sin embargo Soriano, con el fin de cautivar al lector, utiliza ese adjetivo para dar una sensación de cercanía y de esa manera acortar las distancias entre el suceso y el lector. El hecho de ingresar en la subjetividad de los personajes lo coloca a Soriano como un narrador omnisciente.

Además de esto, recogiendo un concepto manejado en el primer capítulo de este trabajo se hace muy presente en los textos periodísticos de Soriano una cuestión primordial: la voluntad de la construcción literaria y el trabajo sobre el lenguaje.

Rodolfo Walsh

“ Me llaman Rodolfo Walsh. Cuando chico, ese nombre no terminaba de convencerme: pensaba que no me serviría, por ejemplo, para ser presidente de la República. Mucho después descubrí que podía pronunciarse como dos yambos aliterados, y eso me gustó. Nací en Choele-Choel, que quiere decir "corazón de palo". Me ha sido reprochado por varias mujeres. Mi vocación se despertó tempranamente: a los ocho años decidí ser aviador. Por una de esas confusiones, el que la cumplió fue mi hermano. Supongo que a partir de ahí me quedé sin vocación y tuve muchos oficios. El más espectacular: limpiador de ventanas; el más humillante: lavacopas; el más burgués: comerciante de antigüedades; el más secreto: criptógrafo en Cuba.

Mi padre era mayordomo de estancia, un transculturado al que los peones mestizos de Río Negro llamaban Huelche. Tuvo tercer grado, pero sabía bolear avestruces y dejar el molde en la cancha de bochas. Su coraje físico sigue pareciéndome casi mitológico. Hablaba con los caballos. Uno lo mató, en 1947, y otro nos dejó como única herencia. Este se llamaba "Mar Negro", y marcaba dieciséis segundos en los trescientos: mucho caballo para ese campo.

Pero esta ya era zona de la desgracia, provincia de Buenos Aires.

Tengo una hermana monja y dos hijas laicas.

Mi madre vivió en medio de cosas que no amaba: el campo, la pobreza. En su implacable resistencia resultó más valerosa, y durable, que mi padre. El mayor disgusto que le causo es no haber terminado mi profesorado en letras.

Mis primeros esfuerzos literarios fueron satíricos, cuartetas alusivas a maestros y celadores de sexto grado. Cuando a los diecisiete años dejé el Nacional y entré en una oficina, la inspiración seguía viva, pero había perfeccionado el método: ahora armaba sigilosos acrósticos.

La idea más perturbadora de mi adolescencia fue ese chiste idiota de Rilke: Si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir. Mi noviazgo con una muchacha que escribía incomparablemente mejor que yo me redujo a silencio durante cinco años. Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura, aunque sí en la diversión y el dinero. Me callé durante cuatro años más, porque no me consideraba a la altura de nadie.

Operación masacre cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un nuevo silencio de seis años. En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía. Pero no veo en eso una determinación mística. En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos; podría haber sido cualquier cosa, aun ahora hay momentos en que me siento disponible para cualquier aventura, para empezar de nuevo, como tantas veces.

En la hipótesis de seguir escribiendo, lo que más necesito es una cuota generosa de tiempo. Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento, a sentir la respiración de un texto; sé que me falta mucho para poder decir instantáneamente lo que quiero, en su forma óptima; pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez. ” (www.literatura.org)

Considero que el hecho de que esta reseña escrita por Walsh sea de carácter autobiográfico resulta además de ilustrativa, inexorable.

En el capítulo anterior se presentaba como una de las formas emblemáticas de la literatura de no ficción, el género denominado non-fiction fundado por Truman Capote con “*A sangre fría*”.

En la primera parte de este capítulo el eje central fue Osvaldo Soriano tomando como referencia sus artículos periodísticos, principalmente escritos en el diario La Opinión.

En ésta, la segunda parte del capítulo dedicado a los referentes nacionales en el ejercicio del periodismo literario la figura será Rodolfo Walsh.

Sobre Walsh se ha escrito, se escribe y se seguirá escribiendo por mucho tiempo más. Su doble función, la de escritor y militante febril, funciones a su vez indisociables, lo han convertido en un constante objeto de estudio.

Uno de los riesgos a la hora de trabajar sobre Rodolfo Walsh es el de caer en la tentación de rendirle homenaje a su valentía e idoneidad literaria. Es difícil abstraerse de la tentación de rendirle su merecido tributo.

Oscar Wilde decía que la única forma de vencer a la tentación es dejándose arrastrar por ella.

Sin embargo, en este subcapítulo voy a desoír el aforismo del genial escritor británico para evitar caer un texto laudatorio sobre Walsh en pos de la búsqueda de una visión objetiva sobre su producción.

Walsh, al igual que Capote en Los Estados Unidos, trabajó la novela periodística basándose en la investigación como columna vertebral y también al igual que Capote en *“A sangre fría”*; encontró en un múltiple homicidio el punto de partida para la investigación del que luego se constituiría como el texto de no ficción con mayor resonancia dentro de su obra: *“Operación Masacre.”*

En esta novela, a diferencia de la de Capote, el crimen no sucede en Kansas sino en un basural de José León Suárez, las víctimas no son granjeros sino militantes, y los asesinos no son ladrones en busca de dinero sino militares en su afán de mitigar una sublevación.

Lo que sí tienen en común estos dos textos son cuestiones inherentes al procedimiento y la presencia de la figura del periodista investigador que se retira como un ermitaño para abocarse exclusivamente a su pesquisa.

Así como Capote se aisló en las cordilleras de Suiza para escribir *“A sangre fría”*; Walsh, para *“Operación Masacre”*, eligió la atmósfera agreste del Tigre

“La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de Junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata, donde se jugaba al ajedrez.

Después no quiero recordar más. Ni siquiera la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lomas.

Tengo demasiado para una sola noche. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo.

Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela seria que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida, y que llamo periodismo, aunque no es periodismo.

Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice.

- Hay un fusilado que vive.

No sé qué es lo que consigue atraparme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé porqué pido de hablar con ese hombre, porqué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada, y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte.

Livraga me cuenta su historia increíble. La creo en el acto.

Así nace aquella investigación, este libro. La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de " las suaves y tranquilas estaciones ".

Ahora durante casi un año, no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa, y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente. Livraga, bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió la muerte, y el otro que se salvó disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera y los que no se salvaron.

Esta es la historia que escribo en caliente y de un tirón para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar y casi ni enterarse. Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas. En cambio se encuentra con un multitudinario esquivado de bulto.

Es cosa de reírse a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe.

Así que ambulo por suburbios cada vez más remotos del periodismo, hasta que al fin recaló en un sótano de Leandro Alem y encuentro un hombre que se anima. Y la historia sale, en un tremolar de hojitas amarillas. Sale sin forma, mal diagramada, con los títulos cambiados, pero sale. La miro con cariño mientras se esfuma en diez millares de manos anónimas.

Pero he tenido más suerte todavía. Desde el principio está conmigo una muchacha que es periodista, se llama Enriqueta Muñiz, se juega entera. Es difícil hacerle justicia en unas pocas líneas. Simplemente quiero decir que si en algún lugar de este libro escribo " hice " debe entenderse hicimos. Algunas cosas importantes las escribió ella sola. En esa época el mundo no se me presentaba como una serie ordenada de garantías y

seguridades sino más bien como todo lo contrario. En Enriqueta Muñiz encontré esa seguridad, valor, inteligencia, que me parecían tan rarificados a mi alrededor. Una vez que ha he hablado con sobrevivientes, viudas, huérfanos, conspiradores, asilados, prófugos, delatores presuntos, héroes anónimos, en el mes de mayo tengo escrita la mitad de este libro. Otra vez el paseo en busca de alguien que lo publique. Tulio Jacovella lee el manuscrito, y se ríe, no del manuscrito, sino del lío en que se va a meter y se mete. Lo demás es el relato que sigue. Se publicó en mayoría, de mayo a julio de 1957. Después hubo apéndices, corolarios, desmentidas y réplicas que prologaron esa campaña hasta abril de 1958. Los he suprimido, así como parte de la evidencia que usé entonces y que reemplazo aquí por otra más categórica. Frente a esta nueva evidencia, la polémica queda descartada ". (Walsh, 1994, pág. 5)

De esta manera concluye Walsh el prólogo a *"Operación Masacre"*. La extensión del párrafo citado se justifica en virtud de la claridad con la cual el autor describe el proceso de su proyecto de principio a fin.

También se puede utilizar este prefacio de forma metonímica para dar cuenta del tipo de escritura que Walsh despliega a lo largo de la novela.

Y en este sentido, ya en el prólogo, se advierte el meticuloso uso de la adjetivación, lejano de la desangelada utilización llevada a cabo por el periodismo tradicional.

El uso del tiempo oscilando entre el pasado y el presente histórico acompaña a la subjetividad de un narrador que se filtra pero no avasalla.

El universo de Walsh está poblado de textos y de exegetas. Si bien el foco de la cuestión en esta parte del trabajo no radica en *"Operación Masacre"*, consideré que el repaso aunque sea panorámico de la novela constituía un peldaño insoslayable.

Por eso la elección del prólogo que de alguna manera amalgama lo argumental con lo estilístico.

El afán de este trabajo es aprehender todo aquello que de manera directa o periférica pueda contribuir para comprender el fenómeno de la literatura de no ficción.

En consecuencia, ya se ejemplificó con materiales que si bien responden al mismo campo de estudio, son formalmente heterogéneos y van desde la novela non-fiction de Capote, hasta los artículos periodísticos literarios de Soriano, pasando por el nuevo periodismo de Wolf o la novela periodística de Rodolfo Walsh.

David Viñas, encumbrado teórico de la literatura, específicamente de la literatura argentina, reflexiona sobre Walsh:

“El derrotero crítico de Walsh culmina en Operación masacre, en 1957, ese testimonio fundamental que por su movimiento de página y por su entonación se graba con nitidez en un curso trágico: el que inaugura José Hernández con sus comentarios al degüello del Chacho Peñaloza en 1863, prolongado en el aguafuerte de Roberto Arlt con la descripción del fusilamiento de Severino Di Giovanni en 1931. Esos momentos portan tres blasones que corroboran las complejas y mediadas pero decisivas relaciones entre la política argentina y el espacio textual: la liquidación del gaucho rebelde, la eliminación del inmigrante peligroso y la masacre del obrero subversivo. La carta abierta de Walsh a la dictadura de 1977 –al inscribirse en esa secuencia como cuarto blasón – no sólo la continúa y ahonda sino que preanuncia ya el asesinato del intelectual heterodoxo ” (Viñas, 1996, pag. 316)

Como antecedente de La Carta Abierta a las Juntas Militares que como dice Viñas, preanuncia el asesinato, no habría que ignorar los aspectos inherentes a la situación de Rodolfo Walsh, no solo la ideológica, sino aquella que tiene que ver con su desempeño periodístico en los años dictatoriales anteriores a su asesinato.

Rodolfo Walsh fue uno de los fundadores de ANCLA, una agencia de noticias que desde el anonimato denunciaba las irregularidades de las juntas militares.

ANCLA funcionó como una agencia de noticias que operaba desde la más absoluta clandestinidad.

Ideológicamente la elección de un género textual no es inocente, por el contrario, implica un posicionamiento social y es un gesto político retomando el concepto que desarrollaba Caparrós refiriéndose a la elección de la crónica como medio expresivo.

Desde la elección de una agencia noticiosa como estructura informativa, ANCLA reafirmó su condición de ser la primera en recibir información.

A su vez, el género le dio la posibilidad de construir la información produciendo un efecto de objetividad.

Ese efecto fue aprovechado para escribir sobre los secuestros y otros métodos ilegales de privación de la libertad, de forma tal que le hacía decir a sus informantes aquellas cosas que ANCLA no podía decir en virtud de proteger su identidad.

El trabajo llevado a cabo por la agencia se movía dentro de un margen muy pequeño, donde en cada línea se cuidaban los límites entre lo que significaba un instrumento para

la acción política emparentado con la inteligencia montonera y lo que era la agencia como proyecto de comunicación popular.

Las fuentes de información de ANCLA eran de diversa índole, a saber; internas, obtenidas a través de los canales orgánicos; legales a través de la prensa o los discursos; y clandestinas, entre cuyas modalidades se destacaban las escuchas telefónicas e interceptaciones.

Otras fuentes eran las populares, conformadas por gente común que tenía acceso a determinada información y la hacía llegar a la agencia.

Para empezar, Walsh reunió periodistas de confianza y con ese equipo empezó a formar una extensa red de informantes: en los estudios jurídicos existía información acerca de los pedidos de habeas corpus; en las empresas se conocían datos socioeconómicos, contactos y negociados entre los sectores de poder; en la calle muchos veían secuestros y operativos.

El funcionamiento de este grupo de periodistas liderados por Rodolfo Walsh obligados a operar desde la clandestinidad puede tener una connotación con lo que en el ámbito de la ficción se conoce como el género de espionaje o detectivesco cultivado por autores como Chesterton o Conan Doyle.

David Viñas recoge esta aparente simetría: *“ Si el trayecto interno de los textos de Walsh va dibujando el pasaje desde el juego a la tragicidad, destaca, al mismo tiempo, el tránsito del ajedrez a la guerra: lo policial, como colección de estratagema, se desplaza del lúcido acertijo intelectual al comentario de la represión.*

Como si Walsh fuese advirtiendo que aun Sherlock Holmes, positivista darwiniano, drogadicto y seductor, se va convirtiendo en informante, en aliado y en funcionario de Scotland Yard. Y que, incluso, en sus momentos más crispados se troca en cómplice de torturas hasta terminar como verdugo clandestino u oficial ” (Viñas, 1996, pag. 318)

Aunque existían contactos conocidos como "calificados", la mayor cantidad de información llegaba a la agencia desde el interior mismo de la sociedad, lo que hace suponer a la agencia más bien como un espacio de sistematización de toda la información que se corría de boca en boca enfrentando el silencio imperante.

La importancia de la participación popular en la producción de la información hizo que la agencia tuviera corresponsales en distintos puntos del territorio nacional.

Desde sus páginas, ANCLA llamaba a los trabajadores a que participen en la distribución y venta de la prensa para de esta manera responder a la estructura de "un corresponsal en cada fábrica".

Estos corresponsales eran militantes de la organización que cumplían tareas en diferentes regiones y que, a través de los canales orgánicos, hacían llegar la información a la agencia.

La mayoría de los militantes que participaron de ANCLA eran periodistas culturales comprometidos políticamente en la batalla contra el despotismo de la Dictadura.

El hecho de ser conscientes de que estaban en combate les facilitaba a este tipo de periodistas una lectura no ingenua sino agudizada de los medios de comunicación, es decir que estaban muy entrenados a leer entre líneas.

Este grupo, más allá de su carácter artesanal, tenía conocimiento acerca de dónde obtener la información sin perder tiempo, controlando las medidas de seguridad.

Durante los años 74' y 75' a raíz del compromiso y la idoneidad de los setenta periodistas que le daban cuerpo, la agencia funcionó con notable fluidez.

Walsh era partidario de la idea de llevar adelante una propaganda infatigable por medios artesanales.

El equipo de escritores de la agencia estaba compuesto por Lila Pastoriza, que era la responsable de redacción, Lucila Pagliai, Carlos Aznárez y Eduardo Suárez.

Todos ellos repartían su tiempo entre el funcionamiento de la agencia y otras actividades militantes.

Rodolfo Walsh era el jefe orgánico del grupo. Escribía algunos cables, participaba de la discusión política, pero prácticamente no intervenía en el funcionamiento diario de la agencia que tuvo que convivir con la amenaza corrosiva de las Juntas Militares.

Lila Pastoriza recuerda: " *En procura de silenciar ANCLA las fuerzas de seguridad intensificaron en los últimos meses la persecución a periodistas e intelectuales a quienes sospechaban vinculados con esta agencia.*

Obviamente, ANCLA no reclama ni puede esperar un trato diferente del que la Junta Militar brinda al pueblo argentino, cuyas necesidades de información tratamos de servir. Sin embargo, mantener en funcionamiento una agencia de estas características es una misión relativamente simple, no más compleja ni riesgosa que organizar una huelga en una fábrica controlada por tropas militares. Una docena de personas convencidas de la importancia de romper el bloqueo informativo, un mínimo pero bien

organizado archivo, unas pocas máquinas de escribir, un sencillo equipo de impresión y un pequeño local que aparentemente se dedica a otra actividad, son suficientes para garantizar la continuidad de sus despachos.”

Al hablar del estilo literario del periodismo ejercido por ANCLA es necesario no perder de vista su objetivo.

La agencia clandestina se concibió como una empresa periodística que trabajaba sobre la denuncia.

Por lo tanto el estilo de escritura tenía que ver con un formato más bien lacónico: cables cortos, claros y concisos.

Walsh supervisaba las redacciones de los cables de noticias haciendo las veces de editor.

Como ANCLA estaba ligada a la estructura de inteligencia de Montoneros, debía especificarse el origen de la agencia sin que se ligara directamente a la organización.

En cuanto a la estructura buscaba responder a las regla periodística conocida como pirámide invertida volcando los datos esenciales en el encabezado y explayándose a lo largo de la nota sobre aspectos adyacentes al tema central.

Era en las cartas firmadas con seudónimos, recuerda Lilia Ferreira, donde se hacía más evidente el peculiar estilo de Walsh, irónico, divertido, certero y desafiante donde siempre tuvo un lugar destacado la intertextualidad.

En algunos casos se hacía presente la veta más literaria de Walsh mediante asociaciones, comparaciones y metáforas que aliviaban la densidad temática que trataban los informes proporcionándole un valor agregado estético al lector.

A la hora de establecer el estilo de ANCLA hay que hacer una importante salvedad: Walsh propuso su creación, ayudó a su sostenimiento y escribió varios cables, pero luego la agencia quedó en manos de un grupo de militantes.

A partir de ese momento el estilo se movió hacia una prosa bastante más depurada. Lucila Paglial recuerda, además, que una de las condiciones principales consistía en evitar los comentarios para que la información hablara por sí sola.

Para brindar una idea concreta de los aspectos técnicos, estilísticos, e ideológicos, a continuación transcribo un cable informativo redactado por ANCLA.

FUSILAN A UN JOVEN EN PLENO CENTRO

Buenos Aires, Dic 21 (ANCLA). Vecinos del barrio de Almagro testimoniaron a nuestros cronistas sobre un suceso que llenó de pánico y asombro a esa popular barriada porteña.

El día 13 de diciembre a las 18,15 hs. mientras circulaba por la calle Mario Bravo entre la avenida Corrientes y Humahuaca fue ultimado un joven de alrededor de 27 años.

Según relatan los vecinos, el muchacho, que vestía un traje azul y medía alrededor de un metro ochenta y cinco centímetros de altura, fue interceptado por un automóvil Ford Falcon color celeste claro, del que bajaron a la carrera cuatro individuos de civil. Sin decir una palabra se abalanzaron sobre el joven e intentaron esposarlo para llevarlo hasta el vehículo. Éste comenzó a resistirse desesperadamente tratando de llamar la atención de los numerosos transeúntes que por allí pasaban. En el forcejeo, un golpe en la cabeza lo hizo caer al suelo y una vez allí comenzó a recibir una feroz golpiza por parte de sus atacantes.

Algunos con patadas y otros con cachiporras trataban vanamente de inmovilizarlo. En ese momento, los azorados vecinos vieron cómo uno de los individuos -el más gordo— sacó un revólver y trató de golpear al muchacho. Este, que por poseer una buena contextura física tenía a maltraer a sus captores, manoteó el arma y se escapó un tiro que fue a incrustarse en una pared cercana. Luego, con más suerte, logró apoderarse del arma de su agresor y disparar nuevamente, hiriendo -al parecer levemente- al mismo hombre.

Esta tenaz resistencia enfureció al resto que, a la orden de uno de ellos, desfundaron sus armas y virtualmente fusilaron al infortunado joven. Más de veinte disparos impactaron en su cuerpo, que quedó boca arriba, ya exánime.

Los individuos -que procedían a cara descubierta- comenzaron a patear y escupir el cadáver. Luego, procedieron a enfundar sus armas y acarrear el cuerpo en el coche, alejándose del lugar velozmente.

En la esquina de Mario Bravo y Corrientes, numerosas personas -todavía conmovidas por lo observado- denostaban a los autores de tal procedimiento, comentando varios de ellos que el muerto era conocido en la zona y gozaba de la estima general.

El clima de absoluta inseguridad con que se mueven los habitantes de Buenos Aires en estos días flotaba trágicamente en el aire. A pocos metros de allí, un grueso manchón de sangre indicaba que el "monopolio estatal de la fuerza para aplicar la justicia" -que tanto reclama para sí el presidente Jorge Videla- seguía estando en dudosas manos.

(www.literatura.org)

La descripción del movimiento ANCLA en el encuadre de este trabajo tiene como finalidad mostrar el devenir y la supervivencia del periodismo independiente en tiempos de censura, torturas y represión, y también de algún modo adentrarse en el tipo de literatura periodística utilizada teniendo en cuenta las restricciones que imponía el social histórico.

Por otra parte, ANCLA, también es útil para contextualizar a Walsh y conocer las actividades periodísticas que precedieron a su emblemática Carta Abierta a las Juntas Militares.

La hostilidad de las Fuerzas y las cacerías se incrementaban de manera feroz.

A raíz de esto, a fines del 76', Rodolfo Walsh creyó que había llegado el momento de disolver ANCLA.

La represión lo llevó a concebir un nuevo mecanismo conocido como la Cadena Informativa.

La idea era que una única persona pudiera actuar como reproductor y multiplicador de información.

La posibilidad de expresión era cada vez más restringida.

Por eso la elección de esta nueva metodología autónoma y solitaria donde un solo individuo debía ser el medio, es decir donde un único periodista debía estar al frente de la producción y divulgación de los artículos periodísticos de denuncia.

Este modelo ya perfilaba, en cuanto a lo formal e ideológico, lo que significó un año después el último texto de Walsh que fue La Carta Abierta a las Juntas Militares.

Sin embargo, con respecto a la Carta Abierta, en comparación con ANCLA y la Cadena Informativa existe una diferencia radical y elocuente que tiene que ver con la firma del texto por parte del autor.

Al final de la redacción Rodolfo Walsh no utilizó ningún seudónimo como lo venía haciendo en sus anteriores artículos sino que utilizó su nombre propio acompañado del número de su cédula de identidad.

Esta elección altruista desembocó en un acto suicida y tuvo más de un motivo: el hecho de que pusiera su nombre también estaba fundamentado en que el informe cobrara mayor contundencia dado que Walsh para esa altura ya era un escritor reconocido no

sólo por su talento en cuanto a la construcción de ficción sino por su valentía y la consecuente credibilidad que portaban sus textos periodísticos.

De esta manera la gente a la cual le llegara la Carta le daría una entidad equivalente a lo que significaba el peso de la palabra de Walsh.

Esta decisión de eliminar los seudónimos y salir de la clandestinidad además de reforzar la credibilidad, estuvo impulsada por un motivo personal que sacudió la enorme fortaleza combativa de Walsh: el asesinato de su hija Victoria, militante de 22 años, a manos de las Fuerzas Armadas.

Para Walsh que había atestado y padecido la desaparición de amigos, familiares, conocidos y desconocidos, la pérdida de su hija fue el *cross* a la mandíbula, el golpe *knock-out*.

En una correspondencia escrita a sus amigos desde la clandestinidad días antes de su muerte, Walsh les cuenta a cerca de la desaparición de su hija menor.

Carta a mis amigos

“Hoy se cumplen tres meses de la muerte de mi hija, María Victoria, después de un combate con fuerzas del Ejército. Sé que aquéllos que la conocieron la han llorado. Otros, que han sido mis amigos o me han conocido de lejos, hubieran querido hacerme llegar una voz de consuelo. Me dirijo a ellos para agradecerles pero también para explicarles cómo murió Vicki y por qué murió.

El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era oficial 2° de la Organización Montoneros, responsable de la prensa sindical, y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política que combatieron y murieron como ella.

La forma en que ingresó a Montoneros no la conozco en detalle. A los 22 años, edad de su posible ingreso, se distinguía por decisiones firmes y claras. Por esa época comenzó a trabajar en el diario La Opinión y en un tiempo muy breve se convirtió en periodista. El periodismo en sí no le interesaba. Sus compañeros la eligieron delegada sindical. Cómo tal debió enfrentar en un conflicto difícil al director del diario, Jacobo Timerman, a quien despreciaba profundamente. El conflicto se perdió y cuando Timerman empezó a denunciar como guerrilleros a sus propios periodistas, ella pidió licencia y no volvió más.

Fue a militar a una villa miseria. Era su primer contacto con la pobreza extrema en cuyo nombre combatía. Salió de esa experiencia convertida a un ascetismo que impresionaba. Su marido, Emiliano Costa, fue detenido a principios de 1975 y no lo vio más. La hija de ambos nació poco después. El último año de vida de mi hija fue muy duro. El sentido del deber la llevó a relegar toda satisfacción individual, a empeñarse mucho más allá de sus fuerzas físicas. Como tantos muchachos que repentinamente se volvieron adultos, anduvo a los saltos, huyendo de casa en casa. No se quejaba, sólo su sonrisa se volvía más desvaída. En las últimas semanas varios de sus compañeros fueron muertos: no pudo detenerse a llorarlos. La embargaba una terrible urgencia por crear medios de comunicación en el frente sindical que era su responsabilidad.

Nos veíamos una vez por semana, cada quince días. Eran entrevistas cortas, caminando por la calle, quizá diez minutos en el banco de una plaza. Hacíamos planes para vivir juntos, para tener una casa donde hablar, recordar, estar juntos en silencio. Presentíamos, sin embargo que eso no iba a ocurrir, que uno de esos fugaces encuentros iba a ser el último, y nos despedíamos simulando valor, consolándonos de la anticipada pérdida.

Mi hija no estaba dispuesta a entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. Conocía, por infinidad de testimonios, el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: el despellejamiento en vida, la mutilación de miembros, la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral, la delación. Sabía perfectamente que en una guerra de esas características, el pecado no era no hablar, sino caer. Llevaba siempre encima una pastilla de cianuro, la misma con que se mató nuestro amigo Paco Urondo, con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie.

El 28 de setiembre, cuando entró en la casa de la calle Corro, cumplía 26 años.

Llevaba en brazos a su hija porque a último momento no encontró con quién dejarla.

*Se acostó con ella, en camisón. **Usaba unos absurdos camisones blancos que siempre le quedaban grandes.***

A las siete del 29 la despertaron los altavoces del Ejército, los primeros tiros.

Siguiendo el plan de defensa acordado, subió a la terraza con el secretario político, Molina, mientras Coronel, Salame y Beltrán respondían al fuego desde la planta baja.

He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amanecido, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto:

“ El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía.”

He tratado de entender esa risa. La metralleta era una Halcón y mi hija nunca había tirado con ella, aunque conociera su manejo por las clases de instrucción. Las cosas nuevas, sorprendentes, siempre la hicieron reír. Sin duda era nuevo y sorprendente para ella que ante una simple pulsación del dedo brotara una ráfaga y que ante esa ráfaga 150 hombres se zambulleran sobre los adoquines, empezando por el coronel Roualdes, jefe del operativo.

A los camiones y el tanque se sumó un helicóptero que giraba alrededor de la terraza, contenido por el fuego.” De pronto- dice el soldado- hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablar en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo.”

“ Ustedes no nos matan ” dijo el hombre “ nosotros elegimos morir “. Entonces se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros.”

*Abajo ya no había resistencia. El coronel abrió la puerta y tiró dos granadas. Después entraron los oficiales. **Encontraron a una nena de algo más de un año, sentadita en una cama, y cinco cadáveres.***

En el tiempo transcurrido he reflexionado sobre esa muerte. Me he preguntado si mi hija, si todos los que mueren como ella, tenían otro camino. La respuesta brota de lo más profundo de mi corazón y quiero que mis amigos la conozcan. Vicki pudo elegir otros caminos que eran distintos sin ser deshonrosos, pero el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado. Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella: vivió para otros, y esos otros son millones.

Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy yo quien renace de ella. Esto es lo que quería decir a mis amigos y lo que desearía de ellos es que lo transmitieran a otros por los medios que su bondad les dicte. ”

Rodolfo Walsh, diciembre de 1976 (www.literatura.org)

Las partes resaltadas obedecen a la aparición de giros literarios enmarcados en el texto. Por ejemplo: *“ He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amanecido, y el cerco. El cerco de 150 hombres ”*

En este recorte o pequeño párrafo se puede ver de manera condensada la aparición de muchos de los conceptos teóricos que han sido tratados a lo largo del trabajo.

La carta transcrita tiene un carácter informativo, es decir que Walsh a través de este medio comunica y describe a sus amigos la muerte de su hija.

Sin embargo, en medio de la crudeza del contenido real que conlleva la carta se filtran giros poéticos, saltos o construcciones que parecerían pertenecer a otro campo discursivo que al de la mera información.

Cuando Walsh dice que ha visto la escena con sus propios ojos se ubica como narrador omnisciente y desde ese lugar se permite describir el cielo, e incluso utilizar la metáfora, en el momento en que habla de un cerco de ciento cincuenta hombres.

El último tramo destacado es cuando Walsh habla de una nena sentadita en una cama y cinco cadáveres. Es claro el impacto que produce esa imagen por efecto del contraste. Y al combinar de esa manera las palabras, consciente e inconscientemente, el narrador está trabajando sobre la información, pero también sobre el lenguaje, es decir, sobre el periodismo y la literatura.

Unos meses después Walsh depositó en los buzones de toda la ciudad, sin esconder su identidad, otra carta, la icónica Carta Abierta a Las Juntas Militares, en la cual desenmascaraba los procedimientos ilícitos del gobierno de facto a través de una exhaustiva investigación. Esto le dio al texto un carácter múltiple, dado que el texto estaba atravesado por lo informativo que tenía que ver con el bombardeo de datos estadísticos, por lo ideológico inherente a la conducta política de Walsh y por lo literario en referencia a la construcción estética del discurso.

CONCLUSIÓN

Una de las herramientas a las que me condujo este trabajo es a disociar la idea de lo literario emparentada de una manera férrea con lo imaginativo.

Así como literatura bien puede incluir textos y géneros pertenecientes al campo de lo objetivo como por ejemplo textos científicos, históricos o periodísticos a su vez puede excluir a otros que a priori presentan rasgos novelísticos pero que sin embargo no alcanzan una entidad literaria.

El lingüista ruso Roman Jakobson consideraba que la literatura consiste en una forma de escribir en la cual se violenta organizadamente el lenguaje ordinario. No hay que dejar de lado que este pensador pertenecía al movimiento formalista. El formalismo consistió, para expresarlo de una manera sintética, en la aplicación de la lingüística al estudio de la literatura dejando de lado el estudio del contenido, que podía devenir en cuestiones inherentes a lo psicológico o sociológico, para focalizar su objeto de estudio en el aspecto formal de los textos, es decir indagar sobre la literatura en tanto y en cuanto materia, como si se tratara, hiperbólicamente hablando, del trabajo de un mecánico sobre las piezas que componen un automóvil.

La literatura cuenta de muchos recursos, entre otros, imágenes, sonidos, ritmos, sintaxis, metro, técnicas narrativas, rimas. El trabajo sobre estos recursos y los procedimientos de organización textual dan lugar al texto literario.

Entonces, el periodismo, cuando utiliza recursos para subvertir el lenguaje y acomodarlo de una manera atractiva más allá de las técnicas o el contenido que acarree, pasa a tener una textura estética y constructiva que acorta las distancias con la literatura. Hay ocasiones, como hemos visto en Soriano y Walsh, donde el avance en el trabajo sobre el lenguaje y la forma es tan significativo que la frontera se diluye y queda un segmento genéricamente ambivalente que es la difusa frontera entre el periodismo y la literatura, principal objeto de análisis de este trabajo.

Otra de las revelaciones en este campo de estudio es la antigüedad de la existencia de estos textos fronterizos. En el capítulo dedicado a la crónica se observaba su evolución a través del tiempo. Lo que hoy llamamos crónica tuvo diferentes denominaciones a lo largo de la historia hasta llegar a la actualidad. Esta longevidad de la crónica como

género hace repensar determinados temas como los rótulos o las definiciones que se ven alteadas por las variaciones entre dialectos y por las circunstancias geográficas e históricas.

Por ejemplo, a Truman Capote se le reconoce de forma unánime el hecho de haber fundado el non-fiction. Si tradujéramos este término al castellano deberíamos aceptar que lo que la denominación misma nos estaría indicando es que Capote dio origen a la literatura de no ficción. Eso sería desacertado, y excesivo, porque ya vimos a lo largo del trabajo que la biografía, la reseña, el *tableaux vivant* francés, las aguafuertes petersburguesas de Dostoievsky, y las elegías por citar algunos de los ejemplos antecedieron a Truman Capote o al nuevo periodismo norteamericano de los años sesenta y de hecho forman parte de la historia universal de la literatura de no ficción. Lo que sí es justo atribuirle a Capote, con "*A sangre Fría*", es el hecho de haber sido el primer escritor que combinó un minucioso trabajo de investigación con procedimientos claramente pertenecientes al campo del periodismo de investigación para luego con toda esa información dar lugar a una obra maestra de la literatura.

Pero esto no significa que Capote haya sido el primero en trabajar con la literatura de no ficción sino que lo ha sido específicamente con esa metodología en particular.

Si hablamos de novela periodística, el referente más elocuente e inmediato es Walsh, quien con la herencia formal de Truman Capote escribió "*Operación Masacre*", su primera obra literaria de no ficción. En la segunda parte del capítulo dedicado a referentes locales del periodismo literario, se detalló la composición de esta novela de Walsh que aún difiriendo en lo que respecta a circunstancias, geografías y personajes presentaba bastantes similitudes de procedimiento en cuanto a lo que ya se había descrito con respecto a la elaboración de "*A Sangre fría*".

A continuación, con el desarrollo del movimiento ANCLA, lo que se buscó fue ver que tipo de literatura periodística se podía llevar a cabo en una agencia clandestina amenazada por un sistema dictatorial que tenía como eje de su política comunicacional la censura y la manipulación de los medios de información.

De todas maneras en Walsh, más allá de "*Operación Masacre*" y ANCLA, un factor importante que contribuyó para su inclusión en esta investigación fue la singularidad

que constituían sus cartas, dado que por el carácter y la calidad de su escritura añadían a la literatura de no ficción un nuevo género: el género epistolar.

Cuando se habla de cartas en Walsh, la asociación más inmediata, refiere a la "*Carta Abierta a las Juntas Militares*" que derivó en el inminente asesinato de Walsh por parte de las Fuerzas Armadas.

Sin embargo a raíz de ser un texto menos difundido y tener una atmósfera más intimista, elegí transcribir otra carta que es aquella que Walsh le escribe a sus amigos informando y describiéndoles detalladamente la muerte de su hija, Victoria.

En este texto, denso y atravesado por el dolor se filtran detalles novelísticos como la descripción del camisón que llevaba puesta su hija en ese momento o irrupciones de una índole más bien poética como el color del cielo mientras sucedía la matanza.

Ahí, entre esas líneas, con esas descripciones y el reparo en esos detalles, quizá a causa del contraste que se producía debido a la contundencia real del contenido de la carta, tuve la sensación de ver evaporarse frente a mis ojos las fronteras entre lo informativo y lo literario.

Después de haber investigado materiales teóricos tanto de periodismo como de literatura, posteriormente analizarlos y volcarlos en el capítulo de apertura del trabajo "*Acerca de la ficción*" me queda la sensación de que la frontera entre el periodismo y la literatura da lugar a un espacio en el cual es muy difícil demostrar algo concreto o fáctico a raíz de lo subjetivo o de lo ambiguo del tema, porque en la literatura cada texto es un universo en sí y las conclusiones si se pudieran sacar, serían sobre esos universos particulares, y no sobre una generalidad.

Indagando con la mirada agudizada dentro de cada uno de esos sistemas textuales uno podría registrar cuando percibe que se encuentra con la literatura y cuando meramente frente a un texto informativo.

Pero incluso dentro de esta lectura tampoco se podría hablar de un cierre, dado que cada una de esas miradas sobre el texto serían lecturas a partir de una subjetividad, con lo que esto implica: sensibilidad, conocimientos o enciclopedia en términos de Umberto Eco, cultura, parámetros estéticos y otras cuestiones inherentes a la singularidad que alejan la posibilidad de una teoría definitoria.

Y si bien esta condición puede verse como algo paradójico enmarcado dentro de la conclusión de un trabajo de integración final, considero a esta apertura como un aspecto positivo y multiplicador porque al estar focalizando sobre un tema como la difusa

frontera entre el periodismo y la literatura, considero que es algo lógico que el campo de investigación revele un territorio más bien indefinido pero que al mismo tiempo abre lugar a la polisemia y por ende a la multiplicidad.

Finalmente, considero que si bien la aparición o evaporación de esta frontera entre periodismo y literatura responde casi a una experiencia específica entre un texto y un lector particular, las herramientas técnicas y el conocimiento del alcance o de las particularidades de cada género literario contribuirían a evitar lecturas más ingenuas en este campo.

Dicho de otro modo, el hecho de contar con un soporte teórico suficiente, fortifica y afina la percepción para así poder detectar determinados giros que arrastran textos de un carácter aparentemente más objetivo hacia un territorio más emparentado con el campo de la construcción ficcional.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Saer, Juan José.

El concepto de ficción.

Editorial Ariel, 1977, Argentina.

Formato: 20 x 10. 302 páginas. Biblioteca personal.

Piglia, Ricardo.

Crítica y ficción.

Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires. 1993.

Formato: 10 x 14. 183 páginas. Biblioteca personal.

Calvino, Italo.

Punto y aparte. *Ensayos sobre Literatura y Sociedad.*

Editorial Bruguera, Barcelona. España, 1983.

Traducción: Gabriela Sánchez Ferlosio.

Formato 20 x 12. 413 páginas. Biblioteca personal.

Oberti, Liliana.

Géneros literarios. *Composición, estilo y contextos.*

Longseller, Buenos Aires. 2002.

Formato: 20 x14. 96 páginas. Biblioteca de la U.P (851. 959 OBE)

Dostoievsky, Hedor.

Diario de un escritor.

Longseller, Buenos Aires.2000.

Traducción: Mario Alarcón.

Formato: 15 x 10. 224 páginas. Biblioteca personal.

Rotker, Susana.

La invención de la Crónica.

Ediciones Letra Buena. Buenos Aires. 1992.

Formato: 22 x 14. 203 páginas. Biblioteca de la U.P. (864 ROT)

Dante Peralta- Marta Urtasum.

La crónica periodística. *Lectura crítica y redacción*.

Editorial La crujía. Buenos Aires 1999.

Formato: 19x13cm. 229 páginas. Biblioteca personal.

Wolfe, Tom.

El nuevo periodismo. *Contraseñas*.

Editorial Anagrama. Barcelona. Quinta edición, 1992.

Traducción: José Luis Guarner

Formato: 20 x 14. 214 páginas. Biblioteca U.P. (071.Wol)

Grobel, Lawrence.

Conversaciones íntimas con Truman Capote.

Editorial Anagrama, 2da edición, Barcelona 2004.

Traducción: Benito Gómez Ibáñez.

Formato: 20 x 14. 315 páginas. Biblioteca personal.

The París Review.

Confesiones de Escritores. *Escritores Latinoamericanos*.

Editorial El Ateneo. Buenos Aires 1996

Traducción: Mirta Rosenberg.

Formato: 23 x 16. 257 páginas. Biblioteca personal.

Soriano, Osvaldo.

Piratas, fantasmas y dinosaurios.

Editorial Norma. Buenos Aires 1996.

Formato: 20 x 14. 269 páginas. Biblioteca personal.

Soriano, Osvaldo

Artistas, locos y criminales.

Editorial Sudamericana. Buenos Aires 1991.

Formato: 20 x14. 215 páginas. Biblioteca personal.

Montes-Bradley, Eduardo.

Un retrato.

Colección Biografías y documentos.

Editorial Norma. Buenos Aires 2000.

Formato: 22 x12. 171 páginas. Biblioteca Municipal. Manuel Gálvez. (MON 35309)

Walsh, Rodolfo.

Operación Masacre.

Editorial Planeta, 2da edición Buenos Aires.1994.

Formato: 15 x 22. 299 páginas Biblioteca de la U P. (868. 03 Wal)

Borges, Jorge Luis.

Obras Completas.

Editorial Emecé. Buenos Aires, 1974

Formato: 15 x 22. 1145 páginas. Biblioteca personal.

SUPLEMENTOS

María, Moreno.

Escritores crónicos.

Suplemento Radar.

Agosto, 2005.

Paginas 1 a 4.

Caparrós, Martín.

Escritores crónicos.

Página 12. Suplemento Radar.

Agosto, 2005.

Páginas 1 a 4.

Serra Bradford, Matías.

Escritores crónicos.

Página 12. Suplemento Radar.

Agosto, 2005.

Páginas 1 a 4.

Cristoff, María Sonia

Escritores crónicos.

Página 12. Suplemento Radar.

Agosto, 2005.

Páginas 1 a 4.

INTERNET

www.us.es

www.literatura.org.

INDICE

Introducción.....	pag. 2
Capítulo 1 " Acerca de la ficción "	pag. 6
Capítulo 2 " La crónica "	pag. 21
Capítulo 3 " Non fiction y nuevo periodismo en los E.E.UU "	pag.38
Capítulo 4 " Periodismo literario en la Argentina: Soriano y Walsh "	pag. 52
Conclusión.....	pag.74
Bibliografía.....	pag. 79