

LA FICCIÓN DEL TESTIMONIO

POR

ANA MARIA AMAR SANCHEZ

Buenos Aires, Argentina

Los relatos de no-ficción —testimoniales— no son simplemente transcripciones de hechos más o menos significativos; por el contrario, plantean una cantidad de problemas teóricos debido a la peculiar relación que establecen entre lo real y la ficción, lo testimonial y su construcción narrativa. Si bien está claro que tienen como premisa básica el uso de un material que debe ser respetado (distintos “registros” como grabaciones, documentos y testimonios comprobables que no pueden ser modificados por exigencias del relato), el modo de disponer ese material y su narración producen transformaciones: los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una “repetición” de lo real sino que constituyen una nueva realidad regida por leyes propias, con la que se denuncia la “verosimilitud” de otras versiones.

El texto de no-ficción se juega así en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe (además sería imposible olvidarlo en casos como *La noche de Tlatelolco* u *Operación Masacre*) y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible “tal cual es” porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida “objetividad” periodística; produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional —en la medida en que mantiene un compromiso de “fidelidad” con los hechos— y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como la novela policial o el *nouveau roman*.

En el modo en que el relato de no-ficción resuelve esta lucha entre lo “ficcional” y lo “real” creo que está lo específico de sus textos¹: el encuentro no

¹ La crítica que ha estudiado el género en E.E. U.U., donde se desarrolló durante la década del '60 especialmente con Capote, Mailer y Wolfe, no lo define nunca en sus rasgos específicos y lo piensa como un encuentro del material periodístico con los procedimientos narrativos; por eso el crítico suele limitarse a “medir” la mayor o menor objetividad y fidelidad a los hechos y el grado de complejidad de las técnicas usadas.

da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen periodístico o literario de muchos elementos), sino que surge una forma nueva cuya especificidad se halla en la constitución de un espacio intersticial de choque y destrucción de los límites entre distintos géneros.

Esta perspectiva es la que explora Rodolfo Walsh a partir de *Operación Masacre* y es la que durante los '60, junto con otras formas de vanguardia, intenta la ruptura con la narrativa anterior. En la Argentina el proyecto de Cortázar —su reflexión sobre la escritura y la experimentación sobre el lenguaje— es alternativo con el de Walsh y quizá se encuentre aquí el verdadero corte en la medida en que fue Walsh quien pensó en un cambio radical de las formas, en un nuevo modo de producir, construir y leer la literatura. Las dos posturas, los dos programas, quieren definir una propuesta alejada del realismo²; por ese motivo no es sorprendente que en un autor como el mexicano Vicente Leñero confluyan ambas líneas simultáneamente. En efecto, la conexión entre formas narrativas muy formalizadas y la no-ficción se vuelve necesaria en tanto que los relatos con una fuerte legalidad interna desmienten toda posibilidad de pensar el lenguaje como pura transparencia.

Por otra parte, la condición renovadora del género no se encuentra sólo en el uso de códigos marginales o poco prestigiosos, sino especialmente en el modo en que ponen en práctica las reflexiones de autores como Benjamín y Enzensberger³; ellos vieron las posibilidades que proporcionan los nuevos medios técnicos para adecuar la obra artística a las actuales condiciones de producción: por eso puede pensarse a la no-ficción como un uso de las formas de reproducción mecánica y de sus técnicas (periodismo, fotografía, reportaje, grabaciones, etc.) no *masivas* entendiendo este término en el sentido de repetición convencional de clisés, consumo alienado y recuperación despolitizada de toda diferencia. Si en los medios se trata de construir un sistema de estrategias que produzca un "efecto de verdad" —una tranquilizante verosimilitud—, el relato de no-ficción, por el contrario, organiza un espacio "desmitificador", fracturado en la medida en que se juega siempre en los bordes, en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real. Planteado como un espacio de confluencia de diversas líneas, nunca es neutral porque trabaja la lucha y la contradicción: muy determinado por la escritura ya que señala continuamente su condición de testimonio y de investigación *escrita*, sin embargo la fuerte

² Lejos de recuperar o renovar el "testimonio" tradicional, la no-ficción se opone a él y re-actualiza el programa de escritores como Eisler, Brecht y Ottwalt quienes en la década del 30 retoman las concepciones de la "nueva objetividad" y pretenden construir una narrativa documental, una literatura de datos "verdaderos" distante del realismo verosímil.

³ W. Benjamín, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973; H. Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama, 1984.

presión de lo fáctico no hace más que negar su autonomía literaria y remarcar su dependencia de —y su conflicto con— lo real.

Por lo tanto el género exige una lectura que ponga el acento simultáneamente en su condición de relato y de testimonio periodístico. Es decir, no es posible leer los textos como novelas “puras”, quitándoles el valor documental; pero tampoco puede olvidarse un trabajo de escritura que impide considerarlos como meros documentos que confirman lo real. El juego —y la ficción— entre ambos campos articulan lo específico del discurso no-ficcional.

HACIA UNA FORMA ESPECIFICA

En tanto se lo plantea sólo como un espacio de equilibrio inestable, sigue sin explicarse su especificidad y, sin embargo, tiene rasgos propios que lo definen y evitan la falsa antinomia de plegarlo a la novela o al reportaje; esta oscilación no reconoce ningún mecanismo formal común a todos los textos de no-ficción ni tampoco explica las diferentes inflexiones que adquiere el género en la producción de cada autor. La crítica, presa en este vaivén que mantiene la vieja distinción entre forma y contenido —técnicas y material testimonial—, no puede pensar el espacio de la no-ficción como un campo donde se constituye una diferencia, y sólo atina a describirla y clasificarla.

Creo, sin embargo, que dos elementos la definen y señalan su ambigua posición intersticial: uno es la interdependencia formal que existe entre los textos de no-ficción y el resto de la producción de un mismo autor. Los mecanismos de escritura de cada uno de ellos configuran una cierta unidad y provocan una “contaminación” textual y una elección de códigos que explica cómo dos rigurosas investigaciones sobre crímenes producen un relato policial en el caso de Walsh y una narración con las ambigüedades del *nouveau roman* en Leñero.

El otro elemento delinea —también formalmente— lo que tienen en común todos los relatos de no-ficción y es índice de su especificidad y de su diferencia con la crónica o la historia: se narrativizan o ficcionalizan las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores. Se los lleva a primer plano, se los “enfoca de cerca”, individualizando y volviendo *sujetos* a aquellos que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas de elementos referenciales que se “literaturizan” en el texto, son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo literario y participan de ambos al mismo tiempo. Puede verse entonces cómo también en la organización formal interna se constituye un espacio de confluencia, porque esta *subjetivización* de los personajes y de los narradores los sitúa tanto en el campo de lo real (al que pertenecen y de donde provienen) como en el narrativo; es en ellos, por lo tanto, donde se genera la verdadera ruptura de los límites entre ambos campos. En

verdad, más que un oscilante tratamiento que haría de ellos unas veces seres ficticios y otras “retratos” de personas reales, se produce un encuentro simultáneo de los dos componentes en la construcción de esas figuras que hay que leer como pertenecientes a los dos espacios. La posibilidad de una alternancia entre un punto de vista interno y otro externo en la narrativa⁴ queda transformada en la no-ficción por la superposición coincidente de ambos en los *sujetos* del texto.

ENTRE LO REAL Y LO FICTICIO: UN NUEVO SUJETO

Si esta simultaneidad es entonces el rasgo específico de la no-ficción y se condensa privilegiadamente en la construcción de los sujetos, el género se distancia en esto del periodismo, cuya supuesta imparcialidad se traduce en la desaparición de la figura del sujeto y en una perspectiva alejada, niveladora y uniforme de los protagonistas que suelen reducirse a nombres y quedar privados de su palabra, sometida por el lenguaje convencional del código.

En los relatos de no-ficción se mantiene el compromiso con lo testimonial, pero los hechos pasan a través de los sujetos: ellos son la clave de la transformación narrativa; su participación en los sucesos está respetada pero se expanden tanto sus actos y sus palabras que concentran toda la acción. Frente a la generalización distanciadora del periodismo y la historia, la no-ficción trabaja metonímicamente enfocando de muy cerca fragmentos, personajes, narradores, momentos claves y provocando esa “ficcionalización” que establece el puente entre lo real y lo textual. Un fragmento de *El entierro de Cortijo*, relato de no-ficción de Rodríguez Julia, resume de modo ejemplar esta diferencia: “Por acá *los muchachos de la prensa* ya abordan cámara en mano el *pick up* que les ofrecerá una perspectiva privilegiada, aunque impotente para captar en toda su plenitud la diversidad humana del entierro. Las tomas panorámicas niegan las individualidades [...] mala cosa esa”. “Pero ocurre que la multitud resulta incapaz de posar [...] No, es imposible, tendré que volver a los rostros, a los individuos, para que esto *signifique algo*”⁵.

Significar, construir sentido, contar se hace desde adentro, en el espacio de los hechos y el narrador diferencia a la prensa, *subida* —distanciada— en una camioneta, de él mismo mezclado, empujado, *viviendo con* la multitud el entierro. El cronista “se ficcionaliza” y “ficcionaliza” a los asistentes y a Cortijo en la medida en que todo el relato pasa por él, por su posición de sujeto que escribe, por su perspectiva en la que cobran importancia los gestos, las actitudes

⁴ B. Uspensky, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. California: University of California Press, 1973.

⁵ E. Rodríguez Juliá, *El entierro de Cortijo*, Puerto Rico: Ed. Huracán, 1983. El subrayado es del autor.

y los recuerdos de los otros sujetos. De este modo el texto funciona como una instancia transformadora que actúa entre los sucesos y el lector: lejos de ser un informe escueto, objetivo, lo lleva al centro de lo ocurrido, le permite acompañar al periodista que lucha por no ser aplastado por la muchedumbre, que ve de cerca a todos y que se siente implicado en los acontecimientos.

Este predominio de los sujetos adquiere diversos grados y establece diferentes relaciones: en los relatos de Miguel Barnet⁶ la presencia del narrador-periodista se desvanece y sólo queda la voz del entrevistado. Sin embargo, la introducción a *Biografía de un cimarrón* pone en evidencia el trabajo constructivo de un sujeto que suele ocultarse en los textos periodísticos —el montaje, el recorte, la selección—: “Una vez obtenido el panorama de su vida, decidimos contemplar los aspectos más sobresalientes [...] muchas de nuestras sesiones fueron grabadas [...] la necesidad de verificar datos, fechas, nos llevó a sostener conversaciones con veteranos [...] En todo el relato se podrá apreciar que hemos tenido que parafrasear mucho de lo que él nos contaba, etc”.

Por otra parte, este proceso de subjetivización que se ejerce sobre el narrador y el personaje incide en el enfoque de los sucesos que se vuelve más cercano y “personal”; en este sentido pueden pensarse *Fuerte es el silencio* y *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska⁷: los hechos —en su mayoría muy conocidos a través de la prensa— llegan al lector reconstruidos por la experiencia de los protagonistas.

Elena Poniatowska: Las voces de los otros:

“Pues póngale nomás Juan” como si con dar su nombre temieran molestar, ocupar un sitio en el espacio y en el tiempo que no les corresponde”. “Puros alias, apodados de por vida dejaron colgado del primer árbol en la sierra su nombre de nacimiento, perdieron su identidad”. Las dos frases enmarcan el prólogo de *Fuerte es el silencio* y son paradigmáticas porque los textos de Poniatowska otorgan la posibilidad de la palabra y de la acción a los que se perderían en la masa indiferenciada de las crónicas periodísticas. En realidad, no se trata de prestar voz a los que no la tienen, sino de cubrir con la voz de ellos el espacio discursivo transformándolo casi en un monólogo donde el silencio corresponde, en su mayor parte, a la periodista. El título —*Fuerte es el silencio*— privilegia dos sentidos de la palabra *silencio*: el que se produce en torno a los hechos de los que no se quiere hablar y a los cuales el texto les da un lugar y el silencio de los que no tienen nombre y en verdad nunca pudieron hablar. De entre éstos, las mujeres —sus voces— predominarán y serán las que con mayor frecuencia

⁶ M. Barnet, *Biografía de un cimarrón*, Madrid: Alfaguara, 1966; *La canción de Rachel*, Buenos Aires: Galerna, 1969; *Gallego*, Madrid: Alfaguara, 1981; *La vida real*, Madrid: Alfaguara, 1984.

⁷ E. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México: Ed. Era, 1971; *Fuerte es el silencio*, México: Ed. Era, 1980.

ocupen el primer plano en la medida en que han sido las más silenciadas: ellas “hacen hablar al silencio”, en tanto que la narradora-periodista asume su papel de interlocutora y da espacio a lo silenciado.

Lo periodístico y lo narrativo se tensionan de formas diversas en *La noche...* y en los relatos de *Fuerte es el silencio*; igualmente las relaciones de fuerza entre la periodista y los entrevistados se modifican en cada caso; pero todos los textos están contruidos por el entrecruzamiento de fragmentos parciales, ejemplarmente metonímicos (diálogos, historias individuales, episodios representativos), con informaciones impersonales y generalizadoras provenientes de la prensa o de documentos del gobierno. Esto es especialmente notable en *La noche...* donde los testimonios fragmentarios contraponen —sobre todo en la segunda parte centrada en la masacre de la Plaza— la frialdad de los informes oficiales con las voces de las mujeres hablando de sus heridos y de sus muertos.

Si el texto esta compuesto de las voces de “todos los que dieron sus nombres y su testimonio”, la periodista es la que hizo posible que “el grito mudo que se atoró en miles de gargantas” —semejante al “fuerte silencio” del relato anterior— pudiera surgir en la escritura. Ya el subtítulo de *La noche...*, “testimonios de historia oral” (lo real y comprobable junto con la oralidad narrativizada), nos remite a quien los organizó, a la periodista presente en los fragmentos firmados con las iniciales E.P. (como si teniendo la función de “acercar” a los otros, se alejara aquí disimulando su nombre para mimetizarse con los demás). También se la encuentra en el modo de disponer las declaraciones entrecruzadas y en las alusiones a la condición dialogada, propia de las entrevistas, que es una constante en los textos.

Es decir, el otro polo del diálogo —la periodista-narradora— también hace sentir su presencia: pierde la objetividad tradicional, organiza el material, fragmenta, hace montajes sorprendentes y sobre todo está aludida constantemente en el discurso de los entrevistados (“Porque sí, Elena ...” “Sabes, no me gusta hablar, dispénsame” “¿Ud. es la que anda preguntando por el Güero?”) hasta convertirse en su permanente interlocutora en “Los desaparecidos” y “Diario de una huelga de hambre” de *Fuerte es el silencio*. En “Diario ...” la periodista-narradora explora sus dos funciones apelando a la homonimia de este término y juega con dos sentidos (unificados en el uso de las fechas, común a ambos): el periodístico, la *noticia* de la huelga y el privado, la narrativización de la historia de Rosario Ibarra y de la huelga que ella lidera. La periodista ha pasado a primera fila y actúa como mediadora entre esos hombres y mujeres privados del derecho a usar su voz⁸ y la escritura crea un espacio para el diálogo —puramente oral— que se concreta en el texto escrito a través de ella, una de las partes de ese diálogo, la que accedió con mayores posibilidades a la palabra.

⁸ Un caso límite es posiblemente su texto *Gaby Brimmer* (1972) organizado sobre las entrevistas realizadas a una enferma cuyo único modo de comunicarse es escribiendo con los dedos de los pies.

VICENTE LEÑERO: LOS TRABAJOS DE UN PERIODISTA

Los tres relatos, *Los periodistas*, *Asesinato* y *La gota de agua*⁹, dan cuenta de diversos modos de la expansión de los sujetos en la no-ficción. En el primero cobra importancia el periodista-narrador hasta el punto de constituir una entidad casi ficcional: su perspectiva y su participación en el conflicto del diario *Excelsior* son el hilo conductor del relato al que se anudan los sucesos. Las circunstancias personales y sus proyectos literarios se unen al episodio con el que está profundamente comprometido, de modo tal que no sólo funciona como un narrador-personaje, sino que también diluye toda pretensión de objetividad acercándose cada vez más a lo novelístico. El capítulo "Farsa" dramatiza y condensa este fuerte acercamiento a lo ficcional porque está construido por dos líneas contrapuestas: el testimonio (memorandos y documentos citados textualmente) y un diálogo imaginario y paródico entre algunos implicados en los hechos.

El procedimiento se exaspera en *La gota de agua*, donde un episodio de la crónica diaria —la falta de agua en la ciudad de México en enero de 1982— está contado exclusivamente a través de la experiencia subjetiva del narrador, convertido en personaje protagónico. Vicente Leñero, su vida privada y su profesión de escritor y periodista están en primer plano y de este modo el relato se convierte en un ejemplo extremo de la condición metonímica de la no-ficción: todo el problema de la ciudad pasa por un episodio individual, por las dificultades *personales* del narrador que sufre un proceso mayor de "ficcionalización" cuanto más se torna el centro del relato. Sin embargo, aun transformada se mantiene la intención periodística de denunciar e informar sobre un estado de cosas intolerable; incluso puede pensarse, a partir del relato mismo que éste surgió como una alternativa desplazada —y opuesta— a un proyecto anterior: "Propuse por tercera vez la elaboración de un reportaje sobre la escasez de agua en la metrópoli ...", dice el narrador y se extiende en un informe riguroso y objetivo de la situación. En realidad, no hace más que exponer, como en una puesta en abismo, el núcleo —invertido— de su relato, el extremo contrario de esa narrativización obtenida por medio de la subjetividad más absoluta del periodista-narrador.

Por el contrario, Leñero ha trabajado en *Asesinato* —también extremándola— la otra posibilidad del discurso no-ficcional: la subjetivización de los personajes; desde el prólogo, en que plantea el texto como una investigación objetiva basada en material de entrevistas y documentos, evita el yo y se menciona como "el autor de este libro", es aquí el periodista-investigador que mantiene "la postura neutral de un simple relator". Crece de este modo el

⁹V. Leñero, *Los Periodistas*. México: Joaquín Mortiz, 1978; *La gota de agua*. México: Plaza y Janés, 1983; *Asesinato*, México: Plaza y Janés, 1985.

espacio de los protagonistas convertidos casi en personajes de ficción. *Asesinato* pone en escena y dramatiza —al reunir las y enfrentarla— las diferencias entre el periodismo y la no-ficción, porque distingue entre “historia periodística”, informe objetivo y lineal de los sucesos y sus antecedentes en el que se los expone escuetamente junto con la documentación y “la novela del crimen” donde todo se vuelve a narrar “novelizado”; el relato contaba otra vez lo mismo desde otro lugar —el de la no-ficción— llevando “a escena” a los protagonistas y sus contradictorias versiones de lo ocurrido: todo se organiza sostenido por el suspenso y el texto se demora en diálogo y detalles que multiplican el espacio de los “personajes”.

Entre *Los periodistas* y *Asesinato* Leñero explora las posibilidades máximas de ficcionalización de los sujetos desde el narrador a los protagonistas; en este sentido la comparación de los prólogos resulta explícita (los prólogos en la no-ficción, dada la peculiar característica del narrador-autor, no pueden ser aislados de los textos): el del primero está escrito por un sujeto que reitera la forma pronominal *yo*, firma V.L. y “se siente obligado a asumir con plenitud su relato”, mientras que en el de *Asesinato* domina una forma neutra e impersonal que se empeña en “mantener el máximo grado de objetividad”. Sin embargo, los dos prólogos insisten en la condición novelística del relato como también en su rigurosa sujeción a los acontecimientos: hay una conciencia clara de que los textos se producen en ese cruce de lo documental y su “ficcionalización” y de que ambos términos gravitan y se afirman en mayor o menor medida para construir “novelas sin ficción”.

JORGE SEMPRUN: ¿AUTOBIOGRAFIA O BIOGRAFIA NO-FICCIONAL?

Uno de los relatos de no-ficción que produce un efecto mayor de subjetivización es posiblemente *Autobiografía de Federico Sánchez*¹⁰ porque se constituye —gesto característico del género— por el encuentro de varios códigos: el testimonial, el novelístico y el autobiográfico y el peso de este último determina que la transformación del material se realice a través del narrador-testigo-protagonista. De este modo el proceso de subjetivización se produce simultáneamente en los dos términos: el narrador y el personaje en la medida en que ambos desdobl原因 y unifican— al autor real; el “yo” (narrador J. Semprún) y el “tú” (personaje F. Sánchez) ejercitan todo un juego de repeticiones y desdoblamientos: “bueno no tú Federico: estaba yo: tú Sánchez no existías todavía”, “Tú ya no eras Federico Sánchez. Había desaparecido ese fantasma. Tú eras de nuevo tú mismo: ya eras yo”. “Fue un momento privilegiado en mi vida política. En tu vida política, Federico Sánchez”. En consecuencia, el texto

¹⁰ J. Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1977.

no hace más que dramatizar y extremar la constante ambigüedad característica de la autobiografía (ya sea contada por un yo o una “tercera persona”¹¹): ¿Quién es yo?, ¿Cómo se relaciona con el autor real? En este caso pasan a primer plano el yo y el tú ya “ficcionalizados” en la medida en que son un material textual transformado de un Jorge Semprún, autor real, quien fue protagonista y testigo de los hechos narrados protegido por una doble identidad —la de Federico Sánchez— utilizada en su actividad política clandestina. La red que entreteje esa figura, que es uno y dos al mismo tiempo, reconstruye la crónica política del partido, su modo de operar, sus disensiones internas, pero esa historia está trabajada también metonímicamente porque se filtra a través de las escenas y recuerdos individuales del narrador-personaje, convirtiéndose en su historia con y en el Partido comunista español.

Se acentúa así la subjetivización por el peso que ejercen las marcas del discurso autobiográfico: los personajes históricos, los hechos, los testimonios se contaminan de “ficcionalidad” como el mismo texto lo señala en un *leitmotiv* con el que también se abre y cierra el relato: “Si estuviera escribiendo una novela, podría terminar contando [...] Pero no estoy escribiendo una novela [...] estoy retratando seca y escuetamente lo que ocurrió”. Sin embargo, la escritura contradice sistemáticamente esto porque la narración no es seca ni escueta, trabaja la memoria, los racontos, el placer de los detalles, las anécdotas mínimas y porque además hace aquello que le niega al testimonio y que le atribuye a lo escrito: “Si estuvieras en una novela, si fueras un personaje novelesco, seguro que ahora te acordarías [...] no estás en una novela. Estás cerca de Praga ...”, pero el recuerdo se extiende y no hace otra cosa que afirmar su condición de relato, minar y mezclar los márgenes que separan lo real de lo textual.

Autobiografía... podría pensarse como un caso extremo de desarrollo de esa subjetivización que narrativiza el testimonio y en este sentido estaría en una relación de diferencia y complementariedad con un texto como *La noche de Tlatelolco* (armado exclusivamente con fragmentos testimoniales). Sin embargo, a pesar de esta diversidad de sus modos de subjetivizar, ambos reiteran un trabajo metonímico sobre el material, recortan de una historia más general y despersonalizada zonas que amplían, acercan y sobre las que concentran la actividad de transformación textual.

Por otra parte, este trabajo del discurso de no-ficción sobre el material no impide notables variaciones entre los textos, porque si señalé a Semprún como un caso de “ficcionalización” de los dos términos, puede pensarse a Walsh como otro caso —profundamente diferente— de la doble subjetivización.

¹¹P. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: du Seuil, 1980.

RODOLFO WALSH: UN DETECTIVE DE NOVELA

Walsh construye en *Operación Masacre*, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*¹² un narrador-detective-periodista que duplica y “ficcionaliza” al autor real; especialmente en el primer texto a partir del prólogo (que es casi un pequeño relato en sí mismo) la figura de ese narrador se expande y cumple todas las funciones: narra, entrevista, denuncia y sostiene como un hilo conductor su búsqueda de “una verdad oculta”.

Para constituir este sujeto textual se superponen elementos provenientes de un Walsh real y de un detective literario en la medida en que sus “aventuras”, éxitos y fracasos en la investigación señalan su parentesco con Marlowe, ese héroe —o antihéroe— que Chandler delineó para la novela dura¹³.

A su vez el relato se concentra permanentemente sobre los protagonistas, el narrador se ocupa de ellos, de sus pequeñas acciones cotidianas mientras atomiza y fragmenta los episodios fundamentales al seguir a cada personaje en particular: la narración de los fusilamientos en *Operación Masacre*, por ejemplo, se focaliza sucesivamente en cada víctima “Giunta camina a los tumbos, mirando hacia atrás, con un brazo a la altura de la frente [...] Livraga se va abriendo hacia la izquierda, sigilosamente [...] Rodríguez camina pesadamente por el terreno accidentado y desconocido [...] La tricota de Brión brilla, casi incandescente de blanca”; en este último caso, el tejido funciona como un signo privilegiado, paradigmático del relato porque como elemento mínimo asume la representación del todo: la tricota blanca del inocente Brión es el blanco perfecto y más representativo del conjunto de las víctimas. Del mismo modo en *Caso Satanowsky* la narración logra el suspenso porque se demora en los momentos previos al asesinato vistos a través de los diferentes testigos: “La telefonista, parada junto al conmutador, fue la primera en verlo [...] La secretaria escribía a máquina en la sala de reuniones cuando los oyó venir [...] Lo vio caminar unos pasos [...] hacer una señal a sus acompañantes [...] Petrelli percibió la tensión pero no la supo interpretar ... etc.”.

Walsh produce una permanente articulación entre el material documental —reportajes, testimonios, informes policiales— y la “reconstrucción de los hechos”; su narrativización a través de la figura múltiple del narrador-periodista-detective “ficcionaliza” a los protagonistas y al Walsh escritor cuyas investigaciones “en la realidad” también se duplican en el campo textual: aquí

¹² R. Walsh, *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1972; *Caso Satanowsky*, Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1973; *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1984.

¹³ R. Chandler, *El simple arte de matar*. Barcelona: Bruguera, 1980: “Por estas calles bajas tiene que caminar el hombre que no es bajo él mismo, que no está comprometido ni asustado. El detective de esa clase de relatos tiene que ser un hombre así [...] un hombre de honor por instinto [...] El relato es la aventura de este hombre en busca de una verdad oculta” (p. 215-215).

el detalle aparentemente insignificante puede dar una clave y permite enfrentar lo increíble y efectivamente acaecido (de esto se ocupa su no-ficción) con lo verosímil falso (que se registra en la información oficial y en la prensa); de este modo se encuentran otra vez cuestionadas por el género las categorías de “verdad” y “realidad”.

La subjetivización, ya sea de personajes y narradores (Semprún, Walsh, Leñero) o de los protagonistas en particular (Poniatowska y Barnet), es siempre el rasgo constitutivo esencial que permite el juego entre lo ficcional y lo real. Es decir, un similar mecanismo constructivo determina su pertenencia a una forma discursiva —la no-ficción, sin embargo son notorias las diferencias entre estos relatos; ¿qué sostiene, entonces, la diversidad entre los textos para producir tal disparidad entre *Asesinato* y *Operación Masacre*, por ejemplo, ambos centrados en la investigación de un crimen y la búsqueda de los culpables?

LA ESPECIFICIDAD: UN ENCUENTRO DE DIFERENCIAS

La interdependencia formal entre los textos de no-ficción y la producción ficcional de cada autor es —como ya fue señalado— el otro rasgo que define al género; en consecuencia los relatos son el resultado tanto de los procedimientos de subjetivización como de la aceptación de ciertas pautas que determinan la escritura de cada autor.

Es posible pensar que el género necesita de otros códigos para constituirse y dejar de ser puro testimonio, por eso se produce esta contaminación textual; nuevamente se encuentra en un espacio de cruce porque el tiro de relación intertextual (entre textos de un mismo autor) que se teje los aproxima a otros géneros y crea, a su vez, las diferencias entre los de no-ficción, a tal punto que la presión del otro código define los modos en que se manifiesta la subjetivización.

E. PONIATOWSKA: LA ENTREVISTA COMO FICCION

Un procedimiento esencial de sus textos de no-ficción es el uso de un tipo de construcción discursiva, característica de la entrevista, en la que muy a menudo se encuentran marcas de la presencia del interlocutor y donde ambos términos —periodista y entrevistado— pueden ocupar alternativamente el primer plano protagónico; pero también este procedimiento define la mayoría de sus textos ficcionales o con una relación muy laxa con el testimonio periodístico. Este es el caso de *Hasta no verte, Jesús mío* relato de “pura” ficción excepto porque en “Angeles de la ciudad” —texto de *Fuerte es el silencio*, muy cercano a la crónica y donde predomina la voz de la narradora— se mencionan como testimoniales frases de la protagonista. Podría decirse que “Angeles...” es la “puesta en género

periodístico” de esta novela y por eso domina todo el texto la voz de la periodista. En tanto que *Hasta no verte ...* es el discurso ficcional de Jesusa Palancares quien despliega su vida a través de los fragmentos donde la voz de la periodista desaparece y sólo quedan alusiones a la situación de enunciación propia de una entrevista: la palabra de Jesusa cubre totalmente el ámbito discursivo y otra vez la periodista—invisible— otorga, como en los textos de no-ficción, el espacio de la escritura a la voz de una mujer “común” que de otro modo jamás accedería al relato.

En un texto ficcional—aunque basado en sucesos reales—, *Querido Diego, te abraza Quiela*, se destruye parte del mecanismo constructivo señalado, pero únicamente para confirmarlo: las cartas no precisan de la intervención de la periodista, pero son—nuevamente—*fragmentos escritos* por una mujer para un interlocutor ausente. La periodista-narradora que funciona como condición de posibilidad para el encuentro de los entrevistados y la escritura no es aquí necesaria; sin embargo, se mantiene—aún en el caso de un texto de características tan diferentes—el sistema de sujetos enfrentados en torno a una situación discursiva.

Puede pensarse que en Poniatowska son sus textos de no-ficción los que “contaminan” el resto de su escritura porque la conformación fragmentaria, el predominio de las voces testimoniales y de una situación de enunciación que reitera el código de la entrevista periodística se reiteran en sus relatos ficcionales.

LEÑERO Y SEMPRUN: LAS AMBIGÜEDADES DE LO REAL

En Semprún y Leñero, en cambio, es determinante para la organización formal de sus textos de no-ficción el contacto con la narrativa del *nouveau roman*. En el primero es notorio el vínculo entre *Autobiografía de Federico Sánchez* y *La segunda muerte de Ramón Mercader* en tanto este último es una biografía ficcional entretejida con sucesos efectivamente acaecidos. Ambos textos están contruidos de modo similar—fragmentos, relatos, saltos temporales— enmarcados por episodios reiterados y los dos remiten constantemente a las pautas de la novela objetivista por el uso de la técnica de “puesta en abismo”, por la reflexión sobre la condición textual del relato y por la presencia de un narrador que se desdobra en un yo/tú—personaje-interlocutor— que recuerda los procedimientos de Butor.

En *La segunda muerte ...* se da también una peculiar mezcla de “realidad” y ficción (aunque esta última categoría es diferente en el *nouveau roman* que en la no-ficción) por el uso de datos de lo real—la guerra civil, la familia Semprún— y por el exasperado juego de nombres e identidades: Ramón Mercader, nombre “real” de un personaje ficticio, reitera un nombre falso de otro hombre que efectivamente existió, el asesino de Trotsky; es decir, se repite la

duplicidad ya señalada en *Autobiografía* ... aunque en este caso tanto el yo como su doble pertenecen al mundo de lo real y es allí donde se condensan y desdoblán para luego “ficcionalizarse” en el relato no-ficcional.

Si bien la *Autobiografía*... trabaja contradictoriamente los límites entre los géneros, estableciéndolos y violándolos al mismo tiempo al señalar que no es una novela, pero construyéndose como tal, mientras *La segunda muerte* ... declara ser “una novela de aventuras” cuya “coincidencia con la realidad sería [...] escandalosa”, la contaminación de los procedimientos constructivos fusiona la escritura de ambas. El contacto con las formas del *nouveau roman* presiona sobre las dos por igual y tiñe de un modo particular la relación ficción-realidad (haciéndola quizá por eso más evidente y problemática) en la *Autobiografía* ... Por esta razón, de los textos considerados, es éste el que más se aleja del periodismo aunque mantiene “el compromiso de fidelidad” con los hechos que regula el “contrato” del discurso no-ficcional.

Los relatos de género Leñero (más respetuosos de ese contrato) —*Los Periodistas*, *Asesinato*, *La gota de agua*— exponen ejemplarmente el encuentro de códigos pensados como opuestos, porque responden a las fórmulas del *nouveau roman* pero al mismo tiempo conservan las premisas de una investigación periodística rigurosa. De este modo los elementos formales de la novela objetivista acercan relatos aparentemente tan disímiles como *Estudio Q* y *El garabato* a los de no-ficción.

Asesinato pone de manifiesto cómo el verosímil de un género puede transformar el de otro: en este caso la presión del *nouveau roman* destruye premisas básicas del policial porque la investigación del crimen, si bien está construida como un relato con enigmas y suspenso y fundada en materiales documentales, se convierte en una “investigación de la investigación”; es decir, se desdobra en la pesquisa sobre el crimen y sobre la indagación misma, en una especial puesta en abismo donde los testimonios y las entrevistas son contradictorios y no hacen más que agregar versiones opuestas entre sí. De este modo la búsqueda no conduce al descubrimiento de una verdad, por el contrario: el prólogo sostiene que el texto “ejemplifica la necia búsqueda, el empeño obsesivo —casi siempre infructuoso— por descubrir la verdad” y el relato se cierra con la respuesta del supuesto culpable a la pregunta del periodista Leñero: “¿Mataste tú a tus abuelos? [...] Por supuesto que no”. El peso de esta negación final impregna —aún más— de ambigüedad toda la investigación anterior y hace imposible decidir una solución para el enigma; *Asesinato* recuerda *Los albañiles* (una de sus novelas más relacionadas con el *nouveau roman*) donde las versiones contrapuestas llevan a los policías al fracaso y no se puede precisar lo ocurrido “realmente”. En ambos textos se frustra la investigación y las múltiples verdades lo contaminan todo, incluso los documentos oficiales.

Es interesante, como signo de la diferencia producida por el contacto entre los distintos códigos, analizar los gráficos cuya función es siempre —en la novela

policial— espacializar el crimen y proporcionar una imagen que contribuya también con pistas para su resolución. Característicos de la novela clásica de enigma —hay ejemplos numerosos en Agatha Christie—, Walsh los usa en *Variaciones en rojo* (relatos dentro de la más pura tradición deductiva) pero también en *¿Quién mató a Rosendo?*; en cambio, Leñero en *Asesinato*, al duplicar el gráfico que reproduce el camino seguido por el/los asesinos, invierte su sentido, porque las dos versiones presentadas aumentan las dudas y no ayudan a deducir nada sino que producen aún una mayor ambigüedad.

RODOLFO WALSH: EL SUEÑO ETERNO DE JUSTICIA

A diferencia del caso anterior, en Walsh domina el código policial tanto en los relatos de no-ficción como en la mayoría de sus cuentos ficcionales. En los primeros la investigación tiene por objeto descubrir al culpable e intentar restablecer la justicia y si esto último fracasa no es porque no se sepa la verdad, sino porque en una sociedad corrupta y arbitraria eso no es posible; se hace inmediata la filiación con la novela dura norteamericana, con los textos de Hammett y Chandler, por ejemplo. En todos ellos subyace la conciencia de la imposibilidad del triunfo de la verdad en un sistema básicamente injusto; si se admite que la novela negra propone una lectura de un mundo agobiado por la inseguridad de la existencia, nada más ejemplificador de esto que el relato del fusilamiento de inocentes atrapados por amar en la pesadilla de *Operación masacre*.

Sin embargo, esta vertiente de la policial se entrecruza con la otra, la inglesa, y ambas constituyen los mecanismos de escritura que “circulan” entre los textos: las cuidadosas explicaciones técnicas sobre balística, que aportan información para el desciframiento del crimen, se encuentran tanto en *Variaciones en rojo* como en *Caso Satanowsky*; el método de omisiones y escamoteos de datos rodea de suspenso los relatos policiales, pero también permite encubrir el origen de los testimonios obtenidos y proteger al informante en los textos de no-ficción y se extiende por el sistema sintáctico y narrativo de sus otros relatos. Asimismo, las múltiples interpretaciones del enigma en los cuentos policiales se desplazan en la no-ficción a las versiones oficiales de los hechos, tan verosímiles como aquellas pero igualmente falsas: sólo el periodista-detective descubre la verdadera, del mismo modo que el personaje Daniel Hernández de sus cuentos es el único que puede encontrar la solución acertada de los crímenes.

El narrador-periodista-detective de los textos no-ficcionales de Walsh es una de las figuras productoras de la subjetivización al mismo tiempo que el espacio de cruce con el código policial en tanto condensa al periodista real y al detective “duro” de la novela negra, en una construcción característica de la no-ficción, pero que también contamina sus otros relatos. Creo que podría trazarse un esbozo o síntesis de esta figura en la narrativa de Walsh “reconstruyéndola”,

en un texto imaginario, con componentes del narrador de *Operación Masacre* —tan cercano al detective imaginado por Chandler en “El simple arte de matar”— del Daniel Hernández, intelectual y deductivo, de *Variaciones en rojo* y del periodista-narrador de “Esa mujer” (cuento que quizá, como ninguno, se ubica en la intersección de su no-ficción con el resto de sus relatos en la medida en que se refiere a un episodio histórico y “la conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera”¹⁴. También en “Esa mujer” el periodista-narrador que actúa como un detective en busca de una verdad —y un cuerpo— ocultos, se enfrenta al fracaso de sus investigaciones y éstas, como en un sistema de redes múltiples, remiten —otra vez— a un texto de no-ficción: a *Caso Satanowsky*, una de cuyas notas a pie de página recuerda al lector que ese periodista y esa investigación, totalmente ficcionalizados en el cuento, pertenecen al campo de lo real¹⁵.

Me interesó en este trabajo buscar en el género de no-ficción aquello que lo singulariza, encontrar lo que lo define como tal y al mismo tiempo poner en evidencia cómo la escritura resiste todo encasillamiento y los textos convierten en rasgo específico su contacto y destrucción de los otros géneros.

Me interesó su carácter intersticial y su intención polémica, en la medida en que pone en cuestión lo literario dado y propone nuevas vías para la narrativa. Vías en las que se rechaza su condición inofensiva y en donde se la piensa como un modo de producción que anule el consumo pasivo de “denuncias sociales”.

Y me interesó —especialmente— la capacidad del relato de no-ficción para poner en juego uno de los poderes más fascinantes que posee la literatura: el de ampliar y generar diversas relaciones entre lo real y lo imaginario; el poder de producir un pasaje y un espacio de encuentro entre dos mundos en constante acercamiento y lucha y el de cuestionar la condición de verdad y validez absolutas de la realidad.

¹⁴ Nota-prólogo a *Los oficios terrestres*, colección de cuentos a la que pertenece “Esa mujer”, R. Walsh, *Obra literaria completa*, México: Siglo XXI, 1981, p. 161.

¹⁵ Nota 32 de *Caso Satanowsky*: “El original [...] debe de estar en manos del coronel Moore y Koenig a quien se lo presté en 1964 [...] Esos son los papeles que el periodista le reclama al coronel en mi cuento ‘Esa mujer’”, p. 177.

