



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Redactor especializado en textos académicos, o periodísticos o literarios

Proyecto final

**POÉTICAS DE LO REAL
WALSH Y EL NACIMIENTO DE LA
*NON-FICTION***

Alumno: Fernando Malaspina.

Fecha de presentación: Noviembre de 2008.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES	5
1.1. EL POLICIAL	5
1.2. LA CRÓNICA POLICIAL	11
1.3. EL PERIODISMO DE DENUNCIA.....	13
1.4. TEXTO Y CONTEXTO DEL CRIMEN	14
CAPÍTULO 2: EL CASO WALSH	20
2.1. SU OBRA.....	20
2.2. CONDICIONES INTERNAS.....	23
CAPÍTULO 3: ANATOMÍA DE LA NOVELA DE NO FICCIÓN	25
3.1. PROCEDIMIENTOS	25
3.2. EL PARATEXTO.....	28
CONCLUSIÓN	30
BIBLIOGRAFÍA	32
CORPUS LITERARIO.....	32
TEXTOS TEÓRICOS.....	32
REFERENCIAS ELECTRÓNICAS.....	33

INTRODUCCIÓN

Es indudable que la aparición de los géneros no ficcionales es uno de los fenómenos más interesantes de la literatura argentina del siglo XX, por el desafío que presenta al canon y al referente ficcional, que siempre ha sido el atribuido a la literatura. La influencia de los trabajos de Walsh, seguidos luego por los de Capote, García Márquez y Tomás Eloy Martínez, entre otros, hace pensar que este fenómeno, lejos de desaparecer, continúa aumentando, y con características renovadas. Llama la atención que, a pesar de la influencia que han tenido estos trabajos, no son muchos los estudios realizados acerca de la temática de la novela de no ficción hasta el momento.

El objetivo de este trabajo es analizar la novela de no ficción —de Rodolfo Walsh, principalmente— como un elemento más de la serie literaria argentina que se caracteriza por su tipo particular de referencialidad y por su carácter evolutivo respecto de otros géneros precedentes y contemporáneos de la serie. Por un lado, en el eje sincrónico, este género mantiene una doble referencialidad respecto de la realidad social en la que se inscribe: relata hechos reales en clave de ficción; por el otro, en el eje diacrónico, el género se presenta como una evolución clara del policial, de la crónica y del periodismo de denuncia.

Para abordar nuestro análisis de la novela de no ficción, comenzaremos por considerar los géneros que constituyen sus antecedentes e influencias más cercanos: el relato policial (de enigma y negro), y sus antecesores: la crónica policial y el periodismo de denuncia. Estos géneros fueron decisivos en el surgimiento de esta nueva forma no ficcional, por este motivo haremos un análisis elemental y comparativo de estas especies narrativas para poder, luego, comprender la novela de no ficción en su versión argentina, como fenómeno social y artístico. También analizaremos el contexto de cada una de estas especies narrativas: un panorama de la historia del crimen y su vinculación con la historia de la institución policial en la Argentina y en el mundo ayudará a comprender la evolución del género policial hasta llegar a la novela de no ficción.

En segundo lugar, se examinarán características particulares del caso Walsh: su obra y las condiciones de producción que lo llevaron a adoptar esta nueva modalidad de escritura por fuera del canon establecido.

Por último, se analizarán ejemplos de textos tomados de la obra de Walsh y de otros autores a la luz de los procedimientos realistas descritos por Tom Wolfe, con el objeto de identificar cuáles son los elementos constitutivos de la novela de no ficción como fenómeno mundial.

Todo lo anterior pretende contribuir a la comprensión de un fenómeno que es de suma importancia para la serie literaria, por el aporte que significa y por el desafío que plantea al lector contemporáneo.

CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES

1.1. EL POLICIAL

La literatura policial comienza con E. A. Poe, con “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), él es quien fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y a primera vista insoluble, y el investigador sedentario, en la figura de Dupin, que lo descifra en el más sorprendente ejercicio de la racionalidad. A través de este cuento y otros como “El misterio de Marie Rogêt” (1842-1843), “La carta robada” (1844) y “El escarabajo de oro” (1843), Poe sienta las bases que permiten pensar la literatura como hecho intelectual, como acto de la mente y no sólo del espíritu. Esta representación fue la más adoptada sobre todo por autores ingleses como sir Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Wilkie Collins y G. K. Chesterton, entre otros. Utilizaban una fórmula intelectualizada y psicológica.

El relato policial construye una representación optimista de la realidad. Dice Link: "Si hay verdad, y hay alguien responsable de la aparición de esa verdad, es porque el sentido es posible. O mejor aún: es porque los signos son inevitables y su significado, a veces oscuro, puede y debe ser revelado" (Link, 2003:12). En este género, la pérdida del sentido es dramatizada en la forma de un crimen enigmático, que acaba siendo rearticulado por medio de la intervención triunfante de la racionalidad. Las reglas del policial clásico se afirman sobre la supremacía de la razón —propia de la modernidad— en la figura del investigador que, en el mismo sentido que Descartes, pondrá en duda todos los postulados falsos para llegar a dilucidar quién fue el asesino y cómo realizó el crimen.

En un comienzo, este tipo de literatura tuvo un sentido evasivo y lúdico. Para lograr este objetivo, lo mejor era que no fuese demasiado realista, de modo tal que quedara debilitado el cotejo con la realidad. Este tipo de relatos no nacieron con la pretensión de ser realistas, todo lo contrario. Según Borges, Poe quería que fuese un género intelectual, un género fantástico de la inteligencia; podría haber situado sus crímenes y detectives en

Nueva York pero entonces el lector habría pensado que las cosas se desarrollan realmente así, que la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. En cambio, la acción transcurre en París, en un barrio desierto, y el primer detective es un extranjero, un francés. Este uso evasivo de la literatura policial, desde el punto de vista marxista, puede relacionarse con el estatus social de sus primeros adeptos y personajes ficticiales; vivir de rentas, disponer de tiempo y ocio, son todas condiciones que posibilitan los placeres de la especulación intelectual por fuera de la realidad ya resuelta para la clase.

Los espacios donde se desenvuelve la acción en este tipo de relatos son casas de campo, mansiones, habitaciones. Generalmente son propiedades y ambientes que reflejan el estilo de vida burgués.

En cuanto a la figura del detective privado, se puede decir que nace como una crítica a la policía institucional del Estado, ya que se la consideraba torpe y que había fracasado en sus funciones. Cuando Poe crea a Dupin, el término *detective* ni siquiera existía. Dupin es un personaje burgués, elegante y ocioso. No es un profesional, no cobra por sus servicios, y sus motivaciones para resolver los misterios cambian a cada uno de los tres relatos en los que aparece. Hace uso del raciocinio y no del cuerpo, combina su considerable intelecto con la creatividad. Puede ponerse a sí mismo en la mente del criminal pero sólo como un ejercicio para la investigación. Su talento para la observación y la deducción está tan desarrollado que parece leer la mente de su acompañante, que en ocasiones aparece como el narrador anónimo de las historias. Dupin sentó las bases para la creación de nuevos detectives ficticios como Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle y Hércules Poirot de Agatha Christie. Otra característica frecuente del detective de los relatos policiales de enigma es su invulnerabilidad. Es decir, la regla implícita de que este personaje nunca muera y nunca sea afectado personalmente por el crimen. Hay casos en que esta característica es llevada al extremo situándolo físicamente lejos de la escena del crimen, como en el caso de Parodi, detective creado por Bioy y Borges, que dilucida los crímenes desde la celda donde se encuentra encerrado. Curiosamente es Borges mismo quien desafía esta característica cuando en "La muerte y la brújula", su detective, Lonröt, resulta ser finalmente la víctima.

El policial de enigma expresa una necesidad de conservación de la clase alta. Cuando se ha alcanzado la satisfacción de las necesidades fisiológicas y de seguridad básicas, se busca la conservación, surge entonces una aversión natural al cambio, un miedo a cualquier cosa que amenace el estatus o las relaciones de poder obtenidas. En el policial estos miedos se simbolizan en la ruptura de un orden. El orden se quiebra por un crimen y el investigador lo recupera a lo largo de la historia, cuando acaba por encontrar la verdad. De esta manera, el policial de enigma produce un efecto catártico de expurgación de los miedos e inseguridades de la burguesía de mediados del siglo XIX.

En Estados Unidos, la novela policial se transformó y adquirió otras características. Las primeras aportaciones a esta nueva forma aparecieron en una revista popular llamada *Black Mask*, dirigida por Joseph Thompson Shaw. Entre los años 1926 y 1936 esta revista publicó relatos policiales duros, de autores que van desde Dashiell Hammett, Raoul Whittfield, Horace McCoy y Paul Cain, hasta Raymond Chandler, líder de la segunda generación. Aquí, lo que había comenzado siendo un enigma que se proponía al lector, un desafío a su imaginación y a su capacidad deductiva, fue evolucionando hacia formas mucho más complejas que atañen a la descripción de la sociedad en general, sus partes más oscuras, y los tipos de personas que prosperan en esos ambientes. Esta vertiente americana dejó en segundo lugar al enigma y lo subordinó al suspenso, siempre con el fin de subrayar los aspectos sociales del crimen y la denuncia de una sociedad corrupta.

A partir de estas premisas se constituye la llamada novela negra, donde el espacio es el suburbio; devuelve el crimen a la calle y a los ambientes miserables donde más se suele cometer, de esta forma los relatos se vuelven realistas. Los valores éticos y materialistas de la sociedad capitalista de consumo son cuestionados y hechos responsables en última instancia del crimen. Esta crítica al sistema capitalista está en sintonía con la afiliación ideológica de su principal exponente, Dashiell Hammett, quien, se sabe, estuvo afiliado al partido comunista.

Otra denominación que recibieron estos relatos fue *hard-boiled*, que podría traducirse por "duro y en ebullición", término que aludía al estilo de la vida de los años 20, y que fue empleado para denominar a esta nueva tendencia de novela criminal de la épo-

ca, por su culto a la violencia, al sarcasmo y al ritmo trepidante de la acción. En cierto modo, la novela *hard-boiled*, según Javier Coma, consistió en la aplicación del western a la gran ciudad norteamericana del siglo XX, cambiando el espacio horizontal al vertical, el caballo por el automóvil, los sheriffs por la policía, los bandidos por los *gansters*, y renovando los rituales y la mítica de la narrativa del Oeste. Pero la corrupción policial y administrativa de los *happy twenties* estableció un hecho diferencial trascendente, manifestado en los frentes progresistas de los mejores escritores *hard-boiled*.

Algunos de los elementos utilizados por la mayoría de estos autores incluyen el lenguaje incisivo e irónico, el ritmo frenético, el escepticismo y la acción violenta. La lógica abre paso a la experiencia y en ese viaje del pensamiento a la experiencia la novela policial se vuelve realista y hace de lo real su principal preocupación. Aquel detective, imagen del intelectual burgués, se convierte en un tipo duro que bucea en la inmundicia de su tiempo, un observador pesimista y cínico de una sociedad corrupta, que a pesar de todo persiste en su deslustrado idealismo. Los 'héroes' del policial duro (Phillip Marlowe, Sam Spade, Frank Chambers, Lew Archer, etc.) son nuevos sujetos constituidos por marcas sociales distintivas, donde el dinero es un condimento central de las relaciones y donde el *misterio* (constituyente narrativo central del policial clásico) es desplazado por el *interés*. Pero a pesar de moverse en ambientes corruptos y trabajar por dinero, estos personajes hacen de la honestidad su heroísmo, como es el caso de Marlowe que se niega a aceptar más dinero que el de su tarifa fija de 25 dólares diarios. Piglia plantea que "...tendríamos que pensar la figura del detective, como esa figura intermedia entre la ley y la verdad, esa figura de mediación". (Piglia, *Crítica y ficción*, 2006:213).

El tiempo tiene otro tratamiento en el policial negro. Ese crimen enigmático, que mantiene al lector ocupado en reconstruir una historia pasada a la que no se le dio acceso, pierde relevancia frente a la intriga acerca de lo que los personajes serán capaces de hacer o de padecer. Para Todorov la novela policial no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación. En su forma más pura, el policial de enigma, estas dos historias no tienen ningún punto común: la historia del crimen concluye antes de que comience la de la investigación. A partir de allí, la investigación es un aprendizaje, no hay acción, nada sucede, en este sentido puede considerarse retrospecti-

va. En cambio, la novela negra fusiona las dos historias, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se narra un crimen anterior al momento del relato; el relato coincide con la acción. Así, entre estas dos subespecies se describe una transición que va de la *curiosidad* a la *intriga*, la retrospectión es sustituida por la prospección.

Entre estos dos tipos de novela surge una tercera que combina sus propiedades: la novela de suspenso. De la novela de enigma la novela de suspenso conserva el misterio y las dos historias, la del pasado y la del presente, pero rechaza reducir la segunda a un simple descubrimiento de la verdad. Como en la novela negra, es la segunda historia la que ocupa el lugar central. El lector está interesado no sólo por lo que ha ocurrido sino también por lo que va a ocurrir más adelante, se interroga tanto sobre el porvenir como sobre el pasado. Los dos tipos de interés se encuentran, pues, reunidos aquí; la curiosidad de saber cómo se explican los acontecimientos ya pasados; y el suspenso también. Históricamente, esta forma apareció en dos momentos; sirvió de transición entre la novela de enigma y la novela negra, y ha existido contemporáneamente con esta última. El primer momento es el del *detective vulnerable*, representado principalmente en las novelas de Hammett y Chandler. Su rasgo principal es que el detective pierde su inmunidad, se hace golpear, herir, arriesga su vida sin cesar, en pocas palabras, está integrado en universo de los otros personajes, en lugar de ser en él un observador independiente, como lo es el lector. El segundo momento es el del *detective sospechoso*. En este caso un crimen es cometido en las primeras páginas y las sospechas de la policía recaen sobre una persona determinada (que es el personaje principal). Para probar su inocencia, esta persona debe hallar al verdadero culpable, aunque para lograrlo ponga en peligro su propia vida. Puede decirse que, en este caso, dicho personaje es al mismo tiempo el detective, el culpable (a los ojos de la policía) y la víctima (potencial de los verdaderos asesinatos).

El relato policial pone de manifiesto la relación entre crimen, verdad y ley. Aunque el hecho de que haya ley no significa que haya justicia o verdad, simplemente garantiza que hay Estado. En la medida en que el detective permanece al margen de las instituciones del Estado, y hasta se les enfrenta, su signo será cada vez más sustancial y menos formal. A la legalidad formal y torpe de la policía, el detective opone la legalidad

sustancial de su práctica parapolicial, sólo sujeta a los valores de su propia conciencia. Para Piglia, la idea de verdad, que en el policial de enigma es la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en la novela negra no tiene otro sustento que el de la experiencia: el investigador produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento.

En otro orden de cosas, hay que tener en cuenta al lector de policiales. Por un lado está el lector de policiales de enigma. A diferencia del lector normal, que está dispuesto a suspender su incredulidad para ser transportado por la historia, el lector de este tipo de policiales es desconfiado e incrédulo. Desde el comienzo del relato intentará distinguir las pistas verdaderas de las falsas, que el autor le ha dejado sembradas a lo largo de la historia. Así se somete al juego, y está dispuesto a ser engañado, pero hasta cierto punto: se frustrará si la información que ha incluido el autor en la historia no hubiera contenido las claves o los elementos necesarios que le hubiesen permitido descubrir el misterio con un poco más de sagacidad. Si el autor intenta develar el misterio mediante el artificio de agregar información en el último momento, su lector se sentirá subestimado. Para Borges, los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos, por esto según él, lo que Poe crea es, en realidad, un tipo especial de lector, ese lector incrédulo capaz de leer cualquier literatura como si fuese un policial, si se le fuera dado el marco adecuado. Pero ese lector aprende y se actualiza, es decir, algo que podía sorprenderlo o intrigarlo en un momento dado, le parecerá aburrido en otro, por lo que la novela policial va actualizando los elementos que utiliza. Por otra parte, el lector de policial negro no parece tener la misma afición por descubrir un enigma que en el caso anterior. Pero sí existe una necesidad lúdica de que se le despierte la intriga en cuanto a cómo han de comportarse los distintos personajes y qué les ha de suceder. Busca contemplar una descripción realista y crítica de la sociedad, y extraer de allí una reflexión acerca de las relaciones humanas, la naturaleza del crimen y la violencia.

Refiriéndose al lector, pero desde el aspecto de la producción y el mercado, Marshall McLuhan refiere que fue Poe quien primero elaboró lo racional de esta conciencia última del proceso poético y quien vio que, en lugar de dirigir la obra al lector era necesario incorporar al lector a la obra. Es un ejemplo de cómo la literatura, como un

artículo más del mercado, estudia la experiencia del consumidor y examina el efecto antes de producir nada. “Poe vio claramente que la anticipación del efecto era la única forma de lograr el control orgánico del proceso creador.” (Luhan, 1985). No es de extrañar, entonces, que este tipo de literatura haya sido y aún siga siendo considerada como género “comercial” o “menor”, tanto por lectores cultos como por escritores.

Por último, hablar del género policial es, por lo tanto, hablar de bastante más que de literatura, es necesario incluir en esta categoría las películas, las series de TV, las crónicas policiales, los noticieros y las historietas. Es una categoría que atraviesa todos estos géneros. También es hablar del Estado, del crimen, de la verdad, de la política y su relación con la moral.

1.2. LA CRÓNICA POLICIAL

En “El misterio de Marie Rogêt” (1842-1843), de Poe, el detective Dupin realiza una reconstrucción de los hechos a partir de crónicas periodísticas del caso Marie Roger. Cambia levemente el nombre de la víctima: Roger por *Rogêt*. En este sentido Poe preanuncia el *non-fiction*, por la vinculación que establece entre los hechos reales y la ficción.

La crónica periodística es fundamentalmente un discurso narrativo, es decir que relata un acontecimiento dando la ilusión de un desarrollo cronológico. Constituye una primera elaboración a partir de lo vivido y percibido. Si se confrontan distintas crónicas sobre un mismo suceso se puede establecer aproximadamente la trama cronológica de la "historia". La comparación entre los distintos relatos pondrá de manifiesto concordancias y distorsiones con los efectos ideológicos que ello implica.

Hay algunos efectos característicos que se producen dentro de este tipo de narraciones. Uno de ellos es el de *objetividad*. La correspondencia entre la historia y el relato permite borrar las huellas de la actividad narrativa. Si entre el relato y la historia no hay ninguna intervención del narrador se produce el efecto de objetividad. Otro efecto producido por esta correspondencia es el de *consecuencia*: basta con que dos segmentos es-

tén ubicados en posición de sucesión cronológica para que se produzca un apoyo de uno en el otro, de tal manera que aparezcan no sólo asociados en posición temporal sino también en función de causalidad, finalidad, etc. Es decir, la sucesión de hechos constituye también un encadenamiento lógico.

También, las variaciones en cuanto a duración relativa de los segmentos del relato respecto de la historia se asocian a la focalización. Se aceleran ciertos hechos, se lentifican otros, de manera que ciertas elipsis u olvidos pueden sugerir, también aquí, posiciones ideológicas.

La íntima relación que hay entre la crónica policial y los cuentos policiales que sucedieron a ésta queda evidenciada en “El misterio de Marie Rogêt”. Las crónicas alimentan el relato y se vuelven su materia prima. El cuento es así una reescritura de los hechos reales, una literaturización. Según Piglia, el policial de enigma y el negro son dos lógicas, puestas una a cada lado de los hechos. En el medio, entre la novela de enigma y la novela dura, está la crónica policial, la página de crímenes, los hechos reales. De alguna manera, el género policial ha venido a compensar las deficiencias de la noticia policial, que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos. En este mismo sentido, Rodolfo Walsh literaturizaría las crónicas que él mismo habría escrito para el periódico sindical *Mayoría* de mayo a julio de 1957, para escribir *Operación Masacre* y dejarlo en el límite entre el policial y la crónica.

El periodista da un orden a la realidad a través del relato. De la misma manera que el detective interpreta los signos con el fin de encontrar el sentido oculto detrás de las apariencias. Refiriéndose a las similitudes que tiene el rol del periodista al del detective de la novela policial negra, Link dice:

El cronista es uno de esos héroes de la verdad moderna cuyo objeto es la imposición de sentido, aun (o sobre todo) cuando el sentido no sea perceptible para nadie. El caso particular de la crónica policial muestra, precisamente, todas las tensiones que la convivencia de dos sistemas de ley y de verdad (la de la policía, la del periodista) plantea. (Link, 2003:13)

Por otra parte, es condición de la crónica policial la creación de un caso. Para poder construirlo, la crónica debe heroificar a la víctima, y sacarla, por lo tanto, de la coti-

dianidad. La muerte es real, pero el crimen debe ser del orden de lo simbólico. Es necesario que el crimen adquiriera el decorado fantasmal, psicológico y sociológico para que se ponga en funcionamiento la máquina de lectura que es el policial.

1.3. EL PERIODISMO DE DENUNCIA

El policial negro y la crónica constituyen una forma de crítica social, y el periodismo de denuncia opera de una manera similar, revelando el funcionamiento de los factores de poder en una sociedad. El género tomó auge a fines de los años cincuenta, pero la historia del periodismo argentino está plagada de antecedentes de la mano de políticos y escritores como Belgrano, Fray Mocho y José Hernández. Este último, conocido por su *Martín Fierro*, fue uno de los pioneros de un periodismo de denuncia precisa que revela el nombre y el apellido de los autores del dolor del tiempo que le tocó vivir.

La investigación sobre el asesinato del Chacho Peñaloza (1863) es una pieza de antología de la historia política argentina. José Hernández es un símbolo del periodismo de denuncia y prólogo del género de la investigación que descubre la trama íntima de la impunidad en torno a un crimen político que conmovió a la sociedad. El asesinato del Chacho Peñaloza era presentado por los periódicos de la época, los de Buenos Aires, como el lógico final de un bandolero. Sarmiento y Mitre justificaban el método en nombre del progreso. Frente a esta construcción de sentido del presente, tendiente a conformar una visión que justificaba la eliminación de las resistencias del interior ante el proyecto económico y político de la burguesía porteña, Hernández descubrió otra historia a través de una serie de artículos que publicó en el periódico entrerriano *El Argentino*, de Paraná.

A partir de la demostración argumental que Hernández construye en sus artículos, él mismo concluye que el crimen quedó descubierto. Después analiza la construcción de la historia oficial a través del diario *El Imparcial* de Córdoba y *La Nación Argentina*, de Mitre.

Hernández demuestra, a través de su notable ejercicio de la construcción de las noticias y de su compromiso político que lo llevó hasta los campos de batalla, una voluntad de convertir en masivo lo oculto por los sectores dominantes.

Para David Viñas, *Operación Masacre* cierra el derrotero trágico que se inaugura con los comentarios de Hernández al degüello del Chacho Peñaloza en 1863, continúa con el aguafuerte de Roberto Arlt con la descripción del fusilamiento de Severino Di Giovanni en 1931. Esos tres momentos clave corroborarían 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 preanuncia ya el asesinato del intelectual heterodoxo.

1.4. TEXTO Y CONTEXTO DEL CRIMEN

La historia del policial refleja la historia del crimen, y así como las leyes aparecen después del delito, la literatura policial surge como una respuesta social a un fenómeno que es la criminalidad. Por esto, recorrer la historia del crimen puede ser de ayuda para comprender las características de los diferentes tipos de policial. Esta correspondencia se verifica al observar, además, la evolución de la institución policíaca en consonancia con los dos elementos anteriores: la literatura y la criminalidad.

Es cierto que el crimen es tan antiguo como el hombre y que, tal vez, una de las primeras crónicas policiales sea el relato del “Génesis” acerca del crimen de Caín, pero lo que interesa aquí no es la explicación a la presencia del Mal en el espíritu de los hombres ni cómo los pecados capitales son condición del crimen, sino de qué manera el crimen evoluciona y cómo el relato policial evoluciona en consonancia.

Más allá de los crímenes perpetrados dentro de la monarquía o de las clases dominantes, —muy bien retratados por los dramaturgos griegos, o por Shakespeare—, el crimen en la ciudad tiene características particulares en distintos períodos de la historia;

varía en sus móviles, en su organización, y describe un camino ascendente en cuanto a su vinculación con el poder.

En la Edad Media, como es sabido, era el rey quien dictaba e imponía las leyes. Pero, dado que éste era una elegido por Dios, la ley estaba muy ligada a la religión, y, debido a esto, se consideraba crimen a cualquier desobediencia o violación de los preceptos que dictara la Iglesia. De hecho, la Santa Inquisición constituyó una forma primitiva de policía para combatir el crimen de la herejía. Crimen y pecado eran una y la misma cosa en éste período. Antes del siglo XIX no existía una fuerza policial institucionalizada, eran los magistrados y los militares los responsables de mantener la ley y el orden en las ciudades. Por ejemplo, en 1663, en Londres se contrataron cuidadores para resguardar sus calles en las noches, aumentando la seguridad que ya brindaban los no remunerados alguaciles. Ésta práctica fue muy difundida por todo el Reino Unido. En la Argentina, durante la época colonial, fueron los cabildos con sus primeros funcionarios llamados Alcaldes Ordinarios los primeros en hacer observar los preceptos policiales en la ciudad y en la campaña bonaerense.

Con la ascensión de la burguesía y el surgimiento de la Ilustración, la ley se separa de la religión. Aparecen de las ciudades, se consolida el capitalismo, y el delito se efectúa contra la propiedad. En el comienzo de este proceso, la burguesía no se preocupó realmente de los delincuentes sino hasta que tuvo el capital en sus manos. Foucault plantea que durante el siglo XVIII los criminales recibían duros castigos pero eran bien tolerados por la sociedad. Tal era el caso de un delincuente famoso, Mandrin, que era recibido por la burguesía, por la aristocracia y por el campesinado en los lugares por los que pasaba y protegido por todos. Pero cuando la capitalización puso la riqueza en manos de la clase popular, fue absolutamente necesario protegerla. Y lo hicieron mediante una moral rigurosa. De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de los periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes. Benjamin también sitúa en este período el comienzo de los relatos policiales, como una respuesta de la literatura a los costados inquietantes y amenazadores de la vida urbana, una literatura que tenía que vérselas con la masa. Porque la masa aparecía como el asilo que protegía al asocial de sus perseguidores.

El siglo XIX es el siglo de la *institucionalización de la policía*. Es sólo en el 1800, las autoridades de Glasgow, Escocia, consiguieron con éxito la petición al gobierno de pasar de ser la Acción Policial de Glasgow a ser la Policía de la Ciudad de Glasgow. Éste fue el primer servicio profesional de Policía en el país y diferente de las anteriores aplicaciones de la ley; lo que rápidamente fue copiado en otras ciudades. En 1829, en Londres, la legislación de la Policía Metropolitana pasó a depender del parlamento y se fundó la Policía Metropolitana de Londres, reconocida por ser la primera policía organizada con fuerzas civiles en líneas modernas. Se convirtió en un modelo para las fuerzas policiales de otros países, incluidos los Estados Unidos. En Canadá, en 1834 se forma la Policía de Toronto, una de las primeras fuerzas policiales de América. Y, dentro de los Estados Unidos, dos de las primeras fuerzas policiales de tiempo completo fueron el Departamento de Policía de Boston, fundada en 1839; y el Departamento de Policía de Nueva York en 1845. En la Argentina, sólo en 1821, después de la supresión de los Cabildos, se funda la Justicia de Primera Instancia con sus Jueces de Paz, y se crean los cargos de Jefe de Policía y Comisario.

Junto con la institucionalización de la policía aparece el discurso policial en el periodismo y en la literatura. En el mismo siglo XIX Poe escribe sus primeros cuentos policiales (1841), e inaugura, así, lo que será un nuevo género literario, y José Hernández escribe sus artículos acerca del asesinato del Chacho Peñaloza (1863), como el prólogo de lo que muchos años después se llamaría periodismo de denuncia.

El siglo XIX, entonces, es un siglo en el que queda institucionalizada la policía, e inaugurado el discurso policial, tanto en la prensa como en la literatura.

El siglo XX es el siglo de la *institucionalización del crimen*, un siglo marcado por la violencia.

Durante este siglo el crimen organizado se propaga, parasita y se mezcla con las instituciones del Estado. Comienza con la masiva migración de la población siciliana en Estados Unidos, ahí queda constituida la *Cosa Nostra* Americana. Inicialmente, el objetivo de esta organización era proteger a los migrantes del poder de los irlandeses que ya estaban allí, pero al poco tiempo la organización comenzó a tener el rol protagónico en el crimen organizado. La Cosa Nostra Americana no era sino un apéndice de la Cosa Nos-

tra Siciliana y en todos los casos era ésta la que dirigía todas sus acciones. Su foco principal de acción fue Chicago, entre los años 20 y 30, durante la llamada Ley Seca. Administraban alambiques clandestinos, diseñaban y protegían un sistema de tráfico y distribución, y generaban todo un esquema de protección mediante el soborno de magistrados, fiscales y policías. Posteriormente este sistema delictivo fue expandiendo a países limítrofes como México y Canadá, y también las islas del Caribe, donde se formaron verdaderos paraísos bancarios donde se blanqueaba el dinero producto del crimen.

El Estado en un comienzo fiscaliza e intenta reprimir el crimen organizado que está emergiendo, pero lo hace sin demasiado éxito. El aparato judicial se vuelve lento, burocrático y así se presentan las condiciones ideales para que las estructuras delictivas se enquisten en las instituciones policiales de turno.

En cuanto a lo político-ideológico durante este siglo, las líneas de oposición violenta se dan entre la democracia liberal capitalista, con su fe en la autoregulación de los mercados y las libertades individuales, y los totalitarismos, ya en su expresión nazi-fascista como en su expresión comunista. El liberalismo capitalista centra la problemática en la antinomia libertad-totalitarismo, pero la falacia está en que niega su propia forma de violencia, mucho más compleja.

En este marco de corrupción de la policía, crimen organizado y violencia política surge el policial negro (1926), como crítica de esta decadencia de las instituciones y de las relaciones en una sociedad capitalista, y la *non-fiction*, que, en el caso de la Walsh —la versión Argentina— es un policial de denuncia contra la violencia política y el encubrimiento de la verdad ejercidos desde las instituciones del Estado.

En la *non-fiction* americana, caso Capotte, el foco es muy distinto, se asiste a una especie de romanticismo nostálgico que intenta recuperar y comprender el mundo de aquel asesino pasional y solitario, del crimen *no organizado*. Funciona como una lupa que magnifica la realidad marginal.

En la Argentina, el año 1956, asistimos a un proceso en el que la violencia será ejercida desde el Estado con todo rigor, la justicia quedará sometida a la voluntad totalitaria del poder político-militar, la razón será reprimida por la violencia, cosa que se evidenciará en el lenguaje tanto en la izquierda como en la derecha. Un ejemplo de cómo la

violencia de la guerra trasvasa el lenguaje de la política es Juan Domingo Perón. En 1932 la Biblioteca del Oficial del Círculo Militar publica por primera vez un texto escrito por Perón, *Apuntes de Historia Militar*; Perón era un Mayor por entonces. El libro se reeditó en 1951, cuando el Mayor no era Mayor sino General y, además, presidente de la República. También hubo una tercera edición. Según refiere Feinmann, el lenguaje militarista de este texto impregnó la fraseología del movimiento que el Mayor habría de liderar y —en la década del setenta— fue leído por jóvenes que encontraban en las palabras *táctica, estrategia, nación en armas, guerra prolongada, política y guerra* aguijones para la práctica revolucionaria. La simetría entre los *Apuntes de Historia Militar* y la política es expresada como sigue: “Hay varios trabajos míos sobre el conductor y un librito mío que habla mucho sobre la conducción. Es de carácter militar, pero es aplicable a la política” (Discurso de Perón, 5/4/51)¹. Trasladar conceptos militares a la política es, en definitiva, convertir la política en guerra. Perón venía ejerciendo una cierta violencia al cercenar la libertad de prensa y al afiliar compulsivamente a su partido a los empleados públicos.

Los militares al mando de la autollamada Revolución Libertadora derrocan a Perón en el 55. En el mes de junio de 1956 son ejecutados, en distintos lugares de Buenos Aires, militares y civiles que protagonizaron un movimiento en contra de la Revolución Libertadora. En la ejecución del grupo de civiles, contra todos los preceptos jurídicos se aplicó una ley marcial retroactivamente, dicho de otra forma, se viola una ley, se comete un delito. Sobre este delito perpetrado por el Estado escribe Walsh en *Operación Masacre* (1956). El móvil de Walsh será el mismo que repetirá en sus otras dos obras: *que se haga justicia*. En *¿Quién mató a Rosendo?*, el caso del tiroteo de La Real, Walsh muestra los problemas del sistema de investigación secreta que monopoliza unilateralmente un juez, señala la falta de objetividad de los jueces que operan sin control. En el caso del abogado Satanowsky, Walsh señala que el dictamen del juez quedó debilitado porque, a pesar de que señalaba a culpables dando pruebas, omitía referencias al móvil por razones políticas. Es en este período que se presenta una segunda fase en los relatos vinculados con el crimen. En la Argentina dictatorial, dice Piglia, es la ficción de la inteligencia de

¹ Citado por Pablo Feinmann, *La sangre derramada*, pp. 32-33.

Estado la que toma el lugar del destino. Walsh lucha con el arma de la no ficción para desenmascarar esa ficción del Estado.

Luego de la dictadura militar, el delito vuelve contra la propiedad pero, esta vez, contra la de todos los ciudadanos en la forma de una administración ineficiente de los recursos de la nación que no se traduce en una calidad de vida proporcional y justa, ni en instituciones más eficientes. Según Feinmann, al hacer surgir la libertad política de la libertad del mercado, la democracia liberal deja a aquélla esclava de ésta.

Porque el mercado se autorregula no en expansión, sino en concentración. La concentración del mercado deja el poder en manos de pocos y poderosos sujetos económicos que condicionan decisivamente al poder político. Hay una exclusión económica (el mercado no es para todos, se regula en el sentido de la injusticia social) y una dictadura política (el poder, que en los autoritarismos se concentraba en el Estado, se concentra ahora en las empresas, quienes gobiernan a su arbitrio desde la cabeza de la pirámide en que la autorregulación del mercado las ha colocado). (Feinmann, 2006:15).

Respecto de este tipo de delitos, Horavio Verbitsky, periodista sucesor del estilo periodístico que inaugura Walsh, publica *Robo para la corona*, una investigación exhaustiva acerca de la "Nueva Argentina". El autor construye un puntilloso mapa con nombres y apellidos de los corruptos y los corruptores, de los vencedores y vencidos. Los casos narrados se dan en medio de un vertiginoso y turbio proceso económico-social de reconversión y cambio. Se pregunta: ¿la corrupción es apenas un error, un exceso suprimir para no contaminar la pureza del modelo, o, por el contrario, es una perversión inherente al ajuste menemista y el remate del Estado? A partir de esa pregunta, Verbitsky demuestra paso a paso que, en la Argentina de entonces, las instancias superiores de la pirámide burocrática no sólo tienen responsabilidad formal por los actos de sus subordinados, sino que, además, los propios delitos serían irrealizables sin su expresa protección y encubrimiento. La privatización de ENTEL y Aerolíneas Argentinas, la concesión de las áreas petroleras y de las rutas nacionales, el copamiento de la Corte Suprema y los demás organismos de control de gestión, los casos Petroquímica Bahía Blanca y Swift, las oscuras luchas por el poder y el pantanoso clima moral de la corte menemista (que

horas antes del indulto festejó la Navidad en el Regimiento de Granaderos a Caballo) son así revisitados detalladamente y analizados.

En definitiva, el surgimiento de la no ficción se da como respuesta a todo un proceso de institucionalización del crimen en el que la justicia se corrompe y el Estado se vuelve violento.

CAPÍTULO 2: EL CASO WALSH

2.1. SU OBRA

La obra de Rodolfo Walsh comienza con el policial inglés, representado por sus cuentos de *Variaciones en Rojo*, donde utiliza los sofisticados procedimientos del desvelamiento de un enigma; y luego, inaugura un nuevo género híbrido, con *Operación Masacre*, obra paradigmática en la que incorpora dos elementos clave: por un lado, los crudos procedimientos de la crítica del sistema social, propios del policial negro norteamericano; y, por el otro, la referencialidad temporal y fáctica del periodismo de denuncia.

El deseo de Walsh es que se haga justicia, porque nunca abandona la idea —propia del policial de enigma— de que la reconstrucción de los hechos puede llevar a la verdad y ésta, en definitiva, al restablecimiento de la justicia.

La obra de Walsh transgrede al mismo tiempo que construye. La gran obra crea, según Todorov, un nuevo género, y, al mismo tiempo, transgrede las reglas hasta entonces vigentes de otro. De acuerdo con este concepto, todo gran libro determina la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, dominante en la literatura precedente, y la del que crea. La transición del policial de enigma al policial negro se evidencia al verificar que la muerte, en *Variaciones en rojo*, no es mucho más que el disparador del relato y está vinculada a sórdidas relaciones de herencias y propiedades. En cambio, después de *Operación Masacre*, Walsh no sólo se desliza desde la ciudad o de lo vacacional hacia el suburbio, sino que se politiza. La novela policial de enigma se va trocando en novela negra. Refiriéndose a este giro, Viñas plantea que el eje cultural argentino se desplaza de Europa hacia los Estados Unidos. “El renovado subur-

bio de Walsh es un escenario en el que ya no hay un asesino solitario, sino donde se verifica que toda la sociedad está corrupta: policía, sindicatos, curia, tribunales, ejército.” (Viñas, 2005:253).

Los fusilamientos de José León Suárez y la aparición con vida de Livraga se parecen más a una pesadilla o a la ficción que a la realidad misma. Walsh elige mostrar la verdad y correr el velo de la realidad con un mecanismo comparable al de Shakespeare cuando utiliza el teatro dentro del teatro. Walsh reviste a una terrible realidad de procedimientos ficcionales, como si fuese un sueño dentro de otro sueño, y crea una zona privilegiada en la que la literatura vuelve sobre su enunciación. Sabemos, después de Freud, que el sueño de un sueño no dice lo que es real; sino, lo verdadero. La articulación de elementos ficcionales y no ficcionales se da en esta novela, que es a la vez articulación de los otros géneros precedentes. Cuando fue publicada *Operación Masacre*, los medios del momento la definían como un reportaje deslumbrador sobre los fusilamientos del 10 de junio de 1956, como la prueba de que Walsh podía convertir toda realidad en una novela, y también como un libro nervioso, rayado por diálogos cortos y turbulentos relámpagos de terror que prefiguraba, con la anticipación de casi una década, el experimento de Truman Capote en *A sangre fría*.

En todo momento hay dos relatos principales: el del poder político-económico, y el de las clases oprimidas. Se establece una puja por el sentido. El relato policial de enigma servía de catalizador de los miedos de la clase dominante burguesa que concentraba el dinero y que se defendía del criminal, a la vez que de aleccionador moral para los maleantes. El policial negro funciona como crítica de las relaciones entre las personas y de las instituciones en una sociedad capitalista. En estos dos tipos de relatos, el autor está protegido por la no referencialidad de la ficción. En cambio, en el periodismo de denuncia o en la novela de no ficción el autor se enfrenta directamente con el poder establecido, porque el crimen organizado se ejerce directamente desde allí, y pone de esta manera en peligro su propia integridad, como lo haría un detective de novela negra.

En sus obras de no ficción, Walsh actúa como un detective que investiga crímenes perpetrados desde el poder. Sus tres trabajos principales son investigaciones de ase-

sinatos políticos. Sería el primer escritor que convierte notas periodísticas en una particular literaturización, bajo formas narrativas antes consideradas privativas de la ficción.

Movido por una insatisfacción frente a la inoperancia y la corrupción de la institución de la justicia, decide presentar las pruebas al lector para que éste se convierta en juez.

En su prólogo a *Diez cuentos policiales argentinos*, primera antología del género compilada sobre la base de autores nacionales, Rodolfo Walsh databa los comienzos de la narrativa policial argentina en 1942, con lo que fue el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para don Isidro Parodi*. En cambio, Donald Yates hará arrancar a la novela policial hispanoamericana, y con ella la argentina en particular, de *Con la guadaña al hombro*, publicada por Abel Mateo en 1940 con el seudónimo de Diego Keltiver.

Algo que ayuda a comprender la vinculación entre el policial y la novela no ficcional argentina es el contexto de su producción. Durante los diez años de peronismo en la Argentina hubo distintas etapas, y éstas afectaron de distinta manera la producción literaria y su recepción. En una carta a Donald Yates, fechada el 5 de junio de 1957, Walsh intenta explicar este contexto de producción y recepción, que es a la vez un mapa que permite comprender su propio recorrido como autor.

En su carta Walsh plantea que en los comienzos del gobierno de Perón (1946) la élite y la clase media se sentían perfectamente libres, comprendidas e interpretadas; y, como es la élite la que se expresa en el libro, en el periodismo y en el arte, desde el exterior (Yates estaba en Inglaterra), podía tenerse la impresión de que reinaba en Argentina la más perfecta democracia, pero, en realidad, nueve de cada diez obreros no trepidaban en decir que vivían bajo una dictadura militar. En cambio, más adelante, en momentos de mayor represión cultural:

Muchos escritores buscaron en la novela policial un derivativo, una evasión de la realidad. Como no podían hablar de temas políticos y sociales, se dedicaron a inventar ficciones policiales. La falta de libertad y de democracia en el plano de la élite intelectual puede así considerarse como factor decisivo en el desarrollo de la novela policial. (Walsh, *Ese hombre y otros papeles*, 2007:38).

Walsh define ese momento como la época de oro de los editores de libros policiales. Pero luego de la caída de Perón refluye la marea. El lector de novelas policiales encuentra un material mucho más apasionante, vivo y actual en las innumerables revistas y periódicos que con lujo de detalles describen la corrupción, los negociados y las arbitrariedades del peronismo. "El retorno de la libertad de prensa ha aniquilado la novela policial." (Walsh, *Ese hombre y otros papeles*, 2007:38).

Y es en esta caída donde Walsh mismo se instala con la novela de no ficción y emerge con esa mutación del policial, esa subversión del género, que ahora interpela la realidad y le habla a un lector de periódicos que necesita comprender la ficción encubridora del discurso de la inteligencia del Estado.

2.2. CONDICIONES INTERNAS

La confluencia del pensamiento marxista y la tradición burguesa prepararon, en parte, las condiciones internas que llevaron a Walsh a crear un género como el de la novela de no ficción. Esta confluencia se le presentaba al mismo autor como una contradicción muy difícil de resolver. Las normas de un arte minoritario, refinado, etc., que había aceptado le parecían burguesas, mientras que se sentía con la capacidad y el deber para pasar a un arte revolucionario. Sin embargo, reconocía que debía continuar con su proyecto "burgués", radicalizándolo en lo posible, para "quitarse la soga del cuello" (aludiendo a sus dificultades económicas).

¿Cuál es ese proyecto burgués del que habla Walsh? No es ni más ni menos que la creación de una novela. Ese proyecto interno que él mismo se representa como el último avatar de su personalidad burguesa, y, al mismo tiempo, consideraba que el propio género era la última forma del arte burgués, en transición a otra etapa en que lo documental recuperaría su primacía. Walsh no llegó a comprobar lo acertado de su aseveración, y consideraba que tal vez se tratara de una excusa para su momentáneo fracaso.

La conciencia de clase lo incentivaba con el sueño de llegar a sentir que su libro también servía, que era posible romper la disociación que en todos sus compañeros estaban produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento, etc. Tenía que ser posible recuperar la revolución desde el arte.

Creía que la película de Getino y Pino Solanas era un camino que podría hacerlos saltar desde esa perspectiva el cerco: denunciar, sacudir, inquietar, molestar. "El libro tiene que ser una denuncia, clara y diáfana." (Walsh, *Ese hombre y otros papeles*, 2007:118).

La politización perturbaba su ascético gozo por la creación literaria aislada: su proyecto anterior; proyecto que en él estaba asociado al logro de un *status*, una mejora de la situación económica, muchas amistades, etc.

Según Sartre, el escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio, ha abandonado la idea de una descripción neutral de la realidad. Walsh, como escritor comprometido con su tiempo, también se propone cambiar la realidad cuando en sus diarios expresa que "...los hechos de estos días son los que importan. Pero más que escribirlos, hay que producirlos". (Walsh, *Ese hombre y otros papeles*, 2007:139). Esta actitud de compromiso se hace aún más evidente a través de *Operación Masacre*, en la que se asiste a un pasaje de lo individual a lo social; haciéndola, comprende que, además de sus perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. También en sus diarios el autor escribe que se propone conseguir que el oprimido quiera pelear y ame la revolución; pero conseguir también que el opresor se deteste a sí mismo, y no quiera pelear. "Empiezo a asimilar lo básico del marxismo, y mi nivel de conciencia es hoy bastante mayor. Estoy más jugado." (Walsh, *Ese hombre y otros papeles*, 2007:119).

De esto resulta que el compromiso de Walsh sea el disparador de sus contradicciones internas, y éstas, a su vez, la condición imprescindible para que se gestara un género tan único como el de la novela de no ficción:

La repentina certeza de que lo duro del camino es lo que justifica la inflexibilidad total de los principios. Lo que ocurre es que todavía no 'participo' a fondo, porque no encuentro la manera de conciliar mi trabajo político con mi trabajo de artista, y no quiero renunciar a ninguno de los dos. (Walsh, *Ese hombre y otros papeles*, 2007:108).

Para finalizar, la creación de Walsh es una manifestación de la síntesis posible de sus propias contradicciones estéticas y éticas, al mismo tiempo que una manera muy particular de resolver en una misma obra el producto de su doble oficio de escritor y de periodista.

CAPÍTULO 3: ANATOMÍA DE LA NOVELA DE NO FICCIÓN

3.1. PROCEDIMIENTOS

En la novela de no ficción hay una descripción de episodios reales, promete al lector contar historias ocurridas en el mundo donde todos habitamos, sin embargo, rompe con los esquemas periodísticos clásicos al aplicar técnicas narrativas propias del mundo de la imaginación. Se apoya en la manera de contar que caracteriza a la literatura de ficción para humanizar el relato de una historia. Busca transmitir al lector una fuerza emotiva muchas veces ausente en la crónica noticiosa tradicional.

La construcción de personajes, el uso de un narrador omnisciente capaz de estar en varios sitios a la vez, dotado además de la capacidad de mostrar lo que piensa o siente un personaje, el empleo de monólogos interiores, la pluralidad de puntos de vista, el apoyo en técnicas de suspenso, el uso de metáforas, la manipulación del orden temporal con saltos del presente al pasado o al futuro y viceversa: se trata en todos los casos de técnicas inherentes a la novela de ficción. Recrea la acción de algo que sucedió. Recupera situaciones, diálogos y sensaciones.

En este tipo de novelas hay una estructura que tiene una doble referencialidad, una confluencia entre lo fáctico y lo ficticio, se encuentra delimitada por un campo externo, representado por una realidad comprobable por la inevitabilidad y contundencia de los hechos que se relatan, y por un campo interno, configurado por la forma de presentar esos hechos a partir de una narración basada en técnicas de los relatos de ficción.

Se trata de un nuevo género híbrido en el que se incorporan la crítica del sistema social —propia del policial negro norteamericano— y la referencialidad temporal y fáctica de la crónica periodística, del testimonio, del reportaje y, en el caso particular de Walsh, del periodismo de denuncia. Así, instalado en una zona fronteriza de tensión entre realidad y ficción, plantea un desafío al arte como institución social.

Es casi una tautología decir que este tipo de novelas es realista. Lo que interesa respecto del realismo es que los procedimientos utilizados son una síntesis evolutiva, una reducción de los usados por Fielding, Smollet, Balzac, Dickens o Gogol. Los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a este tipo de novelas un efecto de inmediatez y de realidad concreta. Tom Wolfe hace una clasificación de cuatro procedimientos. El primero es la *construcción por escenas*. Se cuenta la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica. *Operación Masacre* comienza con la presentación de los personajes, pero en lugar de describirlos los sitúa en una escena. Por ejemplo, Walsh presenta a su primer personaje y a su familia a través de una escena de regreso al hogar.

Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1956. Al amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. [...]

Por un momento, sin embargo, pudo olvidar sus preocupaciones. Tras el azorado silencio inicial, un coro de voces chillonas se alzó para recibirlo. Seis hijos tenía Nicolás Carranza. Los más pequeños se habrán prendido a sus rodillas. La mayor, Elena, habrá puesto la cabeza al alcance de la mano del padre. La ínfima Julia Renée —cuarenta días apenas— dormitaba en su cuna. Su compañera, Berta Figueroa, alzó los ojos de la máquina de coser. Le sonrió con mezcla de pena y alegría. Siempre era igual. Siempre llegaba así su hombre: huido, nocturno, fugaz. (Walsh, *Operación Masacre*, 2007:29).

En segundo lugar está el *dialogo*. El diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento. Para describir el miedo las preocupaciones y temores de Carranza —continuando con la escena anterior—, el autor podría haberlo explicitado simplemente, pero prefirió reflejarlo a través de un diálogo.

Le hablé de sus temores. Siempre ese temor de que lo agarraran una noche cualquier y lo golpearan en cual-

quier comisaría hasta dejarlo idiota. Y le repitió el eterno ruego:

—Entregate. Si te entregás, a lo mejor no te pegan. Y de la cárcel se sale, Nicolás...

Él no quería. Se refugiaba en afirmaciones duras, secas, definitivas:

—No he robado. No he matado. No soy un delincuente. (Walsh, *Operación Masacre*, 2007:31).

El tercer procedimiento es el *punto de vista*, 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. Respecto del punto de vista, Tom Wolfe se plantea cómo puede un periodista, que escribe no ficción, penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona. Y llega a la conclusión de que en la entrevista debe incluir preguntas acerca de sus pensamientos y emociones junto con todo lo demás.

Es interesante notar que Walsh, cuando no cuenta con la información de primera o segunda mano, se permite especular.

No hay testigos de lo que hablan. Sólo podemos formular conjeturas. Es posible que Garibotti vuelva a repetir a su amigo el consejo de Berta Figueroa: que se entregue. Es posible que Carranza a su vez quiera hacerle algún encargo para el caso de que él llegue a faltar de su casa. Quizá esté enterado del motín que se acerca y se lo mencione. O le diga simplemente:

—Vamos a casa de un amigo a escuchar la radio. Van a pasar una noticia... (Walsh, *Operación Masacre*, 2007:35).

El cuarto procedimiento ha sido siempre el que menos se ha comprendido. Consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento frente a niños, criados, superiores, inferiores, iguales, además de las di-

versas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos, en términos generales, del *status social* de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes, a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían en alcanzar. La relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento en la literatura.

El número 1624 de la calle Florencio Varela, en Florida marca un hermoso chalet de estilo californiano. Podría ser la residencia de un abogado o de un médico. La ha construido con sus manos don Pedro Livraga, hombre silencioso, ya entrado en años, que en su juventud ha sido peón de albañil y que luego, en paulatina maestría del oficio, ha terminado en constructor. Tres hijos tiene don Pedro. La mayor está casada. Los dos varones en cambio, viven con él. Uno de estos es Juan Carlos. (Walsh, *Operación Masacre*, 2007:50).

3.2. EL PARATEXTO

Cabe señalar que en las obras de no ficción el paratexto cumple un rol fundamental. Como el lector comprende inmediatamente que no debe creer como ciertos los acontecimientos relatados en un libro que tenga la palabra *novela* escrita en algún sitio del paratexto, por lo general, las editoriales se aseguran de que ésta no aparezca en lomo, portada, contraportada, cubierta o solapa de estos libros. Además, como si esta omisión no fuese suficiente, en estas obras suele incluirse un prólogo o un agradecimiento en el que el autor mismo advierte al lector de la veracidad de lo narrado, relata la manera en que tomó contacto con los personajes y los acontecimientos, o describe el modo de composición del libro: sea a partir de reportajes o de recolección de notas periodísticas que él mismo haya escrito para otros medios. Walsh escribe en su prólogo a *Operación Masacre*: “La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me

llegó en forma casual” (Walsh, *Operación Masacre*, 2007:17). El mismo autor, en la noticia preliminar de *¿Quién mató a Rosendo?*, advierte al lector:

Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya. Yo no creo que un episodio tan complejo como la masacre de Avellaneda ocurra por casualidad. ¿Pudo no suceder? Pero al suceder actuaron todos o casi todos los factores que configuran el vandorismo. [...]

Las cosas sucedieron así. (Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?*, 2004:9).

Capote comienza sus agradecimientos de esta manera:

Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son resultado de entrevistas con personas directamente afectadas; entrevistas que, con mucha frecuencia abarcaron un período considerable de tiempo. (Capote, 2000:7).

Y también García Márquez cuenta —en los agradecimientos de su libro *Crónica de un secuestro*— que Maruja Pachón (protagonista del secuestro) y su esposo fueron quienes le propusieron que escribiera un libro con las experiencias por ella vividas durante su secuestro de seis meses.

De esta forma los paratextos predisponen al lector a leer la obra con la promesa de que las cosas realmente *sucedieron* así. La condición esencial para la lectura de una ficción: *la suspensión de la incredulidad*, es fácilmente alcanzada por estos medios.

CONCLUSIÓN

De todo lo antes expuesto se deduce que la obra no ficcional de Rodolfo Walsh, particularmente, constituye un hito de sumo interés que ha dejado una huella indeleble dentro de la serie literaria argentina, y que el género no ficcional como fenómeno mundial ha llegado para desafiar notablemente nuestra concepción de canon y de literatura.

Aunque el abordaje realizado en este trabajo abarcó aspectos de la obra no ficcional de Walsh en particular, no pudo dejar fuera a otros autores del mismo género como Truman Capote o García Márquez, cuyas citas fueron utilizadas para ejemplificar puntos de conexión y características comunes dentro del género en las distintas latitudes.

La obra de no ficción se caracteriza principalmente por su particular referencialidad —que gravita entre lo real y lo ficcional—, por la utilización que se hace de otros formatos y procedimientos ajenos a la literatura, como son los del periodismo y, por su carácter evolutivo respecto de otros géneros precedentes o contemporáneos de la serie, el policial o la crónica.

Para analizar el género, se trazó en este trabajo un recorrido que fue desde los antecedentes históricos que constituyen sus influencias más cercanas, pasó por las condiciones internas de producción, en el caso Walsh, y acabó desembocando en los procedimientos comúnmente utilizados en la novela de no ficción.

Entre las condiciones que favorecieron el surgimiento de esta nueva forma literaria en Walsh fueron considerados aspectos externos e internos. Para describir los aspectos externos se esbozó una evolución histórica del crimen y de la institución policial. Esta evolución fue acompañada por las transformaciones de los géneros policiales; cabe destacar aquí la inigualable capacidad del artista para captar el momento de estas transformaciones y reflejarlo en su obra. Y respecto de los aspectos internos de las condiciones que favorecieron la aparición de un género como la novela de no ficción, se exploraron las contradicciones internas del propio autor: su naciente interés por el pensamiento marxista y la conciencia de clase —que lo proyectaban hacia lo político y lo periodístico—,

haciendo eclosión con su tradición de ideales burgueses que conformaban la idea de un arte refinado, finalmente representado por la novela. Así, la dicotomía estética deviene ética cuando Walsh, impulsado por la conciencia de que las palabras son en verdad acciones, se compromete hasta las últimas consecuencias a dar su vida por la verdad, por la justicia y por la liberación del oprimido.

En la última parte de este trabajo, fueron abordados los procedimientos comunes a muchos de estos textos, a la luz de un catálogo realizado por Tom Wolfe, y de ejemplificaciones tomadas de algunos otros autores referentes del género.

Para finalizar, cabe destacar que el hecho de que existan procedimientos similares en las obras de autores geográfica y temporalmente distantes —caso Walsh y Capote— sin haber existido una influencia comprobable del primero sobre el segundo, lleva a concluir que nos encontramos frente a una manifestación evolutiva de la literatura, que extiende sus fronteras más allá de su clásica dimensión ficcional, para otorgarle una creciente influencia social y política. Lejos de ser un simple invento de autor, se trata de un movimiento de acercamiento del símbolo a su referente, de lo estético a lo ético, del arte a la política.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS LITERARIO

CAPOTE, T. (2000) *A sangre fría*, Barcelona: AGEA, Colección Biblioteca de la Literatura Universal.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2004) *Noticia de un secuestro*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

WALSH, R. (2007) *Operación Masacre*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2004) *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2007) *Caso Satanowsky*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2008) *Variaciones en rojo*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

----- (2007) *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

TEXTOS TEÓRICOS

BENJAMIN, W. (1980) *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*. Madrid: Taurus.

BORGES, J.L. (1996) *Jorge Luis Borges, Obras completas*, Barcelona: Emecé Editores, Vol. IV.

COMA, J. (1986) *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona: Anagrama.

FOUCAULT, M. (1980) *Microfísica del poder*, Madrid: Ediciones de la Piqueta.

LINK D. y otros (2003) *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La Marca Editora.

LUKÁCS G. y otros (s.f.) *Polémica sobre el realismo*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, Colección Serie Crítica Analítica, compilado por Ricardo Piglia.

MC LUHAN, M. (1985) “Reestructuración de la galaxia, o condición del hombre masa en una sociedad individualista” en *La galaxia Gutenberg*, Barcelona: Planeta Agostini.

PRIETO, M. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Alfaguara.

PIGLIA, R. (2006) *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Anagrama, Colección Argumentos.

ROTKER, S. (2005) *La invención de la crónica*, México: Fondo de Cultura Económica.

SARTRE, J. P. (2003) *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada.

TODOROV, T. (1974) “Tipología de la novela policial”, *Fausto*, III, Buenos Aires: marzo-abril 1974).

VIÑAS, D. (2005) *Literatura argentina y política – II De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, Colección Parabellum / Ensayo, Vol. 2.

VARGAS LLOSA, M. (2003) *Literatura y política*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

WOLFE, T. (1998) *El Nuevo Periodismo*, Barcelona: Anagrama.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

GARCÍA QUINTERO, F. (2002) *Literatura Alemana I*, [en línea], Valencia: Universitat de València, [citado 6 de julio de 2008].

Disponible en: <http://www.uv.es/selva/docs/Bertolt.doc>

PADULA PERKINS, J.E. (1981) *El periodista José Hernandez*, [en línea], Venezuela: Biblioteca electrónica.

Disponible en: http://www.analitica.com/bitbliblioteca/padula/jose_hernandez.asp#c04