

LA REDACCIÓN PERIODÍSTICA Y EL ARMADO DEL ROMPECABEZAS SOCIAL Las representaciones de la prensa en la narrativa actual

Mariana Bonano
Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

Consideraciones preliminares

El reconocimiento del periodismo como una práctica autónoma, o bien, en los términos propuestos por Peter Berger y Thomas Luckmann ([1968] 1986), como una institución portadora de un discurso autolegitimante, es inherente al proceso de constitución de representaciones acerca de esta actividad y de sus actores, forjadas tanto en el seno de la propia institución informativa, como en el amplio espacio social, integrado por el resto de los actores intervinientes en las diferentes esferas. Puede establecerse con base en lo estudiado por Pierre Bourdieu (1997) que dichas representaciones se sustentan en el “contrato” establecido entre los periodistas y los demás sujetos sociales, el que da cuenta a la vez del consenso existente en torno a un determinado valor establecido como propio de la praxis considerada.

Es ya suficientemente manifiesto que a lo largo de la historia, este valor se modifica en consonancia con las transformaciones de la sociedad, y aquello que parece ser constitutivo de la prensa en su etapa de nacimiento, a saber, la crítica y la toma de posición por parte del periodista ante las diferentes problemáticas sociales, se relega a un lugar subsidiario respecto de lo que se torna el núcleo del denominado modelo de prensa informativa: la “veracidad” de la noticia y el principio de “objetividad” como garante de un periodismo imparcial, capaz de visibilizar y de develar los conflictos en pugna que se dirimen en el espacio público. Esto está a la vez en sintonía con la representación de la prensa como “cuarto poder”, característica de las sociedades con regímenes democráticos en los que los medios se instituyen como el poder del que disponen los ciudadanos para “criticar, rechazar y oponerse —democráticamente— a las decisiones políticas o judiciales que, aun siendo legales” pueden ser “injustas o incluso delictivas” (Ramonet, 2011: 47).

Desde el momento mismo de su consolidación, sin embargo, tal paradigma ha sido puesto en cuestión por voces provenientes de distintas esferas de la sociedad, que atentas a los procesos de negociación entre los diferentes actores participantes, impugnan la existencia de una prensa “neutral”, afable a los intereses de la opinión pública. El proceso de erosión de la figura de los medios de información como “cuarto poder” y por ende, de la credibilidad de estos últimos, se ha acelerado en el presente, en el que coexisten diversos elementos que atentan, como recientemente ha expuesto Ignacio Ramonet, contra el objetivo cívico fundante del periodismo. La globalización de la comunicación y de la información, alentada por la “revolución digital”, así como el fenómeno cada vez más difundido de concentración mediática, parecen ir en detrimento de “la exigencia y la calidad” (2011: 45) de la información. Al decir de este autor, “la puesta en escena de la información prevalece sobre la verificación de los hechos” (45).

En relación con esa crisis de credibilidad de los medios en tanto “cuarto poder”, diferentes ficciones argentinas actuales desarrollan intrigas protagonizadas por redacciones periodísticas, destinadas a la vez al retrato de diversos aspectos de la sociedad coetánea a ellas. En este sentido, no solo exponen una lectura particular de la realidad nacional, sino que proyectan en la narración una imagen que cuestiona —al resignificarlas— las prácticas sociales existentes.

Entre la diversidad de novelas publicadas en las últimas dos décadas cuyas tramas impelen a la reflexión en torno al ejercicio periodístico y al armado del andamiaje social, merecen mencionarse *El vuelo de la reina* (2002), de Tomás Eloy Martínez, *Redacciones perdidas* (2009), de Claudio Zeiger, y *Betibú* (2011), de Claudia Piñeiro. Si bien las historias que estas tres obras delimitan, resultan disímiles, aluden a aspectos de la coyuntura argentina actual desde la mirada de sujetos cuyas rutinas transcurren entre el ámbito de las redacciones, el de la calle, y el del grupo de amigos o pares con quienes discurren sobre los hechos que les acontecen.

Es posible demarcar, en efecto, respecto de los textos referidos, el despliegue de una perspectiva atenta a cuestiones caras a los profesionales de la información. Emergen así preguntas en torno a la posición ética por parte del periodista investigador, o interrogantes acerca de la posibilidad de acceso a la “verdad” de los acontecimientos cuando median intereses de grupos económicos hegemónicos o de poderes políticos en connivencia con las entidades financieras o mediáticas. Tales cuestiones se complementan a la vez con otras destinadas a interrogar la función de la comunicación en los tiempos actuales y a proponer, al mismo tiempo, una redefinición de la labor periodística, de acuerdo con los nuevos requerimientos sociales. Este último aspecto está sobre todo presente en *Betibú*.

Mediante la focalización del eje de análisis antes delimitado, el presente trabajo aspira a poner en diálogo las representaciones de la labor informativa y del informador de prensa proyectadas en las tres ficciones arriba mencionadas. En la medida en que toda representación constituye, siguiendo a Antonio Cornejo Polar, una “construcción discursiva de lo real”, “una ríspida encrucijada entre lo que es y el modo según el cual el sujeto la construye” (1994: 22), partimos de la idea de que la referencia a lo real conlleva siempre una dimensión creadora, y por lo tanto, es potencialmente transformadora de la experiencia humana (1). Es en este sentido que entendemos el concepto de representación, en tanto categoría delimitada para designar no una copia que remite a una verdad original (el mundo social convencionalizado, externo a la ficción misma), sino una producción simbólica que interviene activamente en la realidad, modificando el estatuto de aquello que convencionalmente se establece como “la verdad” de los acontecimientos.

Tomado en cuenta lo señalado más arriba, la puesta en relación de los discursos sobre el periodismo tramados por Eloy Martínez, Zeiger y Piñeiro en las obras ficcionales respectivas, concibe la representación de lo real como “una dimensión inevitablemente problemática” (Sarlo, 1987: 47), “un espacio discursivo abierto a la interpretación” (46) (2). En esta dirección, pueden ser leídas como críticas del presente con el que dialogan permanentemente, y al mismo

tiempo, como respuestas posibles a la pregunta sobre el ejercicio de la práctica informativa y los dilemas éticos que conciernen al trabajador de los medios en la sociedad actual.

Interesa precisar, por último, y en consonancia con los postulados realizados, que la lectura del corpus que desarrollaremos a continuación sigue un recorrido cuya línea de continuidad entre las tres obras que lo integran, está dada predominantemente por la presencia del contexto histórico de la Argentina de la postdictadura (esto es, en efecto, las décadas de 1980, 1990 y comienzos del 2000) (3). De allí que las figuraciones de la práctica informativa que las narraciones proponen en la ficción den cuenta, al problematizarlos, de los cambios experimentados por aquella a lo largo de los últimos treinta años. El examen de dichas transformaciones que el presente trabajo apunta a sistematizar, intenta también ser, por ende, un aporte a la labor de historización del imaginario del periodismo argentino de la época reciente.

En busca de las *Redacciones perdidas*. El periodismo de los cincuenta a los ochenta: entre la perspectiva nostálgica y la reivindicación romántica

Como el propio Claudio Zeiger advierte en una entrevista concedida a *Página/12*, la remisión del título de su novela a la conocida obra de Balzac, *Ilusiones perdidas*, permite vincular a aquella con un determinado ideario del periodismo, el que desde una mirada romántica, opone el salón a la calle, el cenáculo y la literatura a la tinta de las redacciones. En virtud del poder que se otorga a la información, se considera que quien la ejercita, termina degradándose. Frente a la idea de arte puro, que reivindica para el creador un lugar apartado del resto de la sociedad, el periodismo trabaja con la realidad, ensucia las manos de la persona que ejerce la profesión.

Esta mística del periodismo así configurada tiñe la acción narrativa de *Redacciones perdidas*, cuya historia transcurre entre dos momentos históricos de la Argentina claramente identificables en la ficción: por un lado, los años cincuenta, a lo largo de los cuales se desarrollan los hechos que se traman en la primera parte del libro; y por otro, los que ocurren durante la década de 1980, época que se extiende hacia el final de la novela hasta el año 2005, cuando tiene lugar el último suceso de la segunda parte de la obra.

Mediante un relato que se aleja de la narración lineal y procede a partir del ensamblaje de episodios cuya fragmentariedad solicita el trabajo de ordenamiento de un lector informado acerca del pasado reciente argentino, la acción pone en escena personajes en el marco de un universo conformado por espacios diversos: redacciones “mitad oficina, mitad quirófano”; lugares “para iniciados y para iniciarse”; la calle, concebida como una prolongación de la redacción; parques y plazas cuyos toponímicos remiten a espacios legendarios de Capital Federal (Parque Retiro, Parque Patricios, Plaza Once, Plaza San Martín); una biblioteca; una quinta de verano emplazada en el Gran Buenos Aires; un hotel habitado por escritores y periodistas provenientes de ciudades aledañas a Capital Federal, o bien, de provincias del norte argentino.

Entre esos lugares, los protagonistas de la novela se desplazan también a través del tiempo que pauta la realidad ficcional. Mediante la rememoración, evocan un pasado nostálgico, susceptible de ser identificado con el período de vida de la juventud. Como advierte el propio Zeiger, *Redacciones perdidas* puede contarse como “una sucesión de iniciaciones”, “iniciaciones atravesadas por el papel prensa y la tensión de escribir entre la obligación y la voluntad” (Schjetman: 2009). A la manera del Lucien Rubempré creado por Balzac, los personajes de Ernesto Vila o “El Gorrión”, movidos por inquietudes culturales e intelectuales, abandonan sus lugares natales y el ritmo pausado de la vida de ciudad pequeña para trasladarse a la capital porteña. Aunque el anhelo último de ambos es ser escritores, una vez instalados en la “gran ciudad”, tanto Ernesto como “El Gorrión” se vinculan con el mundo de la prensa cuando Eduardo Zavala, un periodista experimentado, los anima a entrar en la redacción del diario *La Época*.

En Buenos Aires, Ernesto entabla amistad con la escritora Emilia Gauna, otra de las figuras rectoras de esta ficción, presentada por una de las voces narradoras como la “periodista moderna y brillante” (Zeiger, 2009: 174) (5) de la década de 1950. Casada con un aristócrata empresarial, Gauna deviene en directora de una de las revistas del denominado “emporio Suarez” y es a la vez, junto con su marido, una “celebrante obscena de la Revolución Libertadora”. Esta posición no es compartida por Ernesto, quien aunque no sea peronista, objeta “ese triunfalismo de brindar con champagne mientras la sirvienta, el jardinero y los albañiles lloraban por los rincones” (69). Ello no actúa, sin embargo, en menoscabo del afecto cómplice profesado entre él y Emilia, quienes comparten no solo la actividad laboral (Ernesto trabaja en la revista dirigida por su amiga), sino también el círculo de la bohemia artística nocturna.

Es desde la mirada de estos dos personajes protagónicos, cuyas perspectivas dominan la narración de la primera parte de la novela, que el periodismo, y paralelamente, aquellos que están inmersos en esta práctica, son retratados en forma ambigua, a la manera de objetos que seducen y ejercen repulsión a la vez. En el presente ficcional de Ernesto (febrero de 1985), la redacción de la revista a la que acude para ser entrevistado se le aparece como una habitación donde se respira un aire viciado, un calor insoportable. Apartado ya del ejercicio de la prensa y devenido en un escritor exitoso, concibe a las instalaciones del medio como un lugar impregnado de “olor a periodistas fracasados y poetas que publican de tanto en tanto, olor a gato encerrado” (84). Esta imagen lo enfrenta a su propio pasado, signado por experiencias luctuosas (la de la cárcel durante el gobierno de Perón, la de la homosexualidad que actúa en su vida como un disparador del alejamiento de su familia). Impulsa al mismo tiempo recuerdos ligados con aspectos cautivantes de la profesión: la adrenalina de la información, los paseos nocturnos por Corrientes después del cierre de cada edición, la incursión por bares y parques y el encuentro con amigos, las veladas compartidas con Emilia. Con cierta melancolía, evoca al “periodismo viejo, vetusto” (79) de esos días, frente a lo que a primera vista delimita como un periodismo actual, de carácter más superficial.

Eduardo Zavala representa en la evocación tanto de Ernesto como de Emilia al periodista que encarna las cualidades opuestas a las de un escritor de ficción. Frente al carácter reflexivo, algo introvertido y amable de Ernesto, Zavala se proyecta como el hombre práctico y decidido, “una bestia de redacción, un animal de diario” (95), capaz de escribir cualquier asunto rápido con “garra y estilo” (95). Como el ejercicio del periodismo, provoca en quienes se relacionan con él reacciones ambivalentes. Esta es la vivencia de Emilia, quien rápidamente se convierte en su amante, para luego abandonarlo a causa de los “excesos” que, según ella entrevé, Zavala comete.

El sentimiento de frustración ocasionado en Emilia por la no concreción del emprendimiento periodístico (una nueva revista) por ella proyectada, parece así tener una incidencia directa en su relación con Zavala, la que finalmente se frustra. Esto acarrea consecuencias inesperadas en la vida del reportero, quien se suicida aparentemente motivado por la separación.

Este último acontecimiento es motivo de tratamiento de la historia narrada en la segunda parte de la novela, en la que prevalecen las perspectivas narrativas de dos personajes que no habían aparecido hasta entonces: Pablo y Javier. Ambos son estudiantes en tránsito del secundario a la universidad durante los primeros años de la década de 1980, época correspondiente al cierre del período de la última dictadura militar en la Argentina. Al tiempo que descubren la actividad política mediante la militancia en organizaciones de la izquierda revolucionaria, ellos entablan una amistad que se estrecha a medida que transcurren sucesivos veranos compartidos en la quinta familiar de Javier. Allí, Pablo conoce a Emilia Gauna, tía de su amigo, y esta se torna en una figura guía para su educación literaria.

En el presente narrativo de Pablo, identificado en la ficción como marzo de 2005, la noticia de la muerte de Emilia impulsa la reconstrucción de los acontecimientos ocurridos en torno de la vida de la escritora con posterioridad a los años cincuenta. En este segmento de la historia, la novela pone en entredicho algunas de las lecturas duales de la realidad establecidas en la primera parte; surgen, en cambio, otras más conducentes con los tiempos que corren: la oposición entre los diarios y las revistas efímeras, de corta duración, y “los grandes medios conservadores y siempre iguales a sí mismos aunque cambien de maquillaje” (190); la bohemia periodística, a la que se le atribuye ahora un valor manifiestamente positivo, ya no enfrentada a la literatura artepurista, sino al ejercicio de asesoramiento y de *marketing* político destinado a “convertir un candidato en un producto vendible más” (197). El camino del periodismo por el que opta Pablo se reivindica en la medida en que da cuenta de una ética que es resignada por el analista político “encaramado en las alturas académicas” (197), “un tecnócrata capaz de dotar de instrumentos racionales a gente sin sangre, sin alma” (194) que encarna el personaje de Javier. El cinismo atribuido a este último contrasta con la coherencia mostrada por el accionar de su amigo, quien se autoconcibe como un heredero de “la larga línea de los periodistas suicidas, se maten o no se maten, porque se puede ser un suicida sin intentar siquiera matarse” (177).

La mirada romántica prevalece en la idea expresada por Pablo hacia el final de la novela, de que el ejercicio de la profesión en pos de “la fanática persecución de la desnuda belleza, la fría

belleza de la verdad” (193), está de algún modo signado por algún hecho luctuoso que convoca a la muerte, un “morirse para, entre otras cosas, provocar un cierto efecto, dejar una huella” (187). Este sentido confiere el narrador a las presencias o fantasmas que, según él, habitan las redacciones, cenáculos o cofradías integradas por hombres que mueren al abrigo de un secreto. El carácter taciturno y desdoblado que Ernesto atribuye a Zavala en la primera parte de la ficción, cobra significado a la luz de las reflexiones de Pablo acerca del periodismo. Según este último, la muerte de Zavala está rodeada de un halo de misterio, aunque las crónicas de la época atribuyan la causa del suicidio al abandono por parte de Emilia Gauna. Pablo instaura la duda al respecto y se refiere entonces a las “trampas de la memoria” que obstaculizan la posibilidad de restablecer con exactitud el sucedáneo de hechos pasados:

Inventar recuerdos es algo muy parecido a recordar creyéndolos verdaderos. [...]. Nadie recuerda tantos detalles como suelen aparecer los recuerdos en las novelas. Son sensaciones. Son evocaciones. Valen por sí, no por inventadas o verdaderas. Igual, ya no están (113).

Esta idea, reiterada de diversas formas a lo largo de la novela, problematiza, en fin, la capacidad atribuida tradicionalmente a la información para acceder a la “verdad” de los hechos. En esta dirección, el estatus de la escritura periodística no se hallaría tan lejos del de la invención literaria. Ambas, parece sostener el narrador, se encuentran “entre la ficción y la realidad” (81), conforman discursos, conjeturas apenas, destinadas a reencontrar, en el caso de la segunda en particular, un pasado que ya no es ni será.

El vuelo de la reina y la prensa en la década de 1990: las estampas de una realidad corrompida y los excesos del poder mediático

Escrita originariamente para la colección “Plenos Pecados” de la editorial brasileña Objetiva, esta novela de Tomás Eloy Martínez apareció en un principio en el Brasil bajo el título *Soberbia*, uno de los pecados capitales para ser ficcionalizados, conforme con el proyecto impulsado por la mencionada editorial. Este dato permite acaso visualizar con mayor precisión el conflicto que la obra plantea, cuyo tratamiento narrativo parece resultar en ocasiones desmesurado a ojos del lector.

En la Argentina, la obra se conoce como *El vuelo de la reina* y adquiere reconocimiento público luego de haber sido galardonada con el Premio Alfaguara de Novela 2002. Si bien participan de la ficción elementos que reenvían al espacio social del Brasil, dominan en el tramado de los hechos narrativos las referencias al mundo del periodismo argentino de la década de 1990 y a la de su compleja relación con los poderes políticos y empresariales.

Al igual que en *Redacciones perdidas*, aquí la historia no se ordena de manera lineal. El primer capítulo se abre con la imagen de G. M. (Gregorio Magno Pontífice) Camargo, caracterizado como “un hombre de prensa” quien desde la ventana de un departamento enfrentado al de una mujer con la cual parece estar obsesionado, observa los movimientos que ella despliega en el interior de la vivienda. Ya desde estas acciones iniciales, Camargo responde a la figura del periodista en los términos de un antihéroe literario, un personaje protagónico construido a partir

de una serie de valoraciones (implícitas) negativas acerca de su tarea. Encarna al hombre de poder que infunde respeto entre sus pares a costa de inspirar temor; su presunto poder le confiere a sí mismo una confianza tal que se siente omnipotente y al igual que un Dios, capaz de digitar el destino de aquéllos que percibe bajo su dominio.

Dueño y director de *El Diario de Buenos Aires*, uno de los medios de mayor influencia en la sociedad argentina configurada en la ficción, sus sentencias acerca de la labor periodística contrarían algunas de las consignas emblemáticas por el paradigma informativo de la prensa. A través de la voz de Camargo, los enunciados novelísticos parecen, en efecto, confrontar la idea del “compromiso con la verdad” como algo inherente a la práctica. Frente a ello, en cambio, erigen a la escritura como detentadora del poder para alterar la realidad, al manipularla:

Ya los peones de la limpieza se habían llevado las traiciones cometidas el día anterior contra la sintaxis de los hechos y contra el silencio de lo no sucedido, todos habían escrito sobre por qué, cómo, para qué, cuando él les había pedido que escribieran con, que vivieran con, que siguieran la línea donde se encuentra el mundo de fuera con el adentro de cada uno, la realidad tiene que parecerse a ustedes, les dijo, no ustedes a la realidad (Eloy Martínez, 2007: 21) (5).

Las reflexiones de Miguel Wiñaski sobre la historia de la escritura resultan iluminadoras para discurrir acerca del poder atribuido a la palabra periodística en *El vuelo de la reina*. Como afirma ese autor, el discurso informativo participa de los “juegos de la apariencia y de los intereses creados” (Wiñaski, 2004: 18) inherentes a la práctica de la escritura desde el momento mismo de su acto inaugural. A la manera de las incisiones cuneiformes talladas en las tablillas de arcilla cinco mil años atrás con “la intención de eternizar los sintagmas” (17), los signos caligráficos inscriptos sobre el papel del diario buscan asimismo “tallar” la mente de los lectores, “reinscribir lo inscripto en un soporte material exterior en un campo mental interior” (19). La información se reviste, de este modo, de un carácter perenne y sagrado, al igual que los grafos primitivos, caracterizados por “su petrificación literal, tanto en el objeto de su descripción cuanto en el sujeto receptor y decodificador” (19).

A la luz de esta idea de la escritura como “incisión” propuesta por Wiñaski, puede examinarse uno de los núcleos presentes en la novela, susceptible de ser vinculado a la vez con una de las construcciones simbólicas del periodismo argentino de la década de 1990. La notoriedad pública alcanzada por algunos informadores de medios “consagrados” en esta etapa de la vida nacional debe ser inscripta dentro del proceso de farandulización de la política, delimitado por Stella Martini y Lila Luchessi, entre muchos otros. Al respecto, las autoras señalan que mientras que “en otros momentos el periodismo se vinculaba con la bohemia, la nocturnidad, el mundo intelectual”, en la década del noventa “ciertos periodistas asimilaron sus adscripciones profesionales a las marcas simbólicas de nivel socioeconómico” (Martini y Luchessi, 2004: 37). En consonancia con ello, “la asignación de coberturas vinculadas con las esferas del poder [...] los hizo considerarse tal como percibían a sus sujetos de información” (37). La identidad profesional se formula en esta etapa en los términos de un hombre de prensa exitoso,

protagonista relevante de la noticia, cuya firma actúa como una marca registrada a ojos de los lectores. La devaluación de las instituciones políticas y jurídicas en los noventa es así inversamente proporcional a la creciente credibilidad que por esos años deposita la opinión pública en los medios de prensa.

Aspectos relativos a estas representaciones de los medios de prensa y de sus trabajadores son manifiestos en la obra de Eloy Martínez aquí examinada. La narración proyecta el imaginario del periodista como guardián del sistema democrático y de la verdad, al tiempo que paradójicamente problematiza la figura del informador en tanto detentadora de un poder omnicompreensivo. Camargo se construye como una personalidad pública cuyo éxito profesional mitiga una historia de vida signada por las experiencias del abandono materno y de las carencias afectivas. En nombre de la “verdad”, se erige tanto en el juez que dictamina sentencia sobre los actos de los funcionarios gubernamentales, como en el fiscal que aporta pruebas para develar los actos de corrupción concernientes a la esfera del Estado, identificada en la ficción con la cúpula administrativa de un país en decadencia. Las complicidades del Presidente de la República con el negocio del contrabando de armas, o el suicidio (sospechado asesinato) del Senador Valenti, presunto organizador de una asociación ilícita relacionada también con el tráfico de armas, son hechos de la intriga novelesca que reenvían a acontecimientos delictivos por los que fueron procesados el expresidente argentino Carlos Saúl Menem y otros gobernantes ligados a su gestión. Camargo, gracias a sus contactos y a sus inescrupulosas acciones, logra desenmascarar a algunos de los protagonistas de esa asociación ilícita, sin que esto redunde, sin embargo, en la elevación a juicio de los actores sospechados de estar implicados en la causa. Podría pensarse que frente a la impunidad impuesta por la justicia, la denuncia de las acciones corruptas de los gobernantes realizada por el diario que él dirige, conforma un acto heroico orientado a redimir en parte el estado de ruina en que se halla el país. Sin menoscabo de ello, los enunciados novelescos ponen en evidencia la ostentación de poder que Camargo despliega en esta circunstancia. Ante una advertencia del jefe de prensa del Presidente, él responde con una amenaza:

—No voy a publicar todo lo que tengo, Maestro. Solo una parte. Decile a tu jefe que no me obligue a publicar lo peor (Eloy Martínez, 2007: 40).

El modelo de la redacción del diario dirigido por Camargo se asimila al de vigilancia y control conceptualizado por Michel Foucault a propósito del panóptico de Jeremy Bentham. Domina la mirada omnipresente y disciplinante de los individuos que están bajo su supervisión. Ellos no solo son observados de manera continua, sino que tienen conciencia de esta observación, o al menos, la presunción de que ella existe. Como los signos cuneiformes descritos por Wiñaski, esta mirada aspira a penetrar la mente de los lectores y a proyectar en estos una imagen que trascienda en el tiempo. En sintonía con ello, la reflexión que Camargo realiza como corolario a la muerte (probable suicidio) del Presidente en un vuelo sobre Viña de Mar, puede ser extrapolada aquí para dar cuenta del propio accionar del director-periodista:

Borges escribió —o dijo— que la obra más importante de un hombre es la imagen que deja de sí mismo en la memoria de los otros. Al difunto, sin embargo, no le interesaba dejar una imagen. Quería imponerla, tatuarla. Más que la idea que la posteridad tendría de él, lo desvelaba la desconfianza que él sentía por la memoria de la posteridad (172).

Consciente de la fuerza que entrañan las imágenes, aspira a que la propia no pase inadvertida en la compleja sintaxis de los hechos sociales. Tal anhelo parece, sin embargo, frustrarse cuando el presunto poder omnipresente que él detenta no alcanza a doblegar la voluntad de Reina Remis, la joven periodista con la que está obsesionado. Es justamente esta última quien pone en entredicho la representación del periodismo como depositario de una “verdad”:

Yo tampoco entiendo lo que pasa, se dijo Reina, dejando la radio sobre la mesa. O la realidad es solo una ilusión de los sentidos, o el periodismo crea la realidad. Sin saber por qué le vinieron a la memoria tres versos de un soneto de Góngora: *El sueño, autor de representaciones, / en su teatro sobre el viento armado / sombras suele vestir de bulto bello* (129-130) (6).

En las enunciaciones de Remis tanto como en las de Camargo, se advierte la presencia de la premisa según la cual “no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo” (Cornejo Polar, 1994: 22). Para ambos, la identidad individual se conforma en el discurso que el propio sujeto elabora; se es en la medida en que se escribe: “Soy como escribo, soy lo que escribo” (Eloy Martínez, 2007: 21). Pero para Reina, a diferencia de Camargo, esa identidad parece no poder fijarse: “Esto que acabo de escribir soy yo, se dijo, repitiendo sin querer a Camargo, ¿pero quién soy yo? Estoy confundida y ahora Camargo viene a confundirme más” (124).

Al igual que la realidad periodística integrada por “centellas que el diario echaba a volar cada día para que otras centellas las apagaran al día siguiente” (176), las imágenes de Camargo y de Remis no perdurarán, después de sus respectivas muertes, más que como sombras de una historia de amor y desengaño que los demás ven “como si nadie la hubiera vivido y los personajes se hubieran retirado de ella dejando solo la historia” (180). Esta predominancia del relato de los hechos por sobre los protagonistas es una implicancia más del discurso informativo representado en la novela. A la larga, parece advertir el narrador, lo que perdura en la memoria pública no es tanto la sujeción de una figura, sino imágenes intermitentes, fragmentos de una realidad que no se deja aprehender sino en el propio devenir lingüístico.

Tradiciones y reconfiguraciones del periodismo en *Betibú*. Entre la herencia walshiana y los imperativos de la profesión en el nuevo siglo

Los cambios en la fisonomía de la sociedad argentina y del periodismo reciente se advierten en el entramado de hechos ficcionales que configuran los sucesivos capítulos de la novela de Claudia Piñeiro, publicada en 2011. La investigación en torno a un dudoso crimen es el móvil que impulsa la acción mancomunada de los tres personajes centrales de la obra: la escritora Nurit Iscar, alias “Betibú”, figurada en la narración como “la dama negra de la literatura argentina” (Piñeiro, 2011: 21) (7); el periodista Jaime Brena, otrora Jefe de Redacción de la

sección Policiales del diario *El Tribuno*, devenido en el presente ficcional en un redactor de la sección “Sociedad”; y el “pibe de policiales”, un joven e inexperto reportero que ocupa el puesto de Editor en la sección homónima de ese mismo periódico.

Un supuesto y enigmático asesinato, así como también, las figuras de periodistas/escritores que en su intento de desentrañamiento de la “verdad” de los acontecimientos, suspenden sus labores habituales y se transforman en detectives-investigadores obsesivos, son elementos que emparentan esta obra con aquellos característicos de las tramas policiales, en particular, con los de la llamada novela “dura” o “negra” de raigambre norteamericana, donde al decir de Ana María Amar Sánchez, “subyace la conciencia de la imposibilidad del triunfo de la verdad en un sistema básicamente injusto [...] la novela negra propone una lectura de un mundo agobiado por la inseguridad de la existencia” (1992: 146). Es justamente a la luz de esta línea interpretativa que puede focalizarse uno de los núcleos de *Betibú*, aquel que retoma el gesto presente en la literatura de no ficción emblemática por Rodolfo Walsh: la escritura como “mecanismo radiográfico sobre la realidad nacional” (Malharro, López Gisberts, 1999: 156); la obra no solo denuncia el orden social vigente, sino que indaga en los esquemas de poder y su accionar, en el crimen tanto como en las motivaciones sociales de este (8).

Más allá del estatuto diferente de la ficción policial de Piñeiro y de la escritura testimonial de Walsh, la construcción de personajes heroicos identificados con periodistas que se comportan a la vez como detectives justicieros, permite establecer una línea de continuidad entre la novela aquí estudiada y una obra como *Operación masacre*, exponente de la no ficción walshiana. Los protagonistas de *Betibú* dialogan con un modelo de periodista próximo al representado por la figura narradora de *Operación masacre*, en la que confluyen el escritor de ficciones y el cronista denunciante/investigador. Aquí, como en la reconstrucción de los asesinatos clandestinos de José León Suárez, la tarea del informador no se concibe sino en íntima relación con la experiencia acuñada a partir del contacto con los hechos. No obstante ello, toma también fuerza un elemento que no está presente en Walsh: el aporte de las nuevas tecnologías como facebook o twitter al trabajo periodístico. Antes que plantear una disyuntiva entre un viejo y un joven periodismo, la novela muestra la complejidad de las nuevas realidades de las redacciones, conformadas por hombres y mujeres nacidos y formados en diferentes épocas, atravesadas por problemáticas propias del siglo XXI (a saber, la disminución de ventas de periódicos en papel, la lucha por la hegemonía mediática en un mercado globalizado, la pérdida de credibilidad de los medios tradicionales, la conformación de un nuevo mapa mediático en el que coexisten agendas impuestas por las cadenas noticiosas de los grandes monopolios con aquellas marginales, delimitadas por portales de noticias alternativos o de contrainformación, entre otras). Si la novela propone, por una parte, que la anomia y la desigualdad son los signos más característicos de la sociedad actual, visualiza, por otra, posibles elementos de recomposición social, los que en alguna medida se vinculan con un nuevo concepto de comunicación y de información.

El crimen que da origen a la trama ocurre en el interior del *country* La Maravillosa, un gran Club de Campo cerrado, habitado por familias pudientes, y resguardado por vigilantes que aplican

estrictas —y aparentemente absurdas— normas de seguridad. De acuerdo con la perspectiva del narrador, constituye una especie de gueto ciudadano, con fronteras bien delimitadas y excluyentes, al que solo se accede por invitación y después de un largo y complicado operativo montado por los guardias. La escena inicial muestra al empresario Pedro Chazarreta degollado, sentado en un sillón en el living de su casa de La Maravillosa, y a Gladys Varela, la mujer de la limpieza que trabaja para Chazarreta, quien encuentra a su empleador muerto. Aunque la policía afirma que se trata de un suicidio (Chazarreta aparece muerto con un cuchillo entre sus manos), a medida que transcurre la investigación se afirma cada vez con mayor fuerza la idea de que el empresario fue asesinado. Esta hipótesis es justamente la que moviliza a la escritora “Betibú” y a los reporteros Brena y “el pibe de policiales” a profundizar la investigación periodística en torno a esa muerte, la que aparece a la vez vinculada a otros presuntos asesinatos.

A través del relato de los acontecimientos, narrados desde las perspectivas de los tres personajes protagónicos, los enunciados novelísticos cronican no solo la sociedad del posmenemismo, en el interior de la cual las desigualdades parecen haberse acentuado, sino también los cambios operados en el periodismo por la irrupción y el desarrollo de las nuevas formas de comunicación. Así como se pone en cuestión la representación de los *countries* en tanto lugares que ofrecen condiciones más dignas y propicias para la vida de los ciudadanos, también se impugna la posición que reivindica cierta forma de hacer periodismo ligada a parámetros informativos tradicionales, en particular, la que se identifica con el paradigma de la denominada prensa blanca. Ello no implica, sin embargo, el menosprecio de todos los aspectos idiosincráticos contenidos en ese modelo, sino la afirmación de la necesidad de *aggiornamento* en pos de las nuevas necesidades actuales.

La dialéctica entre una forma “vieja” y una “nueva” de ejercicio del periodismo aparece en la novela mediante la interacción de las dos figuras protagónicas de periodistas, a saber, los ya aludidos Brena y “el pibe de policiales”. Aunque los modos de actuar de estos dos personajes son opuestos e incluso, se podría decir, en algún modo incompatibles, el transcurso de la historia muestra que en realidad ambos pueden complementarse para alcanzar resultados más eficaces. Mientras Brena representa al reportero experimentado, que sabe desenvolverse con soltura en la “calle” y posee lo que se denomina en la jerga periodística “olfato”, “el pibe de policiales” pertenece a la “generación Google: sin calle, todo teclado y pantalla. Todo Internet” (Piñeiro, 2011: 33). Ambos son, sin embargo, a su modo, igualmente apasionados por la profesión. También ambos experimentan transformaciones en el curso del proceso de investigación que emprenden y se identifican con la labor desarrollada por una genealogía de cronistas argentinos, integrada por nombres ya célebres en el ámbito de la investigación de casos policiales. La alusión a las figuras de Gustavo Germán González, José de Zer, Enrique Sdrech, en tanto modelos encomiables del ejercicio informativo, se vincula con la mención reiterada a lo largo de la novela, de Rodolfo Walsh, quien encarna a la vez el ideario del “periodista revolucionario”, tan lejano de “los popes del periodismo o ‘intelectuales’ entre comillas” quienes “hablan con suficiencia desde sus escritorios, muchas veces instalados en

sus casas o donde están de vacaciones” (153). Brena se refiere a estos últimos de forma irónica como “formadores de opinión”, e introduce un matiz negativo a dicha expresión cuando explica que “muchos de ellos dan como verdades irrefutables lo que no es más que su propia opinión” (153). A partir de Walsh, quien representa en la novela un ideal deseable, pero a la vez difícil de alcanzar, define lo que es la honestidad en el periodismo: “Cuando un periodista se aparta de la información para dar su opinión, solo es honesto si aclara qué está haciendo. Se puede opinar, pero no se puede pasar opinión por información. La ideología burguesa pretende pasar como natural o normal los intereses de clase” (154).

Las palabras de Brena antes citadas habilitan para introducir un eje de reflexión que se reitera a lo largo de la obra: la cuestión de la posibilidad de independencia de los medios respecto de los poderes tanto políticos como económicos. En el planteo de la novela, el ejercicio de la información llevado a cabo por los medios tradicionales implica la construcción de la noticia en tanto puesta en escena, una “ficción” producto de una puja permanente entre el poder mediático y el poder político por imponer una “verdad” identificada con intereses de sectores particulares. De allí que en *Betibú* la credibilidad de una noticia no aparece asociada ya al discurso de un medio determinado, sino al posicionamiento de un lector capaz de decodificar desde una posición crítica las narraciones del periodismo. Mediante la voz de la escritora Nurit Iscar, la novela reivindica la figura de un lector activo, dispuesto a leer diferentes discursos informativos, contrastarlos, poner en duda los variados enunciados y elaborar su propia versión de los hechos, su “propia agenda”. Esto equivale, de acuerdo con la definición de ese personaje protagónico de la ficción, a hacer “contrainformación”: “informar desde un lugar distinto, un lugar de no poder” (331).

El último informe sobre el crimen de Chazarreta que Iscar elabora y que *El Tribuno*, el diario para el que ella investiga, decide no publicar, da cuenta de forma explícita de este concepto de la comunicación concebida como “contrainformación”: “*La comunicación hoy dejó de ser emisor-receptor, la armamos entre todos. Jerarquizar las noticias de acuerdo con el criterio propio y no con la agenda impuesta*” (331). Interroga al mismo tiempo al periodismo en tanto “*arma adecuada*” de denuncia “*en estos nuevos tiempos de la información*” (333) (9) y postula a la ficción como un camino válido para dar cuenta de la “verdad”. Subvierte, en esta dirección, el posicionamiento adoptado por Walsh en los sesenta:

Rodolfo Walsh reconoce que a partir de 1968 empezó a desvalorizar la literatura “porque ya no era posible seguir escribiendo obras altamente refinadas que únicamente podía consumir la ‘intelligentzia burguesa’, cuando el país empezaba a sacudirse por todas partes. Todo lo que escribiera debía sumergirse en el nuevo proceso, y serle útil, contribuir a su avance. Un vez más el periodismo era aquí el arma adecuada” (332).

Situada en el lugar de la escritora/periodista que arriba a una “verdad”, pero no se anima a comunicarla porque, a diferencia de Walsh, siente miedo, Iscar desmonta la cadena de poder que se esconde tras el crimen de Chazarreta. Sin embargo, al igual que Brena y “el pibe de policiales”, experimenta impotencia frente a la imposibilidad de realizar un informe periodístico

que reconstruya con exactitud los hechos por ellos descubiertos. La impunidad del crimen no es obstáculo, sin embargo, para que los protagonistas informen la “verdad” desde otro lugar. “El pibe de policiales” decide renunciar a la redacción de *El Tribuno* y abrir un portal de noticias con contenido propio, mientras que “Betibú” anuncia que continuará escribiendo ficciones. Brena, en tanto, aunque no abandona la redacción, ofrece su colaboración al “pibe de policiales”. Son finalmente estos caminos los que la novela parece reivindicar como prácticas posibles de comunicación, alternativas al ejercicio periodístico de las redacciones tradicionales. Ellas detentarían a la vez la función del periodismo en tanto “quinto poder” delimitada por Ramonet (2011), consistente en “denunciar el superpoder de algunos grupos mediáticos que, en determinadas circunstancias, no solo no defienden a los ciudadanos sino que actúan en su contra” (51).

Mediante la reivindicación de estas nuevas formas de comunicación, la novela coloca a la “experiencia” en el centro del proceso de construcción de la información. De este modo, resignifica la noción que entiende a la información como el modo en que un sujeto asiste a un acontecimiento sin verse implicado personalmente (10). Al vincular la experiencia, es decir, la manera en que un sujeto vive algo y le da un sentido, con el proceso de circulación de datos, la práctica del periodismo adquiere otro alcance: sobrepone al postulado de “lo ya sabido” y del “estereotipo”, el de la lectura de los hechos según la asignación de un significado; en lugar de ofrecernos la realidad bajo su forma ya juzgada, posibilita, de manera semejante a la literatura, el privilegio de juzgar.

Notas

(1) La dimensión creadora de toda representación ha sido conceptualizada por el filósofo Paul Ricoeur, tal como advierte Leonor Arfuch (2002). Respecto de la significación que adquiere esta categoría para Ricoeur, Arfuch señala que el autor desdénia la interpretación de la mimesis aristotélica como una “mera ‘copia de la realidad’” y propone en cambio que la mimesis es “poiêsis” [que puede ser traducida como “creación”, “producción”]: “Recuerda que ningún discurso puede abolir nuestra pertenencia a un mundo. [...] La verdad de lo imaginario, la potencia de detección ontológica de la poesía, eso es por mi parte, lo que veo en la mimesis de Aristóteles” (Ricoeur. Citado en Arfuch, 2002: 207).

(2) Extrapolamos los postulados de Beatriz Sarlo sobre el discurso literario elaborados en “Política, ideología y figuración literaria” (1987). Al examinar la producción novelística argentina de la etapa de la última dictadura militar, la autora plantea que la literatura puede ser leída como una “crítica del presente”, “aunque adopte (o precisamente porque adopta) las estrategias de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia” (1987:35).

(3) Como se verá, solo la novela de Zeiger se remonta más atrás en el tiempo histórico, hacia los años cincuenta. Sin embargo, esta época es evocada a partir de un presente ficcional identificado con la década de 1980 en la Argentina.

(4) De aquí en adelante todas las citas de *Redacciones perdidas* pertenecen a la edición de 2009. Los datos completos de la dicha edición se detallan en el apartado “Bibliografía”, ubicado al final del presente trabajo.

(5) De aquí en adelante se cita por la edición de 2007, cuyas referencias completas se consignan en el apartado “Bibliografía”.

(6) Las cursivas son del autor.

(7) Todas las citas de *Betibú* corresponden a la edición de 2011. En la “Bibliografía” se proporciona el detalle de la publicación.

(8) Esta vinculación entre la investigación del delito y la indagación de sus móviles sociales es establecida por Ricardo Piglia respecto del policial negro: “Lo que en principio une los relatos de la serie negra y los diferencia de la policial

clásica es un trabajo diferente con la determinación y la causalidad. La policial inglesa separa el crimen de su motivación social [...] Los relatos de la serie negra narran lo que excluye y censura la policial clásica. El detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a su paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad [...] todo está corrompido y esa ciudad es una jungla” (Piglia, 1992: 56-57).

(9) Las cursivas son de la autora.

(10) Para las nociones de experiencia e información, seguimos la delimitación realizada por Piglia en relación con la tensión entre literatura y periodismo existente en las obras de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh. Cfr. Piglia (2012).

Bibliografía

Corpus estudiado

Zeiger, Claudio (2009). *Redacciones perdidas*. Buenos Aires: Emecé.

Eloy Martínez, Tomás (2007). *El vuelo de la reina*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

Piñeiro, Claudia (2010). *Betibú*. Buenos Aires: Alfaguara.

General

Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Arfuch, Leonor (2002). “Representación”. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Carlos Altamirano (dir.). Buenos Aires: Paidós, pp. 206-209.

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann ([1968] 1986). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Gomis, Lorenzo (1991). *Teoría del Periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.

Malharro, Martín y Diana López Gijsberts (1999). *El periodismo de denuncia y de investigación en Argentina. De La Gaceta a Operación Masacre (1810-1957)*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

Martínez Albertos, José Luis (2004). *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Thompson.

Martini, Stella y Lila Luchessi, (2004). *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*. Buenos Aires: Biblos.

Masiello, Francine (1998). “Las políticas del texto”. *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Nora Domínguez y Carmen Perilli (comp.). Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 13-33.

Piglia, Ricardo (1992). “Lo negro del policial”. *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al Caso Giubileo*. Daniel Link (comp.). Buenos Aires: La Marca.

- (2012). *Escenas de la Novela Argentina*. Capítulo 3: *La conspiración*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Televisión Pública. <http://www.tvpublica.com.ar/tvpublica/articulo?id=18210>.
- Ramonet, Ignacio (2011). *La explosión del periodismo. Internet pone en jaque a los medios tradicionales*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sarlo, Beatriz (1987). "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston y otros. Buenos Aires: Alianza, pp. 30-59.
- Schejtman, Natali (2009). "Los últimos días de la prensa". Suplemento Radar, *Página/12*. 1 de noviembre. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5673-2009-11-01.html>.
- Wiñaski, Miguel (2004). *La noticia deseada: leyendas y fantasmas de la opinión pública*. Buenos Aires: Marea.