



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Arlt y García Márquez, creadores y disruptores que fluyeron : analogías y vasos comunicantes entre sus crónicas (1928-1950)

Autores (en el caso de tesis y directores):

Carlos Fernando Álvarez Camargo

Julio Moyano, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2020

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Carlos Fernando Álvarez Camargo

**Arlt y García Márquez, creadores y disruptores que
fluyeron: analogías y vasos comunicantes entre sus
crónicas (1928-1950)**

**Tesis para optar por el título de Magister en
Periodismo**

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Director: Julio Moyano

Buenos Aires

2020

Resumen

Unidos por la pasión al escribir, Roberto Arlt y Gabriel García Márquez hicieron del periodismo y la literatura una forma de subsistencia, de trabajo, de vida, y pertenecieron a las llamadas industrias culturales latinoamericanas del siglo XX. Mostraron, además, especial interés por la crónica como un recurso de trabajo.

Aunque alejados en tiempo y en espacio, supuestamente distantes, ambos conocieron y manejaron esa forma canónica de contar historias a través de las páginas de periódicos, para luego crear sus propios estilos; rompieron los moldes establecidos y generaron escritos-crónicas, donde hibridaron tiempos y formas de narrar.

Ambos estuvieron unidos por los llamados vasos comunicantes, que fueron indirectos a través de terceros que los conocieron en vida y que sirvieron como puente, y otros directos, como los abordados en el presente trabajo y que sobrepasaron el terreno de las simples coincidencias.

Este trabajo se centra en la relación entre el periodismo y la literatura y dentro de este tema busca revelar las analogías, puntos de encuentro y los vasos comunicantes entre Roberto Arlt y Gabriel García Márquez, como creadores y disruptores, a través de la producción que hicieron de crónicas periodísticas entre los años 1928 y 1950, en especial en 1940, como un año fundamental para ambos en sus vidas personales y productivas.

Pero además, se mostrará cómo la práctica que ambos hicieron del oficio periodístico y de escritura fluyó hacia otros espacios y tiempos, generando momentos consagratorios de la crónica periodística, con ejemplos como *Primera Plana*, de Argentina, o el llamado *Boom* latinoamericano, entre otros fenómenos literarios y periodísticos de la segunda mitad del siglo XX.

En esta investigación se utilizarán abordajes y herramientas de carácter cualitativo, utilizando textos de crónicas de ambos autores, fuentes documentales, bibliográficas y entrevistas en profundidad a informantes clave.

Abstract

Bound by the passion for writing, Roberto Arlt and Gabriel García Márquez made, journalism and literature, a way of subsistence, work and life. They belonged to the so-called Latin American cultural industries from the twentieth century. They also showed special interest in the chronicle as a work resource.

Although remote in time and space, and apparently distant from each other, they both knew and used the same way of simplest storytelling all through out newspaper pages until they were able to create their own writing style. They broke predetermined writing patterns giving rise to chronicle writings, where they hybridized tenses, and storytelling technics.

They both were connected by the so-called communicating vessels, that were indirect through third parties that met them personally and served as a bridge. Some other direct ones that were approached during this research whom exceeded plain coincidences.

This writing focuses on the relationship between Journalism and Literature. It also looks forward to reveal the analogies, overlapping points and connections between Roberto Arlt and Gabriel García Márquez as creators and disruptors through the Journalist Chronicles they wrote from 1928 to 1950, specially 1940 as a fundamental year for both their productive and personal lives.

Additionally, it will show how Arlt's and García Márquez's pragmatism flowed towards other times and spaces generating Journalist Chronicle consecration moments with examples such as Argentina's "Primera Página" or the so called Latin American *Boom*, among other literary and journalist Twentieth Century phenomenon.

In this research, it will be used approaches and qualitative tools such as chronicles from both authors, first hand documentation, bibliography, and deep thorough interviews to key informants.

Índice General

Tabla de contenido

Introducción	7
Estado del arte	12
Enfoque conceptual.....	15
Objetivos	24
Metodología.....	25
Capítulo 1. Desenvolvimiento de Arlt y García Márquez en las industrias culturales	27
Desde las trincheras de la industria cultural argentina.....	33
García Márquez.....	40
Capítulo 2. Praxis periodística Arlt-García Márquez en la crónica	50
Puntos de encuentro, analogías.....	55
Lecturas y gran imaginación.....	55
Padres autoritarios y pésima relación con ellos.....	61
La enfermedad pulmonar y los zapatos rotos.....	63
Vendedores de librerías.....	66
Berebere y “trapo loco”: el vestido y las hetairas.....	68
Relaciones manifiestas y vasos comunicantes.....	72
Borges.....	79
Borges y Gabo.....	83
Borges y el puente.....	85
Conexión Buenos Aires-Barranquilla: vasos comunicantes directos.....	89
Bohemia.....	90
Lenguaje.....	91
1940, año crucial.....	96
Periodismo y literatura.....	103
¿Por qué la crónica?.....	106
Vargas Vila, el maestro.....	115
La disrupción o el arte de patear el tablero.....	125
Arlt, el inventor.....	133

Capítulo 3. Fluir de los vasos comunicantes Arlt-García Márquez hacia momentos posteriores.....	138
El Nuevo Periodismo.....	144
El <i>Boom</i> Latinoamericano también en <i>Primera Plana</i>	149
Semanao <i>Primera Plana</i>	151
La vigencia.....	155
Conclusiones.....	158
Bibliografía.....	170

Máximo
Catalano; Gus
todo el
académico y
Ángel y Elena,

Dedicatoria

Para Eugenia P...

Agradecimientos

A Dios y la Virgen de Luján. A Nadia Koziner, Wanda Fraiman, Julio Moyano, Sebastián Akerman, Mariano Ure, Diego de Charras, Carlos Campolongo, Eseverry, Gustavo y familia Canievsky; Romina, Laura y personal administrativo, logístico de UBA. A Olga, por su amor eterno.

Epígrafes

“No había café del centro de Buenos Aires donde no se hubiera contado mil veces la historia de aquel joven impertinente que se presenta a pedir trabajo y el ‘yorugua’ Botana está a punto de sacarlo a patadas, pero, para divertirse un rato, le propone que escriba una nota sobre Dios y el joven le dice que por supuesto, pero disculpe, maestro, ¿a favor o en contra? –y que entonces lo contrata sin más”. **Martín Caparrós** sobre Arlt en *Todo por la*

Patria.

“Mi primera y única vocación es el periodismo”. **García Márquez**, a Radio Habana en 1976.

Introducción

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez son dos referentes claves del periodismo y de la literatura latinoamericana. Sus trabajos como cronistas en las salas de redacción de diarios se destacaron en el registro de acontecimientos cotidianos de Buenos Aires, Bogotá y el Caribe colombiano, a través de este género -la crónica- que combina elementos periodísticos y literarios.

De Arlt, podemos decir que su trabajo periodístico comenzó a consolidarse al ser conocido por los lectores del diario *El Mundo*, fundado en 1928, donde publicó desde ese mismo año sus *Aguafuertes Porteñas*¹, textos en los que desarrolló su trabajo de observador, de descriptor de situaciones, personas e historias cotidianas que se convirtieron en noticia, en la Buenos Aires de finales de los años 20 y bien entrados los años 30 (Arlt & Borré, 1984). Y es en este diario donde también hizo las *Aguafuertes Españolas y Africanas* y otros escritos periodísticos que denominó *Tiempos Presentes* y *Al Margen del Cable*, que publicó hasta el día antes de su muerte (Arlt & Borré, 1984; Saítta, 2000).

Entre tanto, García Márquez, un recién nacido cuando Arlt comenzó a saborear la fama, partirá años más tarde de su pueblo natal, Aracataca –una localidad perdida en el Caribe colombiano, en el departamento del Magdalena-, para llegar a la andina y urbana Bogotá en busca de futuro. Ya había cursado estudios secundarios en Barranquilla donde escribía, y terminó el bachillerato en el municipio de Zipaquirá, cercano a la capital colombiana. De Bogotá, dijo muchas veces, sostuvo una relación de amor y soledad que no le permitió acostumbrarse a la ciudad. El frío, la lluvia y el viento característicos de Bogotá afectaron su carácter caribeño. Incluso, aseguró otras tantas veces, quiso escapar de la ciudad. Luego de terminar su bachillerato y en la

¹ *Aguafuertes Porteñas*. Título de los textos que Roberto Arlt publicó en el diario *El Mundo* entre 1928 a 1933, para referirse a las de Buenos Aires y luego, entre 1936 a 1939, hace las *Aguafuertes Españolas* y otros escritos, para seguir con esta forma de narración, de descripción y opinión sobre diversos tópicos dentro del mismo texto. Luego estuvo en España y norte de África, donde hizo *Aguafuertes* de sus 14 meses en esta gira periodística. Regresa a su trabajo y escribe hasta antes de su muerte *Tiempos Presentes* y *Al Margen del Cable* donde explora otras formas de narrar, como elaborar crónicas a partir de fotografías o historias completas a partir de tres líneas de un cable que contenía datos de la Segunda Guerra Mundial, que quiso cubrir, pero no lo enviaron.

búsqueda de ese futuro, vivió la violencia del *Bogotazo*, el 9 de abril de 1948, la jornada de asonada popular por el asesinato del líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán. Este hecho fue el pretexto perfecto para huir y llegar a las ciudades caribeñas de Cartagena y Barranquilla, donde elaboró sus primeras crónicas profesionales extractadas de la cotidianidad, en los diarios emblema de ambas urbes colombianas, *El Universal* y *El Heraldo*, respectivamente (Martínez, 2016).

Ahora, ¿qué une a Arlt y a García Márquez en el ejercicio periodístico y literario, a pesar de sus diferencias en tiempos y espacios?

Ambos, Arlt y García Márquez, vivieron en sus tiempos el contexto de momentos claves de desarrollo intelectual y periodístico: en Argentina sucedió una enorme expansión de la industria gráfica durante las primeras décadas del siglo 20, donde irrumpió con fuerza desde comienzos de siglo el formato magazín de las revistas, las cuales absorbieron todo un cúmulo de artistas de la fotografía, la ilustración; por otra parte los periodistas se dedicaron a hacer medios impresos especializados para la mujer, la infancia, los deportes, conocimientos prácticos, así como temas policiales y satíricos y cuyos lectores alfabetizados demandaban constantes y nuevas formas de narrar (Moyano, Ojeda, Sujatovich; 2016).

Para estos autores, ese proceso de expansión periodística tuvo su impulso con la propuesta hecha Ley, de Manuel Láinez, el director de *El Diario*, para comenzar un proceso análogo de empresarialización y dejar de lado la militancia política, que caracterizó a la prensa argentina del siglo XIX. La llamada Ley Láinez (4.875 de 1905) gestó además ese cambio en diarios del interior que habían nacido para defender las causas de la política, como *La Capital* (Rosario, 1867), *El Diario* (Paraná, 1914), *El Litoral* (Santa Fe, 1918) y *Ecos Diarios* (Necochea, 1921).

Agregaron que lo mismo sucedió con *La Razón*, fundado en Buenos Aires, en 1905, por Emilio Morales, diario que había nacido al amparo de facciones del parlamento y en abierta oposición al gobierno. En 1911, cuando cambió de propiedad, se reorientó hacia un periodismo sin conexión orgánica con la política, abierto a los nuevos subgéneros de masas: deportes, espectáculos, noticias de último momento, policiales, interés humano, etc. en el segmento de las ediciones vespertinas (Moyano, Ojeda, Sujatovich; 2016).

A la par de la expansión periodística también se vivió un proceso de auge editorial, cuyo inicio a comienzos del siglo XX no fue fácil. La creciente alfabetización de la población argentina demandaba publicaciones nacionales, que motivaran la lectura y permitieran la irrigación del conocimiento y la cultura. Jorge Rivera (1998) explicó que en los primeros años del siglo, las ediciones se contrataban con imprentas argentinas o europeas y por una cuestión de costos, la tendencia general, era imprimir con firmas españolas. ¿Por qué?, dijo Rivera, *“por la insipiente técnica y económica de la industria, la falta de papel, el costo de los insumos y las dimensiones reducidas del mercado”*.

Así nacieron proyectos como la Biblioteca de la nación, en 1901, con una edición pulcra, de precio reducido, dirigida a la clase media y que pudiese condensar y gestar la literatura nacional argentina. Rivera (1998) complementó que la exigente filosofía editorial de la época *“buscó poner al alcance de todas las clases sociales, libros de estudio, investigación y esparcimiento, ofrecer a los autores la posibilidad de que sus obras sean conocidas, mediante ediciones en las más favorables condiciones y para estimular la cultura”*.

Fue a comienzos de los años 20, cuando Antonio Zamora, de la editorial Claridad, ubicada en la calle Boedo, sacó al mercado ediciones económicas y masivas, con tirajes que excedían los 5.000 ejemplares y con precios que no superaron los 20 centavos argentinos de la época. De esta forma, explicó Rivera (1998), Zamora aprovechó de nuevo *“la agitación política, culturalista y pedagógica de la vieja izquierda clásica”*, condensándola en la colección de cuadernillos llamada *Los Pensadores*, de 1922.

Para Sylvia Saítta (1998) el periodismo avanzó hacia productos como el diario *Crítica*, fundado por el uruguayo Natalio Botana, en 1913. Este diario *“acompañó el nuevo ritmo de la modernidad urbana bonaerense de los años 20, acercando al lector a una propuesta donde todos los intereses estaban representados”*.

En sus páginas se combina el uso de un criollismo popular, tanto gauchista como de neto corte urbano, la política, el deporte y el sensacionalismo, con materiales provenientes de la renovación estética y política. De este modo, se asegura la

receptividad de un público nacido y alimentado por la prensa popular y, al mismo tiempo, intenta captar el interés de empleados, capas medias o intelectuales (Saítta, 1998; p.91).

La Colombia de García Márquez cuando joven era la del final de la Segunda Guerra Mundial, donde también se registraron cambios a la hora de informar y de contar las noticias. Por ejemplo, los diarios narraban con grandes titulares a lo largo y ancho de la primera plana, mientras que las revistas usaban grandes fotografías que cubrían las tres cuartas partes del espacio. Era la época del “*newsmagazine*” estadounidense² con productos como *Time* y *Life* (Santibáñez, 1995) que se caracterizaban por tener fotografías grandes como portadas. De esta manera los diarios que llegaban a una gran masa “se adueñan del juego” (Santibáñez, 1995; p. 134).

Los tiempos difíciles para Arlt y García Márquez también fueron soportados por ellos dos en sus respectivos países y épocas, en cuanto a la política y a la sociedad: Arlt narró en sus *Aguafuertes* la toma del poder por parte de José F. Uriburu y él mismo afirma haber cubierto una “revolución” con sendas notas que registran el acontecimiento (Saítta, 1992); García Márquez creció con la referencia de la Masacre de las Bananeras³ y fue testigo del Bogotazo (1948) la revuelta ciudadana desatada por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (Álvarez, 2018).

Otro punto de unión entre Arlt y García Márquez también se encuentra en la tarea que emprendió Raúl Larra, escritor e intelectual argentino de militancia comunista y ferviente admirador de Arlt. Él, funda la editorial Futuro en 1950 y es quien comenzó a publicar sistemáticamente las obras completas del escritor y periodista que había quedado relegada después de su muerte (acaecida ocho años antes, en 1942), especialmente las *Aguafuertes Porteñas*, una de sus herencias periodísticas (Gilbert, 2001).

² El *newsmagazine* es el estilo de los semanarios de opinión e información, como *Time* o *L'Express*, una vertiente que interpreta los sucesos y elabora un discurso con profundidad y explicación de los mismos hechos.

³ Masacre de las Bananeras. En *Revista Credencial*. Número 117. Septiembre de 1999. Bogotá, Colombia. Es considerado uno de los hechos más controversiales en la historia colombiana y que marcó a generaciones de escritores de ese momento y del futuro, como Álvaro Cepeda Samudio y el propio García Márquez. Entre el 5 y 6 de diciembre de 1928 en Ciénaga, Magdalena, la huelga en la *United Fruit Company* se saldó con muertos, cuyo número nunca fue constatado. Los testigos hablaron de centenas de muertos que fueron arrojados al mar desde el tren de la costa. El Gobierno solo reconoció 9 muertos.

Dicha publicación póstuma de la obra de Arlt reavivó el interés por las formas “irreverentes” de escribir y por las posibilidades expresivas de la redacción periodística en términos literarios. Los debates, relecturas y reapropiaciones de la obra y prácticas de Arlt se hicieron notar en la década de 1950 e impactaron en mayor o menor medida en las búsquedas innovadoras de toda una nueva generación de periodistas y escritores, como se notará contundentemente en la década de 1960. Los modos de contar historias son claves en la renovación del periodismo, y es la crónica uno de los géneros periodísticos más utilizados, ya desde comienzos de los años 50 cuando justamente García Márquez comenzaba a ser conocido por sus escritos en las salas de redacción de los diarios regionales *El Universal*, de Cartagena y *El Herald*, de Barranquilla.

Ambos, tanto Arlt como García Márquez, arribaron en forma similar al periodismo, de acuerdo con sus respectivos contextos temporales. Ambos jóvenes de extracción humilde, sin grandes estudios académicos, contaban con el gusto básico por la lectura muy variada y ecléctica, las ganas de explorar y con una curiosidad a toda prueba como relatan algunos de sus biógrafos reconocidos (Saítta, 2000; Arlt & Borré, 1984; Saldívar, 2016).

Ambos se atrevieron en sus espacios y tiempos a usar elementos del periodismo como la crónica y a romperlos para crear, para experimentar, combinándolos con los aportes que llegaron desde la literatura, para introducir elementos periodísticos en sus textos literarios, y elementos literarios en sus textos periodísticos. García Márquez reconoció que el periodismo fue su oficio, como lo llamaba, y su fuente literaria:

El periodismo me enseñó recursos para dar validez a mis historias. Ponerle sábanas (sábanas blancas) a Remedios La Bella para hacerla subir al cielo, o darle una taza de chocolate (de chocolate y no de otra bebida) al padre Nicanor Reina antes de que se eleve diez centímetros del suelo, son recursos o precisiones de periodista, muy útiles (Mendoza, 1982; p. 286).

Del mismo modo, Arlt –y en su estilo- perfiló 20 años antes en una de sus Aguafuertes, que “*lo que se necesita para ser un buen periodista es saber escribir*”, dando a entender que él estaba en el grupo de quienes sí lo hacían bien (Arlt, 1929):

En la mayoría de los diarios abundan como las moscas negras los empleados, y escasean como las moscas blancas, los periodistas. Dedicarse al periodismo por

vocación y porque, en realidad, se poseen cualidades para ellos, está bien, pero muy bien. Mas es el caso que el gran porcentaje de la gente empleada en los diarios está en ellos por la necesidad de ganarse unos pesos; nada más (...) Es fabulosa la cifra o porcentaje de cuadrúpedos que se encuentra en esta profesión (Sáitta, 2000).

Es necesario entonces para esta investigación delimitar el espacio a Buenos Aires y a Bogotá, Barranquilla y Cartagena, los escenarios donde Arlt y García Márquez se expresaron, respectivamente, y registraron en sus textos. El tiempo de estudio estará comprendido entre 1928, fecha en la que Arlt entró a la redacción del recién fundado diario *El Mundo* y adelantó con su firma las *Aguafuertes Porteñas*; y 1950, año en el que García Márquez comenzó a ser conocido por sus crónicas periodísticas en diarios de la Costa Caribe colombiana, en coincidencia con un nuevo proceso de circulación de la obra literaria y periodística de Arlt abierto por Raúl Larra desde Editorial Futuro. Entre este período es necesario determinar como una fecha-hito, el año de 1940, punto de coincidencia en la producción periodística de ambos, con las notas de Arlt, *Al Margen del Cable* y los escritos de García Márquez, llamados *Crónicas de Segunda División*.

Por tanto, la investigación apunta a conocer ¿de qué modo se establecen analogías y vasos comunicantes entre Arlt y García Márquez, en tanto creadores y disruptores de la crónica periodística, analizando el período 1928-1950?

Estado del Arte

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez no unieron por primera vez el periodismo y la literatura, ni tampoco se convirtieron en los primeros en aplicar herramientas cruzadas de uno y de otro escenario para producir sus escritos. Una u otra corriente –periodismo y literatura-, son formas de narrar que se influyen mutuamente a lo largo de su historia, y ambos lo sabían.

A lo largo del tiempo, el periodismo ha recibido múltiples clasificaciones, de acuerdo al desarrollo que ha vivido en los diferentes países y por los contextos culturales, políticos y literarios, entre otros. Por ejemplo, en Argentina, hubo una clara diferenciación entre el “escritor heredero” y el “escritor profesional”, como lo detalló Jorge Rivera (1998) en la que denominó “la forja del escritor”.

Para este autor, Ángel de Estrada (1872-1923) “ejemplifica el caso extremo del escritor-heredero (descendiente del gentleman – escritor del 80) con gran fortuna, que viaja y dispone del ocio suficiente para producir una obra estetizante de circuito restringido, pequeñas ediciones dedicadas, cuidadas y lujosas”.

Pero por otro lado, se encuentra la tipología del escritor profesional, como Horacio Quiroga (1878-1937), quien tendría amplia difusión por publicar en revistas de gran tiraje como *Caras y Caretas*. Dijo Rivera (1998) que “si en un escritor como Estrada la motivación profesional se retrae hasta quedar relegada a un segundo plano (o directamente no existe), en Quiroga revestirá un carácter dominante, hasta el punto de que él mismo reconocerá, no haber escrito “sino incitado por la economía”.

Otros autores analizaron esa diferencia entre escritores herederos y escritores profesionales. En Argentina, Martín Lemo (2011) explicó la obra periodística del escritor Lucio Victorio Mansilla, titulada *Entre Nos, Causeries, notas casuales*. También, Guillermo García (2004) analizó los cuentos del escritor Horacio Quiroga, quien hizo una mezcla literaria y con concisión periodística para publicar en una sola página; Susana Rosano (2013) estudió la poesía y el periodismo de Olivero Girondo y Virginia Avendaño (2005) se enfocó en la reportería y narraciones crudas de Raúl González Tuñón. En Colombia, Mauricio Hoyos (2010) se acercó a José María Cordovez-Moure (1835-1918) escritor y funcionario público y quien escribiera de forma costumbrista y periodística la extensa obra *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*.

Dentro de esas clasificaciones que se han hecho del periodismo, surgieron además, el llamado Periodismo Interpretativo (como el de la revista estadounidense *Time*), que busca dar sentido a los hechos noticiosos que llegan en forma aislada, meterles contexto, prescindiendo de opiniones personales y entregárselos al lector no especializado en “forma amena y atractiva” (Santibáñez, 1995). Periodismo Narrativo, es decir, usar las armas de la literatura para contar la realidad, mediante escenas, descripciones, diálogos, personajes, enfoques y el desarrollo de una voz, autoral y propia (Herrscher, 2009). No se puede dejar de mencionar al Nuevo Periodismo, el periodismo que debe poder leerse como una novela y sus cultores integraron toda una generación de escritores que se volvieron periodistas, o periodistas que se convirtieron

en escritores (Wolfe, 1973). Su influencia resurge en las redacciones norteamericanas, llamada “El Nuevo Nuevo Periodismo”, el formato extenso de no ficción dotado de impulso narrativo y basado en trabajo de reportería pura, que se dio en época “preTwitter” y “preFacebook”, como una forma de última resistencia en los diarios (Boyton, 2015).

La relación entre periodismo y literatura incluso se consideró “promiscua”, entendida en su acepción de la Real Academia Española de la Lengua (2014) como una “mezcla de forma confusa e indiferente” y se busca promover un cimiento teórico y metodológico para reflexionar la relación entre ambas disciplinas desde la filosofía del lenguaje, la retórica, la hermenéutica y literatura comparada; narrar la historia de estas narraciones, que es plural e innumerable y analizar una serie de textos-ejemplos con las herramientas prestadas por la lingüística, la retórica y la literatura (Chillón, 1999).

Sobre Arlt y García Márquez en conjunto y sus posibles entrecruzamientos a raíz de la crónica periodística no se han hallado documentos en este sentido, pero se acerca el trabajo investigativo encabezado por Mario Zimmerman (2011), donde se hace una radiografía de la crónica y cómo esta herramienta se constituye en la base sobre la que se desarrolla literatura; así como en su momento lo hicieran los representantes anglosajones del llamado “Nuevo Periodismo” (Wolfe, 1973) o el *Boom*⁴, movimiento literario que abrevó del periodismo y con honda repercusión internacional (Centeno, 2007); el semanario argentino *Primera Plana*, con Jacobo Timerman al frente y las apuestas entre periodistas para redactar llamativa y literariamente (Bernetti, 1998); o ejemplos de periodistas-escritores entre generaciones y que confesaron la influencia que Arlt (Soriano, 2015) y García Márquez (Soriano, 1987) ejercieron en sus producciones. O incluso, momentos y desarrollos posteriores que enfocaron la práctica

⁴ Sobre el *Boom* literario latinoamericano. En *Aquellos años del Boom: García Márquez, Vargas Llosa y aquel grupo de amigos*. Xavi Avén (2019). Págs. 5-6. Buenos Aires, Argentina. Penguin Random House. Para el autor, el *boom* fue una amalgama apasionada y vital en la que todo se mezcla: es un estallido de buena literatura, un círculo cerrado de profundas amistades, un fenómeno internacional de multiplicación de lectores, una comunidad de intereses e ideales, un fecundo debate político y literario, salpicado de dramas personales y de destellos de alegría y felicidad.

del oficio de la crónica a narrar los problemas sociales latinoamericanos, con plumas como Juan Villoro, Martín Caparrós y Leila Guerriero. (Zimmerman, 2011).

Enfoque Conceptual (Marco teórico)

Argentina y algunos países de América vivían durante las primeras décadas del siglo XX una efervescencia industrial periodística, con grupos editoriales claramente definidos y con productos infocomunicacionales segmentados para públicos específicos (Rivera, 1980; p. 70).

Este autor también indicó que el crecimiento de la prensa argentina estuvo enmarcada por tres diarios que *“tendrían fuerte influencia y dilatada existencia”*. Se refería a *La Nación*, *La Prensa* y *El Diario de Láinez* y registró uno de los cambios en las formas de producción y configuración de la información.

A partir de 1900 y hasta aproximadamente 1930 se sucederán en este campo las creaciones más o menos significativas, aunque ya no, por obvias razones de costos y de complejidad tecnológica, en la cantidad y con la fluidez del momento anterior. Entre las fundaciones significativas podemos mencionar la de *El Pueblo*, diario de militancia católica que comienza a aparecer en 1900, la de *La Razón*, fundado en 1905 por Emilio B. Morales; la de *Crítica* creado en 1913 por Natalio Botana; y la de *La Fronda* (1919), *El Mundo* (1928), *La Voz Argentina*, *La Tarde*, *Última Hora*, etc. En el interior del país siguen apareciendo grandes diarios locales como *La Capital* de Rosario, *Los Andes* de Mendoza, *El día* de La Plata o *Los Principios* de Córdoba, pero entre 1900 y 1930 se van sumando nuevos títulos, que a su vez desempeñarán un importante papel en el desarrollo de nuestro periodismo moderno: entre los más representativos conviene citar a *La voz del Interior*, fundado en Córdoba en 1904, *El Argentino* de La Plata, *La Tarde* de Mendoza, creado en 1908, *La Libertad*, también de Mendoza, la influyente *Gaceta de Tucumán*, aparecida en 1912, *El Litoral* (1918) de Santa Fe, y Córdoba (1928) de la provincia homónima, etc. Se trata, por cierto, de un periodismo técnicamente diferente, en el que ya pesan con mayor vigor las agencias de noticias (*Havas*, *Reuter*, *Saporiti*, *Stefani*, etc.), las agencias de publicidad (*Ravencroff*, *Gazzano*, *Vaccaro*, *Veritas*, etc.) los procedimientos gráficos (el fotograbado, el linotipo), las radiocomunicaciones, etc., que la figura trasnochada del periodista “romántico” que emborriona cuartillas a la luz de un mechero vacilante (Rivera, 1980; p. 71).

A este proceso de efervescencia editorial y por supuesto periodística, junto con otros desarrollos, se le conoció como “industrias culturales”. En Argentina, Martín Becerra (2008) explicó que estas industrias culturales se expandieron y repercutieron en la

generación de audiencias en masa que consumía sus productos informativos, innovaron contenidos, formatos, estilos y contribuyeron con la profesionalización de las tareas y oficios de producción, creación y trabajo cultural. Fue un proceso que también tuvo altos y bajos y sufrió cambios en sus formas de comunicar, de producción y de contenido con el correr de las décadas:

En 1930 el diario más leído por los sectores populares, *Crítica*, de Natalio Botana, tenía un tiraje de 350.000 ejemplares, cifra hoy sólo alcanzada los domingos por el matutino *Clarín*. La retracción del mercado de la prensa diaria argentina también se advierte al destacar que de tres ediciones diarias, actualmente sobreviven las ediciones matutinas. De edición vespertina sólo existen en la actualidad diarios de distribución gratuita (Becerra, 2008; p. 4).

Esa misma expansión sucedió en América del Norte durante este mismo período y posteriormente en el norte suramericano luego de la Segunda Guerra Mundial. El sistema cultural del Banco de la República de Colombia (emisor), Banrepcultural (2020) recordó que en las décadas del 40 y del 50, el periodismo colombiano estuvo influenciado por transformaciones globales y por la situación política, económica y cultural del país: *“Comenzó un proceso de modernización y de compromiso con nuevos retos: la información y la comunicación de noticias e historias trascendentales dentro de la vida cotidiana colombiana”*, una forma de producir apalancada por el desarrollo empresarial de los medios impresos y de la radio.

Es en ese contexto americano de las industrias culturales, donde Arlt y García Márquez –en sus respectivas épocas- se insertaron en este engranaje y contribuyeron al ejercicio del oficio.

Ambos fueron creadores, es decir ejercieron una profesión “servil”, como puede ser el periodismo y su intención racional y homogénea de generar utilidad, pero marcaron diferencia al utilizar elementos de las profesiones liberales, de las artes, a través de su intelectualidad y la aprehensión directa del objeto, mediante la palabra y la comunicación que logran con quienes reciben de forma heterogénea, la expresión de su oficio -el periodismo- con visos de literatura. Los primeros, solo los de las serviles, son creativos, los segundos, los que mezclan, son creadores (Bezzati, 2002).

Jorge Rivera (1980) agregó que los creadores estuvieron en constante tensión con el oficio industrial. Ya los periodistas –provenientes de esos sectores medios de la

población- recibían un salario por una jornada extensa laboral (más de 8 horas entonces), pero entraban en abierta contraposición entre el ser trabajador y la bohemia que fue retratada por José Antonio Saldías, hacia 1912.

No siendo en La Prensa, La Nación y La Razón, en los demás diarios era un problema cobrar el sueldo a fin de mes. La Argentina había implantado, con sus ultramodernos titulares, la cobranza por semana. Pero ante nosotros – “pinches”, cronistas, reporteros- estaba el ejemplo de ese apóstol del periodismo que se llamaba Carlos Vega Belgrano, cuyo nombre aprendimos a respetar, a querer y a tomar como ejemplo los escritores de mi generación. Don Carlos había brindado las páginas de *El Tiempo* a todos los muchachos que a fines y principios del siglo llevaban encendido bajo la frente el fuego del amor por la belleza, por el ideal y por el arte. Casi todos aquellos muchachos que recibieron su espaldarazo, eran ahora publicistas de nota y lo recordaban con veneración... *El Tiempo*, que absorbió la vida y el dinero de su director propietario, iba reduciendo su número de páginas, su tiraje, sus operarios y empleados, que haciendo honor a la bondad de Don Carlos lo aliviaban marchándose sin indemnización; pero en las cuatro páginas de *El Tiempo* hubo hasta su último número, un verso, un cuento, un poema de un joven que prometía (Rivera, 1980; pp, 71-72).

Rivera (1980) recordó que Saldías cuando se incorporó con 18 años de edad al diario *La Razón*, lo hizo con un salario de \$100 pesos argentinos de la época, por lo que tuvo que buscar otra forma de sustento haciendo piezas para teatro y que encarnaba el actor Pablo Podestá: *“Para concluir tomemos en consideración, a su vez, que el sueldo de Crítica, orillaba en 1913, año de su fundación, en los \$250 – y que para esa época un traje costaba aproximadamente \$130 (Rivera, 1980; p. 72).*

Del mismo modo, el escritor y cuentista Horacio Quiroga también vivió dicha tensión entre la necesidad de la economía y del pago por su trabajo y la inventiva a la hora de narrar y de adaptarse a las fórmulas de masividad y del reto –por ejemplo- de escribir un cuento en una sola hoja de periódico. Dijo Rivera (1998) que Quiroga estuvo *“atracado por el demonio de los negocios, pero no así con el trabajo de escritor. Fue de una actitud madura y profesional su relación con los empresarios de revistas, pero muchas veces sin éxito para poder así trabajar de su talento, de lo que él quería: escribir”*. Recalcó que los escritores advirtieron que valen lo que su obra vale. Se comienza a vivir del trabajo intelectual y artístico, pero aun así, se requería de un segundo empleo para poder subsistir e insertarse en la industria cultural.

Y es en nombre de esa creación, como un acto individual, que el creador tiene algo que decirle a alguien, desde cualquier disciplina científica o artística, las cuales se

comunican entre sí y que tienen un límite común, como es el espacio-tiempo (Deleuze, 1987).

Un espacio-tiempo que el investigador social puede abordar a través de herramientas como las técnicas actuales de literatura comparada –en este caso sobre la crónica periodística de Arlt y García Márquez- con el fin de analizar a dos autores que no necesitaron conocerse para que sus textos se retroalimenten, sin importar los tiempos ni los espacios en que hayan vivido (Saítta, 2018).

La práctica del oficio periodístico fue referida por Jorge Rivera (1990, 1998) en los antecedentes de los americanos que integraban las industrias culturales mencionadas. Algunos de estos periodistas fueron herederos de fortunas, o escritores de literatura reconocidos que publicaban por afición. Tenían una absoluta independencia con respecto del mercado, como por ejemplo Martínez Estrada, Lucio Mansilla, Ricardo Güiraldes y quienes escribían lo que querían, en el estilo que les placía.

No obstante, el mismo Rivera (1990, 1998) también mencionó otra visión de la praxis periodística con escritores como Roberto Payró, Fray Mocho (José Sixto Álvarez) Horacio Quiroga, Rubén Darío (Rivera, 1990); incluso el mismo Roberto Arlt y Gabriel García Márquez –como recordó su biógrafo Gerald Martin⁵ - debían trabajar para sostenerse económicamente. Según Rivera, si a fines del siglo XIX ese trabajar suponía aceptar cualquier empleo, a medida que se expandían las industrias culturales se habilita la posibilidad de vivir del oficio periodístico. Sin embargo, esta actividad periodística es criticada por los escritores herederos por “coartar la libertad” del escritor individual.

Mirta Varela (2012) resumió lo planteado por Rivera, quien consideró a esta condición como la “crisis de ilusiones perdidas”, es decir las que denominó las *“exigencias reales de los nuevos medios, donde privilegian criterios más pragmáticos y utilitarios, y la recepción real del público que los consume. Es un choque entre el proyecto y la*

⁵ Gerald Martin, en artículo “Adiós al maestro”. Revista *Semana*, ISSN: 0121483701669. Edición especial Gabo 1927-2014. Bogotá Colombia. Página 29. Aquí se comenta cuando García Márquez “encontró trabajo en *El Universal*, un periódico liberal que acababa de ser fundado en la ciudad”. Y cómo en los 14 años siguientes se ganó la vida como periodista, tanto en Colombia como en el exterior, mientras escribía cuentos y novelas en su tiempo libre.

realidad laboral que se impone como única alternativa o como alternativa circunstancial”
(Pág. 11).

Por tanto, las expectativas de producción literaria para Arlt y García Márquez como escritores-periodistas estuvieron atravesadas por esa práctica del periodismo y es probable que así se afianzara el desdibujamiento de las fronteras entre el quehacer literario y la sala de redacción, a través de la crónica, como género periodístico.

Los Géneros periodísticos son las construcciones textuales que abarcan diversos tipos de redacción de la información y su presentación ante los lectores, oyentes, televidentes, cibernavegantes y hoy por los usuarios y productores de redes sociales. Mario Zimmerman (2011), refiriéndose al semiólogo ruso Mijail Bajtin (2003), aseguró que los géneros son enunciados, producto de la actividad periodística, que crea diversos tipos temáticos, en composición y estilo y que los consumidores entienden gracias al pacto, como dijera Verón (1985) establecido con los medios de comunicación.

Para Bajtin (2003) el uso de la lengua, presente en toda actividad humana, está determinado por los enunciados orales y escritos. Estos enunciados conforman los géneros discursivos, tanto primarios como secundarios. Los primarios son las charlas cotidianas, las cartas, y hasta los testimonios de protagonistas de las historias y sucesos ocurridos y pueden integrarse a los secundarios, donde se desarrollan los géneros periodísticos, ya que tienen una profundización y mediatización a través del lenguaje:

Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata (Bajtin, 2003; pp, 248-250).

Los avances tecnológicos, económicos e industriales concretaron la división entre las noticias y opiniones. Por tanto y durante todo el siglo XX esa división se hizo clara: géneros de opinión (redacción subjetiva, prosa elaborada, metafórica y crítica) y

géneros informativos (redacción objetiva, prosa directa, concisa, precisa, en tercera persona) (Zimmerman, 2011).

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez aplicaron la fórmula de combinar las herramientas de la literatura con el periodismo y abrieron las compuertas para la narración con elementos de la literatura, a través de la crónica, que debe entenderse como el género que significa "*la narración temporal de un acontecimiento*" (Marín, 2003).

La crónica también es considerada como una información interpretada acerca de hechos de actualidad, cuyo texto contiene el estilo de quién lo escribe y, por tanto, admite juicios de valor y un manejo libre del lenguaje. Es descriptiva, narrativa o literaria y su autor es posiblemente el protagonista, si lo cuenta en primera persona, o se transforma en un narrador omnisciente (Martínez, 1983); es, además, un artículo constituido por información, pero con una valoración de los hechos que son narrados (Vivaldi, 1998). La crónica es un género que está en constante revisión (Parrat, 2008) y que sirve además para contar la realidad de una forma diferente y de resistencia frente al llamado periodismo hegemónico (Zimmerman, 2011).

Es a partir del siglo XIX, cuando se van creando los principales modelos o géneros canónicos de la escritura periodística, que las generaciones subsecuentes siguieron, pero a la vez rompieron. Por ejemplo, Eduardo Gutiérrez, quien fue el máximo gestor y exponente del folletín, fue además el precursor de la llamada crónica moderna, ya que buscaba ser claro, directo, conciso y perseguía "entretener e informar" para llegar a una masa heterogénea de lectores, al narrar una serie de peripecias con sabor humano (Rivera, 2011; p, 237). Estos son los principios centrales de la práctica del periodismo, en conjunto con la literatura y que se manifestaron en la obra de Gutiérrez, con la que Rivera denominó "amalgama" entre ambas corrientes:

Podemos anotar que una de las constantes aparentemente manifiestas en la narrativa de Gutiérrez será, en hipótesis, su fidelidad al "discurso histórico", o quizá, más modestamente, a la veracidad del discurso histórico periodístico, el permanente "hemos hablado con", "nos hemos trasladado al escenario de los hechos", "testigos presenciales nos han informado" (...) Del mismo modo, las típicas formas de enunciación referidas a nociones de tiempo y espacio (...) son recursos narrativos convencionales, si bien aluden a la peculiar sustancia tempo-espacial del fluir histórico, o más bien el carácter de

ese devenir y su compleja “organización” causalista (...) Esta intencionalidad “historizante” provocará obvias ambigüedades y zonas de fricción entre significado y significante, entre emisor y referente del discurso, si bien, en definitiva, todo se reducirá a “un placer de contar” y a una fórmula particular en la que las recurrencias a lo “veraz” y las manifestaciones externas del “discurso histórico”, se mezclan, amalgaman y contaminan con los viejos recursos discursivos del mito y la epopeya y con los signos más típicos y convencionales (Rivera, 2011, pp 234-237).

A la par con el folletín de Gutiérrez surgió la obra de Lucio Victorio Mansilla y que puede considerarse como el nacimiento de la crónica en la Argentina. Mansilla, hijo de uno de los guerreros de la independencia en este país fue un “escritor heredero”, de acuerdo a la clasificación hecha por Rivera (1998).

El ser partícipe de la guerra de la Triple Alianza, contra Paraguay, le dio elementos suficientes para narrar lo sucedido en las páginas de la prensa, en este caso en *La Tribuna*. Enrique Popolizio, su biógrafo, consideró que con Mansilla se originó la forma de narrar llamada crónica: “*En el periódico de los Varela, sus amigos de juventud, como corresponsal oficioso narró la guerra en que actuaba, criticó su conducción y hasta la discutió en su faz política*” (Popolizio, 1954; pp, 112-113).

Del mismo modo lo sugirió Juan Carlos Ghiano, en el análisis que hizo del libro del mismo Mansilla, *Mis Memorias* (1954), al declararlo como “*cronista, un tanto asombrado de los cambios que desvirtuaban ciertas tradiciones morales, y que sintió algún recelo ante el crecido número de inmigrantes, que cambiaban las estructuras sociales, produciendo una clase trabajadora y de activas ambiciones, que destruía las antiguas categorías, formadas ya, en la colonia*”. Ghiano (1954) explicó que, pese a ejercer la crónica, incluso como forma de subsistencia cuando el despilfarro lo tuvo al borde de la quiebra, a través de constantes escritos para *La Tribuna* y en *La Revista Económica del Río de la Plata*, Mansilla consideró al periodismo como “*una actividad al servicio del político y del militar*”.

Incapaz de colmarlo plenamente; más tarde, por este camino (el del periodismo) irá tomando conciencia de su creación literaria. Casi toda su obra nació como colaboración periodística y, en este servicio acentuó su notable desprecio del escritor profesional; se expresaba como forma amplia y libre de comunicación; el gran conversador supo adecuarse al monólogo periodístico, que le permitía la emisión abundante de las ideas, ampliando anecdóticamente sus impresiones, documentos de la riqueza de experiencias (Ghiano, 1954; p. 18).

Si la crónica es el género periodístico para contar y narrar, que usa elementos literarios traspasando y haciendo difusa la frontera entre periodismo y literatura, Arlt y García Márquez provocaron cambios en este género, al buscar innovaciones estilísticas y discursivas. Y para lograrlo, los dos transgredieron. Ellos conocieron los modelos canónicos de la escritura tanto de periodismo como de literatura de sus tiempos, pero a partir de ellos mismos, los rompieron para luego crear. Fueron disruptores en su definición de “quienes al hacer las cosas provocan una ‘rotura o interrupción brusca’ y que se impone y desbanca a los procesos que venían empleándose” (Fundéu, 2015). Fueron disruptores en cuanto al uso de las herramientas para el manejo de los tiempos, los personajes, sus ritmos y esquemas de escritura, los estilos híbridos que crearon: una tarea que se presenta de cuando en vez en la literatura, como en el cuento (Piglia, 1986); pero también en la misma crónica periodística, que a partir de las transformaciones históricas de las formas de producción y consumo culturales, como convención o género, es canonizada en una época, pero luego marginada y que pasa al olvido contumaz, en otra. (Chillón, 1999).

Para Ricardo Piglia (1986) existe una relación estrecha entre el cuento y las que llamó nuevas tesis sobre este género literario, como las de buscar otros espacios para narrar, que un escritor como Jorge Luis Borges desarrolló con maestría, siendo a su vez disruptor. Así mismo, estas tesis, consideradas por Piglia como “*un pequeño catálogo de ficciones sobre el final, sobre la conclusión y el cierre de un cuento*”, bien pueden aplicarse en la crónica periodística, como la ejercida por Roberto Arlt y Gabriel García Márquez:

El arte de narrar es un arte de la duplicación; es el arte de presentir lo inesperado; de saber esperar lo que viene, nítido, invisible, como la silueta de una mariposa contra la tela vacía. Sorpresas, epifanías, visiones. En la experiencia siempre renovada de esa revelación que es la forma, la literatura tiene, como siempre, mucho que enseñarnos sobre la vida (Piglia, 1986; pp, 3-8).

Albert Chillón (1999) consideró que la crónica periodística es, sin duda, la herencia más directa que el periodismo moderno ha recibido de la literatura testimonial y de la historiografía pre científica. Es un género muy viejo, tan antiguo como la necesidad de las sociedades por dar testimonio, pero a la vez es tan moderno, como la mejor de las formas para relatar espontáneamente acontecimientos:

Se puede decir que el estilo de la crónica conjuga agilidad y eficacia periodísticas con elaboración literaria, y que esta libertad expresiva es posible en buena parte gracias al nexo de familiaridad que el cronista –por mor de la periodicidad con que escribe y de la especialización temática que cultiva- establece con el lector (Chillón, 1999; p. 121).

Para Aníbal Ford (1985) en el desarrollo del periodismo a lo largo de su historia confluyeron diversas corrientes como la historia y la literatura “*en un intercambio constante*” (Pág. 120).

Ese intercambio continuo entre periodismo, literatura y las nuevas y viejas formas de la “*non fiction*”, permitió el surgimiento de nuevos casos de la narración, como los ejecutados por Arlt y García Márquez en sus formas de crónica, siempre partiendo de la realidad:

Entraron en crisis categorías tradicionales de la literatura y aún nuevas formas en la búsqueda de su “especificidad”. Señala también importantes conflictos en la cultura. Frente a la cultura como saber constituido, frente a la cultura “separada”, frente a los contenidos imaginarios, se trata de identificar cultura y experiencia. De ahí que señalamos de escribir “solo” sobre algo que realmente haya ocurrido (Ford, 1985; p. 120).

Ahora bien, la relación entre práctica periodística y literatura, como ejercieron Arlt y García Márquez en sus momentos respectivos, tiene su punto de conexión con las analogías que se establecen entre sus identidades biográficas, entre sus recorridos profesionales y sus obras (como con el uso de la crónica), y dentro de estas analogías, con los vasos comunicantes, como el contexto de época, las condiciones de trabajo en el periodismo y en la industria literaria y las corrientes de vanguardia, entre otros.

Las analogías son relaciones de semejanza entre dos cosas distintas. Comúnmente se les conoce como campos semánticos (González, 2017; p. 19) y estos a su vez son “*grupos de palabras que comparten uno o varios rasgos en su significado*” (Guáqueta, 2018). En cuanto a los vasos comunicantes, asegura esta teoría física como ciencia que, al verterse un mismo líquido en dos depósitos unidos, a distintas alturas, el nivel de uno de ellos bajará y el otro subirá hasta que se igualen. Igual pasa con los conductores de corriente eléctrica. Entonces, al trasladar esta teoría a la literatura, y por ende al periodismo, los vasos comunicantes son las relaciones latentes o manifiestas que existirían entre los textos. Toda obra trae a colación a otra y éstas se interconectan

para buscar una nivelación entre lo ya escrito y lo que está por crearse (Centeno, 2007).

Para el escritor peruano Mario Vargas Llosa (1997) los vasos comunicantes son *“sucesos diferentes, que, narrados de una manera trenzada, van recíprocamente contaminándose y en cierto modo modificándose”* (Pág. 88). Así lo explicó en su libro *Cartas a un joven novelista* (1997) en donde explicó esta metáfora física llevada a la literatura, en la novela de *Madame Bovary* (2016), de Gustave Flaubert, edición de la que él mismo hizo el prólogo.

Agregó que, si los distintos sucesos se articulan en un sistema de vasos comunicantes, intercambiarán vivencias y se establecerá entre ellos una interacción, gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de una simple yuxtaposición de anécdotas. *“Hay vasos comunicantes cuando la unidad es algo más que la suma de las partes integradas en ese episodio”* (Pág. 88).

En este caso, los vasos comunicantes que se presentan entre escritores y cultores de un oficio, como el periodístico (Arlt y García Márquez) se dan porque están conectados de manera directa o, a su vez, por uno o varios terceros, quienes a su vez están unidos a través de sus coyunturas, de sus mismas obras y las ajenas que los marcaron. Y además, Arlt y García Márquez “fluyen”, al contribuir con sus rupturas a la generación de momentos posteriores consagratorios de la literatura y del periodismo, como el *Boom* latinoamericano, así como en la reivindicación histórica y posterior interés e investigación académica de la obra de Arlt, por ejemplo.

Es por los vasos comunicantes en la literatura y el periodismo, como dice el escritor y también periodista, Roberto Alifano (2012) que, *“por primera vez en la historia somos contemporáneos de todos los hombres, de alguna manera nuestra vida ha pasado a ser muchas vidas”*.

Objetivos

Objetivo general

Establecer las analogías y vasos comunicantes entre Arlt y García Márquez, como creadores y disruptores de la crónica periodística, analizando el período 1928-1950.

Objetivos específicos

- Describir el desenvolvimiento de Arlt y García Márquez en el marco de las industrias culturales en las que se desempeñaron como periodistas y escritores.
- Relacionar la praxis periodística de Arlt y García Márquez, a través del género periodístico *crónica*.
- Explorar cómo el fluir de Arlt y García Márquez permitió generar posteriores momentos consagradorios de la crónica, como en el *Boom* Latinoamericano.

Metodología

La estrategia metodológica en esta investigación que cruza el periodismo y la literatura utilizará herramientas de carácter cualitativo, como fuentes principales documentales, bibliográficas y entrevistas en profundidad a informantes clave.

El trabajo tendrá tres niveles de abordaje:

1. Los hechos.

El tratamiento del material de las fuentes buscará detectar y documentar sucesos históricos concretos con el trabajo de los dos protagonistas, su pertenencia a las industrias culturales de sus momentos y encontrar en los mismos documentos, en las cartas personales, en las entrevistas, en sus propias crónicas, las pruebas documentales, la ocurrencia de hechos, analogías entre sus biografías y dentro de ellas, los vasos comunicantes de sus obras periodísticas.

2. Las analogías y los vasos comunicantes entre Arlt y García Márquez. Al buscar datos fácticos se podrá reportar la hipótesis de que hubo puntos de contacto entre ambos cronistas, a través de este género periodístico. Esos datos fácticos, históricos, son los vasos comunicantes a comprobar, directos o indirectos, como los que pueden identificarse a través de terceros escritores que también ejercieron o practicaron el periodismo, como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

3. Si no hay una referencia directa o vaso comunicante que sea reconocido por García Márquez acerca de la influencia que pudiese haber tenido de Arlt, se aplicará la herramienta de Análisis Narratológico o Comparativo entre las crónicas “La Tintorería de las Palabras”, de Arlt, publicada el 15 de junio de 1940 y “La Crónica de Segunda División”, de García Márquez, también publicada en junio de ese mismo año y que recoge su experiencia de ingreso al colegio San José, el 8 de febrero de 1940.

El trabajo también contará con una serie de entrevistas a informantes clave, expertos en los temas literarios y periodísticos que ejercieron y ejercen el doble papel, es decir el literario y periodístico y que conocieron en su momento a García Márquez, o en detalle la obra de Arlt.

Noé Jitrik es doctor en literatura y referente académico internacional de las letras. Conoció en vida a García Márquez y su extensa obra literaria como periodística. Es experto en la obra de Roberto Arlt. Entrevista adelantada presencialmente en Buenos Aires, el 13 de junio de 2018.

Sylvia Saítta, es doctora en literatura de UBA. Experta en la obra de Roberto Arlt; escribió los libros *El Escritor en el Bosque de Ladrillos*, la biografía revisionista y más completa del escritor argentino y *Aguafuertes de Viaje, África y España*, que recoge las crónicas viajeras de Arlt en estas dos regiones del mundo. Entrevista adelantada presencialmente en Buenos Aires, el 19 de octubre de 2018.

Óscar Domínguez Giraldo, periodista y exdirector de la Agencia de Noticias de Colombia, Colprensa. Cronista que ejerce el oficio, con más de 50 años de experiencia en el campo y conocedor de la obra periodística de García Márquez. Entrevista realizada virtualmente con Medellín, Colombia, el 23 de octubre de 2018.

Roberto Alifano. Es periodista, escritor y poeta argentino. Practica el doble oficio, es decir el literario y el periodístico. Fue discípulo de Jorge Luis Borges, quien tuvo contacto con ambos periodistas y escritores, Arlt y García Márquez. Entrevista adelantada presencialmente en Buenos Aires, en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) el 30 de octubre de 2018.

Son informantes que también pertenecieron a generaciones de periodistas y escritores que vivieron o tuvieron contacto con el impacto y a gran escala sobre la influencia de estos dos grandes autores.

Capítulo 1. Desenvolvimiento de Arlt y García Márquez en las industrias culturales

-Tatán, tatán...tatán, tatán...-.

-Plic, plic, plush... plic, plic, plush...-.

-Tatán, tatán...tatán, tatán...-.

Los discos de la *Mergenthaler* comenzaron a girar a medida que su operador pulsaba el teclado de 16 líneas con 6 letras y símbolos cada una, parecido al de una máquina de escribir. Su sonido semejaba al de una línea de tren avanzando sobre los rieles. De a poco se iban componiendo las palabras, frases, oraciones, espaciados del texto elaborado por los redactores y descendían desde el depósito ubicado en la parte superior de la máquina hacia el crisol, donde esperaba el plomo fundido.

Dichos lingotes, una vez enfriados -a veces con agua- se encarrilaban en un rectángulo de metal llamado pletina y que tenía la medida exacta de la página del periódico, el cual se iba configurando en metal según la habilidad del operario para pulsar el teclado y el uso que hacía del almacén o depósito que contenía hasta 1.500 matrices. A su vez, se podían conectar hasta cuatro teclados al mismo tiempo y estar unidos a cuatro almacenes.

Una tecnología que patentó Ottmar *Mergenthaler* en 1885. La llamada “composición en caliente”, es la denominación genérica utilizada para designar los textos elaborados o compuestos a partir del metal fundido, como lo explicó Claudio Puig (1991) en su *Lexicográfico: diccionario de producción gráfica* (Pág.41).

Apenas un año después, el *New York Tribune*, instaló la primera linotipia que componía líneas enteras de caracteres al mismo tiempo, poniendo fin a cuatro siglos de impresión basada en el manejo manual de cajas de tipos móviles individuales.

El adelanto permitió ganar velocidad a la hora de producir los periódicos “in situ”, es decir la armada, el montaje de los mismos se hacía prácticamente en el lugar del linotipo. La tecnología permitió, además, establecer una relación simbiótica entre los periodistas de las generaciones como las de Arlt y García Márquez y los linotipistas, quienes corregían allí mismo cualquier gazapo o error que llegaba de la redacción. Así lo describió la revista colombiana *Semana*, en 1982, acerca de cómo era la vida del periodista José Salgar, quien fue jefe de redacción de García Márquez en *El Espectador* y cuando ejerció la función en los linotipos:

José Salgar salió de la rotativa y pasó a la armada del periódico, entre vapores de plomo y rumores de linotipo. Ese lugar era entonces la verdadera escuela. Incluso hubo un académico de la lengua que se ganaba la vida como linotipista. Salgar aprendió el difícil arte de leer al revés, de hacer que cada escrito se ajustara mágicamente al espacio previsto, de cambiar la disposición de las páginas como si se tratara de un rompecabezas de plomo⁶.

Luego, en 1901 el diario argentino *La Nación* contaba con un equipamiento de varios equipos de linotipia⁷, que constituían la más moderna tecnología en ese momento. Con el desarrollo de los años y desde la Segunda Revolución Industrial, el mundo de las publicaciones y de los diarios también se vio influenciado por los adelantos tecnológicos. Junto a la linotipia, la monotipia también era un adelanto que utilizaba los tipos fundidos requeridos utilizando metal líquido, el cual era el resultado de una mezcla

⁶ Artículo “El Hombre y el periódico”. En Revista *Semana*. Publicado el 10 de abril de 1982. Bogotá, Colombia.

⁷ Sobre los linotipos. En *Historia de la Tecnología*. Escrito por T.K. Derry y por Trevor Illtyd Williams. Ediciones Siglo XXI. Página, 424. “La linotipia componía una línea de tipos completa en una sola operación. Lo hacía sacando las letras requeridas de un almacén, utilizando un teclado, y a continuación conduciéndolas hasta un orificio de un molde en el cual se inyectaba el metal fundido”.

de plomo, estaño, cobre y antimonio. Pero además, estaban las máquinas de “intertipia”, que eran una evolución de los linotipos:

La linotipia se introdujo en 1886, para el periódico *New York Tribune*, pero en 1900 apareció una versión perfeccionada. La monotipia entró en el mercado por primera vez en 1894; un modelo perfeccionado fue introducido en Londres en 1900 por los editores Cassell & Co. La intertipia de 1921 era esencialmente una variante de la linotipia; fue usada por primera vez para el *Journal of Commerce*, de Nueva York. En teoría, las linotipias e intertipias son las más rápidas, siendo capaces de componer 12-14 líneas por minuto, aunque en la práctica los que las manejaban lograban poco más de la mitad. Las monotipias componían 5 líneas por minuto. La máquina Ludlow se parecía a la linotipia por cuanto producía una línea de tipos pero había que reunir a mano los caracteres para su fundición. En 1905 aparecieron las máquinas de telecomposición, pero solo fue hasta 1928 cuando apareció una satisfactoria, la Faichild (Derry, Williams, 1990; pp, 424-425).

La transformación tecnológica de los procesos productivos editoriales y de la prensa gráfica que se convirtió en diaria fueron de la mano con el crecimiento de la gran urbe argentina, los procesos de alfabetización, el surgimiento de una nueva clase media que trabajaba y ganaba un sustento económico y que se convirtió en consumidora de contenido informativo y de entretenimiento (Rivera, 1998).

Este cambio profundo puede constatarse en el período comprendido entre 1880, cuando es elegido presidente Julio Argentino Roca y 1916, con el triunfo de Hipólito Yrigoyen, una etapa que es vista como el establecimiento de los cimientos de la llamada “Argentina moderna”, tal y como lo expresó Mirta Lobato (2014).

La autora indicó que fue el período de la llamada “*Argentina agroexportadora o del crecimiento hacia afuera*”, con el envío de los productos del campo a Europa y las estrechas relaciones con el mercado internacional. Pero además, fue el tiempo del denominado “régimen oligárquico conservador” y de la “*Argentina aluvial o el período de la inmigración masiva*”, debido a los cambios profundos sociales motivados por el arribo de miles de personas provenientes de Italia y España, y con posterioridad con el enorme esfuerzo de alfabetización que permitió el surgimiento de una clase trabajadora y media, que buscaba otros contenidos e informarse.

Entre 1880 y 1916 se profundizaron las transformaciones iniciadas a mediados del siglo pasado y la Argentina adquirió los rasgos más perdurables que la colocaron entre las naciones más modernas de entre los países latinoamericanos (...) En el plano cultural

se constituyó una zona de fricción entre aquellos elementos que definían un espacio letrado restringido, los que buscaban asimilarse utilizando como herramienta fundamental la alfabetización y quienes buscaban modificar la nueva sociedad desde perspectivas opuestas al liberalismo, como el anarquismo y el socialismo. La expansión de la prensa periódica y la ampliación de los circuitos de lectura popular fueron los signos más visibles del cambio cultural (Lobato, 2014; pp, 7-8).

Los linotipos y las rotativas comenzarían a dejar de producir con el énfasis en la relación simbiótica entre política y lucha de facciones que marcaron al periodismo del siglo XIX, dando paso a la lucrativa empresa que surgía y crecía con las reglas mercantiles.

El sexenio de la presidencia Roca (1898-1902) es testigo de transformaciones decisivas: los dos antiguos periódicos mitristas, *La Nación* y *La Prensa*, son ahora órganos de oposición a Roca con diferencias entre sí, pero más aún, son ya importantes empresas industriales. Ambos diarios habían iniciado su proceso modernizador y de innovación técnica ya a comienzos de la década de 1880. En 1894, una renovación completa de maquinaria, de dirección y gerencia en *La Nación* (ahora a cargo de Emilio Mitre, hijo del ex presidente) pone proa a la industrialización a gran escala. En 1898, hace lo propio el diario *La Prensa*, con una reconversión que incluye la mudanza al estratégico edificio de Avenida de Mayo, casi frente a la casa de gobierno nacional (Moyano, Ojeda, Sujatovich, 2016; p. 14).

Para los investigadores, Julio Moyano, Alejandra Ojeda y Luis Sujatovich (2016) las estrategias empresariales para consolidar el negocio mediático, los lectores, los anuncios, se basaron en la doble estrategia de crear, por un lado, contenido específico emulando revistas y magazines exitosos; y por el otro explorar nuevas segmentaciones lejos del mundo de la política y así crear una nueva raza de lectores ávidos y demandantes, que pagaran por ese contenido. Como en el caso de la revista *Caras y Caretas* y otros más.

Ese mismo año, Bartolomé Mitre y Vedia, “Bartolito”, el otro hijo del ex presidente que había liderado la primer modernización en los '80, conduce la creación de un medio revolucionario en el mercado local: la revista *Caras y Caretas*, cuyo número 1 coincide con el inicio de la presidencia Roca (aparece el 8 de octubre, en tanto el traspaso presidencial es el 12).

Si las portadas de *Caras y Caretas* serán en su casi totalidad y a lo largo de varios años terribles mandobles políticos contra el roquismo por medio de caricaturas multicolor que ocupaban toda su superficie, el contenido, en cambio, imitaba el exitoso modelo de los magazines estadounidenses y europeos: temas variados que excedían largamente los asuntos políticos o económicos para ocuparse de temas de divulgación científica, viajes, temas “sociales” (participación de miembros de la elite en actividades “privadas” en el espacio público), presencia de muchas fotografías por medio de la técnica del

fotograbado *Halftone*, irrupción del género policial, material literario de lectura breve, historietas, chistes y juegos, información práctica para el hogar, etc (...)

(...) Su éxito (*Caras y Caretas*) sorprendió a propios y extraños: su tirada superó los cien mil ejemplares por número, captó avisos publicitarios hasta superar cómodamente el 25 por ciento de la superficie impresa, adquirió un prestigio muy por encima de los temores de Bartolomé Mitre (p), y se convirtió en una referencia a imitar: no sólo se trataba de incorporar géneros y estilos exitosos, hibridarlos con otros preexistentes o segmentar lo públicos en forma más sistemática que en los años previos, sino de una inversión intensa de capital expresado tanto en tecnología como en el dispositivo comercial y el cuerpo de redactores, artistas y fotógrafos (Moyano, Ojeda, Sujatovich, 2016; pp, 14-15).

Igual sucedió con los diarios, en los que también se buscó innovar para llegar a esos nuevos públicos:

El diarismo no se queda atrás, surgiendo los primeros intentos de una prensa diaria basada en los exitosos modelos sensacionalistas estadounidenses y británicos, que comienzan a emular empresas francesas y españolas, referencia fundamental de la industria local. En este trabajo se explora las estrategias de diversificación y segmentación expresadas en los cambios en las empresas de la familia Mitre, antecedente directo de la irrupción, en los años subsiguientes, de las nuevas y exitosas editoriales de Haynes y de Vigil, así como los primeros diarios que buscan abrirse paso con formatos sensacionalistas como *La Razón y Crítica* (...) De allí que si bien durante las dos décadas precedentes había habido intentos de periódicos con caricatura en tapa y variedades, o de orientados a mujeres, niños o familias, en las primeras dos décadas del siglo XX tales periódicos, amparados en una potente inversión de capitales no provenientes directamente de las facciones políticas, conformaron sus casos paradigmáticos de éxito. El mercado había crecido tanto que dos sucesivos cismas de la misma revista *Caras y Caretas* -que originaron *PBT* en 1903 y *Fray Mocho* en 1910- no pusieron en riesgo la supervivencia de ninguno de los tres periódicos en el corto plazo. La hibridación de componentes exitosos afectó incluso, y de inmediato, a tres grandes diarios del comienzo del siglo: *La Nación*, *La Prensa* y *El Diario*. Los tres adoptaron varios elementos que el exitoso magazine había instalado, apareciendo en los años subsiguientes crecientes coberturas de dramas policiales, visitas “sociales” y crónicas fotográficas de sucesos lejanos. (Moyano, Ojeda, Sujatovich, 2016; pp, 1; 15).

Fue una efervescencia fruto de la industrialización del sector y de la generación de contenidos innovadores y creativos para la época. Un momento que años más tarde, gracias a los trabajos de Hockheimer y Adorno se catalogaron como “Industrias Culturales”, y cuyo concepto mismo, evolución y hasta nombre ha ido cambiando con el paso de las décadas. Hoy son consideradas “industrias creativas”⁸.

⁸ Para el investigador y doctor en Ciencias de la Comunicación, Martín Becerra (2009), las llamadas Industrias culturales “son uno de los nervios centrales por los que circula la vitalidad y en los que se gestan prácticas, usos y costumbres de las sociedades”. Destaca que en Argentina, estas tareas han tenido una larga tradición histórica que data de finales del Siglo XIX, pero que también se han transformado. Y una de esas transformaciones es que hoy se denominan “industrias creativas”, es decir

En Argentina, las industrias culturales, desde 1870 y durante un siglo se expandieron y repercutieron en la generación de audiencias en masa que consumía sus productos informativos, innovaron contenidos, formatos, estilos y contribuyeron con la profesionalización de las tareas y oficios de producción, creación y trabajo cultural. A finales del siglo XIX, para ser exactos en 1895, se contaba la producción de 345 periódicos en diferentes idiomas y cuando al país lo habitaban tan solo 4 millones de personas. En comparación, en 2008, con 40 millones de habitantes tan solo circulaban 2 millones diarios de ejemplares de 185 periódicos (Becerra, 2013).

La evolución de las industrias culturales en el país atraviesa tres grandes etapas: la primera, de los orígenes de los medios escritos, expresión de una cultura “facciosa” y de opinión, abarca desde las vísperas de la Revolución de Mayo hasta la creación de los diarios *La Prensa*, *La Nación* y *La Capital*, sesenta años después (1870); la segunda etapa ocupa el siglo que se extiende entre la organización nacional de los años ochenta en el siglo XIX hasta mediados de la década del setenta del siglo XX, es decir, desde la emergencia de otras industrias culturales (libros, cine, radio, televisión) que a su vez estimuló el profesionalismo en los desempeños productivos, hasta 1975, época en que se abre una tercera etapa cuyos rasgos más definidos se generan a partir de 1989 y que puede reseñarse como multimedial, convergente, financierizada y de alta penetración de capital externo, vigente hasta hoy (Becerra, 2013; p. 43).

Jorge Rivera (1998) recordó que con el nacimiento del siglo XX surgió en Argentina la folletería popular, unos “*pequeños cuadernillos de papel rústico, ilustrados con tapas de colores llamativos (...) que ponen el acento en temas catastróficos, sangrientos o grotescos, y cuyos temas se enfocaban en lo gaucho, los payadores, la literatura*”, o reproducían los folletines clásicos europeos, de moda durante la segunda mitad del siglo XIX.

Agregó que las revistas, como *Caras y Caretas*, y *Nosotros*, fueron referentes de las publicaciones culturales dedicadas al gran público surgido por la alfabetización y movilización económica y social en el país.

Rivera (1998) también explicó que el diario *La Nación* produjo a partir de septiembre de 1902 el *Suplemento*, que era el anexo que contenía un tratamiento diferente de la información, es decir con grandes escritores en sus páginas y con un inusitado

“las actividades que tienen su origen en la creatividad individual, la habilidad y el talento, y que tienen potenciales para la creación de empleo y trabajo a través de la generación y explotación de propiedad intelectual”. (Braun, E; Lavanga, M., 2007)

despliegue fotográfico y marcando el nacimiento de los llamados “coleccionables” o por fascículos. Agregó que una vez se publicaban todas las entregas, el mismo diario vendía las tapas para que se pudiesen empastar y guardar en la biblioteca.

Añadió que esta idea también fue replicada por otras casas editoriales con el fin de tener participación en el mercado de esta industria cultural en auge y produjeron las llamadas “publicaciones de quiosco”, cuya aparición data de 1915:

Se trata de folletos de 15 o 20 páginas, que se distribuyen fundamentalmente en quioscos al precio de 0.10 centavos. Los materiales que integran estas colecciones son de calidad dispar. Incorporan recursos modernos, como la encuadernación en tomos, los tirajes elevados que reducen costos, la inclusión de publicidad, la utilización de recursos capaces de suscitar el interés de los lectores, como concursos, encuestas, servicios anexos, regalo de partituras, etcétera. (Rivera, 1998).

Una evolución y efervescencia que también fue de la mano con los desarrollos de tecnologías como el cine y la radio, durante bien entrado el siglo XX. Jorge Rivera (1998) contó cómo la producción literaria argentina comenzó a nutrir los experimentos de ese invento llamado cinematografía y que derivaría en la consolidación de una industria nacional, con importantes ventajas artísticas y económicas, pese a la oposición de escritores trascendentes. Aunque hubo otros, como Horacio Quiroga, que sí vio el potencial que desencadenaba este nuevo canal.

Ya en la segunda década del siglo XX, el 27 de agosto de 1920, un grupo de amigos encabezado por Enrique Susini, y llamados “los locos de la azotea” transmitieron por primera vez y en directo, en forma inalámbrica para un grupo de 50 oyentes, la ópera *Parsifal*, a través de un invento que parecía extractado del mundo de los sueños, de la fantasía, de la locura: la radio.

Para Rivera (1998) este medio seguirá su desarrollo gradual y sostenido, pero enfrentado a una férrea resistencia que la tradición cultural y escritores tradicionales le hacían. En 1925, el grupo editorial de *La Nación* decidió encender los transmisores de su propia radiodifusora, *Radio Mitre*, aún vigente (Moyano, Ojeda, Sujatovich, 2016). Y otro empresario, como Alberto M. Haynes, verá el enorme potencial del nuevo medio y a la par con sus creaciones periodísticas empresariales, como el diario *El Mundo*, creó a Radio *El Mundo*, en 1935.

Desde las trincheras de la industria cultural gráfica en Argentina

El avance de la industria cultural argentina en todos sus frentes se aceleró aún más con las revistas especializadas y con la captación de públicos en el auge del siglo XX.

Moyano, Ojeda y Sujatovich (2016) recordaron que la irrupción de la revista *El Hogar*, creada por Haynes en 1904 marcó el inicio de una época de fuerte competencia y del poderío de un medio de comunicación sin vinculación con la política dominante. Y por supuesto -como lo indicaron- sus competidores no se quedaron atrás, al producir *PBT Y Fray Mocho*:

En 1909, el uruguayo Constancio C. Vigil logra su primer éxito industrial con *Pulgarcito* (1909) dirigido a público infantil, y ya hacia la época en que vemos reconvertirse al diario *Crítica*, logra el éxito de tres revistas masivas destinadas a públicos segmentados: *El Gráfico*, *Para Ti* y *Billiken*, las que tras breves exploraciones se asientan como dirigidas, respectivamente, a públicos interesados en deportes, femeninos e infantiles. Lo mismo sucede con la industria del libro. El resultado es un proceso de rápida expansión de la competencia, aún en un contexto de concentración, que impulsa a los actores a diversificarse y emular éxitos, así como a nuevos capitales a intervenir en la industria. (Moyano; Ojeda; Sujatovich, 2016; pp, 22-24).

Es en el desarrollo de la industria cultural gráfica que se ahondó la especialización y surgieron medios de nicho, es decir, los fundados, dirigidos y direccionados a colectivos identificados y cómo no, militantes, en este caso del arte, la literatura y por supuesto de la política. Surgieron a inicios de los años 20 los proyectos editoriales de Boedo y Florida.

Rivera (1998) aseguró que dichos proyectos fueron la consecuencia del afán de penetración cultural y de pedagogía que sufría la vieja izquierda clásica. En la calle Boedo 837 funcionaban los talleres de Editorial Claridad, de Antonio Zamora, y en sus linotipos se imprimían los cuadernillos de bajo costo, titulados, *Los Pensadores*, de 1922, que difundían los clásicos de la literatura universal y folletines polémicos, poemarios y novelas naturalistas y humanistas.

Como antítesis, en calle Florida, un grupo también de escritores incipientes, poetas, dramaturgos y que utilizaban el periodismo como vehículo comunicativo lanzan la revista *Martín Fierro*, para divulgar sus intereses y apuestas también políticas, sin alinearse con nadie.

En febrero de 1924 comenzó publicarse en Buenos Aires la revista *Martín Fierro*, que recogía la producción inicial de las figuras más destacadas en la llamada generación del 22. La revista cumplió un papel actualizador. Su estilo ágil, político e ingenioso apelaba a un público con cierto grado de sofisticación. La revista logró una adhesión masiva notable para la época.

Entre otras novedades, *Martín Fierro* anticipa el moderno tamaño *tabloid*. Algunos números presentan grabado a dos colores y otros tricolor. El precio era de 0.10 centavos. *Martín Fierro* contribuyó a la introducción y divulgación de fenómenos y expresiones culturales, como el jazz, la arquitectura, la música. Utiliza en 1925 los novedosos canales de radiotelefonía para promocionar su existencia y la de sus jóvenes colaboradores.

Trató de ser, por sobre todas las cosas, apolítica, y este mismo apoliticismo, en cierta forma militante, selló su suerte definitiva. Hacia fines de 1927 se suspende la aparición de *Martín Fierro* ante la presión de sus colaboradores para que la revista apoyase la candidatura presidencial de Hipólito Irigoyen. Según el director de *Martín Fierro*, la revista está por encima de los partidos políticos (Rivera, 1998; p. 17).

En 1928, los linotipos producen a máxima capacidad y en cuanto a los diarios la competencia era feroz, destacándose el arrojado y crecimiento exponencial del diario *Crítica*. Saítta (1998) indicó que este diario, fundado por el uruguayo Natalio Botana, en 1913, marcó desde 1920 la diferencia con respecto al periodismo tradicional y apeló a elementos de estilo y presentación de la información que lo acercaron a las masas populares, replicando a su vez fórmulas que otros diarios como *La Razón*, ya aplicaban. El 21 de mayo de 1924, la editorial de *Crítica* ratificaba: "*Para que el lector lo sepa todo, es preciso dárselo seleccionado y a su justo tiempo. El nuevo ritmo tiene, pues, algo de nuestra condición particular*" (Saítta, 1998; p.91).

Atrás quedó la solemnidad de las publicaciones tradicionales. Su interés radicó en formas de contar más amenas, entendibles por la gran masa de lectores y reseñando sus preocupaciones más sentidas. En pocas palabras replicó el "modelo amarillo", o el "*Yellow press*" estadounidense, impulsado por William Randolph Hearst.

La fórmula para este equipo era "máxima libertad" y preocupación por los "intereses populares". Botana exploró numerosas zonas de periodismo, prácticamente inéditas: el uso atractivo de titulares a gran cuerpo, las noticias de interés humano, las campañas solidarias, las denuncias por irregularidades municipales, la búsqueda de personas extraviadas, las colectas y beneficencia, etc. Explotó a fondo la llamada veta "sensacionalista" o "amarilla" del periodismo, prestando una especial atención a la página de noticias policiales. La noticia policial de *Crítica* explotaba viejos procedimientos del folletín y la literatura de *fait divers* (de sucesos), con su recurrente

apelación al suspenso y a los enigmas, amalgamados con ingredientes específicos del lenguaje y de la tecnología del periodismo (Rivera, 1998; pp, 15-16).

Y es en ese diario donde se fue formando el estilo de un escritor que ejercía el periodismo para ganar un salario y renombre. Cubría policiales y sus crónicas tenían un público cautivo dentro del universo “Botananiano”. Era un criollo, hijo de inmigrantes, que hizo del barrio de Flores su trinchera desde la cual disparaba sus escritos, sus polémicas, su personalidad sin par y sin cesar: era Roberto Arlt.

El 4 de agosto de 1928, el rodillo de la *Underwood* de color negro hizo girar la hoja de papel que estaba atrapada y no tenía escapatoria. El blanco de su cuerpo esperaba el inicio del martilleo sobre sí, para que aparecieran las sílabas, las palabras, las oraciones que configurarían la primera columna como tal, en el nuevo diario *El Mundo*, de quien estaba sentado al frente de la máquina de escribir, un tanto pensativo, la mirada clavada

en el teclado QWERTY⁹ y el mechón rebelde de pelo sobre la cara.

Atrás habían quedado los momentos de trabajar en lo que fuera, como corredor de papel de envolver, con los pies ampollados, los madrugones y las dificultades de quedarse sin hogar a los 16 años, cuando su padre lo expulsó de la casa; difícil coyuntura de hambre y desencanto que lo obligó a cubrir el cargo de dependiente de librería, aprendiz de hojalatero, aprendiz de pintor, mecánico, vulcanizador, director de fábrica de ladrillos, director de pasquín y trabajador en el puerto (Saítta, 2000; pp, 20-22).

Ese recorrido por la vida lo llevó a armarse de valor y visitar en 1918, al afamado escritor y periodista Juan José de Soiza Reilly, en su casa de Flores, entre las calles Membrillar y Ramón Falcón, en Buenos Aires. Soiza Reilly era reconocido por haberse desempeñado como corresponsal del diario *La Nación* durante la Primera Guerra

⁹ El teclado QWERTY fue un invento de Christopher Latham Sholes, quien era impresor de Wisconsin, en Estados Unidos. Este orden de teclado fue diseñado para la comodidad de los operadores de telégrafos que transcribían en código Morse; por eso, por ejemplo, la Z está al lado de la S y de la E, porque Z y SE no se distinguen en el código Morse estadounidense. Escrito por Tim Harford en el portal BBC Mundo

Mundial y como redactor en *Caras y Caretas*, además de tener varios libros publicados. Arlt le lleva un manuscrito y le pidió que tan solo lo leyera. Soiza Reilly le dijo que si le gustaba lo publicaría en la *Revista Popular*, de la que también era colaborador. Esta revista comenzó a circular el 6 de julio de 1917, bajo la dirección de Arturo Meccia, y a partir del 22 diciembre de 1919, Soiza asume su dirección, pocos números antes de su cierre definitivo por quiebra (Saítta, 2000; p. 20).

Para Arlt, ver publicado en la *Revista Popular* y con su nombre su cuento *Jehová*, el 24 de junio de 1918, le llegó como una epifanía: ¡quería ser escritor! Con este intento y el ardor juvenil y el ímpetu que llevaba en la sangre venció sus miedos adolescentes, y haber recibido la bendición del afamado escritor y periodista del barrio Flores, Soiza Reilly, lo encaminó por esa senda –no muy definida y entremezclada- de la literatura y el periodismo.

Luego vendrían las publicaciones de *Las Ciencias Ocultas en la Ciudad de Buenos Aires*, el 28 de enero de 1920, en el número 63 de *Tribuna Libre*, que se autodenominaba, “una publicación quincenal de temas sociológicos y literarios” y dirigida por Ernesto León Odena. Este escrito fue para Arlt, su taller de pruebas y mezcla de saberes como la ciencia, el ocultismo y la literatura; y el relato “Recuerdos del Adolescente”, aparecido en *Babel, Revista de Arte y Crítica*, el 11 de enero de 1922 (Saítta, 2000; pp, 20-23).

Pero nadie le regaló nada. Al regreso a Buenos Aires, luego de prestar el servicio militar en Córdoba y volver con familia, con su esposa Carmen Antinucci y la pequeña Mirta Electra, estaba muy enfermo (bronconeumonía) y buscó de nuevo emplearse en lo que fuera para ganar el sustento necesario para él y su núcleo. Y el periodismo serviría para ese cometido.

Comenzó como *free lance* en *Última Hora* (1924) y mientras echaba pañete y alineaba ladrillos de la casa que él mismo construía en la calle Lescano, de Villa Devoto, recorría los bares, las tertulias, los lugares de encuentro en Flores, con la ropa ajada y los zapatos desvencijados, con el texto de *La Vida Puerca* (su novela futura *El Jugete Rabioso*), tomando leche en una tienda donde los voceadores de diarios esperaban la salida de los periódicos y el nuevo día (Saítta, 2000; pp, 31-32).

Su arribo a la revista *Don Goyo*, del grupo Haynes, donde su amigo de adolescencia, Conrado Nalé Roxlo¹⁰, era el director, significó la oficialización del periodista profesional, de recibir un salario por su trabajo y de cumplir un horario y unos deberes empresariales a los que nunca se acomodó.

Fueron 22 notas quincenales, breves, pícaras, recordando personas y anecdotarios juveniles del barrio y donde su estilo –no exento de problemas por pedido de rectificaciones- comenzó a solidificarse (Saítta, 2000; pp, 37-38). Un estilo que luego profundizó al pasar a la redacción del poderoso y popular diario *Crítica*, para ser cronista de páginas policiales.

La bohemia marcó ese año -1927- al compartir con los colegas el viejo mobiliario desvencijado y los encuentros en lugares de película con nombres muy literarios, como “El Puchero Misterioso”, “La Brasileña” o “Los Inmortales”. Todo un ambiente en donde parecía detective y ayudó, incluso, a salvar a una mujer del suicidio:

Hoy, el redactor de nuestro diario Roberto Arlt y el fotógrafo José Chiapetti, citados por una pre-suicida, en su departamento de la calle Uruguay, evitaron la muerte de ésta, desarmándola en circunstancias en que pretendía descerrejarse un tiro en la sien. Dado lo extraordinario del desarrollo de la aventura, ofrecemos esta crónica ilustrada a nuestros lectores, que no dudamos se darán cuenta que el oficio de periodistas no es rosas ni de flores (Saítta, 2000; pp, 52-53).

A instancias del veterano periodista Alberto Gernuchoff y quien dirigía el nuevo proyecto del grupo Haynes (el diario *El Mundo*) Arlt fue convocado junto con Nalé Roxlo, Amado Villar, Luis Ernesto Soto, Roberto Ledesma, Francisco Luis Bernárdez, Tomás Allenda Irigorri, entre otros periodistas, para integrar la nueva plantilla de un periódico que sería diferente, desde su formato, tabloide, hasta en las formas de presentar la información.

¹⁰ Conrado Nalé Roxlo fue poeta, escritor, periodista, guionista y dramaturgo argentino (Buenos Aires, 1898 – ibídem 1971) Nació y vivió en Caballito, frente al parque Rivadavia. Amigo entrañable de Roberto Arlt, también fue autodidacta y publicó su primer libro de versos, *El Grillo*, en 1923. Alfredo de la Guardia dijo durante su sepelio que Nalé, “*fue escritor en el más neto y amplio sentido de las facultades de imaginar y de componer. Compaginó armoniosamente – bajo aquella adversidad – las esencias del más puro lirismo y las ingeniosidades del humorista penetrante y burlón*”. En Boletín de la Academia Argentina de Letras, Tomo XXXVI, junio-diciembre de 1971, número 141-142. Páginas 259-260. De la Revista *Don Goyo*, Sylvia Saítta (2000) indicó que era una publicación aparecida en octubre de 1925, de “*entretenimientos, popular y miscelánea cuyo modelo es la ya clásica Caras y Caretas*” En *El Escritor en el Bosque de Ladrillos*.

La noche del 13 de mayo de 1928 todos los equipos de redacción, fotografía y técnica, estaban expectantes. El galpón de la calle Río de Janeiro, número 300, estaba iluminado y el ruido de la planta era ensordecedor. Entre sus rodillos aparecía el primer ejemplar del nuevo diario. Desde abril ya hacía pruebas y en adelante trabajaría haciendo el comentario sobre la noticia del momento, especialmente, de los accidentes, delitos y minucias llamadas menores (Saítta, 2000; pp, 55-56).

En su primer número del 14 de mayo, el diario inaugura su sección “El cuento de hoy” con un cuento de Arlt “*Insolente Jorobadito*”. Días más tarde aparece otro, “Pequeños propietarios”, el último que Arlt publica en *El Mundo*. Mientras tanto, el director le encomienda la nota costumbrista, una columna diaria, anónima, firmada con seudónimo y sin título, usual en todos los diarios de la época (Saítta, 1992; p. 9).

De regreso al 4 de agosto de 1928, Arlt supo que había que escribir. Esperaban su columna que ya tenía nombre -*Aguafuertes Porteñas*- y con este título inventado por el director Carlos Muzio Sáenz Peña aparecería en adelante. Así que no había marcha atrás; las teclas de la *Underwood* comenzaron a moverse y a marcar la hoja donde las letras comenzaron a aparecer, a aclararse, a dejar de ser fantasmas:

La persona que tenga la saludable costumbre de levantarse temprano, y salir en tranvía a trabajar o a tomar fresco, habrá a veces observado el siguiente fenómeno: Una puerta de casa comercial con la cortina metálica medio corrida. Frente a la cortina metálica, y ocupando la vereda y parte de la calle, hay un racimo de gente. La muchedumbre es variada en aspecto. Hay pequeños y grandes, sanos y lisiados. Todos tienen un diario en la mano y conversan animadamente entre sí...¹¹

Fue en ese planeta de la industria cultural argentina donde aterrizó Roberto Arlt y se desarrolló como profesional del periodismo y como escritor. Fue en ese ambiente donde sus colegas y él mismo vivían el día a día trepidante de las publicaciones periódicas en pleno apogeo, al ritmo del crecimiento de Buenos Aires.

Alberto Pineta fue un escritor y periodista que compartió redacción y una amistad compleja y con muchos desencuentros con Arlt, en un momento y espacio al que registró y llamó el *fleet street* porteño, para comparar el circuito donde funcionaban los periódicos con la afamada calle londinense, centro de la prensa gráfica en Londres y que se extendió hasta 1980:

¹¹ Es la primera *Aguafuerte Porteña* de Roberto Arlt y se publicó el 5 de agosto de 1928 en el diario *El Mundo*. Se tituló *La tragedia del hombre que busca empleo*.

La Avenida de Mayo centraba en esos años el *Fleet Street* del periodismo de Buenos Aires. En un par de cuadras se escalonaban *La Prensa*, de los Paz; *La Razón*, de los Cortejarena; *El Diario*, de Láinez, y también *Diario del Plata*, desaparecidos los dos últimos hace tiempo. A trescientos metros por San Martín, *La Nación*, de los Mitre, elevaba su tradicional y vetusto edificio, hoy modernizado y ampliado, con nuevas oficinas sobre Florida. *La Fronda*, de Francisco Uriburu, abría sus puertas sobre la misma calle. Era éste un diario de contadas páginas y medido tiraje, político y muy vivaz, por cuyas columnas pasaron periodistas y escritores de renombre. Sobre Esmeralda al 200, ocupaban edificios vecinos *La República* y *Última Hora*, de Villagra, y en la proximidad estaba *La Acción*, de Calcagno. Todavía dentro de ese radio de influencia, *El Telégrafo*, de mister Selby, en Reconquista y Lavalle; *La Argentina*, en Leandro Alem, así como distintos diarios de partido, como *La Montaña*, de García Pintos, nacían y morían y a veces resucitaban en segunda y hasta tercera época, entre farrago de versiones y falsas noticias, a veces con cambio de dueño u de cartel, sin peligro alguno para los gabinetes ni para la estabilidad del Rey Midas. Eso sí, hacían palidecer aún más a los periodistas profesionales que llenaban entre café con leche y emparedado las grotescas columnas de ocasión, y para quienes la vida era realmente dura “sin princesa que cantar”, ni pesos que contar (...)

(...) Fuera de ese radio del *Fleet Street* bonaerense, *El Hogar y Mundo Argentino*, de Alberto Haynes, lanzaban abundantes tiradas desde su nuevo y gran edificio de Río de Janeiro al 300 (...) Cerraban el círculo periodístico que conocí en 1925, la revista *Claridad*, de Antonio Zamora, con sus talleres y oficinas en San José al 1600; tres empresas editoras de periódicos, *La Editorial*, *Viola* y *La Argentina*, cuyas máquinas trabajaban durante las 24 horas del día (...)

(...) Por último, los grupos de Boedo y Florida –de los que hablaremos extensamente en capítulos posteriores- inauguraban con sus polémicas y sus obras un mundo revolucionario para las letras argentinas. Sus periódicos fueron *Claridad*, *Los Pensadores*, *Campana de Palo*, por un lado; por el otro *Martín Fierro*, *Proa*, *Revista de América...* Cito estas publicaciones porque de las mismas surgió el plantel más numeroso y calificado de periodistas profesionales que conoció el país en los últimos treinta y cinco años, y porque en esa generación, denominada con acierto nueva, casi todos fueron y son todavía los sobrevivientes, a la par que escritores, los animadores del ágil estilo y la sobriedad impresionista que conoce la prensa de nuestros días (Pineta, 1962; pp, 31-33).

Arlt hizo parte, indudablemente, de ese engranaje llamado industria cultural, como lo confirmó, de nuevo, su colega Pineta:

Algunos periodistas muy jóvenes suelen creer, y así parecen justificarlo las modernas instalaciones de la prensa, lo que afirmaba el personaje de Chesterton en el sentido de que la oficina de un periódico es exactamente igual a cualquier otro lugar de negocios.

En Buenos Aires, el periodismo ha experimentado transformaciones bien notorias. Los últimos veinticinco años fijan el ciclo de multiplicación de publicaciones y el nacimiento de un acelerado ritmo empresario, así como el montaje de nuevas y más poderosas plantas impresoras, amplias redacciones y nutridos equipos. Aun diarios poderosos y tradicionales, como *La Nación*, se vieron renovados, a objeto de mantener sin interrupción sus elevadas condiciones de existencia.

Aguas oscuras de las plumas caducas sumergidas en horrorosos recipientes necrológicos, moviéndose nerviosas y atascándose a cada instante en las ásperas superficies de las cuartillas de papel de diario, su solemne reinado ritual estaba ya terminando en 1925, barrido por los conciertos de las máquinas de escribir y los equipos de los jóvenes bullangueros. Esta fue la característica de los periódicos de la tarde, en cuyas redacciones se venía incubando la nueva época de las letras argentinas (Pineta, 1962; pp, 30-31).

Una época de la llamada industria cultural que también tuvo sus momentos y despliegue con sus características y condiciones propias en el norte de América y de Suramérica y en países como Colombia, de donde era originario Gabriel García Márquez.

García Márquez

En Bogotá, a la que llamaban en los años 40 y 50 la ciudad de “la eterna llovizna”, debido a la constante lluvia fina que nunca paraba, dos figuras sin forma atraviesan las calles mojadas del centro envueltas por el vapor de la neblina que penetra hasta el fondo de los huesos. Una, es un zorrero (carretillero) que azota contra el aire la rienda con la que manipula al jamelgo; en el planchón de madera lleva un baúl. Justo detrás y con la lengua afuera, la segunda forma, flaca –con piernas escuálidas- corre nerviosamente para no perderle el paso, y evitar extraviarse dentro de la oscuridad.

El viaje en lancha desde La Mojana hasta Magangué, luego en barco de vapor desde Barranquilla y después en tren desde Puerto Salgar hasta la Estación de la Sabana, en Bogotá, ya lo tenía extenuado, así llevara casi cuatro años haciéndolo cada final de curso en el liceo de Zipaquirá, cuando regresaba por las vacaciones escolares a su casa paterna en el municipio de Sucre, departamento del mismo nombre: el periplo duraba con suerte más de ocho días recorriendo la quebrada geografía nacional, dejando atrás la canícula caribeña a la que estaba acostumbrado y ahora debía someterse una vez más al frío, que años después mantendría la comparación con el hielo y el asombro de un niño al que su padre lo lleva a conocer en bloques.

Era 1947 y una pensión de costeños, en la calle Florián, carrera octava con la misma Avenida Jiménez sería su nueva residencia, por cuanto iniciaría la carrera de Derecho en la Universidad Nacional. Llegó sin contratiempos, pagó el transporte, la habitación y

arrastrando los pies se desnudó para meterse dentro de las cobijas. Allí sintió la cama mojada.

El local de la pensión era una casa antigua, sin ventanas, cuyas puertas daban a un jardín interior de geranios y jazmines, que le recordaron los del patio de la casa natal. Al cerrarse la puerta de la habitación los pensionistas quedaban encerrados como en una caja de seguridad (...) Gabriel no tuvo tiempo de dejarse arrobar por su congénita claustrofobia, pues tan pronto como se metió en la cama pegó un grito de espanto que alarmó a los vecinos durmientes: tuvo la impresión de que alguien, por hacerle una broma, le había mojado la cama. El costeño que dormía al lado le explicó muerto de risa que no se trataba de ninguna broma: así era Bogotá (Saldívar, 1997; p. 148).

La humedad del género de la sábana contra su menudo cuerpo le dio la bienvenida una vez más a Bogotá, como ya lo había hecho en 1943. Volvió a llorar desolado, en silencio, para desahogarse y mantener vivo el sueño que ya venía escarbando y configurando desde que su abuela, Tranquilina Iguarán, le contara las historias más inverosímiles, trascendentales, espirituales, tremendistas, trágicas, hermanadas con la muerte y la nostalgia: quería narrar esas historias, quería ser escritor. (Saldívar; Martínez; 1997, 2016).

Bogotá no llegaba siquiera a los 500 mil habitantes, enclavada en una extensa sabana y con espacios arquitectónicos republicanos que despuntaban en medio de las casas coloniales de más de 300 años (La Candelaria) y algunos edificios que abrazaban los tiempos modernos y que eran más altos que la Catedral Primada; se pasó de la influencia arquitectónica francesa a la Escuela de Chicago, al *art déco* neoyorquino (...) se construyen viviendas, acueductos, alcantarillados, mataderos, escuelas, hospitales y plazas de mercado (Zambrano, 2007; p. 58).

La ciudad estaba rodeada de extensas chacras o haciendas, generalmente de hatos lecheros y sembradíos de papa y hortalizas con los cuales se abastecía el casco urbano, enclavado en una cuadrícula de calles y carreras que no se extendía más allá de los 30 kilómetros cuadrados. La migración era reducida y se concentraba en grupos de gitanos, o romaníes, alemanes y europeos que escapan de las fauces de la guerra y libaneses que se instalaron en el centro, entre las calles 10 y 14, entre carreras 8 y 10 para montar sus comercios de telas, géneros, ropa, vajillas y artículos de agencia.

Su vida cultural se mantenía en forma, especialmente en los cafés, como *El Gato Negro*, *Asturias*, *Colombia*, *Café Pasaje*, *Saint Moritz*, *El Automático*, donde los periodistas y escritores pasaban noches enteras tertuliano. En ese eje (hoy llamado Eje Ambiental) de la calle 13 o Avenida Jiménez funcionaban los principales periódicos, como *El Tiempo*, *El Espectador* *El Siglo*, *La República* y las emisoras potentes, como *Nueva Granada*, *La Voz de la Víctor*, *Nuevo Mundo*, *La Voz de Colombia*, *la Radiodifusora Nacional de Colombia* y *Radio Santa Fe* (Álvarez, 2018; p. 193).

La creciente ciudad gozaba del impulso y la fama que ganó desde finales del siglo XIX cuando fue conocida como “La Atenas Suramericana”. Resulta que el humanista español Menéndez Pelayo, en su *Antología de la poesía latinoamericana* (1892) fue quien impuso este bautizo:

La cultura literaria en Santa Fe de Bogotá, destinada a ser con el tiempo la Atenas de la América del Sur, es tan antigua como la conquista misma”. Esta afirmación, hecha por un erudito que nunca conoció la ciudad ni el país y cuyo único contacto con ella se reducía a los epistolarios sostenidos con algunos ilustrados capitalinos, fue recogida por cronistas como Pedro María Ibáñez, quien señala que el estatus de Bogotá como ciudad culta se remonta a tiempos de la conquista. Según él, esta condición atrajo a una migración de españoles cultos, que engrandecieron el proceso civilizador (...) Así, desde fines del siglo XIX, se fue forjando tal imagen de Bogotá, en buena parte creada por una élite intelectual que se veía a sí misma como una sociedad culta y que consideraba a Bogotá muy por encima de las otras ciudades latinoamericanas. En 1871 la imagen erudita de la capital se alimentó con el establecimiento en ella de la primera sede de la Academia de la Lengua en América y del Salón Ateneo, lugar de tertulias y de discusión de las noticias literarias y del idioma (...) Se consolida así una tendencia a crear una realidad propia, mediante la integración de un contexto cultural más amplio que instrumentaliza la cultura como herramienta para encaminar la sociedad bogotana hacia lo que la elite consideraba civilización, y dejar atrás lo que consideraba barbarie: hablar mal, vestirse mal, comportarse fuera de las normas dictadas por los manuales de urbanidad (Zambrano, 2007; p. 51).

En ese ambiente de elite cultural y cuyo calificativo de Atenas fue ratificado por el escritor, periodista y político argentino Miguel Cané¹² surgió toda una generación de escritores y poetas, como José Asunción Silva, Tomás Carrasquilla, Rufino José

¹² En artículo “Los mitos nacionales”, de Revista *Diners*, número 367, octubre 2000, Bogotá, Colombia. No hay una fecha exacta ni la paternidad del calificativo. El autor del escrito, Luis Hernando Aristizábal, afirmó que el *remoquete* “no fue utilizado por primera vez ni por Miguel Cané, ni por Pierre D’Espagnat, ni por Charles Saffray, sino por «el poeta santafereño Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara (1721-1781), quien en una de sus décimas decía: “Traer a Santafé oradores, Atenas de tantos sabios”».

Cuervo, Miguel Antonio Caro, y a inicios del Siglo XX, José María Vargas Vila, quien irrumpió con sus textos de denuncia y disidencia.

El *jet set* de los años veinte entonces absorbía las modas en el arte, en el vestuario, en la danza, la música y el cine, el cual también se producía en el país por familias adineradas. Espectáculos culturales de alcurnia en el Teatro Faenza y el Teatro Colón, los primeros automotores que llegaron a lomo de mula desde el Río Magdalena.

Bogotá vivió una cultura que se divulgaba en los diarios de entonces, preocupados por difundir dicha urbanidad, representada en los buenos modales, el buen gusto, los bailes, las virtudes cristianas. Esa civilidad, con sus restricciones y mandamientos, como infiere Zambrano (2007) contribuyó a forjar el mito de la “Atenas Suramericana”, que luego se consolida durante las décadas del 20 y del 30.

Con los cambios de los años veinte, la ciudad inicia la transformación de la cultura urbana y produce un nuevo espacio público. La modernización de las comunicaciones con la radio, el cine, el avión, las transmisiones inalámbricas, el automóvil, el tren – confirman que la ciudad es un dispositivo para la comunicación (Zambrano, 2007; p. 58).

Un dispositivo para la comunicación, que al igual que en los demás países latinoamericanos, y en varias de sus ciudades, luego de los procesos independentistas y de guerras internas civiles, como de cambios culturales y sociales, contribuyó a la gestación de una prensa partidaria política y que luego se convirtió en otra con abiertas innovaciones en sus rutinas productivas, en la redacción, en las formas de contar, en el uso de fotografías e ilustraciones, y por supuesto, con un amplio sentido comercial.

En los casos de *El Comercio de Lima* (fundado en 1839); *La Prensa* (Argentina, fundada en 1870), así como *El Espectador* (Colombia, fundado en 1887), se nota la aceleración del proceso modernizador empresarial desde comienzos de la década de 1880, y sobre todo, un enorme auge a partir de fines de siglo. En Colombia, *El Tiempo* y *El Colombiano* se fundaron en 1911 y 1912, respectivamente. En el caso de *El Espectador*, tal transformación aguardará el recambio generacional iniciado en 1915. Todos ellos abrirían nuevas prácticas de innovación en contenidos, tratamiento de las noticias, tecnología y sobre todo técnicas de promoción de ventas. No casualmente, todos ellos, tras un siglo donde la norma fue la breve duración de los títulos, permanecen a lo largo del siglo XX y continúan hasta la actualidad. (Moyano, Ojeda, Sujatovich, 2016; pp. 4-5).

En el caso colombiano, los periódicos como *El Tiempo* y en especial *El Espectador*, decidieron acoger el modelo comunicacional de medios estadounidenses, como la

revista *Time*, que ponía su énfasis en las formas de narrar basadas en amplios titulares y despliegue de historias, así como el uso de grandes fotografías.

Los dos creadores de *Time*, Henry Luce y Briton Hadden, dos estudiantes de la prestigiosa universidad Yale, en Estados Unidos, buscaron producir en los años 20 del siglo pasado una revista que rompiera con los esquemas de la prensa diaria estadounidense, dominada por el amarillismo de Hearst¹³.

Los dos jóvenes comenzaron a recoger fondos con amigos y familiares y el 3 de marzo de 1923 nació *Time* y con un tiraje de 9 mil ejemplares. Un año después la cifra aumentó a 30 mil; luego a 44 mil, 75 mil y 111 mil en 1926. No obstante sus ganancias netas fueron de \$8 mil dólares y el año siguiente menos de la mitad, con \$3.800. Un inicio nada fácil y que se recordó por quienes siguieron su historia (Santibáñez, 1995).

La revista en esa época era mirada con desdén por algunos periodistas que la descalificaban como producto de “tijeras y goma de pegar”, cargo que no era infundado del todo. Sin embargo, tuvo éxito por una razón muy clara: los creadores de *Time* descubrieron un nuevo enfoque de “valor permanente”, que les permitió romper el molde tradicional del periodismo. Al concebir a *Time* como un servicio para “el hombre ocupado, el cual necesita tener sus noticias mejor organizadas, simplemente para mantenerse informado”, echaron las bases de la revolución del periodismo interpretativo (Santibáñez, 1995; p. 8).

Los cambios se volvieron a registrar cada tanto, especialmente al finalizar la Segunda Guerra Mundial en el mismo Estados Unidos.

Por ejemplo, el periodista John Hersey escribió seis crónicas con el mismo número de supervivientes de la bomba atómica de Hiroshima, y a pesar de hacer su trabajo como una rutina, marcó una nueva etapa en el periodismo estadounidense y era el que se centró en las personas, en los seres humanos.

El director ejecutivo de *New Yorker*, William Shawn, le encargó al periodista John Hersey que escribiera un reportaje sobre el caso de Hiroshima, pero que se alejara de todo lo que había escrito hasta ese momento y se centrara en otro punto de vista (...) y decidió que el retrato lo conformarían seis testimonios: una oficinista, Toshiko Sasaki; el médico

¹³ La reconocida historiadora colombiana Diana Uribe hizo un video podcast con la historia de Hearst, donde analiza su trayectoria y la invención del amarillismo, o el arte de la exageración mediática, que traspasa al mundo de las noticias falsas, o mentiras instaladas. La serie se denomina Grandes Empresarios del Siglo XX (Publicado en agosto de 2019). Recuperado de Youtube.

Masakazu Fuji; la viuda Hatsuyo Nakamura, con sus 3 niños; el misionero alemán, Wilhem Kleinsorge; el joven cirujano Terufumi Sasaki y el pastor metodista, reverendo Kiyoshi Tanimoto¹⁴.

Roberto Herrscher (2009) aseguró que este acto fundacional fue una nueva forma de hacer periodismo, y que también se expandió y tuvo influencia en la producción periodística, como parte de las industrias culturales que se desarrollaron en el norte suramericano, así como en Colombia. Para el autor, el periodismo narrativo es “*pasar de las fuentes a los personajes y de las declaraciones a las escenas casi teatrales donde la gente se cuenta cosas es entrar en el mundo del periodismo narrativo*” (Pág. 38). Y sobre el ejemplo de *Hiroshima*, la novela, Herrscher la consideró como “*periodismo narrativo –tal vez más poético que narrativo-, porque encuentra la escena real que deja una onda expansiva en nuestra comprensión y nuestra sensibilidad* (Pág. 41).

García Márquez volvió a recordar esa noche de su arribo por primera vez a Bogotá que, pese a sus intenciones y a contar con todas las condiciones y buenas calificaciones de su paso por el colegio San José, de Barranquilla, había llegado solo a la ciudad y no tenía padrinos ni palancas políticas, en ese enero de 1943.

Debía terminar el bachillerato puesto que una enfermedad lo obligó a abandonar los estudios en Barranquilla y regresar a su casa paterna en el departamento de Sucre.

Al otro día, en una fría mañana, se vio haciendo una larga fila frente a las oficinas del Ministerio de Educación, también en la Avenida Jiménez entre carreras Séptima y Octava. Al igual que él, muchachos de diferentes regiones del país y de escasos recursos económicos aguardaban el momento de entregar sus documentos, presentar las pruebas y con suerte, lograr una de las becas de estudio que el Estado otorgaba en aquel entonces. Poco antes de llegar a la puerta apareció un hombre al que él le había ayudado a transcribir un poema de amor para su novia, en el tren que hacía algunos días cabalgaba montañas desde Puerto Salgar para llegar a Bogotá. El hombre, siempre agradecido, lo recordó y llamó: “No seas pendejo, ven conmigo”. Era Adolfo

¹⁴ Artículo *Hiroshima*, de John Hersey. *La crónica de seis supervivientes de la bomba de Hiroshima*, escrito por Iona Rivas Vives. En revista *Pandora Magazin*, 2015. *Barcelona, España*. En esta reseña se indica que Hersey aceptó cubrir lo que había pasado en Hiroshima poco después de la bomba atómica. Una lección del reportero que lleva el oficio en las venas, dijo.

Gómez Támara, caribeño, de Sincelejo y director nacional de becas del ministerio. (Saldívar, 1997; p. 150).

García Márquez anhelaba entrar al colegio San Bartolomé, de los jesuitas, y considerado el mejor del país, pero donde la élite bogotana también imperaba. Tuvo que enfrentarse con un nuevo desencanto: la burguesía no iba a permitir que un “provinciano” ingresara a sus aulas. Gómez Támara le mostró todo un cartapaso de documentos y recomendaciones de las grandes familias y “gente importante” para el San Bartolomé como justificación, pero no lo iba a dejar colgado, por tanto le dijo que fuera al de Zipaquirá (Saldívar, 1997; p. 151).

Al San Bartolomé, como al Gimnasio Moderno entraban los hijos de los expresidentes, políticos y de la oligarquía.

La élite recurre al buen hablar, los buenos modales y el manejo de un protocolo social, como fronteras entre lo que ellos consideran civilización –su cultura- y barbarie –la del pueblo bajo y los provincianos (Zambrano, 2007; p. 53).

Por eso, y no muy de acuerdo, ingresó el 8 de marzo de 1943 al Liceo de Varones de Zipaquirá, población de la sabana de Cundinamarca y retirado en ese entonces de Bogotá. No obstante, es en ese colegio donde nació el García Márquez poeta, escritor, periodista, rebelde, iconoclasta, enamorado, parrandero, tomador de pelo o en buen caribe, “mamagallista”. *“Todo lo que aprendí se lo debo al bachillerato”* (Saldívar, 1997; p. 153).

Ahora vendría el estudio superior y con ocho hermanos más -en ese momento- tendría que ser en la institución pública: ingresó el 25 de febrero de 1947 a Derecho en la Universidad Nacional de Colombia, donde tan solo duró 14 meses, pasando la mayoría del tiempo en los jardines y bosques de la Ciudad Universitaria y en los cafés de la Carrera Séptima en el centro de la ciudad, fallando constantemente a las clases. Su vida dio otro giro cuando terminó de leer, *La Metamorfosis*, de Kafka, libro que le prestó en la pensión el costeño, Jorge Álvaro Espinosa. Al abrir el libro, de tapas rosadas, traducido por alguien llamado Jorge Luis Borges y publicado por la editorial Losada¹⁵

¹⁵Centro Gabo, 4 de marzo de 2019, Cartagena, Colombia. Artículo *92 hitos memorables de Gabriel García Márquez*. Elaborado por la redacción de este centro cultural que funciona en esta ciudad y que tiene el apoyo de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) a propósito de los 5

resultó en una revelación: “Carajo, ¡pero si así hablaba mi abuela!” (Saldívar, 1997; p. 179). Inspirado, escribió *La Tercera Resignación*, que es la respuesta a un reto literario.

Resultó que Eduardo Zalamea Borda, “Ulises”, uno de los eruditos y literatos colombianos más importantes del país, y quien también era un hombre de medios (escribía columnas variopintas en *El Espectador*, que iban desde la cultura, hasta los comentarios de los partidos de fútbol de su equipo Independiente Santa Fe, en el estadio El Campín) lanzó un desafío ante la que consideraba crisis de la literatura colombiana. Zalamea respondía en su columna “La Ciudad y el Mundo” a una carta del lector Arturo Correa, quien se quejaba que solo reseñaba autores extranjeros. Por eso, dijo “Ulises”, publicaría próximamente unos textos de un joven llamado Álvaro Mutis y reafirmó esperar los textos de “los nuevos poetas y cuentistas desconocidos e ignorados por falta de una adecuada y digna divulgación de sus escritos” (Saldívar, 1997; p. 181).

García Márquez decidió responder. El 13 de septiembre de 1947, *El Espectador*, publicó *La Tercera Resignación* en la página cultural Fin de Semana. Por ello, el poeta Arturo Camacho lo entrevistó en la emisora radial *HJCK* y la prensa bogotana difundió la primera noticia en torno a él, anunciando su participación en la Feria del Libro de Zipaquirá (Martínez, 2016). Ambos medios, *El Espectador* y la *HJCK* eran los referentes culturales de ese momento en el país. Asombrado, el joven de Aracataca vio cómo inició su vinculación con las industrias culturales del momento en Bogotá y en Colombia.

En 1948, el 9 de abril, cuando García Márquez ya cursaba el segundo año de Derecho en la Universidad Nacional sucede *El Bogotazo*, la revuelta popular de tres días, desatada por el asesinato del líder y candidato liberal a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán (a una cuadra de la pensión Florián). Pese a que la asonada fue conjurada en poco tiempo y con un número elevado de muertos reafirmó una cadena de violencia que dura hasta el presente (Álvarez, 2018). Fue un hecho, que también afectó y en forma directa al joven escritor:

años de conmemoración de la muerte del Nobel. Dentro de esos hitos se cuenta la influencia de la historia de Gregorio Samsa, en el escritor colombiano.

Dado que la ciudad ardía y la revuelta cobraba dimensiones apocalípticas, Gabriel tuvo que buscar refugio en la pensión; pero no: esta también estaba ardiendo. Allí fueron pasto de las llamas sus cosas personales, los libros que le atizaban la alta fiebre literaria (...) y lo que era más querido, los originales del cuento "El fauno en el tranvía", los tres que había publicado en *El Espectador* y otros en los cuales estaba trabajando (Saldívar, 1997; p. 193).

Esa crisis coyuntural se zanjó además, con el cierre de la Universidad Nacional y de los cafés del centro, que no abrieron sus puertas durante varias semanas por los hechos ocurridos. En esos cafés, además de los testigos que vieron a un segundo tirador junto a Roa Sierra, el señalado asesino de Gaitán y quien fuera luego linchado, representaban el refugio y el epicentro de la vida cultural bogotana y del poder central (Álvarez, 2018; pp, 303-304).

Incluso durante la media centuria anterior (a los 40) se impuso la tradición de que para ser Presidente de la República había que ser escritor, poeta o gramático. De tal manera que en la república de las letras y la política mancomunadas, los cafés literarios de Bogotá llegaron a constituir verdaderas torres de marfil, donde políticos, escritores y estudiantes se daban la mano y medían sus armas tomando café (...) En el ambiente que se respiraba entonces en aquella Bogotá ínclita y parroquial, de tranvías lentos y atardeceres grises de hollín, un estudiante alérgico a la universidad como Gabriel podía pasarse el día alrededor de la Carrera Séptima, entre la Plaza de Bolívar y la calle 24, entrando y saliendo de los bares y cafés, a la búsqueda de escritores y amigos o de un rincón para continuar la lectura del libro entre manos (...) Además, tenía toda una galería de cafés con solera para escoger: *Asturias, Rhin, El Molino, El Automático...* (Saldívar, 1997; pp, 173-174).

Así que al verse sin pensión, universidad y menos bohemia literaria donde se sentía contenido, acompañado y especialmente libre y volador, decidió retornar a su caribe, pero llevando para siempre y en su interior la nostalgia por la ciudad que fue hostil en primera instancia, pero que, como lo reconociera con una seriedad que no parecía suya y que en muy pocas ocasiones esbozó, el lugar donde aprendió, lloró, sufrió, amó: una capital que le dio más de lo que le quitó y a la que volvería años después para desarrollar su faceta de periodista consolidado y reconocido, trabajando en *El Espectador*. Una nostalgia que de seguro incluyó en su escrito perdido en las llamas del 9 de abril, *El Fauno en el tranvía* y que luego él mismo le contó a Dasso Saldívar, uno de sus biógrafos reconocidos, un testimonio recogido en artículos periodísticos posteriores:

Mi diversión más salaz era meterme en los tranvías de vidrios azules que por cinco centavos giraban sin cesar desde la Plaza de Bolívar hasta la Avenida de Chile, y pasar en ellos esas tardes de desolación que parecían arrastrar una cola interminable de muchos otros domingos vacíos (Martínez, 2016).

Arlt y García Márquez se insertaron en sus momentos en el engranaje de las industrias culturales de sus espacios, ciudades y países. Y lo hicieron, para contribuir con el ejercicio de esta profesión, gracias a la práctica periodística que desarrollaron junto a una destacada creatividad.

El cronista Jon Lee Anderson (2014) confirmó en la edición especial que la *Revista Semana* emitió con motivo del fallecimiento del nobel, que el gran aporte de García Márquez al mundo fue el de haberle dado un aire sagrado al oficio de contar, uniendo las historias propias y conocidas mediante una gran creatividad: *“Si los franceses son buenos para el vino y el queso y también alguna vez lo fueron para la filosofía, los latinoamericanos son buenazos echando cuentos. Y quizá nadie mejor que Gabo para recordárnoslo siempre...”*. (Pág. 59).

El escritor y periodista Juan Villoro (2014), también expuso en la misma revista que la herencia oral de la familia marcó a García Márquez y así lo expresó en sus obras literarias y periodísticas, como con las crónicas de finales de los años 40, donde lo cotidiano recibía una explicación mítica. Y para ello, la creatividad fue la llave que permitió entrar a sus mundos reales e imaginarios: *“Y ahí estaba la vaca, seria, filosófica, inmóvil, como la simbólica estatua de un ministro plenipotenciario”*. (Pág. 51).

En cuanto a Arlt, Ricardo Piglia (2009) exaltó la capacidad de anticipación que tuvo para con el devenir de hechos trascendentes en el mundo, como el ascenso de Hitler al poder y la antesala de la Guerra Civil española. Y para ello, hay que tener una gran intuición, inteligencia y creatividad a la hora de contar. Piglia lo escribió en el prólogo del libro *El Paisaje en las nubes*, editado por Rose Coral y publicado en México por el Fondo de Cultura Económica:

El periodismo busca el dramatismo en la noticia, y las crónicas de Arlt dramatizan la exigencia de escribir, la obligación de encontrar algo que decir. El cronista es quien –para decirlo así– inventa la noticia. No porque haga ficción o tergiversar los hechos, sino porque es capaz de descubrir, en la multitud opaca de los acontecimientos, los puntos

de luz que iluminan la realidad. En nadie es tan clara la tensión entre información y experiencia (Piglia, 2009).

El español Juan Cruz (2009) también destacó la esencia como cronista de Arlt y la creatividad del escritor y periodista: *“Roberto Arlt es un cronista, sabe que tiene el poder de parar el tiempo y poner su foco sobre un suceso que a otros les pasaría desapercibido, acaso porque no disponen, como él, de la intuición poética que le resulta imprescindible a un cronista para imaginar que lo que ve no es lo que parece”*¹⁶.

La inquietud de ambos por el conocimiento, el contacto temprano con las lecturas y el asombro por las historias desde niños, constituyó una de las primeras analogías que es necesario establecer y que van más allá de las simples coincidencias y anécdotas.

Capítulo 2. Praxis periodística Arlt-García Márquez en la crónica

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez estuvieron unidos más allá del tiempo y de los espacios. La base de su relación surgió de la confluencia entre periodismo y la literatura y sus formas de abordar la realidad y la descripción de situaciones y personajes de la cotidianidad.

Arlt se consolidó como periodista reconocido cuando ingresó en 1928 al diario *El Mundo*, donde publicó sus *Aguafuertes*, escritos en los que desarrolló su trabajo de observador, y donde volcó toda su capacidad narradora en la urbe “moderna” de Buenos Aires, desde fines de la década de los 20 y hasta los años 40 (Arlt & Borré, 1984).

En ese recorrido por las redacciones de los diarios, Arlt ejerció el periodismo imprimiendo un estilo único, propio, suyo, que luego de los años sigue siendo objeto de análisis. Millones de letras se han impreso a propósito del significado de Arlt como ejerciente del periodismo. Por ejemplo, Miguel Wiñazki (2000):

¹⁶ Artículo “Cronista con armas de escritor”, escrito por Juan Cruz. Publicado en *Revista Ñ*. Grupo editorial Clarín. 23 de mayo de 2009.

Era un pelagatos engreído. Y fue por eso, tal vez, que se hizo periodista. Estaba poseído por el hambre de los desesperados, por la codicia de los menesterosos, por la mugre de los que nacen en los bajos fondos. Portaba todos los pecados necesarios para afrontar ese oficio terrestre y arduo que requiere –sobre todo- del corazón puesto en las verdaderas calles para hacer de la crónica diaria algo que tenga que ver con el ser y no con la nada.

Apenas llegó a *Crítica*, se lanzó a las calles, buscando lo peor. Su espíritu se acomodó de maravilla a las noticias policiales. El trato con los rufianes y el malandrane civil o de uniforme lo llenó de sabiduría. Alimentó su pluma de infiernos y de palabras platinadas de sangre. Completó su educación peregrinando por los cafés en las horas siempre *non sanctas* que siguen al cierre, cuando los que hicieron el diario se abisman en la filosofía, que –como enseñó Hegel- siempre levanta vuelo cuando no hay sol. Después, ya en *El Mundo*, hizo de su nombre un hábito para los miles de fieles de sus *Aguafuertes Porteñas*, tan emocionantes y proféticas como un tango de Discépolo.

Escribía por dinero y contra reloj y contra muchos jefes miserables, como escriben todos los periodistas. Con esa arcilla hecha de realidades, desesperaciones y talentos reinventó una nueva literatura argentina. La que crece fuera de la torre de marfil. Adoraba la calle. Transitó hospitales desvencijados y denunció el desastre, se metió en los andurriales más cenagosos y exhibió la injusticia en cada crónica. Viajó por el país, fue a Santiago del Estero, a la Patagonia, y en todas partes arriesgaba el cuerpo para estar apabullantemente cerca de la verdad, que después se agitaba viva en sus crónicas inolvidables (...)

(...) Fue a España y a Marruecos, enviado por *El Mundo*, lo contó todo y mejor que nadie. Su brújula para encontrar noticias es un rosarito de preguntas simples: “¿Quiénes están allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace alguien o muere alguien allí?”. Si hubiera hoy un cronista con semejante talento, podría escribir ahora lo que escribió Arlt hace 70 años. No hay más que decir. El que quiera ser periodista, que primero lea a Roberto Arlt. (Wiñazki, 2000; p. 35).

Uno de sus más enconados críticos y quien dijo ser su amigo en determinado momento, el escritor y periodista Alberto Pineta (1962) ahondó en el sentido de la praxis periodística en general y de su estrecha relación con la literatura:

Aquél que sienta llamado al señero hacer, será muy difícilmente convencido de que carece de condiciones para poner en evidencia al rey Midas. Al revés de lo que suele ocurrir con otros oficios y profesiones, bastará con que un joven se crea periodista para comenzar a serlo, efectivamente, en alguna medida. El solo y presuntivo descubrimiento de sus inclinaciones configura un acto proclive, trascendente y casi siempre irreversible. Se es periodista desde ese mismo instante, y si al autoiniciado le dicen que no, es que no le comprenden (...) porque el periodista nunca fue periodista. Es siempre periodista.

El morirse de hambre en una redacción era una oportunidad nada despreciable para la joven llama sagrada. Muy contados tenían esa suerte, que resultaba del vivo fuego del alma y cierta iniciación en las más ascéticas prácticas de la India. Nadie ingresaba en esos periódicos para arreglar su vida, pues solía acontecer todo lo contrario. Aquello era echar un leño al hogar de los ideales, lograr la satisfacción de las primigenias inquietudes espirituales. No se podía evitar, sin embargo, en el instante imperioso y decisivo, alguna que otra mirada inquisitiva y angustiosa a la modesta chapita de bronce

que decía Caja, y que se nos aparecía entonces con un magnetismo impresionante y los atributos mágicos de toda divinidad (...)

(...) Desde la redacción de un diario parten, múltiples, los caminos más diversos hacia los hombres, sus obras y hechos, sus sentimientos, ideas e inquietudes: es el eco gigantesco, renovado, que los trabajadores de la prensa devuelven a la calle, a las concentraciones laboriosas, a los hogares, en apretadas síntesis. El periodista mismo configura con su escueta humanidad una respuesta viviente, penetrante, de la realidad que le circunda (...)

(...) La naturaleza de su tarea lo impulsa hacia adelante o lo retrotrae en el tiempo. Los hallazgos están por igual en el presente como en el pasado, y traída de la antigüedad más remota, el periodista puede depositar sobre la mesa de la secretaría una noticia sensacional para el interés de sus contemporáneos.

La cuarta dimensión de los conocimientos del hombre se logra únicamente en la redacción de un diario, que es laboratorio donde la vida se revela como una placa en el cuarto oscuro (...) En los tiempos modernos, y desde Edgar Poe hasta nuestros días, quizá pueda afirmarse que no hay escritor que no haya pasado, por lo menos, por la redacción de un diario. Aquello de que el periodismo mata al escritor, no es más que un mito creado por un mal escritor y peor periodista. Los hombres de letras encuentran en las oficinas de la prensa su recinto sacramental, su bautismo de fuego. Nuestro país es pródigo en ese sentido, y la historia de nuestra literatura está estrechamente unida al periodismo (...)

(...) Hay una literatura para escritores, pero puede afirmarse que no hay periodismo que no sea para periodistas. El más modesto gacetillero devora glotonamente lo que ha escrito horas antes en las tintas frescas de su diario. Los mejores lectores de diarios son los periodistas, y no hay que creerles cuando dicen que tomarán vacaciones para ignorar la existencia del mundo que les rodea (...) Nadie magnifica más una noticia que un nombre del gremio (Pineta, 1962; pp, 34, 35, 37, 41).

Pero en su libro autobiográfico de 1962, Pineta también quiso evocar el significado de esa relación profesional y de amistad truncada con Arlt mismo y de sus dificultades a la hora de redactar, y cómo no, del paso de la dictadura del lápiz rojo por sobre sus originales.

¿Cómo era Roberto Arlt? ¿Cómo era su rostro, su figura, su carácter? ¿Sus gestos, sus ademanes? ¿Qué impresión producía? (...) pues Arlt interesa cada día más, no solo al lector común, sino también a los propios escritores y estudiosos. Por eso contribuyo con mi vaso comunicante, con mi film exterior y radiográfico, al conocimiento más amplio y humano del personaje (...)

Agregaré uno más antes de penetrar en los días en que ambos fuimos compañeros en *El Mundo*, diario que difundió su nombre con *Aguafuertes Porteñas* (...)

(...) Arlt había perdido la alegría feroz de los años pasados. Mostraba cierta compostura, cierto azoramiento de campesino que entra en un salón pisando alfombras persas.

En una oportunidad en que hablábamos con Muzio sobre el interés que despertaban las notas de Arlt –hacía tiempo que habían terminado sus series porteñas y españolas y sus colaboraciones firmadas eran escasas- me dijo aquél: -Sí, por supuesto que los artículos

de Arlt despertaron interés y, además, él tiene sus lectores. Por algo está en el diario. Pero, ¿quién le clava el diente a cualquiera de sus originales? Cada vez que me entrega uno me paso la noche corrigiéndolo y acabo con dolor de cabeza. El libro, sus novelas, son algo estrictamente personal y el escritor puede presentarse allí como quiera y hasta alardear de hacer tabla rasa con las formas elementales del lenguaje. En el diario el escritor podrá seguir siendo todo lo personal que quiera, pero tendrá que conocer su propio idioma. Yo lo estimo muc

ho a Arlt, pues de lo contrario no me tomaría el trabajo que me tomo. Y eso que ahora, después de tantos años, ha progresado muchísimo... Ahí, donde está usted sentado, lo he tenido a Roberto durante horas enteras explicándole estas cosas. Yo lo quería a él en el diario - (Pineta, 1962; pp, 140,144,146).

Para Noé Jitrik (1984) solo mucho tiempo después de la muerte de Arlt su obra fue rescatada y analizada, y recalcó que en vida, la mayor notoriedad provenía de su práctica del periodismo.

Artículos diarios publicados durante meses y meses, reunidos por su título *Aguafuertes Porteñas*, mediante los cuales hizo realidad moderna, por decir así, la vieja aspiración concebida en la época romántica de describir milimétricamente la vida de la sociedad argentina; artículos genéricamente costumbristas, se apartan del remoto modelo español (Larra, Clarín), para inflexionar el modelo argentino (Gutiérrez, Last Reason, Fray Mocho) mediante los recursos que proveía el periodismo y sobre fondo del ascenso histórico de capas populares dotadas de gran imaginación; sus artículos, en esa perspectiva, no rechazan el lunfardo, la jerga y el ritmo periodístico, los ambientes marginales, ladrones y caballos, el tango, etcétera, etcétera (Jitrik, 1984; p. 109).

Entre tanto, García Márquez, publicó sus primeras crónicas como redactor oficial en los diarios regionales *El Universal*, de Cartagena, y en *El Herald*o, de Barranquilla. En ambas ciudades integró los llamados Grupos de Cartagena y Grupo de Barranquilla, ciudad en donde la literatura y la bohemia se condensaron en “La Cueva”, un restaurante y bar que permitió ser el epicentro para su formación del trazo literario y por supuesto del periodístico (Fiorillo, 2002).

Fue el 21 de junio de 1948 cuando publica oficialmente su primera columna de opinión, azuzado por el gran escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella y su jefe de redacción, Clemente Manuel Zabala. Se llamó “Punto y Aparte” y fue el inicio de la práctica del periodismo, lo que él consideraría más adelante, y parafraseando a Camus, como “el oficio más bello del mundo”. Su biógrafo Dasso Saldívar (1997) lo recordó:

García Márquez no ignoraba que hacía dos meses Domingo López Escauriaza (hermano del popular poeta cartagenero el Tuerto López) había fundado en Cartagena el periódico progresista *El Universal* y que su jefe de redacción era Clemente Manuel Zabala, un izquierdista misterioso y parco, pero con la suficiente maestría, generosidad y

entusiasmo como para haberse convertido en el mentor y en la caja de resonancia de los jóvenes periodistas y escritores de la ciudad. Gabriel vio que allí estaba no solo el refugio que necesitaba, sino la escuela de periodismo que andaba buscando y el apoyo económico que precisaba (...)

(...) Después de un largo diálogo en la redacción, Zabala se quedó entusiasmado con el joven cataquero: con sus cuentos, que había leído en *El Espectador*, sus conocimientos literarios y sus enormes ganas de trabajar en el periodismo en el recién fundado periódico (...)

(...) Sin embargo el examen de admisión fue más bien desalentador para el aprendiz de periodista. Clemente Manuel Zabala le pidió que le llevara una primera nota de tema libre, y Gabriel la escribió con la comodidad de su imaginación, su ansia desmedida de poetización y su prosa chispeante. Cuando se la entregó, Manuel Zabala sacó su lápiz rojo y empezó a reescribir la nota en los interlineados. Esa noche se puso a analizar el estilo de su jefe y el suyo en la misma nota, y halló una diferencia esencial. En la siguiente nota ya hubo menos tachaduras en rojo, y unas dos semanas más tarde, ya no hubo ninguna. A los pocos meses su estilo y su imaginación se habían impuesto en el periódico de tal manera, que el mismo Clemente Manuel Zabala no tardó en comentar que Gabriel no solo llegaría muy lejos como periodista, sino como escritor (Saldívar, 1997; pp, 197-198).

El mismo García Márquez evocó esta vivencia del lápiz rojo –el que también fustigó los escritos de Arlt- y de su primera columna, como un principio desalentador y que por poco lo hace abandonar, pero que le sirvió como vivencia para emprender el largo, dedicado y no menos ingrato camino del periodismo.

La nota que se publicó por fin en la página editorial no tenía nada que ver con la que yo había escrito. Entre los remiendos del maestro Zabala y los del censor (del periódico), lo que sobró de mí fueron unas piltrafas de prosa lírica sin criterio, ni estilo y rematadas por el sectarismo gramático del corrector de pruebas. A última hora acordamos una columna diaria, tal vez para delimitar responsabilidades, con mi nombre completo y un título permanente: “Punto y Aparte”.

Zabala y (Héctor) Rojas Herazo, ya bien curtidos por el desgaste diario, lograron consolarme del agobio de mi primera nota, y así me atreví a seguir con la segunda y la tercera, que no fueron mejores. Me quedé en la redacción casi dos años publicando hasta dos notas diarias que lograba ganarle a la censura, con firma y sin firma, y a punto de casarme con la sobrina del censor.

Todavía me pregunto cómo habría sido mi vida sin el lápiz del maestro Zabala y el torniquete de la censura, cuya sola existencia era un desafío **creador** (García, 2002; pp, 388, 389).

¿Qué une a Arlt y a García Márquez en el ejercicio periodístico y literario, a pesar de sus diferencias en tiempos y espacios? Una respuesta inicial es la de exponer sus

coincidencias de vida y de profesión, o si se quiere llamar, sus puntos de encuentro, sus analogías.

Puntos de encuentro. Analogías.

1. Lecturas y gran imaginación

Arlt y García Márquez tuvieron a la lectura como eje central de sus aprendizajes, de su formación intelectual. Arlt, como autodidacta; García Márquez, como cumplidor de su bachillerato. Arlt usó a la lectura como escape y refugio; García Márquez la consideró como el mejor descubrimiento que tuvo en su infancia con el ejemplar deshilachado y lleno de polvo de *Las Mil y Una Noches*. Ambos se estimularon con la lectura para desarrollar la curiosidad y mantener las inquietudes afiladas.

Con diferencias de edad en ese aprendizaje autodidacta, Arlt, en sus ratos libres del primer trabajo que tuvo en su vida, como corredor de papel de empacar, devoraba folletines y libros que compraba usados en las tres librerías más importantes de su barrio Flores, en la ciudad de Buenos Aires: la de los hermanos Pellerano, ubicada en la avenida Rivadavia 6803; “La Linterna”, perteneciente a Ángel Luppo, que estaba en Rivadavia al 6800, y la de Ángel José Pariente, a 17 cuadras de distancia (Rivadavia al 7133) en cuyas vidrieras se exponían los tentadores cuadernillos en verso del gaucho Hormiga Negra y de los hermanos Barrientos (Saítta, 2000; p. 18).

Recordó Saítta (2000) que, en esas librerías, Arlt vendió libros propios y ajenos para comprar cigarrillos, y...

Lee así folletines franceses, libros de técnica y textos o cuadernillos esotéricos y ocultistas de Madame Blavatsky y de Annie Besant; concurre a Centro Florencio Sánchez y a la Biblioteca Anarquista ubicada en Terrero al 500 y formada por los volúmenes donados por el dramaturgo González Pacheco. Y asiste también a las tertulias literarias del barrio que, como la de Ángel Pariente, prosperan en esos años (Saítta, 2000; pp, 18-19).

Alberto Pineta escribió en su libro *Verde Memoria* (1961) que esos folletines, tan de moda y de tanta influencia en Argentina en el comienzo y primeras décadas del siglo XX movieron el engranaje interno de la imaginación arltiana y constituyeron la savia de su aprendizaje literario, en especial el de las historias de Rocambole.

Pero, ¿de dónde proviene aquél aprendizaje? ¿Cuáles fueron las fuentes? Los viejos folletines truculentos editados desde principios de siglo. Él lo dice: “Yo había leído los cuarenta y tantos tomos que el vizconde Poison du Terrail escribiera acerca del hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole, y aspiraba a ser un bandido de alta escuela”. Arlt adapta todo esto a sus propios personajes, incluso las expresiones, apropiadas para las entregas al servicio doméstico universal: “los lustrosos cabellos negros se ondulaban señorialmente” (Pineta, 1961; p. 143).

Ahora bien, la lectura de los folletines, como entretenimiento y luego el cine, y el consumo de la prensa gráfica -y más la segmentada como la argentina de aquellos años-, para estas generaciones de ciudadanos era algo tan rutinario y tan normal como ver la televisión o consultar el celular en los días actuales.

Por supuesto, llegó la lectura de sus mayores y de su mentor, Ricardo Güiraldes, de quien fue su secretario y quien promovió la publicación de sus primeros escritos. Sin su apoyo jamás hubiese publicado en *Proa*. Él, para Arlt, ocupó alternativamente el lugar de padre y, o de hermano mayor (Saítta, 2000; p. 33).

El autor de *Don Segundo Sombra* lo incitaba a leer a Proust y descubrió a los rusos, como Dostoievsky y Tolstoi. En las tertulias literarias a las que asistía con frecuencia se encendían acalorados debates sobre “la literatura nacional” y aparecieron los escritores del Centenario y la gran influencia de los años 20, los “mad” o “happy twenties enmarcados por la Revolución Rusa y el final de la Primera Guerra Mundial, por un lado, y el crac del 29 y el golpe militar en la Argentina, por el otro” (Gnutzmann, 2004; p. 144).

Todas las lecturas e intercambios culturales que Arlt vivió en aquella época se verán trasladados a sus *Aguafuertes* iniciales, donde defendió a autores del

Centenario, como Benito Lynch¹⁷ y Horacio Quiroga¹⁸, por cuanto consideró que “sus relatos no eran “atildados”, pero sí están surcados por una violencia directa radicada en la pampa o en Misiones y tenían un lenguaje expresivo, económico, directo y asimétrico, mas no decorativo” (Viñas, 1998; p. 27).

O a otros autores a quienes criticaba con vehemencia:

No tenía reparo en tachar directamente de inútiles a los escritores Ángel de Estrada, Carlos Obligado, Borges y Enrique Banchs (...) añade a Enrique Larreta y Hugo Wast. En otras Aguafuertes critica a Ricardo Rojas y Arturo Capdevila, además a los mencionados Lugones (“escritor desorientado y pirotécnico”) y Manuel Gálvez (Gnutzmann, 2004; p. 145).

Según Gnutzmann (2004) estos autores encarnaban un modelo de país y de escritor que representaban al siglo XIX; “Arlt y el vanguardismo de los años 20, crispándose durante la “década infame” pugnaban bien, mal o regular por descifrar el siglo XX argentino, urbano y cosmopolita, a partir del creciente predominio -como mercado de símbolos- de la ciudad de Buenos Aires”.

Entre tanto García Márquez descubrió la magia de la lectura a los 9 años, por esa curiosidad que tenía –como la de Arlt- y porque en la casa de los abuelos en Aracataca no había más que hacer en medio del sopor caribeño. Es así como violó el lugar prohibido e indómito de la bodega familiar, y en su explorar,

¹⁷Benito Lynch fue considerado como uno de los referentes de la literatura gauchesca (subgénero de la literatura latinoamericana que intenta recrear y describir la vida campesina y sus costumbres). Nació en la ciudad de La Plata, el 25 de julio de 1889 y falleció en 1951. De familia irlandesa adinerada, creció en una estancia. Sus vivencias determinaron su estilo en el ámbito literario. Sus obras más destacadas fueron *La Plata Dorada*; *Los Caranchos de la Florida*; *De los Campos Porteños*; *El Inglés de los Güesos* y *Romance de un Gaucho*. Tomado de History Channel, sección Hoy en la Historia, Julio 25.

¹⁸ Horacio Silvestre Quiroga Forteza nació el 31 de diciembre de 1878, en Salto, Uruguay. Luego de una serie de tragedias familiares y personales en su país, alcanzó su madurez profesional como escritor en Buenos Aires, a donde llegó en 1902. Acompañó a Leopoldo Lugones a Misiones para tomar fotografías y documentar el descubrimiento de unas ruinas de los jesuitas en la selva. Esa vivencia en esa región lo marcó para siempre, por cuanto compró terrenos e intentaría el negocio de la yerba mate. Al regreso, en 1904, abrazó la narración breve con pasión y energía. Durante dos años Quiroga trabajó en multitud de cuentos, muchos de ellos de terror rural y otros para niños donde personifica y humaniza a animales que hablan y piensan sin perder las características de su especie. Publicó en prestigiosas revistas como *Caras y Caretas*, *P.B.T.* y *Pulgarcito*. También escribe novelas y fue considerado como el maestro del cuento latinoamericano, de prosa vívida, naturalista y modernista. En *7 Mejores cuentos de Horacio Quiroga* (2019). Editado por August Nemo. Volumen 12, ISBN 8577775283. Tacet Books. Brasilia, Brasil

descubrió el pedazo de impreso, roto, deshojado, incompleto, lleno de polvo y con el olor rancio característico del papel poseído por la humedad. Una fuerza interior indescriptible lo movió a soplar la tapa arrugada y se encontró en letras de imprenta: *Las Mil y Una Noches*. ¿Cómo llegó el libro allí? Seguro era de su abuelo, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, quien fue su amigo y cómplice de aventuras durante sus primeros diez años de vida y en compartir las lecturas iniciales que el pequeño descubrió en su escuela Montessori, con la maestra Rosa Elena Fergusson, como los cuentos de Perrault y los hermanos Grimm.

En adelante, las tardes cobraron magia y los personajes narrados por *Sherezada* influenciaron al pequeño Gabriel, despertando su imaginación de una vez y para siempre.

La formación preescolar y luego escolar en la población de Sincé, departamento de Sucre, y después en el colegio San José, de Barranquilla, hicieron el resto.

A la hora del recreo, los compañeros lo veían aislarse en el jardín, al amparo de un árbol, donde devoraba libros gruesos de Julio Verne y Emilio Salgari. De tal manera que el muchacho de Aracataca, con su perfecto cinco en conducta, su gran timidez, que lo hacía parecer huraño y su peinado de gomina con una raya en el lado izquierdo, les pareció tan distante, tan de otra edad, que lo apodaron “el viejo”. No era sólo distancia y timidez, sino, como hemos dicho, los rasgos de una prematura juventud, pues Gabriel, como Florentino Ariza, tuvo “la extraña suerte de parecer viejo desde muy niño” (Saldívar, 1997; p. 137).

Este fue un punto de encuentro con Arlt, quien años antes había escrito una de sus *Aguafuertes* más comentadas y fue la de “*Los chicos que nacieron viejos*”.

Esos pebetes... esos viejos pebetes que en la escuela llamábamos “ganchudos” -¿por qué nacerán chicos que desde los cinco años demuestran una pavorosa seriedad de ancianos?- y que concurren a la clase con los cuadernos perfectamente forrados y el libro sin dobladuras en las páginas (...) No se hicieron la rata. ¡Nunca se hicieron la rata! Ni en el colegio ni en el Nacional (Arlt, 1990; p. 7).

Hasta ahí la coincidencia, porque luego habrá referencias en esta *Aguafuerte* que son todo lo contrario de García Márquez. Decía Arlt que “*de más está decir*

que jamás perdieron una tarde en el café de la esquina jugando al billar (...) Chicos tan pavorosos y tétricos. Chicos que no leyeron nunca al Corsario Negro, ni Sandokán” (Arlt, 1990; p. 8).

Como se vio, Salgari, con las aventuras de los piratas de la Malasia, fue capital dentro de las primeras lecturas de García Márquez. Y fue en el Liceo Nacional de Varones de Zipaquirá, donde el rebelde afloró y se hizo muchas veces ¡la rata!

(...) el muchacho de Aracataca tuvo una época de gran indisciplina. Por las noches, tan pronto como el profesor que los vigilaba caía rendido en su cubículo, él y sus amigos se descolgaban por una ventana anudando sábanas por las puntas y se iban al Teatro MacDual o a ver a sus novias (Saldívar, 1997; p. 157).

Fue allí donde por recomendación de sus profesores y rectores del colegio, el poeta Carlos Martín y Carlos Julio Calderón Hermida, los jóvenes estudiantes y que conformaron el llamado Grupo literario de los Trece –García Márquez incluido-abordaron las obras de Rubén Darío Homero, Sófocles, Virgilio, Dante, Shakespeare y Tolstoi; también en el Siglo de Oro español, con Garcilaso y Quevedo.

Calderón impuso la costumbre de leerles él mismo, en voz alta y antes de dormir en los galpones de los dormitorios, a los clásicos, pero también a los marxistas (como Arlt en su producción tardía y cercana a las ideas de izquierda, sin militar nunca en el Partido Comunista; como tampoco hizo García Márquez) (Saldívar, 1997; p. 160).

Fue en el Liceo donde conoció a los capitanes del movimiento poético colombiano Piedra y Cielo, los bardos Eduardo Carranza y Jorge Rojas.

Y es que el García Márquez inicial era y se sentía poeta: escribía versos inspirado por el vallenato¹⁹, el género musical que le servía de ancla caribe en

¹⁹ El vallenato es el género musical de la costa Caribe colombiana. Hace más de 60 años, el ritmo festivo original se hacía con guitarra, guacharaca y la caja, que es la percusión. Luego entró el acordeón. Sus

medio de las heladas sabaneras de la región de Cundinamarca y para las primeras muchachas, Lolita Porras y Cecilia González, “la manquita”, *quien era rubia, atractiva, inteligente, generosa y llevaba siempre una venda en la mano.*

(...) el joven Gabriel de Zipaquirá es ya un escritor con imaginación y en posesión de unos recursos literarios y lingüísticos que le permiten, si bien de forma mimética, expresar sus sentimientos y emociones (...) Pese a que los poemas de Gabriel eran mejores que los de su profesor, éste no dejaba de insistirle en que lo suyo era la prosa. Calderón Hermida veía que la mayoría de los poemas de su alumno presentaba elementos y temperamento narrativos, es decir, que la suya era una poesía que se expresaba más cómodamente en el mundo de las cosas que pasan (Saldívar, 1997; p. 165).

Pero fue hasta la pensión de los costeños en Bogotá y cuando tuvo la epifanía de leer a Kafka, donde decidió que lo suyo era la narrativa. Entonces él mismo reflexionó con Saldívar (1997) *“Me dije: si se puede sacar un mago de una botella, como en Las Mil y una noches, y se puede hacer lo que hace Kafka, entonces sí se puede, sí existe otra línea, Otro canal para hacer literatura”.*

Y se despertó el lector maniático, empezando por la Biblia. Luego llegó la afición por las novelas, que lo acompañó por siempre: *Lazarillo de Tormes, La Celestina, Cervantes, Kafka, Dostoievski, Tolstoi, Gógol, Dickens, Flaubert, Stendhal, Balzac, Zola, Víctor Hugo, Thomas Mann.* (Saldívar, 1997; p. 180).

Ahora, su ansiedad por devorar las obras de los rusos –como Arlt- especialmente Dostoievski, es recordada por el mismo García Márquez en sus memorias y en un momento clave de su vida personal, cuando viajaba en el vapor por el río Magdalena con rumbo por primera vez a Bogotá, para buscar la beca esperada por sus padres para completar el bachillerato. Aquí explicó qué fue lo que más le llamó la atención de Adolfo Gómez Támara, el hombre al que le ayudó a

letras eran rimas mayores, sonetos y serventesios (cuatro versos endecasílabos de rima consonante y alterna) y las décimas de juglares españoles. Era considerado menor y para las clases populares y por el esfuerzo de personas de la cultura, se convirtió luego en el símbolo de Colombia. El periodista Daniel Samper Pizano, experto en este ritmo, recordó que *“la difusión de los medios hizo su papel en popularizarlo y fue García Márquez quien dijo que Cien Años de Soledad era un vallenato de 500 páginas y donde incluyó al cultor Rafael Escalona y a la leyenda de Francisco el Hombre, quien le ganó al diablo un duelo con acordeón y vallenato”.* En revista *Semana*, 18 de abril de 2014.

transcribir un bolero para su novia y que en agradecimiento le dio la beca para terminar el bachillerato en Zipaquirá, como se vio en el pasado capítulo. A él lo llamó “el lector insaciable”.

Era joven, robusto, de piel rubicunda y lentes de miope, y una calvicie prematura muy bien tenida. Me pareció la imagen perfecta del turista cachaco. Desde el primer día acaparó la poltrona más cómoda, puso varias torres de libros nuevos en una mesita y leyó sin espabilar desde la mañana hasta que lo distraían las parrandas de la noche (...) No resistí la tentación de husmear sus libros. La mayoría eran tratados indigestos de derecho público, que leía en las mañanas, subrayando y tomando notas marginales. Con la fresca de la tarde leía novelas. Entre ellas una que me dejó atónito: *El Doble*, de Dostoievski, que había tratado de robarme, y no pude, en una librería de Barranquilla. Estaba loco por tenerla. Tanto que hubiera querido pedírsela prestada, pero no tuve aliento (...) Empezaba a oscurecer cuando el tren disminuyó la marcha, pasó por un galpón atiborrado de chatarra oxidada y ancló en un muelle sombrío. Agarré el baúl por la lengüeta y lo arrastré hacia la calle antes que me atropellara el gentío. Estaba a punto de llegar cuando alguien gritó:

-¡Joven, joven!

Me volví a mirar como varios jóvenes y otros menos jóvenes que corrían conmigo, cuando el lector insaciable pasó a mi lado y me dio un libro sin detenerse.

-¡Que le aproveche! –me gritó, y se perdió en el tropel.

El libro era *El Doble* (García, 2002; p. 214).

Un punto de encuentro con Arlt, como el de buscar “obtener” los libros deseados, porque tendrían un “mejor uso”, como su formación literaria o para satisfacer placeres más mundanos como el gusto por el cigarrillo.

Yo que pedía novelas prestadas, y las reducía luego para comprar cigarrillos o también otros libros que en las estanterías de las librerías eran una tentación (Saítta, 2000; p. 18).

2. Padres autoritarios y pésima relación con ellos

Difíciles por demás, podrían considerarse las relaciones entre Roberto y Carlos Arlt, el padre del escritor argentino, y entre Gabriel Eligio y el joven Gabriel José García Márquez.

Con su padre – recordó Saítta (2000) Arlt se entendía poco y mal: “*Nadie supo nunca lo que Roberto ha sufrido –confiesa su madre-; tres años estuvo su padre*

sin hablarle. Su primera juventud fue muy trágica, su vida y la mía fueron una tragedia: por eso sus escritos tienen tanta amargura” (Saítta, 2000; p. 18).

El padre de Arlt era un prusiano curtido que llegó a la Argentina a finales del siglo XIX y era desertor del ejército. Mirta, su nieta, lo recordaría *como un hombre de aspecto vikingo que sabía trabajar el vidrio, conocía la contabilidad y era bastante diestro con las manos*. Saítta (2000) registró en su investigación que Carlos Arlt era *“egoísta, y de carácter autoritario y violento, que abandonaba a la familia por largos períodos de tiempo y trabajaba en compañías yerbateras en Misiones y Corrientes”*.

Al regreso de uno de esos viajes, de Misiones, cuando Arlt tenía 16 años, lo echa de casa. Ya será una relación rota e incomunicada que tiene su punto más bajo durante el sepelio de Carlos, en el cual Roberto se durmió. Al ser increpado por los asistentes al velatorio, respondió con el acumulado de un resentimiento mayúsculo: *“si era un hijo de puta en vida, por qué debería ser diferente en la muerte”* (Saítta, 2000; p. 53).

Entre tanto el silencio fue la característica que marcó la fría relación entre Gabriel García Márquez con su padre, Gabriel Eligio García. Este alejamiento comenzó a presentarse por haberlo conocido solo hasta los 7 años de edad por cuanto fue criado por sus abuelos y por la itinerancia del joven hijo para continuar sus estudios dos años en Barranquilla. Además, la figura paterna nunca la percibió como tal, a diferencia de su relación con el abuelo Nicolás.

Mientras Gabriel era un muchacho cada vez más retraído porque no encontraba las claves que lo condujeran al corazón de Gabriel Eligio, éste era un padre esmerado pero de una severidad rayana en la incompreensión, y consideraba a su primogénito no sólo como el muy mimado nieto de su abuelo el coronel, sino también como un muchacho “mentiroso”, que todo lo que oía y veía en el pueblo iba a contarlo de otra manera, distorsionándolo todo con su inventiva (Saldívar, 1997; pp,133-134).

Y del alejamiento pasó a una relación conflictiva por la imposición y esperanza que tenía Gabriel Eligio para que fuese sacerdote (había que tener un cura en la familia) o alguna carrera prestigiosa, como Derecho. Estudio que el joven cataquero (gentilicio de Aracataca) cursó hasta el tercer año y finalmente

abandonó. Así lo recordó el escritor en sus memorias, durante el viaje a las raíces que hizo con su madre, Luisa Santiago, en febrero de 1950, para vender la casa paterna en la población originaria.

-Tu papá está muy triste –dijo.

Ahí estaba, pues, el infierno tan temido. Empezaba como siempre, cuando menos se esperaba, y con una voz sedante que ni había de alterarse para nada. Solo por cumplir con el ritual, pues conocía de sobra la respuesta, le pregunté:

-¿Y eso por qué?

-Porque dejaste los estudios.

-No los dejé –le dije-. Solo cambié de carrera.

La idea de una discusión a fondo le levantó el ánimo.

-Tu papá dice que es lo mismo –dijo.

A sabiendas de que era falso, le dije:

-También él dejó de estudiar para tocar el violín.

-No fue igual –replicó ella con una gran vivacidad-. El violín lo tocaba solo en las fiestas y serenatas. Si dejó sus estudios fue porque no tenía ni con qué comer. Pero en menos de un mes aprendió la telegrafía, que entonces era una profesión muy buena, sobre todo en Aracataca.

-Yo también vivo de escribir en los periódicos –le dije.

-Eso lo dices para no mortificarme –dijo ella. Pero la mala situación se te nota de lejos. Como será que cuando te vi en la librería no te reconocí (García, 2002; pp, 15-16).

3. La enfermedad pulmonar y los zapatos rotos

Ambos sufrieron de los pulmones en determinadas épocas de sus vidas, producto de las condiciones climáticas, pero en especial de las circunstancias de vida, la muy menguada economía, y el exceso de trabajo. También, fue una época de aprendizaje y de producción primigenia, tanto en lo literario, como en su vinculación al mundo periodístico, otro punto de encuentro.

Arlt regresó de Córdoba a Buenos Aires, en 1924, con su esposa Carmen y su hija Mirta y no muy bien de salud y la economía disminuyendo. La dote –que era el patrimonio que la futura esposa o su familia entregaron al novio, para contribuir a la manutención de la propia novia o con las cargas matrimoniales- era de 25 mil

pesos argentinos de la época y estaba por agotarse, luego de la compra de la casa en Cosquín y los emprendimientos que intentó y que fracasaron.

Arlt regresa muy enfermo de una bronconeumonía que lo lleva a estar varios días internado en un hospital. Con el poco dinero que les queda de la dote de Carmen, compran un terreno en Villa Devoto, en la calle Lascano, para edificar la casa propia (...) El proyecto de la casa, ubicada en una calle de tierra, reproduce el modelo típico de las casas de barrio: habitaciones en fila, con puertas que abren hacia una galería lateral, un pequeño jardín en el frente, y atrás, el consabido gallinero. Viven allí unos años, y la venden sin terminar de construirla (Saítta, 2000; p. 31).

Era un momento difícil en la vida de Arlt, por cuanto debía lograr un trabajo en lo que fuese: sostener a su esposa e hija pequeña era una demanda que debía cumplir sin dilación alguna. Ya portaba los capítulos iniciales de su primera novela *El Jugete rabioso* y logró incorporarse a la redacción periodística del diario *Última Hora*, para escribir notas *freelance*, es decir sin compromiso contractual, sino de vez en cuando (Saítta, 2000).

Era el tiempo donde la pobreza apretaba. Su amigo y compañero de aventuras periodísticas literarias, políticas y culturales, Elías Castelnuovo, recordó ese momento como “*el más crítico de su existencia*”.

(...) el más desamparado, los zapatos rotos, la ropa deshilachada, caminaba de continuo como un maniático. De día y de noche. No se sabía dónde ni cuándo dormía, a pesar de hallarse casado. No andaba solo, sin embargo, nunca. Llevaba consigo siempre debajo del brazo el manuscrito titulado *De la vida puerca*, y se lo leía a cualquiera que pudiese infundirle algún aliento (...) En Flores, su barrio metropolitano, existía una lechería nocturna donde se congregaban los canillitas (voceadores) a esperar la salida de los diarios. Generalmente, él, que era una figura muy conocida en ese ambiente, aprovechaba el intervalo de la espera, leyéndole alguna obra suya o de otro autor, a voz en grito, como era su costumbre (Saítta, 2000; pp, 31-32)

En la Colombia rural y de los años 30, las familias numerosas tenían que ingeniárselas y hacer maromas para comer y ni hablar de la ropa que se iba heredando o arreglando con las máquinas de coser marca Singer, o los zapatos que había que cuidar como un tesoro y cuando estaban averiados cambiar tapas y remontar en las zapaterías. El re uso -sin que se llamara así- funcionaba.

Saldívar (1997) recordó en apartes de *El Viaje a la Semilla* que García Márquez tuvo una infancia, adolescencia y juventud precarias, Junto a él, que era el

mayor, eran 8 hermanos con sus padres (al final fueron 11 hijos) y desde niño tuvo que procurar aportar algún dinero a la economía familiar, como cuando hacía letreros para la tienda Tokio, de la esquina de su casa en Barranquilla, gracias a su buena caligrafía:

“Hoy no fío, mañana sí”; “el que fía salió a cobrar”; “pregunte por lo que no vea”. Hasta que un día se ganó el primer sueldo gordo de su vida: 25 pesos por pintar en el patio de su casa el letrero de un autobús de la ruta del Barrio Abajo, el barrio donde vivían. En una época en que la comida tenían que inventarla cotidianamente, ese día hubo, por supuesto, almuerzo grande en la casa de los García Márquez y algunas compras para renovar el modesto mobiliario de la casa que ocupaban en la calle Santana (Saldívar, 1997; pp, 131-132).

Años después, García Márquez sobrevivía en Cartagena y trabajaba en su primera novela, *La Hojarasca*; escribía “Punto y Aparte”, su primera columna periodística en serio y por la que le pagaban 32 centavos de pesos colombianos por cada una; a razón de 8 columnas al mes en promedio recibía 2 pesos con 56 centavos, mientras que el cambio que se pagaba en 1948 por un dólar, era 1 peso con 75 centavos. Con ese dinero no se podía vivir y a duras penas le alcanzaba para comer. Leía con voracidad con el grupo de amigos del diario *El Universal* e intentaba proseguir la carrera de Derecho en la universidad de Cartagena, como siempre deseó su familia (Saldívar, 1997).

Uno de sus compañeros del grupo y amigo entrañable, Gustavo Ibarra Merlano, expresó muchas veces que García Márquez vivía en condiciones muy modestas, pero nunca se le oyó quejarse por “dinero” y que sus únicos problemas eran los de la poesía y los de la novela. No obstante, otro de sus colegas, Ramiro de la Espriella, al enterarse del pago que recibía por cada columna le hizo ver que este periódico lo estaba explotando y que era mejor buscarse otro empleo, uno donde pudiese tener condiciones mínimas laborales y salariales.

A este ritmo su salud se vio trastornada.

En esas circunstancias fue inevitable que el escritor agarrara, en los fríos amaneceres estivales de Cartagena, la pulmonía que lo mandó a finales de marzo de 1949 a un reposo de mes y medio con sus padres en Sucre (curiosamente, su abuelo había muerto en el mismo mes de una pulmonía que agarró en los amaneceres traicioneros de Santa Marta). Este desmedro en su salud sirvió, sin embargo, para enriquecer sus haberes literarios, no sólo porque

allí tuvo tiempo y serenidad para terminar la primera versión de *La Hojarasca*, sino por los muchos libros esenciales que leyó durante su convalecencia, a la sombra de los mangos de la casa de sus padres (Saldívar, 1997; pp, 210-211).

Y fueron esos libros, los que aún no había leído de Faulkner, Dos Passos, Capote, Anderson, Dreisser, Huxley, Caldwell y su adorada Virginia Woolf, con *Mrs Dalloway*, que se convirtió en una obra de cabecera y releería en más de una ocasión.

4. Vendedores de librerías

Otro punto de encuentro entre ambos escritores-periodistas fue el del oficio de vendedores de libros, un pretexto para su formación y acopio de herramientas literarias, a la vez que se ejercía el oficio periodístico.

El propio Arlt lo recordó en *Las Ciencias Ocultas de la Ciudad de Buenos Aires*, donde, como Saítta (2000) recopiló, “*exhibe una privación cultural y una ausencia de formación intelectual que legitime su literatura*”: Podría considerarse como uno de sus muchos pregones donde reafirmaba sus anhelos en el oficio, sus gustos y focos al escribir y su magnética personalidad.

Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los 16 años sin hogar. Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carriere y Murger. Describir los pasajes de un intervalo harto penoso y desilusionador no pertenece a la índole de este tema, mas sí puedo decir que, descorazonado, hambriento y desencantado sin saber a quién recurrir porque mi joven orgullo me lo impedía, llené la plaza de vendedor en casa de un comerciante en libros viejos²⁰.

Fue en esa librería donde llenó sus vacíos con toda una serie de material bibliográfico que lo iba formando. Y el menú fue amplio, desde toda clase de literatura, pasando por los científicos, poesía y ocultismo. Sus trabajos iniciales fueron la mezcla de todos estos conocimientos, una amalgama de saberes diferentes que volcó en el texto de *Las Ciencias Ocultas de la Ciudad de Buenos Aires* (Saítta, 2000). Una nutrición que no abandonará jamás y a la que volverá a

²⁰ Roberto Arlt, escribió estas líneas en su documento *Las Ciencias Ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Se retomó y publicó en *Roberto Arlt, Nuevas Aguafuertes* de Editorial Losada, libro impreso en 1975. Página 106.

lo largo de su vida y en sus obras posteriores, como la periodística a la que iba dándole forma y luego en sus novelas *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*.

Entre tanto, García Márquez vivió un proceso inverso, pero que tuvo como lugar común el oficio del librero.

Cansado de escribir y cada vez menos sus columnas *Jirafas* y otra serie de artículos en *El Herald*, y haber retomado otras notas –anónimas esta vez- en *El Universal* y seguir recibiendo centavos por su trabajo, decidió que quería un cambio –otro más- en su vida. Y por supuesto seguir en la tarea de reescribir y culminar *La Casa* (su mamotreto experimental y que nunca acabó) y *La Hojarasca*.

Era 1952 y como recordó Saldívar (1997) vivía la rutina de un trabajo que ya no le satisfacía, porque ya le había dado las herramientas suficientes para “perfeccionar y acerar las armas del periodista y del novelista que siempre había querido ser”. Y la oportunidad para el cambio llegó al convertirse en “agente vendedor de libros”.

Julio César Villegas, el exagente editorial de Losada que le había enviado *La Hojarasca* a Buenos Aires hacía tres años, acababa de montar en Barranquilla un negocio de venta de libros a plazos, y convenció a García Márquez para que fuera uno de sus agentes (...) Cuando García Márquez vio que con Villegas podía ganar más dinero que en *El Herald* y que, sobre todo, tenía el pretexto idóneo para adentrarse con detenimiento en los pueblos guajiros de donde procedían sus mayores no lo pensó dos veces y se fue de pueblo en pueblo, en diciembre de ese año (Saldívar, 1997; pp, 286-287).

Junto con su hermano Luis Enrique García Márquez –rememoró Saldívar (1997), “Gabo” se fue de gira por las poblaciones de Valledupar, La Paz, Manaure, El Copey, Sevilla, Fundación, Ciénaga, Aracataca, Guacamayal y abordaron a las figuras prestantes de los pueblos, como los alcaldes, notarios, jueces, abogados. En cada encuentro sacaban de los maletines gigantes los libros de muestra y se los presentaban como “los mejores aliados de su trabajo diario”. O algunos tomos del enorme Diccionario Enciclopédico UTEHA.

No contar con experiencia en este campo y su declarada timidez mengüaron el impulso. Vendió algunos ejemplares, pero la tarea no resultó lo que esperaba.

Pese a que se internó en los pueblos de la Guajira, como Urumita, Villanueva, San Juan, Fonseca, Barrancas, junto con sus amigos, Rafael Escalona (aunque joven en ese momento, ya era considerado uno de los grandes cultores del ritmo folclórico “vallenato” en Colombia) y Lisandro Pacheco, fracasó.

En el hotel *Welcome*, de Valledupar vivió otra de sus epifanías. Resulta, recordó Saldívar (1997) que la revista *Life* ya llegaba en español a estas tierras. Junto con sus amigos del Grupo de Barranquilla, devoraban cada uno de sus ejemplares. En medio del sopor que generan los 40 grados centígrados a la sombra en Valledupar, García Márquez recibió la encomienda de sus amigos: el número 7 de *Life* que llevaba en primicia a *El Viejo y el Mar*, de Hemingway.

Esta lectura fue como “un taco de dinamita” pues la tremenda influencia de Faulkner (en sus escritos) quedaba así contrarrestada, y, por otra parte, la estructura y el estilo transparentes de Hemingway le proporcionaron un laboratorio idóneo para escudriñar a fondo los trucos formales del relato corto, que, con gran maestría, iba a manejar dentro de poco a partir de *Relato de un naufrago* y *El Coronel no tiene quien le escriba* (Saldívar, 1997; pp, 288-289).

5. Berebere y “Trapo loco”: el vestido y las hetairas

Dos nuevos puntos de encuentro se presentaron en su vestir, como liberación y reafirmación de identidades, y su relación –cercana y lejana- con el mundo de las hetairas.

Cuando Arlt se vistió como “berebere” en su recorrido por Tánger, Tetúan, el norte africano, soltó sus ataduras y las amarras de la corbata y el traje de la ciudad cosmopolita. García Márquez recuperó su identidad caribeña, que también se había extraviado en las andinas Bogotá y Zipaquirá y quemado - literalmente- durante *El Bogotazo*, cuando se prendió fuego su baúl lleno de camisas multicolores.

Roberto Arlt completó el periplo que lo había llevado de gira a España, pasando a Marruecos exótico, al de la literatura de Flaubert, de los espías que sí detectó en el paso desde la península ibérica al norte africano, el del cine de von Steinberg y las largas piernas de Marlene Dietrich. Su desencanto -escribió

Saïtta (2000)- fue mayúsculo en Tánger, por lo sucio y gris y que descubrió como todo lo contrario a la atracción prohibida de lo oculto, como se representaba en los libros y en Hollywood a esta parcela del mundo.

Caso diferente cuando arribó a Tetuán, donde la magia que buscaba estaba presente en cada callejuela, cruce, plaza y soco y donde dio rienda suelta a su otra pasión: las “mujeres libres”.

Arlt flirtea con las jóvenes musulmanas que por allí pasan; las saluda al modo oriental, llevándose los dedos al corazón, a los labios y a la frente, mientras ellas simulan una falsa irritación: se tapan el rostro con el velo y luego, se descubren la cara, chillando de alegría. Conoce así a Menana, una joven con una estrella y la luna tatuadas en el talón, a quien persigue largo rato por un laberinto de pasadizos oscuros. La puerta que Menana le cierra esa tarde en la cara, se abre días después cuando el escritor Antonio de la Vega (con quien viajaba) lo introduce en las veladas de las muchachas libres de la morería. **Vestido en su traje musulmán**, Arlt se convierte en habitué de la casa de Zoraida, donde se enamora de Rjmo “la que tiene los ojos del miedo”. Rjmo apoya la cabeza en su regazo, toma sus manos, lo seduce con una magia musulmana que reitera tal vez los gestos y las miradas que Kuchuk Hanem supo conquistar a Flaubert. Casado, y con una esposa esperándolo en la Argentina, la tradicional asociación entre Oriente y la promesa sexual, la sensualidad infatigable y el deseo ilimitado, permite que Arlt exhiba –legitimado por una tradición en la que busca incluirse– las redes en que supo envolverlo la ansiada *femme fatale*. Antonio de la Vega lo alerta: “El que se queda se enreda con una musulmana, Arlt, tenga cuidado. Es mejor que se vaya”; otros en cambio le dicen que le darán a Rjmo por cien duros *assani*, y que será su esclava para siempre. Pero Arlt tiene que partir. Por primera vez, abandona una ciudad mordiéndose los labios para no llorar... (Saïtta, 2000; p. 154).

Esa pasión por el “amor libre” devino en una posterior fijación rara por las mujeres que se salieran del molde establecido. De allí su encanto por las chicas con problemas en su locomoción y en sus ojos (cojas o rengas) y bizcas, como lo registraron sus biógrafos y conocidos.

Y también su relación con el mundo de las *hetairas* quedó establecida por su acercamiento con el polaco judío, Noé Trauman, el capo de la Zwi Migdal, la mutual Sociedad Israelita de Socorros Mutuos que terminó siendo la principal organización de prostitución y trata de mujeres en la Argentina de comienzos de siglo XX. Arlt lo entrevistó mientras trabajaba como reportero de *Crítica*. Un personaje que luego inmortalizaría como Haffner, el Rufián Melancólico, en *Los Siete Locos*.

Y en verdad, era todo un personaje:

Trauman encarnaba un caso extravagante; su doble condición de ácrata y de rufián (o el “chulo” caribeño que menciona García Márquez y como llamaban a los proxenetas en esta región colombiana) no parecía una contradicción. Con él, Arlt mantiene varias entrevistas en la confitería Las Violetas, en la esquina de Medrano con Rivadavia, donde conversan por horas, mientras beben *Pernaud*. Trauman le cuenta extensos tramos de su vida y Arlt escucha sin pronunciar palabra alguna (Saítta, 2000; pp, 52-53)

García Márquez también rompió ataduras con los convencionalismos y el acartonamiento bogotano y a través de la ropa recuperó su cultura Caribe. 1950, cuando vivía en Barranquilla, fue el año más prolífico y atafagado en su trabajo periodístico y literario y en su caminar para afianzar sus raíces y la cercanía con su gente, con quienes compartía y departía; fueron sus coterráneos quienes no dudaron en apodarlo –costumbre muy caribeña- “Trapo loco”.

Pero para las personas que no lo conocían de verdad, más allá de los gestos y las formas convencionales, como los taxistas, los bármans, las prostitutas y los chulos de la calle del Crimen, el escritor no parecía estar en su mejor año; para ellos no era más que el amable Trapo Loco: un joven pálido y muy delgado, de pelos hirsutos y ojos desorbitados, más bien despistado, que caminaba rápido y vestía pantalones de dacrón, camisas de colores chillones que deslucía por fuera y unos zapatos gastados que, sin embargo, eran menos llamativos que los calcetines de colores estridentes (Saldívar, 1997; p. 240).

Ahora, la relación del joven Gabo con el mundo de las hetairas también marcaría su vida. Su primera experiencia sexual ocurrió en Sucre a los doce años, en un burdel a donde su padre, el homeópata del pueblo, lo mandó a “hacer una diligencia”. Una experiencia que él mismo consideró como *“la cosa más horrible que me ha sucedido, porque yo no sabía nada de lo que estaba pasando”*.

La muchacha que le abrió, lo midió con los ojos y le dijo sin aspavientos: “Ah, sí, ven por aquí”, conduciéndolo de la mano a un cuarto en penumbras donde lo desnudó y lo violó (...) *“Yo estaba absolutamente seguro que me iba a morir”*. Es el mismo sentimiento que van a experimentar algunos de sus personajes masculinos en su iniciación sexual, como el coronel Aureliano Buendía con la entonces anónima Cándida Eréndira, o el romántico Florentino Ariza con la Rosalba del buque fluvial (Saldívar, 1997; p. 134).

Ya en Barranquilla, el joven escritor-periodista descubrió la manera de estirar los centavos que ganaba por sus columnas en *El Herald*, y era la de pagar el cuarto por días en el burdel El Rascacielos. Le pagaban entonces 3 pesos colombianos por columna y 4 por cada editorial, es decir algo más de 6 dólares de la época.

Durante un año, pagó el peso con 50 centavos por la pequeña habitación, con vista a la calle y donde entraba todo el ruido descomunal de la vía viva, pero se sentía consentido, estableció amistades con “*las muchachitas que se acostaban por hambre*” y una de las relaciones que luego se verán en su obra literaria: con el portero Dámaso, con quien empeñaba los originales de *La Hojarasca*, cuando no tenía el dinero diario.

El lugar era un viejo edificio cuadrangular de cuatro plantas, sin ascensor, conocido con el nombre risible de El Rascacielos, ubicado en la calle Real, frente a *El Herald*. En los pisos bajos funcionaban las notarías y en los altos lo hacían los burdeles. En la terraza estaban las duchas comunales donde las putas, los chulos y los huéspedes se bañaban por turnos (...) Una de las huéspedes permanentes del burdel, María Encarnación, una gorda floral olorosa a agua de lavanda, le lavaba y le planchaba los dos únicos pantalones de dacrón y las tres únicas camisas de colores chillones, con la entrega caudalosa y desinteresada de las amantes de urgencia (...) Ellas nunca llegaron a saber quién era él, aunque les parecía evidentemente culto y con amigos distinguidos que iban a buscarlo en coches oficiales. Por las mañanas le prestaban el jabón, que casi nunca tenía, y lo invitaban a compartir un improvisado desayuno con cerveza y huevos fritos (Saldívar, 1997; pp, 240-241).

Ahora bien ¿hay alguna forma de vincular las obras de dos autores que, supuestamente distantes en el tiempo y en el espacio, tuvieron estas analogías o puntos de encuentro que llaman la atención a lo largo de su vida personal y profesional inicial?

La respuesta es que sí: existieron conexiones, vasos comunicantes entre práctica periodística y de literatura, como ejercieron Arlt y García Márquez.

Relaciones manifiestas, latentes y vasos comunicantes

Dentro de las analogías establecidas entre las identidades biográficas de Arlt y García Márquez, como sus entornos educativos y relaciones familiares, el influjo de la lectura, sus pasiones por las mujeres y contactos con los bajos fondos (con la orilla), sus

relaciones con los movimientos de vanguardia literaria y sus accesos al mundo periodístico, existen a su vez los vasos comunicantes que los interrelacionaron.

El escritor peruano Mario Vargas Llosa (1997) en su libro *Cartas a un joven novelista* sentó las bases de lo que llamó vasos comunicantes, y los definió como una técnica literaria para crear un texto, que se alimenta y se reconstruye de otro, o de más, que en principio parecen alejados. No es una mera yuxtaposición de los textos, es la creación y simbiosis para crear uno fortalecido y nuevo.

Son dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador, a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione.

Lo decisivo es que haya «comunicación» entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo. En algunos casos, la comunicación puede ser mínima, pero si ella no existe no se puede hablar de vasos comunicantes, pues, como hemos dicho, la unidad que esta técnica narrativa establece hace que el episodio así constituido sea siempre algo más que la mera suma de sus partes (Vargas, 1997; pp, 88-89).

De acuerdo con el investigador venezolano, Daniel Centeno Maldonado (2007) quien en su libro *Periodismo a Ras del Boom, otra pasión latinoamericana de narrar*, los vasos comunicantes en la literatura y en el periodismo son “*las relaciones latentes o manifiestas que pueden existir entre los textos*” (Pág. 20).

En este caso, entre Arlt y García Márquez, se pueden establecer cuatro de esas relaciones: la praxis o práctica del periodismo, como forma de sustento laboral y nutriente para sus obras de literatura; la acción del reportero; el principio de la verosimilitud, y el mundo de lo real-fantástico o real maravilloso.

Del mismo modo, se establecen vasos comunicantes que pueden ser indirectos, como el que constituyen las relaciones profesionales, contactos personales e influencias de Jorge Luis Borges, quien actuó como puente entre Arlt y García Márquez; y vasos comunicantes directos entre ambos escritores-periodistas, como el encontrado en sus textos, *La Tintorería de las Palabras* y las *Crónicas de Segunda División*, respectivamente, al igual que en los estilos de las *Aguafuertes Porteñas* y *Las Jirafas*.

Para explicar la práctica periodística, es necesario abordar la mirada que Centeno especificó acerca de las relaciones latentes entre los autores anteriores al movimiento literario y editorial conocido como el *Boom* Latinoamericano; las existentes entre los cinco escritores más representativos; y la transmisión de ese conocimiento a los narradores posteriores. Toda una cadena de transmisión.

Los cinco narradores más reconocidos del *Boom* fueron Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Gabriel García Márquez. La conexión con el pasado, como dijo Centeno, (2007) también provenía de dos de sus padres literarios (Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier) y a su vez, hubo vasos comunicantes con los escritores posteriores, Alberto Fuguet, Sergio Ramírez y Tomás Eloy Martínez. Centeno aseguró que, gracias a ese juego de nombres, más no de manos, se evidencia aún más la relación establecida por los pioneros, la misma que luego fue pasada a los innegables reforzadores y que al final terminó en los nuevos narradores, agradecidos o renegados de su pasado.

En fin, todo se reduce a maneras diferentes de comprender las letras, pero dentro de un engranaje sostenido por una historia compartida, la identidad de un Continente y la tradición de sus culturas (Centeno, 2007; pp, 23- 24).

Esta mirada es clave para poder determinar la relación de los vasos comunicantes entre generaciones de narradores latinoamericanos, pero también entre periodistas-cronistas, como en este caso, Roberto Arlt y Gabriel García Márquez, que se establecerá más adelante.

En el prólogo de la obra de Centeno, el escritor *post boom* y exvicepresidente de Nicaragua, Sergio Ramírez, aseguró que la relación entre periodismo y literatura está aceptada por un elemento clave: la práctica o praxis de dos oficios que cada vez se estrechan más.

Afirmó que ha sido constante, también para los antecesores y estrellas del *Boom*, la relación entre periodismo y génesis de literatura, que se gestó en el vientre de los periódicos.

Es el mundo donde la rotativa que funciona vecina a la sala de redacción ensordece a los redactores y a los reporteros que salen y entran, cuando es echada a andar, ese mundo dual del que siempre habrá de salir alguna literatura de fondo, como la novela

Conversación en La Catedral, de Vargas Llosa, quien pasó alguna vez, cuando tenía quince años, por el diario *La Crónica*, de Lima (Centeno, 2007; p. 18).

Entonces, la primera relación manifiesta de comunicación entre escritores-periodistas fue la práctica periodística como método, como trabajo que les dio el sustento en algunos casos, y en otros, aliento y técnicas narrativas que se trasladaron a sus obras literarias paralelas o posteriores.

Sobre Arlt, Rita Gnutzmann (2004) dijo que eran sus escritos como las *Aguafuertes Porteñas* “testimonio de la situación sociopolítica y cultural de la Argentina de aquellos años” (Pág. 143); los de la década del 20 del siglo pasado y el movimiento social y cultural de ciudades como Buenos Aires, uno que retrató como periodista en ejercicio:

Arlt es el hombre que deambulaba por las calles al azar, al encuentro de un suceso ‘extraordinario’. Las pequeñas escenas diarias observadas cobran para él un valor especial, intrigado e inspirado por ventanas iluminadas, chapas de doctor y sobre todo por la observación de ciertos tipos humanos (...)

Aunque exagere humorísticamente su importancia en la titulada “La Censura” (el secretario teme que yo lo ponga en conflicto al diario con los jueces (...) que provoque un litigio internacional”), sin embargo, Arlt no dejaba de “ser sincero”, ni en el resto de su obra literaria, ni en estas notas (Gnutzmann, 2004; pp, 140-143).

En cuanto a los años 40, en Colombia, la práctica periodística estaba determinada para unas élites políticas, culturales y económicas. Solo hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial comenzaron a ingresar a las redacciones poetas y escritores de clases medias, como los del movimiento literario *Piedra y Cielo*, y quienes comenzaron a frecuentar los cafés del centro de Bogotá (el centro del poder de la nación), donde confluían los periodistas de los diarios y emisoras, congresistas, escritores, literatos, abogados, para debatir acerca del país y de las corrientes literarias en boga. La cuota inicial para integrar estos círculos cerrados era la lectura. El que no lo hiciera, no podría ni asomarse:

La vida literaria iba aparejada a la vida administrativa y el formalismo se iría imponiendo a la realidad de carne y hueso de la nación. Aislada del resto del país, a dos mil seiscientos metros sobre el nivel del mar en la cordillera oriental de los Andes, con sus numerosos conventos y colegios religiosos, la Bogotá mimética padecía otra paradoja: hasta finales de los años 40 estaba más cerca de Dios y de la literatura que de la historia y del resto del país (Saldívar, 1997; p. 173).

Ya en Cartagena, García Márquez de *El Universal* combinaba ambos oficios, ejercía el periodismo y la literatura, a veces sin darse cuenta:

La mitad de la noche se le iba seleccionando y ajustando noticias de los cables internacionales, o dictándoles los textos directamente a los linotipistas cuando el tiempo no alcanzaba, o charlando con sus compañeros, sin darse cuenta de que ya estaban preparando en las tertulias buena parte de la edición del día siguiente, y así hasta que cerraban la edición del periódico a la una o dos de la mañana (Saldívar, 1997; pp, 201-202).

Con el fluir de estas relaciones, posteriormente los escritores del *Boom*, también tuvieron una característica en común: todos ejercieron como periodistas.

El grupo de estos narradores latinoamericanos que irrumpió con sobrada fuerza en la década de los sesenta, mantuvo siempre un estrecho vínculo con la profesión periodística, que en ese entonces era considerada como un simple oficio. En casi todos sus miembros existe un inicio claro e inexcusable en las páginas de revistas, diarios, noticiarios, agencias y medios afines. Incluso algunos de ellos, famosos, nunca dejaron de escribir algún artículo en los periódicos que les ofreciera el espacio ideal (Centeno, 2007; p. 21).

Si se sigue con esta línea argumentativa la segunda relación manifiesta entre escritores-periodistas antecesores del *Boom*, del mismo movimiento y posteriores fue la reportería.

Centeno afirmó que mientras Borges, José Martí, Rubén Darío o Alejo Carpentier elaboraron, dirigieron y pensaron proyectos editoriales, publicaciones periódicas, crónicas de viajes y estampas criollas, García Márquez y Donoso gastaron suelas de zapatos, reportearon, regatearon el precio de viejos suplementos de la revista *Multicolor*, conocieron los fundamentos del Nuevo Periodismo y teclearon con urgencia en sus viejas Olivettis. (Centeno, 2007; pp, 21-22).

La tercera relación entre estos escritores es el principio de la verosimilitud, como dice el autor, aquel *“con el que se busca que el lector crea que lo que está leyendo, por muy retorcido que parezca, es una condición esencial para la construcción de una obra literaria”* (Centeno, 2007; p. 22).

Una condición también fundamental para el desarrollo de las crónicas periodísticas, que utilizan los elementos de la literatura como forma de narrar acontecimientos que parecerían inverosímiles, pero que son reales.

Aseguró Centeno que, “*el contacto cotidiano con el mundo real es mucho más que un requisito necesario para alcanzar ese fin último*”:

El periodismo es quizás una de las vetas más ricas para practicar el arte de escribir en diferentes niveles. La elaboración de una nota no sólo tiene que responder a eventos sucedidos que se olvidarán para siempre al día siguiente. El buen profesional está en la obligación de dejar una huella en el lector. Necesita que el hecho y, si es afortunado su firma también, permanezca con el aroma de un recuerdo negado a morir.

Los trucos existen y la intuición es una de las mejores aliadas para poderlos utilizar en el lugar y en el momento adecuados. Solo con la mezcla de ambos se puede pasar con sobresaliente ante el lector más vilipendiado, y a la vez, más exigente que puede tener un narrador: el de periódicos. (Centeno, 2007; pp, 22-23).

Lo real, es la cuarta relación. El realismo fue el movimiento artístico y literario de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, y que buscó la representación cotidiana, el entorno, lo íntimo, las familias, mediante el compromiso social de exponer la veracidad²¹.

Por tanto, y luego de otras vertientes literarias como su consecuencia en el naturalismo, el cual buscaba reproducir la realidad con total imparcialidad y verdad de una forma rigurosa, documentada y científica²² se vivió el resurgimiento de los conceptos de registrar la realidad, pero dándole un toque literario. Y el *Boom* latinoamericano regresó a esos orígenes, donde el periodismo, como oficio de exponer la realidad, contó con el manejo de técnicas literarias. Esta representación de la

²¹El Realismo fue un movimiento artístico y literario que buscó representar objetivamente la realidad. Surgió en Francia entre 1840 y 1880 y permitió la aparición de los grupos proletarios y obreros inflamados por nuevos sentimientos sociales e ideas políticas. “*Si el lirismo o el drama eran los géneros más adaptados a la expresión de la subjetividad y las tensiones propias del espíritu romántico, la novela realista fue la mejor manera de contar la realidad de las personas y la sociedad en que viven*”. Sus características fueron las de combatir al subjetivismo, frenar la imaginación y rechazar lo fantástico o lo maravilloso y perseguían un propósito social y moral. *En Introducción al realismo y al naturalismo en la novela del siglo XIX*. Emérita Moreno Pavón. Página 17. Editorial Publidisa. Sevilla, España.

²² Op, cit, pp 21-22. El Naturalismo fue una tendencia literaria que pretendía ser una concepción del hombre y un método para estudiar y transcribir su comportamiento. Emile Zolá fue su máximo exponente y se basó en las teorías filosóficas y científicas como el materialismo, el determinismo y el evolucionismo. Su diferencia es que mientras el realismo se centró en la burguesía y era muy descriptivo, el naturalismo extendió sus descripciones a las clases desfavorecidas e intentó explicar la raíz de los problemas sociales a través del materialismo y de una crítica social profunda.

realidad – y que García Márquez inmortalizó con su obra, llegando incluso a conocerse como Realismo Mágico²³ - es la cuarta relación.

El mismo Alejo Carpentier, uno de los precursores del *Boom* lo definió en forma precisa al anotar que el periodista es un escritor que trabaja sobre la materia activa y cotidiana, y el novelista es quien la contempla en la distancia²⁴. Es más, el cubano fue el autor del concepto “real maravilloso”, en el prólogo de su libro *El Reino de este mundo*, cuando preguntó, “¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?” (Pág.99).

El periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niegan. Puede subrayar algunos acontecimientos nimios por encima de otros acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo (o, si se prefiere, siempre es fiel) ante la realidad (...) la esencia del periodismo es la afirmación: esto ha ocurrido, así han sido las cosas. No bien la historia tropieza con hechos que no son de una sola manera de abstenerse de contarlos o dejaría de ser historia (...) Toda escritura es un pacto con el lector. En la escritura periodística, el pacto está determinado por el lugar que ocupa esa escritura: ese lugar es el lugar de la verdad. Quien toma un diario o una revista se dispone a leer la verdad. Lo sorprendería que la información fuera otra cosa. Para un escritor de ficciones el lugar de la verdad está en el lugar de la imaginación. Desplaza la verdad donde soplan vientos de su inteligencia y de sus sentimientos. El Bolívar de Madariaga o el de O’Leary son aproximaciones más o menos certeras del Bolívar histórico; pero el Bolívar de García Márquez ya no es solo Bolívar, sino también García Márquez (Centeno, 2007; p. 90).

Una realidad registrada en el periodismo, con elementos de literatura que bien es concebida por Albert Chillón (1999) cuando habla de la obra de los narradores del *Boom* y la doble lectura de sus trabajos, tanto en las crónicas, como en las novelas y cuentos. Es esa frontera difusa entre ambos oficios, periodismo y literatura y que configuran una realidad contada con arte:

El talento de muchos de estos autores ha dado su fruto no solo en el terreno de la narrativa ficticia, sino en el de la narrativa facticia, en forma de ensayo, articulismo

²³ El término “realismo mágico” nació en la pintura en Europa en 1925, con el texto de Franz Roh. Dice la autora, que cuando se habla de realismo mágico en Hispanoamérica, se extendió por toda la región, después de circular en las tertulias literarias de Alemania, Italia, España, Países Bajos. En la región es Arturo Uslar Pietri y Jorge Luis Borges los precursores, quienes tenían contacto con este movimiento europeo, y luego Alejo Carpentier. “*El realismo mágico nunca fue un concepto programático para los autores latinoamericanos como lo fue para los europeos, sino que la mayoría de los escritores ponen su obra bajo este título, luego de haberla escrito*”. En *El realismo mágico en la literatura latinoamericana*. Escrito por Inga Axmann (2008). Grin Verlag. Nordstedt, Alemania.

²⁴ De lo Real Maravilloso americano. Alejo Carpentier. Publicado en *Tientos y Diferencias*. Edición Calicanto, Buenos Aires, Argentina, 1976. Páginas 83-99.

periodístico, prosa de viajes, crónicas, semblanzas, retratos, prosa miscelánea o periodismo literario tout court. (Centeno, 2007; pp, 90-91).

Noé Jitrik (2018) quien es experto en Arlt y fue muy cercano en vida a García Márquez explicó qué vasos comunicantes se pueden establecer entre lo real y lo ficcional, entre la realidad y lo verosimilitud, y apuntó a que verosímil y creíble, no es lo mismo.

La realidad supera la ficción y a la inversa. Mire, García Márquez me contó en algún momento, que cuando el editor de Sudamericana en Argentina, Paco Porrúa, tenía *Cien años de soledad* sobre la mesa, se la pasó a su socio Antonio López Llausás, quien sorprendido le dijo que cómo se le ocurría que fueran a publicar “esa cosa”. *“Es un exceso, un tipo que dice que un barco está varado a 100 kilómetros de la costa ¿y usted me quiere hacer publicar?”*.

Paco le dijo que estaba equivocado, que él había vivido en La Patagonia donde efectivamente un barco apareció en tierra firme, bien adentro. Se vio que hubo una marejada muy fuerte y el agua se fue y el barco se quedó. Al final, decidieron publicarla.

Gabo se ponía muy divertido contando esta historia. Pero es eso; para don Antonio lo legítimo era lo verosímil, que se pareciera a la verdad y que un barco esté varado a 100 kms de la costa en tierra firme no es tan parecido a la verdad. Pero Gabo quería hacer algo creíble, porque cuando leemos su maestría a la hora de contar esta historia, se hace encantado. La gente que lo leyó no se preguntó si era posible o no, ¡era encantador! Lo mismo que Remedios la bella asciende al cielo. Qué importa si era real o no ¡era una bella imagen!

Entre tanto las crónicas quieren ser más bien creíbles que verosímiles, porque cuando aparece la opinión en medio de un Aguafuerte de Arlt, uno puede decir *“yo no me la creo, no es cierto, qué es lo que me está contando este tipo”*, pero es creíble por la fuerza del lenguaje, por la fuerza de la respiración, por las imágenes.

Ahora, no es que porque Arlt haga ficción con la crónica o porque presenta las cosas de determinada manera, este escrito tiene la credibilidad en sí. Y en la literatura es lo mismo: el término “ficción” se remite casi de una manera canónica a hechos, comprobables o no. Se llama ficción a los hechos que son inventados, atribuidos, como una recreación inventada de algo que en sí misma no se da.

Por ejemplo, que madame Bovary se haya enamorado de cinco tipos, uno dice “es ficción”. Pero no, no lo es, es literatura, es creíble. Flaubert lo cuenta de tal manera, que uno piensa que tiene sentido. Al pensar o sentir que tiene sentido, la literatura supera la realidad, porque la realidad no tolera ese tipo de cosas. Pero la literatura sí.

¿Y él lo llamaba como Real Maravilloso?

García Márquez no quería ahondar en los alcances que tenía su propia obra, A él le bastaba con manejarse del modo que lo hizo, y ya. No sé qué pensaría de eso. Pero como ha sido postulado, lo “Real Maravilloso” o “Realismo Mágico”, siempre ha estado relacionado con la idea de verosimilitud e inverosimilitud.

La verosimilitud era muy importante en el realismo crudo. La idea de inverosimilitud satura al realismo y lo cambia. A eso se lo llama Realismo Mágico o Real Maravilloso; Real maravilloso es un concepto descriptivo.

Por ejemplo, esa planta que está allí (la muestra) cuyas hojas son verdes y rojas al mismo tiempo y uno las reconoce como realidad, pero esa combinación de colores es maravillosa, está por fuera de lo “crudo”, de la idea de la realidad.

Otro ejemplo: que en la novela *Carpantella, El Reino de este mundo*, los vudús convoquen a los espíritus escapa al realismo, pero está ahí. Esa escena se llama “Realismo Maravilloso”. Pero todo forma parte del imaginario narrativo. El paraguas es lo narrativo, los otros nombres son designaciones que después se comercializan. Lo de Realismo Maravilloso, o Realismo Mágico fueron frases marketineras.

O dónde dejamos las películas de terror, de Stephen King; sería el contrario, encarnaría el “realismo de lo desastroso”, el realismo de lo horrible, una imaginación desenfrenada. Esto no es un problema de realidad, es uno de imaginación (Jitrik, 2018).

Borges

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez posiblemente estuvieron comunicados literaria y periodísticamente más allá del tiempo y del espacio, si se retoma el concepto de Daniel Centeno (2007): *“Al verterse un mismo líquido en dos depósitos unidos, a distintas alturas (o tiempos), el nivel de uno de ellos bajará y el otro subirá hasta que se igualen”* (Pág. 20).

Los escritores-periodistas Arlt y García Márquez fueron dos recipientes o vasos, quienes estuvieron unidos por unos canales, como son la literatura y el periodismo. Entonces, al momento de verter un mismo fluido – (como puede ser el texto novela, texto cuento o texto crónica), a través de un método (la praxis o ejercer el oficio, bien el literario o el periodístico), ¿podríamos decir que se nivelan, se complementan, enriquecen, transforman?, ¿habría una relación en las obras literarias y periodísticas entre Arlt y García Márquez?

A priori la respuesta sería no, por cuanto no fueron contemporáneos y no hay referencias –al menos directas- de García Márquez reconociendo la influencia que Arlt haya ejercido sobre su obra, y en especial sobre la crónica periodística.

Sin embargo referencias sí existen, a través de un tercer escritor que sirvió de puente entre épocas, entre ambos escritores-periodistas; un autor quien también ejerció los dos oficios y que se convirtió en un conexión entre Arlt y García Márquez; es un tercer vaso que comunicó y a través de quien los escritos, cuentos, crónicas, con el mismo método de la práctica de los oficios literario y periodístico, irrigó épocas distantes y espacios también alejados al menos geográficamente: ese autor fue Jorge Luis Borges.

Primero hay que analizar las relaciones latentes y directas, y luego, algunos puntos de divergencia entre Borges y Roberto Arlt:

Ambos fueron contemporáneos; Borges nació un 24 de agosto de 1899 y Arlt el 2 de abril de 1900. En su momento, ambos integraron el grupo literario de Florida o “martínfierrista”, que publicaba en la revista *Martín Fierro*, verdadero brazo periodístico de la izquierda y de la búsqueda de vanguardias literarias y periodísticas en cuanto a su ejercicio.

Es Jorge Rivera (1992) en su texto “Borges y Arlt, Literatura y Periodismo”, para la revista *Hipótesis y Conclusiones*, de la UBA, quien estableció dichos vasos comunicantes entre ambos autores.

Rivera manifestó que Borges siempre eludió responder su vinculación con el mundo profesional del periodismo, pero recordó que las dos terceras partes del material incluido en sus libros significativos como *Inquisiciones* (1925), *El Tamaño de mi esperanza* (1926), *El Idioma de los Argentinos* (1935), *Discusión* (1932), *Historia Universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *Otras Inquisiciones* (1952), aparecieron originalmente en diarios y en publicaciones periódicas.

Ahora, otros textos con elementos literarios, como *Funes el Memorioso* y *La Muerte y La Brújula* fueron publicados primero en *La Nación* y en la revista *Sur*.

Rivera afirmó que:

Borges, desde luego, no fue la excepción a una regla corriente en la historia de la literatura rioplatense: la colaboración periodística como oficio, como estrategia para llegar con mayor inmediatez a un público amplio o como “segunda profesión”, frente a la insipiente industria editorial y de las regalías autorales. La mayoría de las grandes figuras literarias de Argentina y Uruguay, por razones muy similares, han tenido algo que ver con el periodismo a lo largo de sus vidas. Así, por ejemplo, los notorios casos de Sarmiento, Hernández, Fray Mocho, Sánchez, Payró, Quiroga, Arlt, Onetti, etc, sin olvidar que muchos de los integrantes de la generación argentina del 22 y en consecuencia colegas o amigos del primer Borges –como los hermanos González Tuñón, Olivari, Rega Molina y Rojas Paz- formaron alguna vez en los cuadros profesionales del periodismo (Rivera, 1992; p. 7).

Rivera confirmó, además, que Borges mantuvo una vinculación constante con el periodismo cultural argentino, aunque su participación no fue tan directa como sí la tuvo Arlt, como notero o cronista.

Para Sylvia Saítta (2018) Borges ocupó lugares “clásicos” del periodista, es decir como columnista, en la reseña de los libros y en la dirección de suplementos culturales.

Arlt viene de otro modelo, que es el de Botana, en *Crítica*, quien decide armar un *staff* con los escritores argentinos más jóvenes, pero no para escribir literatura, sino para cubrir todas las secciones y hacer notas diarias. Por ejemplo, lo manda a Raúl González Tuñón a cubrir un partido de fútbol, o Pablo Rojas Paz –escritor de estilo muy fino– asume también la sección de tribuna y de deportes (Saítta, 2018).

Otro punto de contacto entre Arlt y Borges radica en que sí había un concepto de profesionalidad y recibieron un pago por sus colaboraciones, no en las revistas *Proa* e *Inicial*, pero sí para su contribución periodística en los medios de gran formato de la época, como *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica* y la revista *El Hogar*, así como para *Síntesis*, *Sur* y *Nosotros*, pese a los recursos escasos de estas tres últimas.

Rivera manifestó que es en *Sur*, la revista dirigida por Victoria Ocampo, donde Borges ejerce una verdadera cara contracultural y de oposición al diarismo fácil que llama “de cinco centavos” y que es lo que cuesta cada ejemplar de *Crítica*, del conglomerado de Natalio Botana. No obstante, luego colaboró con esta publicación.

También, la escritora y analista Sylvia Saítta (2018) hizo énfasis en el momento del siglo XX en que se pensase a Arlt y a Borges ya que en los “años 20” formaron parte de la misma generación, la que incorporó la vanguardia a la cultura, la que planteó la gran ruptura con el modernismo, es decir con Rubén Darío y con (Leopoldo) Lugones en la Argentina.

De maneras muy diferentes, Borges cuando vuelve a la Argentina en 1921, trae el ultraísmo español y si hay que pensar en las vanguardias en Arlt, las ubicaría en el expresionismo alemán, un expresionismo, el histórico y hasta el geográfico.

En los 20 ambos están muy cerca, no en las resoluciones literarias pero sí en la incorporación de procedimientos de modelos, textos lecturas que rompen con la escuela dominante del modernismo de los años 10.

Además, hacen parte de la generación *martinfierrista*, los que se nuclearon en torno a la revista *Martín Fierro* y su pelea con el grupo de Boedo; todos son jóvenes, Borges es director de *Proa*, y en ese momento por (Ricardo) Guiraldes se publican en esta revista

dos capítulos del *Juguete Rabioso*, de Arlt, que aún se llamaba *La vida puerca*. Lo que es cierto es que su primer cuento se publica ahí.

En los años 30 sí tienen un ámbito de pertenencia común, más difícil en términos literarios, pero no en los periodísticos, porque en el 33 Borges dirige el suplemento cultural del diario *Crítica*; es Borges el que entra en un terreno, para decirlo así: antes yo decía que Arlt era un advenedizo en el mundo de la literatura; acá es Borges donde se mete en el terreno del otro. Y lo cierto es que dirige el suplemento cultural del diario *Crítica*, que es el periódico más popular y sensacionalista de Argentina (Saítta, 2018).

Pero es justamente entre 1936 y 1939 cuando Borges gana regularidad periodística en la revista *El Hogar*, magazine editado por Haynes, responsable también del diario *El Mundo*, el mismo en el que Arlt publica sus *Aguafuertes Porteñas*. (Rivera, 1992).

Aquí se establece un vaso comunicante central: Borges y Arlt coincidieron en el mismo grupo empresario como lugar de trabajo, en distintos medios y momentos, y por supuesto, compartieron la misma línea editorial y concepción periodística del grupo Haynes, el patrón.

Y si bien no coinciden en una relación directa en el diario *El Mundo*, sí hacen también parte de este mismo universo periodístico, que no es el mismo de *La Nación* o *La Prensa*, que son “serios” y dirigidos a las clases dominantes, sino desde diarios populares dirigidos a las clases medias y populares (Saítta, 2018).

Saítta (2018) ratificó que Arlt y Borges formaron parte de ese universo periodístico, así la operación, el quehacer, haya sido distinto en sus formas y que marcó un alejamiento posterior desde los conflictos y debates literario-periodísticos:

Es difícil seguir pensándolos juntos o tomar a un solo Borges, como si hubiese un solo Borges siempre igual, cuando en realidad quien escribió *El Fervor de Buenos Aires*, era un pibe de 23 años que andaba por la calle, por la noche, tomando alcohol, al igual que Arlt y que era el mundo de la noche, las redacciones de los diarios cerraban tarde y se encontraban en calle Corrientes, en los cafés, era este mismo mundo. Allí no estaban tan lejos; pero después sí, por la disputa ideológica de la crítica literaria de las revistas, de *Contorno* que tenía que diferenciarse de *Sur*. Son operaciones de lectura que transcurren en un marco y polémica determinada, como la del realismo en los 50, que podría leerse en los 20 o en los 80 (Saítta, 2018).

Fue una diferencia que se armó desde la crítica literaria:

La diferencia pasa, y por los mismos testimonios de Borges, en el tipo de literatura. El Borges de esos años no puede con *Los Siete Locos* ni *Los Lanzallamas*. Ese tipo de novelas, con la impronta de Dostoievski, es el que Borges detesta. No obstante, lo que sí creo que Borges hace en *El Indigno*, el libro de Boloña en los 70, es reconocer al *Juguete Rabioso*, al devolverse y destacar el primer libro de Arlt. Porque ahí sí –vos hablabas de los vasos comunicantes- hay, entre ellos dos, una zona de temas que

tienen en común: el compadrito en Borges, es el malevo en Arlt; es esta fascinación por los bajos fondos; la traición, es un tema que atraviesa la literatura (Saítta 2018).

Divergencias que también se trasladaron a lo personal. Roberto Alifano (2018) discípulo de Borges contó que la relación entre ambos no fue nada fluida:

Borges no tenía mucha simpatía por Roberto Arlt. Se habían conocido, intercambiado algunos momentos, pero no pertenecía; Roberto Arlt era un personaje más bien marginal, era un hombre indudablemente genial; yo creo que fue nuestro gran existencialista, a lo Camus o Sartre, pero Arlt es anterior a ellos y quien elaboró una forma de pensamiento bastante maldito, y lo logra como un hombre joven. Pero Borges estaba en un mundo distinto, era la antítesis de Roberto Arlt. Y no llegaron a ser amigos (Alifano, 2018).

Borges y Gabo

La relación entre ambos ya no fue contemporánea. García Márquez nació 27 años después de Borges. No obstante, la relación o vaso comunicante se presenta en forma directa, cuando García Márquez siempre reconoció al argentino como maestro e influencia en temas literarios.

A su vez, Centeno (2007) recordó la anécdota de cuando Borges fue abordado por los periodistas en 1982 y le preguntaron qué opinaba del Nobel de literatura, que acababa de recibir el escritor colombiano:

Me parece un excelente escritor y es muy justo que le dieran el premio. *Cien Años de Soledad* es una gran novela, aunque creo que tiene cincuenta años de más. El hecho que se lo hayan dado a García Márquez y no a mí, revela la sensatez de la Academia Sueca. Mi literatura no es importante, además yo no tengo obra, solo unos textos dispersos. (Centeno, 2007; p. 19).

Centeno nos confirmó que los vasos comunicantes son más que manifiestos en este caso, por cuanto García Márquez, para llegar a escribir debió entregarse con pasión y lealtad a cuanta obra importante pasase por sus manos (como las de Borges); porque él, mucho más joven que el argentino, se consideraba otro admirador y discípulo indirecto de sus libros, de la misma forma que lo reconocieron Carlos Fuentes, Julio Cortázar, José Donoso, Mario Vargas Llosa (los del *Boom* Latinoamericano), entre otros y a través de las generaciones.

La línea entre uno y otros es casi perfecta, y sólo los separan los años. El viejo se alimentó de sus autores predilectos y la nueva generación de escritores hizo lo mismo con él. (Centeno, 2007; p. 21).

El escritor-periodista colombiano a medida que se hacía un nombre como reportero y cronista para los diarios regionales intercambiaba posturas en la tertulia del Grupo de Barranquilla, a cargo del librero catalán, Ramón Vinyes, donde hablaban hasta altas horas de la noche y primeras del día sobre las vanguardias literarias, hacían lecturas cruzadas, discutían, peleaban, armaban amistades para toda la vida y amaban a las letras en toda su trascendencia (Fiorillo, 2002). También allí se hablaba de las obras de Faulkner, Greene y Hemingway, como periodistas, una gran influencia para García Márquez cronista.

Al final me quedó claro que mis nuevos amigos leían con tanto provecho a Quevedo y James Joyce, como a Conan Doyle. Tenían un sentido del humor inagotable y eran capaces de pasar noches enteras cantando boleros y vallenatos o recitando sin titubeos la mejor poesía del Siglo de Oro. Por distintos senderos llegamos al acuerdo de que la cumbre de la poesía universal son las coplas de don Jorge Manrique a la muerte de su padre. La noche se convirtió en un recreo delicioso, que acabó con los últimos prejuicios que pudieran estorbar mi amistad con aquella pandilla de enfermos letrados (García, 2002; p. 404).

Otro vaso comunicante entre Borges y García Márquez fue Kafka.

La historia se dio cuando un compañero de la Universidad Nacional de Bogotá le prestó un libro de relatos de Kafka. Al llegar a la pensión donde vivió, abrió el texto y comenzó a leer *La Metamorfosis*. Centeno recordó que “la primera línea casi lo arrojó de la cama”: *Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrarse en su cama convertido en un monstruoso insecto*” (Kafka, 1915).

Centeno recogió lo dicho por biógrafos de García Márquez, como Dasso Saldívar (1997), quien recordó que, ante ese libro de Kafka, el futuro Nobel expresó que si alguien era capaz de escribir cosas así, entonces él también podría probar a contar las historias que le repetía su abuela desde niño.

Ahora, Kafka, también fue exaltado por Borges en las páginas de la revista *El Hogar*. Centeno afirmó que el argentino admiraba la postergación infinita como significado de su obra y hasta llegó a insertarlo en su mítica biblioteca Babel. (Centeno, 2007; p. 82).

Borges, el puente

Entonces, si hay vasos comunicantes entre Arlt y Borges, y a su vez entre Borges y García Márquez ¿se puede decir que hay vasos comunicantes entre Arlt y García Márquez?

La respuesta es afirmativa. Borges se convierte en el puente entre ambos autores, de la siguiente manera:

-Si Arlt y Borges tuvieron relación directa literaria en el grupo martinfierrista, la búsqueda de vanguardias y de formas de contar se transmiten a su vez entre Arlt y García Márquez. El colombiano estuvo involucrado con los grupos literarios-periodísticos de Cartagena y La Cueva de Barranquilla, donde debatían sobre las corrientes vigentes de periodismo y de literatura.

-Si García Márquez reconoció a Borges como maestro literario y leyó toda su obra, la conexión entre ambos es evidente en cuanto al sentido fantástico, el concepto del sino trágico, la muerte y el uso de principios de verosimilitud y realismo. Por tanto, hay transmisión de Arlt hacia el colombiano, especialmente en estos conceptos – verosimilitud, realismo y tragedia que el autor de *El Juguete Rabioso* imprimió en sus novelas y piezas teatrales, 20 años antes que el Nobel.

-Sylvia Saítta (2018) ratifica que las formas de contar y las actividades periodísticas han estado presentes en la obra de los tres autores, y así hayan tomado caminos diferentes, confluyeron en el campo de la praxis periodística.

Ahí yo no sé, no me animo a hacer. La mirada de Borges con respecto al *Boom*, al realismo mágico está muy lejos de la que puede gustarle y creo que está muy lejos de la literatura que puede gustarle a Arlt. Y no lo sé, porque ahí estaría haciendo ciencia ficción, por tanto no avanzo ahí.

Pero sí creo que Arlt y Borges hacen parte de un mismo universo y después son dos literaturas, con la imagen que usa Piglia y que a mí me encanta: “*el mapa de la literatura argentina está atravesado por dos grandes avenidas, una es Borges y otra es Arlt*”. Pero las arma como paralelas –las paralelas no se cruzan- y yo creo que sí. En varios momentos sí se cruzan.

-¿En crónica?-.

Borges no hizo crónica nunca pero estuvo mucho en diarios. En la revista *El Hogar*, dirigía la página de reseñas de literatura extranjera. Pero cuando dirigió *Crítica Multicolor*, hizo muchas de las tareas que lo acercan mucho al mundo de Arlt: cerrar el suplemento, poner los títulos, esa rapidez que se necesita para escribir o resolver rápido tareas y los del periodismo, que no le atribuiría a Borges y sí lo hizo. Depende del momento de su vida en que lo tomemos (Saítta, 2018).

-Si Arlt y Borges tuvieron relación o vaso comunicante en cuanto a la práctica del oficio periodístico, entonces hay transmisión y equiparación de niveles en forma indirecta entre Arlt y García Márquez, quien también molió zapatos buscando noticias, y encontrando historias.

-Si Arlt y Borges fueron compañeros de grupo empresarial o industria cultural en su momento (Grupo Haynes) y compartieron los mismos principios editoriales periodísticos y ganaron un sustento, estipendio, sueldo u honorarios como profesionales del oficio, esta misma línea se transmite entre Arlt y García Márquez, quien también ganaba –y poco- por ejercer su oficio como cronista.

-Los tres autores publicaron en revistas de diversa índole y en las cuales hubo relaciones latentes. Borges estuvo a cargo en un período de Revista *Sur*, donde García Márquez empezó a publicar en Argentina. Vaso comunicante que se transmitió desde Arlt, quien también publicaba con frecuencia en proyectos y revistas políticas, pero por supuesto periodísticas y literarias. Un ejemplo fue cuando lo llamaron a escribir para el proyecto comunista *Bandera Roja - Diario Obrero de la Mañana*, en 1932, donde duró muy poco (Saítta, 2000; p. 105).

-Borges y García Márquez tuvieron una relación directa en cuanto a ser emprendedores del periodismo o pertenecer, colaborar, coadyuvar en esos esfuerzos convertidos en revistas.

Florencia Ferreira de Cassone (2008) en su artículo académico “Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores”, publicado por la Universidad de Cuyo, afirmó que las revistas, por lo general, son empresas de jóvenes, y su vida breve es casi una fatalidad.

Muy pocas sobreviven a las dificultades económicas, al silencio o a la indiferencia. Los autores colaboran en una publicación periódica porque coinciden, sin duda, con el programa de la misma. A veces se declaran seguidores o discípulos de la personalidad

principal que la ha fundado y la dirige. No se trata de que estos autores adopten una actitud de sumisión servil ante el maestro, sino de que completen las ideas de aquél con otros enfoques y puntos de vista que enriquecen la intención programática. (Ferreira, 2008; pp, 14-15).

Indicó que la revista tira la línea, es decir fija posturas, a veces en contra el sistema, y busca una originalidad en sus postulados. Agregó que esa postura también es rebeldía y registran un período de tiempo y del acontecimiento político y devenir social de los países y de las culturas.

Afirmó que las publicaciones periódicas son fugaces en comparación con los libros, poseen un carácter de aventura y ensayo que les da su frescura e identidad. La autora se refiere a una observación de Guillermo Sheridan que también vale para las revistas políticas y de pensamiento:

Las revistas literarias son la bitácora del viaje literario de una cultura. Son el diario oficioso de ese viaje, cuyo sentido final son los libros, o algunos libros. Su primera razón de existir es, al mismo tiempo, impedir el deterioro de la literatura y colaborar a que la historia cumpla su tarea generativa de sentidos. (Ferreira, 2008; p. 15).

Borges participó no solo en *Martín Fierro*, que fue la bandera divulgativa y bitácora del grupo de Florida, y en donde por momentos coincidió Arlt, sino además, como se vio, emprendió con ahínco los proyectos de *Proa* e *Ideal*, y luego estuvo en *Sur*, como medios independientes, que buscaban ser espacios culturales diferentes a la ya llamada hegemonía mediática, como la del grupo Haynes, por ejemplo.

A su vez García Márquez también tuvo ese ímpetu juvenil emprendedor del periodismo, y junto a su amigo del grupo bohemio de Barranquilla, o La Cueva, Alfonso Fuenmayor –como director- fundan y lanzan la revista *Crónica, Su mejor weekend*, donde consignaron su ideal literario, político (antifranquistas y de izquierda) y por supuesto periodístico, al incluir crónicas deportivas sobre fútbol y la época de Eldorado, el mejor balompié de clubes del mundo (Álvarez, 2014).

García Márquez era su jefe de redacción, pero además hacía crónicas, ilustraciones, ajustaba las traducciones, entre más tareas. La publicación tan solo duró 14 meses, entre abril de 1950 y junio de 1951. En *Crónica* se publicó por primera vez para Colombia, el cuento de Borges, “Emma Zunz”, ya que devoraban su literatura con ahínco, al igual que los trabajos de Felisberto Hernández. La revista fue una aventura,

como reconoció Fuenmayor en una entrevista, o un “fracaso decoroso”, como dijo el investigador Jacques Gillard ((Illán, 1986; p. 155).

Por tanto, hubo vaso comunicante indirecto entre Arlt y García Márquez, por esa concepción emprendedora periodística, de práctica e identificación en el oficio y con los principios de los medios donde trabajaban profesionalmente o colaboraban con escasez de recursos, como apuntó Ferreira.

-Hubo otro vaso comunicante o relación al usar a los medios, en este caso a las revistas, como plataformas para sus cuentos y producciones literarias. Esa concepción trascendió fronteras con la publicación de cuentos mutuos entre Borges y García Márquez, tanto en *Crónica*, como en *Sur*, respectivamente. Arlt hizo lo propio cuando era joven y publicó su primer cuento titulado Jehová, en la *Revista Popular*, que dirigía el reconocido escritor de Flores, Juan José de Soiza Reilly, el 24 de junio de 1918, a quien abordó en su casa y le dijo, “vea señor, yo soy muy aficionado a escribir. Yo quisiera que hiciera el favor de leer algo que he escrito” (Saítta, 2000; pp, 20-21).

-Para Roberto Alifano (2018) Arlt, García Márquez y Borges cumplieron con el vaso comunicante de la estrecha relación entre periodismo y literatura, que en su concepto son dos actividades diferentes, pero hermanadas entre sí. Alifano, además de ser discípulo de Borges, tuvo una estrecha relación con García Márquez, a quien visitaba en su residencia de Ciudad de México:

El periodismo funciona a través de elementos cotidianos, de la realidad, y el arte de la literatura, bueno, es un arte. Creo que el periodismo no lo es; es otra cosa; es una parte de una profesión, de un oficio.

García Márquez decía que “a escribir solo se aprende escribiendo”. Él era enemigo de las universidades y de los colegios del periodismo. Consideraba que era un escritor podía ejercer el periodismo, como lo hizo él, Faulkner y también Borges, que se ganó la vida en el diario *Crítica*, en una etapa de su vida, como periodismo.

La literatura no daba para vivir, el periodismo sí; los artículos se pagaban y entraban dentro de un círculo comercial. Eso no pasa con la literatura que es la perfección de la palabra, cosa que en el periodismo se descuida, también: porque lo estético no forma parte de la necesidad que impone la información.

Pero a pesar de ser mundos distintos, yo creo que están intrínsecamente comunicados, porque los dos se expresan a través de la palabra y las palabras se pueden usar en el mundo cotidiano.

Yo creo que García Márquez fue un gran novelista, extraordinario periodista. Y al igual que Borges tenía el don de la literatura. Pienso que la literatura pasa por dos vertientes: los que tienen el don, es decir lo único que necesitan es ponerse a escribir y ya les salen páginas literarias asombrosas; y una segunda ruta para quienes, trabajando, se dan cuenta por dónde va la literatura y con mucho esfuerzo lo logran. Son el don, la virtud del ser literario, y el esfuerzo del trabajador literario. Por ejemplo Vargas Llosa es más periodístico y logra páginas literarias muy bellas, pero no tiene el don. Sí el trabajo.

-¿Y Arlt?-.

¿Arlt? Ummm... yo creo que es muy imperfecto. Conocí a muchos escritores argentinos que trabajaron con Arlt y referían que tenía muchos errores, como la ortografía. Por ejemplo Leopoldo Marechal, quien me contó que casi compartían el escritorio en el diario *El Mundo*. Un día, Arlt se puso ante la máquina y la miró fijamente, tipeó algunas frases y de repente alzó la cabeza para preguntarle:

-Che, Leopoldito, ¿hombre va con hache o sin hache?-.

Era muy periodístico en sus textos y un gran observador. Sin duda, Arlt tuvo el genio literario, por eso logró sus novelas *Los Siete Locos*, *Los Lanzallamas* y algunas de sus *Aguafuertes Porteñas*, que son crónicas periodísticas que llegaron a ser piezas literarias impecables.

-Arlt y Gabo fueron periodistas, fue su esencia. El detalle de decir las cosas como son...-.

Arlt era un escritor que se ganó la vida con el periodismo y García Márquez también lo hizo de esta forma durante muchos años. Y el periodismo se paga; a quien elabora esa información se le paga. En muchos casos excesivamente; hay periodistas de televisión que ganan fortunas; hay periodistas de diarios que son excelentes cronistas y ganan apenas para comer (Alifano, 2018).

Conexión Buenos Aires-Barranquilla: vasos comunicantes directos

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez sí tuvieron vasos comunicantes directos que los acercaron en sus vidas, en sus formas de socializar y en sus obras periodísticas. Fueron aquellos: la bohemia en los cafés y bares, donde se formaron como escritores y periodistas y aprendieron y aprehendieron las técnicas y secretos del oficio; vasos que se enmarcan dentro del contexto de la época, las condiciones laborales en el periodismo, el ambiente de la redacción periodística y de las editoriales y el manejo del lenguaje.

La disrupción que aplicaron, es decir, una vez conocieron las formas canónicas de la escritura, decidieron romper con el molde e innovar, cada uno desde su orilla y mediante el trabajo denodado, uno que nunca paró. Este vaso podría relacionarse con

las vanguardias tanto literarias y periodísticas y las generaciones con las que interactuaron, aprendieron, y una vez inmersos en ellas, pudieron proponer y romper; y crear algo nuevo.

Además, Arlt y García Márquez escribieron crónicas al mismo tiempo en 1940, un año que puede considerarse como esencial en sus vidas personales, familiares y productivas.

Son vasos comunicantes directos que se desprenden del ejercicio del periodismo y de la literatura a través de la crónica y además de la gran influencia reconocida por ambos, que ejerció en sus obras el maestro colombiano José María Vargas Vila y el sentido de la mordacidad, y a partir de este bagaje creador permitirse ser disruptores.

Bohemia

El vaso comunicante entre épocas para Arlt y García Márquez lo constituyó la bohemia periodística, el cierre de las ediciones de los periódicos y los momentos posteriores, las tertulias en los cafés y bares donde departían con lo más granado de la literatura, la poesía y el mismo periodismo de sus épocas.

El tránsito de Arlt de su barrio Flores y sus primeros contactos literarios y periodísticos, al centro de la ciudad, fue de gran impacto para su persona. De la revista *Don Goyo* y sus colaboraciones quincenales y colaboraciones fantasmales con *Última Hora*, llegó a *Crítica*. Era como ascender de la segunda división a la primera, del amateur, al profesional. Y como tal, la socialización con sus camaradas y hasta con la competencia se llevaba acaloradas discusiones, bebida y hasta bien entrada la noche.

No se trata solo de un trabajo estable: ser parte de la “muchachada” de *Crítica* es también ser parte de una experiencia compartida que se construye tanto en el mítico caserón de la calle Sarmiento primero y en el imponente edificio de la Avenida de Mayo después, como en las tertulias que transcurren hasta altas horas de la madrugada en El Puchero Misterioso, un fondín de Talcahuano y Cangallo, en La Brasileña, un bar de calle Maipú, o en Los Inmortales de Corrientes. Conciliábulo de hombres solos, que debaten con idéntico interés los acontecimientos políticos del día, los últimos estrenos teatrales, las novedades periodísticas de la jornada, como los chismes más triviales del ambiente cultural de los años veinte (Saítta, 2000; p. 52).

García Márquez también vivió la bohemia de los cafés bogotanos, de los años 40, donde los personajes de la política, la poesía y el periodismo colombiano e internacional, se reunía.

Nombres como *El Gato Negro*, *El Automático*, *Asturias*, *Colombia*, compartían la zona céntrica, en el llamado hoy Eje Ambiental de Bogotá, y donde quedaban además los periódicos y las emisoras de entonces.

Bogotá fue la única ciudad colombiana que tuvo durante décadas una vida cultural realmente sólida y activa (...) En el ambiente que se respiraba entonces en aquella Bogotá ínclita y parroquial, de tranvías lentos y atardeceres grises de hollín, un estudiante alérgico a la universidad como Gabriel podía pasarse el día alrededor de la Carrera Séptima, entre la Plaza de Bolívar y la calle 24; entrando y saliendo de los bares y cafés, a la búsqueda de escritores y amigos o de un rincón para continuar la lectura del libro entre manos. Y, de hecho, Gabriel lo prefirió con frecuencia a la universidad. Además, tenía toda una galería de cafés con solera para escoger: el *Asturias*, *El Molino*, el *Gato Negro*, *El Automático*, el *Colombia* o el *Rhin*, donde podía encontrarse con amigos como el futuro cura guerrillero Camilo Torres, Gonzalo Mallarino, Luis Villar Borda, Plinio Apuleyo Mendoza o Eduardo Santa, entre otros, para hablar de libros y de política, matando el tiempo estancado en la sabana (Saldívar, 1997; pp, 173-174).

Lenguaje

Los cafés y bares eran los lugares donde además de compartir las historias y las noticias, también fueron los escenarios donde se llevaban a cabo encarnizados debates sobre las tendencias y vanguardias literarias, donde el lenguaje era el hilo conductor.

Roland Barthes (1977) explicó que “cada sistema ideológico son ficciones (...) y que cada ficción está sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica”.

Añadió que “la ficción es ese grado de consistencia en donde se alcanza un lenguaje cuando se ha cristalizado excepcionalmente y encuentra una clase sacerdotal (oficiantes, intelectuales, artistas) para hablarlo comúnmente y difundirlo” (Barthes, 1977; p. 42).

Y para difundirlo, por supuesto los periodistas hacen parte de ese engranaje, de ese régimen canónico del lenguaje.

Cada habla (cada ficción) combate por su hegemonía y cuando obtiene el poder se extiende en lo corriente y lo cotidiano volviéndose *doxa*, naturaleza: es el habla pretendidamente apolítica de los hombres políticos, de los agentes del Estado, de la prensa, de la radio, de la televisión, de la conversación; pero incluso fuera del poder,

contra él, la rivalidad renace, las hablas se fraccionan, luchan entre ellas (Barthes, 1977; p. 42).

Arlt y García Márquez estuvieron dentro de ese circuito del poder del habla, del lenguaje, y como periodistas lo conocieron, lo trabajaron, pero también lo enfrentaron para intentar romperlo. Fue una lucha denodada de rebeldes.

Arlt guerreó con la reivindicación del lunfardo y el “habla de los argentinos”, como con el famoso debate en el que apoyó a Borges, contra el crítico José María Monner Sans. En su Aguafuerte titulada “El idioma de los argentinos”. Así lo recopiló Saítta (2015) en su artículo *Jorge Luis Borges lee a Roberto Arlt*:

En efecto, en 1929, y después de la publicación del libro de Borges *El Idioma de los Argentinos*, -que fue primero una conferencia dictada en el Instituto Popular de Conferencias de *La Prensa* el 23 de septiembre de 1927-, Monner Sans agrega una nota a su «Algunas observaciones sobre la enseñanza del idioma» de 1928, para responderle ásperamente a Borges. Decía Monner Sans en esa nota:

«La suficiencia de algunos bullangueros periodistas de corta edad - que organizan su minúscula fama en derredor de cualquier mesa de café- ha urdido ahora, por mano de un señor Jorge Luis Borges una segunda concepción de 'El idioma de los argentinos' (Buenos Aires, 1928); allí, entre otras ineptias redactadas en un estilo sibilino y embaucador, se niega la riqueza del habla castellana, puesto que -dice- una gran literatura poética o filosófica no se domicilió nunca en España. Si el periodista a que aludo entendiese mejor a don Pablo Groussac -autor que cita en dicho engendro- no estamparía tamaño desatino, pues con él demuestra, o afán de pasmar a los catecúmenos que lo rodean o, simplemente, ignorancia».

Después de reproducir las palabras de Monner Sans en su Aguafuerte, Arlt exclama: « ¿Quiere usted dejarse de macanear? ¡Cómo son ustedes los gramáticos! Cuando yo he llegado al final de su reportaje, es decir, a esa frasecita: 'Felizmente se realiza una obra depuradora en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos', me he echado a reír de buenísima gana, porque me acordé que a esos 'valores' ni la familia los lee, tan aburridores son» (Saítta, 2015).

Un concepto que Noe Jitrik (1984) reafirmó, en el sentido de la innata y gran capacidad que Arlt tuvo para tomar cada tema de discusión como suyo propio, e ir al fondo y desplegarlo con autoridad.

En cuanto al lenguaje, pocos pudieron como Arlt, entender de qué manera diversas capas del habla urbana podían entrar en una escritura que, desde el inicio, deseaba trascenderlas (obtener la gloria, el reconocimiento): el lunfardo, el coloquialismo, la

llaneza, etc, todo lo cual conforma una actitud que no solo la Academia podía condenar sino que atacaba al academicismo (...)

(...) Para Arlt ni siquiera fue un objeto problemático: vivió ese idioma empíricamente, como una manera de desarrollar una identidad que no podría ser entendida fuera de la ciudad del sentido que otorga la ciudad a todas las cosas, las gestiones y las palabras (Jitrik, 1984; p.125).

Sylvia Saítta (2018) manifestó que el tablero principal que Roberto Arlt pateó desde la orilla periodística fue precisamente el de la lengua.

Arlt incorpora la lengua de la calle en formas coloquiales, en el marco de un diario que estaba muy lejos de querer incorporar esas lenguas al modo en que se escribía el periodismo. Sus primeras notas no tenían firma y cuando aparecen las iniciales R.A., en una de ellas dijo, *“le pido respetuosas disculpas a las familias –porque el diario *El Mundo* estaba dirigido a la familia- por usar hoy la palabra ‘berretín’...”*, y explica que era la mejor para validar su punto de vista en esa Aguafuerte.

Al día siguiente apareció su nombre completo en letras de molde, **Roberto Arlt**, como si el diario necesitara diferenciar esa zona de resto del periódico, porque allí se escribía a su manera.

Incluso el uso de las comillas -que nunca vamos a saber si las puso Arlt, el director del diario, o el jefe de redacción- lo que hacen es “marcar” estas palabras que se supone no tienen que estar en el discurso periodístico de un diario que quería ser serio, como *El Mundo*.

En ese sentido revoluciona y modifica, en el marco del diario *El Mundo*, con qué lengua se escribe una crónica periodística. Por ejemplo toda esa vuelta, del uso del diccionario del lunfardo al que le dedica varias notas, el uso tan irónico del modelo de la RAE para definir la lengua de la calle, da todo ese rodeo para legitimar el uso de una lengua que es urbana, que es plebeya.

Me gusta mucho la idea de Carlos Correa que dice, *“Arlt incorpora la lengua plebeya al periodismo argentino”* y la lengua plebeya es puro resentimiento, dar vuelta a todo tipo de convención de la misma lengua, es un hablar incorrecto, que incomoda, es el uso plebeyo de las grandes literaturas, como Flaubert lo pone al mismo nivel que Last Reason y los poetas populares. Con Arlt hay un antes y después en el modo de escribir periodismo en el marco del diario *El Mundo* y en lo que siguió después.

Muchos cronistas argentinos tienen a Arlt como modelo, aunque creo que es fácil tenerlo como modelo y difícil escribir parecido. Como dice Piglia, *“cualquier maestra de escuela corrige una página que escribió Arlt, ahora no hay un escritor que haga una página como la hizo Arlt”* (Saítta, 2018).

García Márquez hizo lo propio con el lenguaje caribe, desde la rebeldía contra el sistema establecido del habla, del *doxa* bogotano, que representaba lo culto, lo

políticamente correcto, el arte. Usar palabras castizas, como “culo” y “mierda” era muy mal visto en los círculos periodísticos, ni qué decir de los literarios. Tal vez fue provocación y choque contra el sistema, pero como lo reseñan sus biógrafos y él mismo, era una válvula de escape al sentirse atrapado en el frío sabanero, pero también de culto –eso sí a sus poetas de cabecera, como Quevedo, del Siglo de Oro- en cuyas rimas las palabras castizas no tenían dobles lecturas, sino que eran directas.

Por ejemplo, fue famoso el enfrentamiento que el poeta Quevedo tuvo contra Luis de Góngora, veinte años mayor y cuyos cruces derivaron en una de las más agrias disputas literarias de todos los tiempos. En este escrito, Quevedo se burla de la forma rebuscada con la que su antagonista nombraba a las cosas sencillas y de paso su forma de utilizar la palabra “culo”, con perdón:

Contra Don Luis de Gongora

Este cíclope, no siciliano,
del microcosmo sí, orbe postrero;
esta antípoda faz, cuyo hemisferio
zona divide en término italiano;
este círculo vivo en todo plano;
este que, siendo solamente cero,
le multiplica y parte por entero
todo buen abaquista veneciano;
el minoculo sí, mas ciego vulto;
el resquicio barbado de melenas;
esta cima del vicio y del insulto;
éste, en quien hoy los pedos son sirenas,
éste es el culo, en Góngora y en culto,
que un bujarrón le conociera apenas²⁵

Por ejemplo, en *Vivir para Contarla*, García Márquez (2002) registró una anécdota de cuando iba de regreso a su Caribe, esta vez a Cartagena de Indias, primera escala cuando escapó del 9 de abril y de Bogotá, junto con los demás compañeros caribes una

²⁵ Artículo “Quevedo Vs Góngora, el arte de insultar” Publicado el 15 de febrero de 2018 en el portal del Instituto de Estudios Miguel Catalán, Zaragoza, España.

vez se incendió el lugar donde vivían, y cómo a través de la lengua se pudieron exorcizar esos demonios de la soledad y del miedo ante la debacle humanitaria y política en que entraba de nuevo el país:

Con ese aliento nuevo volví a la pensión cuando dieron las diez en la torre del Reloj. El guardián medio dormido me informó que ninguno de mis amigos había llegado, pero que mi maleta estaba a buen recaudo en el depósito del hotel. Solo entonces fui consciente de no haber comido ni bebido desde el mal desayuno de Barranquilla. Las piernas me fallaban por hambre, pero me habría conformado con que la dueña me aceptara la maleta y me dejara dormir en el hotel esa única noche, aunque fuera en la poltrona de la sala. El guardián se rio de mi inocencia:

-¡No seas marica! –me dijo en caribe crudo-. Con los montones de plata que tiene esa madama, se duerme a las siete y se levanta el día siguiente a las once (García, 2002; p. 373).

O también, otra vivencia con su primer jefe de redacción, Clemente Manuel Zabala, en *El Universal*, donde García Márquez profesional del periodismo (y mal pago) comenzó su carrera oficialmente. En esta ocasión, el país entero vivía en toque de queda decretado por el gobierno de Ospina Pérez, luego del asesinato de Gaitán y en los diarios se estableció la figura del censor, con el fin de “editar” los textos para evitar más incendios a partir de las palabras periodísticas. Censura pura al lenguaje.

(...) el censor vivía más en guardia que nosotros por sus delirios de persecución. Las citas de grandes autores le parecían emboscadas sospechosas, como en efecto lo fueron muchas veces. Veía fantasmas. Era un cervantino de pacotilla que suponía significados imaginarios. Una noche de su mala estrella tuvo que ir al retrete cada cuarto de hora, hasta que se atrevió a decirnos que estaba a punto de volverse loco por los sustos que le causábamos nosotros. -¡Carajo! –gritó-. ¡Con estos trotes ya no me queda culo! (García, 2002; pp, 388-389).

Pero lo que marcó ese uso del lenguaje como sistema de rebeldía ante el *doxa* establecido fue el “mamagallismo”, lo que Dasso Saldívar (1997) llamó “ese *desparpajo de la imaginación que les permite a los caribes asumir y proyectar la vida sin la limitación y la solemnidad de los cachacos*”.

Era frecuente que la complicidad y vecindad literaria y periodística de (Héctor) Rojas Herazo y García Márquez se expresara a través del “mamagallismo” (...) Como los vecinos de pueblo, que se prestan la sal, el martillo o la silla del caballo, estos vecinos de la columna de *El Universal* se prestaban imágenes, metáforas, temas y personajes. Más aún: como algo completamente natural, en una ocasión apareció en la columna de García Márquez “Punto y Aparte”, un artículo de Rojas Herazo sobre el presunto poeta César Guerra Valdés. Presunto: en realidad era un heterónimo inventado por Rojas

Herazo y asumido por el grupo, que les permitía una personalización del arquetipo del poeta americano, y de paso, reírse a sus anchas de la vida, la gente, la intelectualidad, pero muy seriamente: en las charlas con su heterónimo, el grupo iba puliendo su visión sobre la historia, la cultura y el arte americanos (...)

(...) También los unía la complicidad inmediata de la “mamadera de gallo” (o tomadura de pelo, joda) que podía ser activa y social, como cuando ambos coronaron a dos reinas de belleza estudiantiles, en julio de 1949, con sendos discursos malos y retóricos, al uso, pero con las suficientes incrustaciones de humor e ironía como para reírse por detrás a sus anchas (...) (Saldívar, 1997; p. 205).

A diferencia de Arlt, García Márquez fue un cultor eximio del lenguaje, y volcó en su literatura y en el periodismo toda la savia literaria clásica que irrigó su mente desde los colegios donde estuvo y en la Universidad Nacional de Colombia. Pero vuelve a coincidir con el argentino en la búsqueda profesional de un tono, de un lenguaje que aprendieron esencialmente en las calles, en los bares, en los cafés y en el fanatismo lector que nunca abandonaron.

Y esa lucha de ambos en el habla, la llevan a los textos con el fin de romper el molde. Barthes (1977) recordó que “el lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales del lenguaje son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología” (Barthes, 1977; pp, 56-57).

Ambos, Arlt y García Márquez, eran en esencia unos inconformistas a ultranza. Nada les aburría más que lo cotidiano y la repetición de fórmulas establecidas y les aterraba sentirse bajo el enorme peso del estereotipo, el cual no les dejaba “gozar”, como reseñó Barthes. Por eso siempre buscaron no ser encasillados y enfrentaron ese estereotipo también desde el periodismo:

La forma bastarda de la cultura de masas es la repetición vergonzosa: se repiten los contenidos, los esquemas ideológicos, el pegoteo de las contradicciones, pero se varían las formas superficiales: nuevos libros, nuevas emisiones, nuevos films, hechos diversos pero siempre el mismo sentido (...) El estereotipo es esta imposibilidad nauseabunda de morir (Barthes, 1977; pp, 57-59).

1940, año crucial

Ese año fue clave en la producción periodística de Arlt, así como de García Márquez, pero también, cuando se presentó la conexión directa entre Roberto Arlt y García Márquez, un vaso comunicante que tienen ambos como periodistas: en ese año, ambos produjeron periodismo al mismo tiempo.

Sylvia Saítta en su libro *El Escritor en el Bosque de Ladrillos* (2000) refirió que Roberto Arlt publicó poco, en ese año, sus columnas que llamó *Al Margen del Cable* y registraba un desencanto personal. Pidió que lo enviaran como corresponsal a Europa para cubrir la Segunda Guerra Mundial, solicitud denegada por las directivas de *El Mundo*.

Su vida personal y familiar también era un remolino. En marzo de ese año murió su primera esposa Carmen Antinucci, con quien vivía un verdadero infierno; en mayo contrajo matrimonio a escondidas y en Uruguay, con Elizabeth Shine, -a quien conoció en 1939- y quien era una mujer diferente a todas las que rodearon su vida. Ella –para la época- era poderosa, había sido periodista en *El Diario*, *La Razón* y ejercía la secretaría de León Bouché, en la editorial Haynes.

La relación se deterioró de tal forma que a los seis meses de matrimonio, Arlt decidió escapar a Chile, donde intentó recuperar el ritmo periodístico y literario, pero donde la situación personal no fue la mejor. Es recordada la anécdota de Volodia Teitelboim, colega periodista y escritor y luego militante político, con quien vagaba por las calles de Santiago y que vivía el país austral en ese entonces.

Saítta (2000) recordó que el cierre de ese 1940 no fue el mejor y “*el recuerdo de Elizabeth le pesa. Escribe poco y mal y sus notas casi no aparecen en El Mundo*”. Además, recopila un escrito de Teitelboim que recoge la angustia por la que pasaba Arlt.

Una noche, tal vez el 31 de diciembre del 40, tuve que ir a dejar una carta urgente al Correo Central. Atravesé la Plaza de Armas y en un banco oí sollozar a un hombre solitario, con sombrero calañés, que no parecía un vagabundo ni un pordiosero. Era Roberto Arlt. Me senté junto a él, con ganas de consolarlo. Allí me murmuró aquella frase sobre las cadenas del amor que al tratar de romperlas despedazan al hombre por dentro. Era un llanto incontenible (Saítta, 2000; p. 214).

Pero más que un declive en su producción periodística, Saítta lo consideró algo más cercano a la angustia:

Yo creo que lo produce el cambio en la escritura y estructura periodística de Arlt es el viaje a España y a África. El referente de Arlt hasta ese viaje era Buenos Aires y Argentina. Cuando viaja a Europa y regresa, la ciudad se le convierte en una aldea. No pasa nada en Buenos Aires, todo pasa en otro lado, desde la Guerra civil española y la Segunda Guerra mundial. Es un escenario que no es Buenos Aires; incluso él dijo, que para conocer algo hay que ir a un cine y ver los documentales europeos. Ahí se produce el gran cambio. Arlt no vuelve a hablar de Buenos Aires después de su regreso. Solo unas pocas notas cuando construyen las diagonales y la avenida Corrientes, y todo el centro está desbaratado. Y afirmó: *“imagino viendo tal destrucción, así debe estar el centro de Madrid”*, visualiza un espacio que está totalmente roto y lo compara con un bombardeo de guerra.

El cambio en su producción se produce ahí, estoy en un escenario donde no pasa nada y yo soy periodista y no estoy donde sí pasa todo para cubrirlo. Entonces, los cables pasan a ser una ventanita hacia ese otro mundo donde no tiene acceso pero donde ocurren las cosas de las que hay que hablar. Y encuentra en los cables de noticias una manera de hablar sobre lo que pasa y deja de ser local, de Buenos Aires, de la policía y sociedad argentina para pasar a esos otros grandes temas.

¿No decadencia, pero sí tristeza, angustia?

No sé si es angustia, pero algunos temas que lo aterran sí entran en estos escritos periodísticos, como el uso de la ciencia y de los recursos del Estado para financiar armas para matar. Eso está presente en *Los Lanzallamas* y reaparece en sus notas de *Al Margen del Cable*: la ciencia, la maravilla de la tecnología usada para matar gente, Eso sí. Aparece el Arlt “puritano”, en el sentido más literal del término. El de una mirada muy crítica de lo que está pasando, donde el mundo de los valores de Arlt, -que son los de la ironía y sarcasmo- los pone en serio, Arlt habla en serio (Saítta, 2018).

Arlt publicaba el 8 de febrero de 1940 su Aguafuerte “Cuando Creso se desploma”; García Márquez iniciaba ese mismo día su recorrido por el colegio.

El 15 de junio, Arlt emitió la nota *La Tintorería de las Palabras*, donde afirmó que se estaba ante *“el crepúsculo del Siglo XX (...) sería un lindo sainete, si no se estuviera desangrando en una tragedia”*²⁶.

De pronto, un hombre asocia a otros hombres para la aventura criminal más descomunal que se haya pregonado a los cuatro horizontes del planeta. Un ex hombre y su banda aprisionan a un pueblo y lo estrellan con la violencia de una catapulta contra el muro de la guerra. Promete a cada uno de sus cómplices el dominio de un trozo de mundo. Sí. De pronto, ocurre esto y sin disimulo (...) Y la palabra se descubre tartamuda, impotente.

²⁶ Es una de las *Aguafuertes Porteñas* que hace parte de la segunda y última etapa de sus crónicas de este tipo en el diario *El Mundo*. Publicada en el libro *El Paisaje en las Nubes*, Crónicas en El Mundo 1937-1942, una compilación del Fondo de Cultura Económica (FCE), de 2009.

¿Cómo expresar hoy, con nuestras palabras bañadas en la vieja tintorería de las expresiones; cómo pintar hoy, con la conveniente negrura de eclipse, con el conveniente tono rojizo de lluvia de sangre, el horror de este momento catastrófico, cuyas grietas candentes retuercen los nervios de la humanidad en toda la redondez del planeta, como el fuego de un bosque retuerce los sarmientos de la vid? (Arlt, 1940).

García Márquez publicó en ese mismo mes –junio de 1940- y en la revista *Juventud*, de su colegio San José de Barranquilla, su escrito “*Crónica de la Segunda División*”, confirmando el vaso comunicante directo entre ambos autores, es decir publicaron en vida y al tiempo.

Para Saítta (2018) las notas como la *Tintorería de las palabras*, son el registro de un universo que se estaba destrozando, y Arlt se preguntaba “*mediante qué palabras vamos a contarlo, las palabras nos quedan viejas*”:

Ya no es su problema local, ya no da la pelea del prepotente (del trabajo) que necesita hacerse de un lugarcito (sic) en el campo literario argentino. Está hablando de lo que está sucediendo en un escenario en el que no está y de problemáticas que atraviesan a todo. Con *Al Margen del Cable*, los temas son coyunturales de pronto son menos interesantes de leer hoy, porque son más coyunturales, son noticias periodísticas, aunque algunas son magníficas porque ahí reaparece el Arlt, sus temas, bajo otras formas, es su estilo, como cuando se ocupa del horóscopo de Hitler, lo que sucede con Al Capone, en Estados Unidos, o ponerle una narración a lo que es un cable de tres líneas, o una foto, o los documentales de guerra.

Por ejemplo, hizo una nota sobre un auto donde viajaban periodistas a bordo que estalló en el frente de España. Él imagina qué habría sido estar allí como periodista y estar en el auto que explota al caerle una bomba. Es el manejo que le dio a su teatro, esos dos mundos siempre presentes, el de la ensoñación y el de lo real.

Por eso no usaría nunca la idea de decadencia, ni nada de eso. Más bien, cómo Arlt resolvería esa tensión en la que estaba, de haber sido premonitorio al dar rienda suelta a sus ficciones con lo oculto y la sociedad de locos y al mismo lo dejaran afuera del mundo real devastado por la guerra (Saítta, 2018).

Mientras el argentino ya era un escritor reconocido y un periodista afamado, que volcaba toda su reflexión y desesperanza en sus columnas, el joven colombiano García Márquez demostraba que estaba para más y se salía del molde.

En García Márquez se enciende la llama del cronista que lo acompañará toda su vida. Esta es la *Crónica de la Segunda División*:

El 8 de febrero nos paseábamos los alumnos del Colegio de San José por las amplias galerías que posee el edificio, llenos de una nerviosidad notoria, pues era el primer día de clase en este año de 1940.

Averiguábamos qué profesores se encontraban, qué plan de clases había y muchas otras cosas, las cuales averiguaciones no eran producidas sino por el estado exaltado en que se encontraban nuestros espíritus, llenos en esos momentos de ansiedad. Por fin entramos en la División que nos correspondía, que era la 2ª, y nos sentamos en nuestros pupitres, entrando así de lleno a los estudios y dejando a un lado la pereza, la ociosidad y la distracción. Merece mención la entrada de los de 3ª a la 2ª. Ya estaban todos en la 1ª División poniéndoles piquetes a los pupitres etc. cuando me les dijeron: “Patos, para la 2ª; para afuera”, pobre Arteta²⁷.

Para Óscar Domínguez (2018), periodista y exdirector de la Agencia de Noticias de Colombia, Colprensa, lo del futuro Nobel de literatura en esos primeros textos confirmaba la esencia para todo cronista, periodista o escritor: y era el gusto por escribir.

Sobre esos primeros escritos, Domínguez publicó un artículo en 2015, en el portal *Corrientes* y también lo hizo Dasso Saldívar en el portal del Centro Virtual Cervantes²⁸, y se refiere a los comentarios del viejo cura jesuita, Luis Carlos Herrera, el rector del colegio San José, donde destacaba a García Márquez como “un agudo observador de los perfiles humanos del mundo que lo rodeaba”. ¿Esa sería la esencia de un buen cronista?

Bueno, muy normalitas esas primeras crónicas. Decir que en estos tempraneros textos se adivinaba el nobel en periodismo y en literatura que llegaría a ser, sería una exageración de tahúr. Pero se nota que le gustaba escribir. Y si en el principio estaba el Verbo, en el principio de los escritores están las ganas. Deme ganas y mande Dios pícaros a este mundo. El padre rector del colegio de *Gabo* en Curramba (Barranquilla) era un analista muy original de la obra de cualquier escritor. Hasta libros ha escrito.

Mis primeros textos que nadie conserva, ni siquiera mi madre que guardaba los pequeños secretos de su culecada incluidas las cartas que le en enviaba desde el seminario, eran crónicas festivas de mis paseos y del relato de la vida cotidiana de un pichón de fraile. Rico escribir sin pensar que eso “clasifica” para premio. A mis 73 años

²⁷ El periodista Óscar Domínguez Giraldo es uno de los pocos que cuentan con facsímiles de las primeras crónicas de García Márquez. Domínguez, exdirector de la Agencia de Noticias de Colombia, Colprensa, elaboró el artículo titulado “Las Crónicas de Gabo en el colegio San José de Barranquilla” y que publicó el portal *Revista Corrientes*, en 2015. Los textos se llamaron Crónicas de Segunda División y el rector del instituto en ese entonces, padre jesuita, Luis Carlos Herrera comentaba del escritor que se apreciaba ya, “a un agudo observador de los perfiles humanos del mundo que lo rodeaba”

²⁸ En Centro Virtual Cervantes. Artículo “De las mil y una noches a Cien años de Soledad”. Escrito por Dasso Saldívar, uno de los biógrafos de García Márquez.

creo que he vuelto a mi infancia en el sentido de escribir solo por mover las falanges, por amor-humor al oficio que me procuró la “yuca”. Esos primeros coqueteos con la prosa de todas formas son una forma de ir afilando la puntería, así no tuviera idea de qué iba a hacer de mi vida. No puedo decir como muchos otros que desde niño me dictó escritura. Es más: no sabía qué hacer con mi vida y la vida tampoco sabía que hacer conmigo. Pero aquí sigo con 73 años leyendo y escribiendo. Eso sí, nunca como ahora le saco más gusto a leer y a escribir.

Coincido con Gabo en la afición a escribir desde el vamos de nuestras vidas. Él se ganó el Nobel; todo lo que yo me he ganado es un chance de 170 pesos, sí, 170, en los años sesenta. He ahí la nada *petite différence* entre el creador de Aracataca y este reportero de Montebello (Domínguez, 2018).

Es en este punto donde además de producir al mismo tiempo “crónica” periodística se confirma la conexión y diálogo entre ambos autores, utilizando los nuevos estudios sobre literatura comparada que permiten pensar textos, distintas temporalidades y lugares.

Sylvia Saítta (2018) manifestó que poner en diálogo esos textos (*La Tintorería de las Palabras* y *Crónicas de Segunda División*) es una tarea que hace el investigador quien construye estos vínculos entre ellos, aunque los escritores ni se hayan cruzado en vida. Y para ello, se basó en la tesis del italiano Franco Moretti al respecto:

En este caso el tesista, el crítico literario o el investigador pone en relación los textos sin que sea necesario un vínculo directo entre uno y otro, porque los modos de la lectura, los modos en que circula la literatura, en el hoy, ya deja de ser solo de una ciudad y pasa a ser del mundo.

A mí me gusta mucho lo que dice el italiano Franco Moretti, su libro el *Atlas de la novela europea*, en donde planteó que hay que pensar no solo en lo que sucede adentro de los textos, sino en los modos en que circularon los mismos.

Dice que “hay que pensar los modos en que circula la literatura por espacios diversos, las apropiaciones de esa literatura en mapas, que no tienen nada que ver con los de las fronteras nacionales, sino que los textos dialogan con los textos entre sí”.

Eso incluye los modos de traducción, que son distintos, las maneras en que esa literatura circula de múltiples formas, o la cantidad de mediaciones que hay. Por ejemplo, toda la literatura rusa que nosotros leímos en América Latina no provino del ruso directamente, sino que hubo una mediación de las traducciones inglesas o francesas.

Por ejemplo, se habla mucho de que en la literatura de Arlt está la presencia de Nietzsche, y el concepto del “superhombre”, etc. Ahora, si uno lee a Gramsci y él analiza la fuerza de Nietzsche en los folletines franceses, es probable que Arlt nunca haya leído a Nietzsche pero sí los folletines franceses. Por lo tanto este vínculo entra a través de

los textos, no importa si leyó o no leyó al autor alemán. Los textos mismos van armando el diálogo. Y el crítico o investigador los pone a dialogar.

Otro ejemplo se da con, *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*, que dialogan todo el tiempo con *Alexánder Platz*, sin que sus autores se hayan leído mutuamente, no importa.

Esto es para mí lo más revelador de esta noción: los textos dialogan solos por una operación de lectura y se van iluminando así mismos. Abre la relación de los textos para siempre.

-¿Igual pasa con el periodismo, con la crónica?-

El género ya los pone en un mismo lugar. Después hay que ver en qué época se escribieron, como la *Tintorería* y las *Crónicas de Segunda División*; pueden estar atravesados por los mismos problemas, la misma pregunta, o trabajar con un mismo imaginario. Estoy pensando que el impacto de las vanguardias europeas en la literatura y en el periodismo latinoamericano fue muy diferente. Las vanguardias fueron las mismas, se igualan poetas y escritores o periodistas, porque leyeron la misma literatura; capaz que entre ellos, entre Arlt y García Márquez no se leyeron, pero sí leyeron a los mismos.

Con respecto a la crónica o cualquier género, como los policiales, se nacionalizaron de diferentes maneras. El texto que escribió un policial en Venezuela no es el mismo que el que hizo alguien en Argentina, y no importa si se leyeron entre sí. Ambos leyeron a Sherlock Holmes o a Poe. Entonces, estos dos textos van a dialogar por el género o el sistema de referencias. Es el investigador quien los pone en diálogo (Saítta, 2018).

De acuerdo con este concepto de Moretti la conexión entre la *Tintorería de las Palabras*, de Arlt y las *Crónicas de Segunda División*, de García Márquez se establece en un concepto moderno: el *bullying*, o el matoneo. En el primer texto, ese matoneo es de alguien al que llama ex hombre (mención directa a Hitler o a cualquier dictador) que, junto con su banda de matones, “*apriman a un pueblo y lo estrellan con la violencia de una catapulta contra el muro de la guerra. Promete a cada uno de sus cómplices el dominio de un trozo de mundo*”.

Un matoneo que causó millones de muertos como la historia registró y que Arlt se preguntó –con angustia y desesperanza-, con qué lenguaje, con qué palabras llamar a esa carnicería. “*Y la palabra se descubre tartamuda, impotente*”.

Ahora, García Márquez –considerando su juventud- anticipa ese matoneo, *bullying* o acoso, al mundo escolar, en donde intentaba ganarse un espacio, con inteligencia y también con el poder de las palabras, del lenguaje. No había muertos, pero sí muchos

insultos y piñas: “merece mención la entrada de los de 3ª a la 2ª. Ya estaban todos en la 1ª División poniéndoles piquetes a los pupitres etc. cuando me les dijeron: “Patos, para la 2ª; para afuera”, pobre Arteta”.

Se establece entonces un vaso comunicante directo en vida de ambos y en el mismo período de tiempo, confirmando la práctica periodística que ejercieron por medio de la crónica. Arlt publicaba como periodista reconocido y consagrado sus artículos, mientras que García Márquez escribía sus primeras crónicas en la revista *Juventud*. Unos textos que perfilaban sus dotes narratorias como cronista y que era especial, salía del molde, uno que Arlt se había encargado de romper en su momento. De esta forma se confirma más esa relación existente entre periodismo y literatura y una serie de vertientes que han sido definidas y con diferentes términos, con el correr de las décadas.

Periodismo y literatura

Es importante hacer referencia a cada una de estas ramas, es decir al periodismo y a la literatura y si en realidad se unen, cruzan, yuxtaponen o se rechazan.

Sobre el periodismo, Stella Martini y Lila Luchessi (2004) indicaron que es una práctica que se ubica en la subjetividad y en el poder y cuenta con la capacidad para que el mundo se *vuelva a ver*. Aseguraron que el lugar del cronista instala la diferencia, pegada a la noción de acontecimiento. Además es “*una actividad ante todo política: la producción de la noticia, marcada por la temporalidad, implica fijar la mirada (la moral), aportar al control (organización social), negociar (consensuar) y dialogar (con el poder y con la ciudadanía en general)*” (Págs.17-18).

Entre tanto, Albert Chillón (1999) definió a la literatura como “*un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia*” (Pág. 11).

Pero esa relación entre periodismo y literatura tiene aristas que le permiten complementarse como ha sido demostrado a lo largo de la historia. Es una frontera muy

difusa que ha tenido momentos en los cuales se difumina o se agranda como una brecha.

Aun así, “*el periodismo como arte literario está en la crónica*”. Luis Carandell (1997) lo definió de esta manera en su artículo académico “El Periodismo, género literario”, publicado en el libro *Foro Hispánico*.

Para el autor es innegable el aporte de la literatura al periodismo, pero también como éste hace evolucionar a su vez al arte literario con el paso del tiempo y las vivencias de las culturas del mundo. Y para ello la crónica, así viva períodos de olvido en su ejercicio, es el conector entre ambas especificidades:

¿Qué quedará de la crónica sin los adjetivos, sin la descripción del ambiente, sin la caracterización de los personajes? Para mí que el género específicamente periodístico que más puede aspirar a la consideración de literario es la crónica. El hecho de que cada vez se cultive menos la crónica ha ahondado, a mi juicio, el abismo que, en la práctica, separa el periodismo de la literatura. Los periodistas no se atreven a llamarse escritores, aunque lo sean realmente, si no han publicado algún libro. Cuando se le quiere mejorar a uno del oficio hay que decir que es ‘periodista y escritor’. ¡Como si el periodismo no formara parte del oficio de escribir! (Carandell, 1997; p. 14)

Ahora, es clave abordar esa conjunción de ambos caminos, del periodismo y la literatura, a través del engranaje que los une: el género “crónica”.

Para el escritor y periodista Diego Camilo Argüello (2009) sin la literatura “las grandes historias de la vida real como *El Quijote de la Mancha*, pasarían desapercibidas”.

Fue la aplicación de los conceptos sustraídos de la ficción lo que permitió leer una historia real, una crónica, como una novela o un hecho de ficción. Los diálogos, las metáforas, las comparaciones, la visión y el papel del narrador al contar la verdad fueron su éxito (...) Sin la literatura el periodismo sería un formato lineal en respuesta a cinco preguntas básicas escalonadas en una pirámide invertida (Argüello, 2009; pp, 8-9).

Como se vio en este trabajo de tesis, existen varias denominaciones para esta unión de periodismo y literatura, que pasan desde la interpretación, a la narración.

El *Periodismo Interpretativo* es condensado por Abraham Santibáñez (1995) para quien esta rama del periodismo busca dar sentido a hechos noticiosos que llegan en forma aislada, con una dosis de contexto, dejando de lado las opiniones personales y es transmitido a los lectores en general en una presentación amena y atractiva.

Santibáñez condensó con ese nombre de interpretativo al periodismo que practicaron Henry L. Luce y Britton Hadden, los creadores de la revista *Time* en marzo de 1923, y que nació como un emprendimiento de este par de estudiantes de Yale. Pasar de 9 mil ejemplares en su primera edición a cerca de 30 mil al cierre de su primer año; y a 111 mil en 1926, tuvo una explicación. Luce y Hadden encontraron un “valor agregado” o diferencial –como en cualquier *startup* o emprendimiento del presente: la organización del material y la redacción de las historias.

La revista en esa época, reconocen sus editores en el mismo folleto, era mirada con desdén por algunos periodistas que la descalificaban como producto de “tijeras y goma de pegar”, cargo “que no era infundado del todo”. Sin embargo tuvo éxito por una razón muy clara: los creadores de *Time* descubrieron un nuevo enfoque de “valor permanente”, que les permitió romper el molde tradicional del periodismo. Al concebir *Time* como un producto para “el hombre ocupado, el cual necesita tener sus noticias mejor organizadas, simplemente para mantenerse informado”, echaron las bases del Periodismo Interpretativo (...) Se esforzaron por tamizar, organizar las noticias y agregarles antecedentes y perspectivas.

(...) Esta nueva forma (o género periodístico) consiste, en síntesis, en “organizar” el flujo noticioso sobre la base de compartimentar la revista en secciones y proporcionar una “explicación” de los temas más relevantes de la semana (Santibáñez, 1995; pp, 8-13).

El Periodismo Narrativo es definido por Roberto Herrscher (2009) como la rama del periodismo que usa las armas de la literatura para contar la realidad, a través de una profunda descripción de personajes, diálogos, enfoques, cuadros, escenas, y con una primera voz del autor.

Indicó que son cinco esas armas o elementos los que permiten construir al periodista y al periodismo narrativo: la voz; la visión de los otros; la forma en que las voces cobran vida; los detalles reveladores y la selección de las historias, recortes y enfoques. Unas armas que hay que aprender a usar y con mucho, mucho trabajo.

El Periodismo Narrativo ha sido siempre una cenicienta sucia y zarrapastrosa, sometida a las burlas y menosprecios de sus altivas hermanastras, legitimadas por la sociedad (...) En los medios tradicionales, los periodistas narrativos son como los payasos del circo: dan el toque de color, la emoción, la cercanía con los pobres y las víctimas, mientras los Periodistas entrevistan a los mandamases, anuncian catástrofes o ejercen de cuarto (o tercero, o segundo) “Poder”. Por suerte nos han tratado y nos siguen tratando mal.

Espero que tarden mucho en darse cuenta de lo valiosos, útiles y necesarios que somos, porque a la sombra de nuestro anonimato, los mejores de entre nosotros fueron construyendo un rico, variado, imprescindible *corpus* que perdurará décadas, siglos, mientras varios de los poderosos Periodistas y muchos de los canonizadores de la Literatura terminan en el oscuro túnel del olvido (Herrscher, 2009; pp, 33-34).

Argüello (2009), en su documento de tesis sobre el reconocido y ya fallecido escritor y periodista colombiano, Germán Pinzón, destacó que el veterano redactor nunca consideró frontera alguna entre Periodismo y Literatura. Así se lo indicó en una entrevista que enriqueció el trabajo de grado: *“Me parecía que si ambos -escritor y periodista- tenían la misión de comunicar y expresar, deberían tener la misma calidad (...) No me parece espiritualmente elegante que un periodista se resigna a ser menos que un escritor. Un periodista tiene todo el derecho de ser un gran escritor y escribir una crónica”*. (Pág.40).

Ahora, todas estas formas y definiciones desembocan en la práctica de la crónica como un género –se insiste- en que ambos autores, Arlt y García Márquez, estuvieron inmersos, conocieron, ejecutaron y luego interpretaron para modificarlo.

¿Por qué la crónica?

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez estuvieron conectados directa e indirectamente a través de los vasos comunicantes e imprimieron su estilo narrativo al género de la crónica periodística.

Pero, es necesario plantear qué es la crónica, como género, para indicar más adelante cómo el trabajo periodístico de ambos fluyó hacia otros momentos posteriores que se pueden denominar “consagratorios” del género y del oficio periodístico en América Latina; además de su influencia en posteriores generaciones de narradores y cronistas.

Definir a un género que es indefinible es un reto mayor. Y es indefinible porque no tiene fronteras definidas entre qué es el periodismo y qué es la literatura. Como se ha visto, se mezclan y no se saben dónde comienza la una y dónde termina la otra.

Los teóricos del periodismo a lo largo del siglo XX condensaron en diversas definiciones que apuntan a lo mismo: “a una narración temporal de un acontecimiento” (Marín, 2003);

Y cambia de acuerdo con las culturas: por ejemplo en Argentina, a la crónica se le considera como un género informativo, porque tiene una “cronología” o tiempo cronológico donde ocurrieron los acontecimientos narrados.

Para Sylvy Saítta (2018) se ha confundido, en la Argentina, con otro género como es el reportaje. Asimismo lo creyó Sonia Parrat (2008), para quien en el periodismo latino, la palabra “crónica” se usó para designar cualquier tipo de noticia.

Probablemente por influencia del género literario del mismo nombre, al igual que se llamaba cronistas a los que hoy serían periodistas. La escuela anglosajona, por el contrario, no cuenta con un vocablo para referirse a este tipo de texto, dado que apenas hace distinciones de géneros. En algún momento se han querido ver paralelismos con las *interpretative stories* o con las *feature stories*, pero a mi entender éstas se asemejan más a ciertos tipos de reportaje propios del periodismo español (Parrat, 2008; pp, 131-132).

En cambio, en el norte suramericano, como Colombia – y de acuerdo con la tradición académica española y norteamericana- crónica es una información interpretada acerca de hechos de actualidad, cuyo texto contiene el estilo de quién lo escribe, por tanto admite sus juicios de valor y un manejo libre del lenguaje.

Para José Luis Martínez Albertos (1983), la crónica es un “género periodístico híbrido”, es decir que está a mitad de camino entre el que llama estilo de información y estilo de solicitud (o editorializante). Agregó que puede ser descriptiva, narrativa o literaria y su autor es posiblemente el protagonista, si lo cuenta en primera persona, o se transforma en un narrador omnisciente.

Además, recordó lo definido por Manuel Graña (1930), cuando este autor se refirió a que lo que distingue a la crónica de la información es precisamente el elemento personal:

(...) que se advierte porque, ya porque va firmada, ya porque el escritor comenta, amplía y ordena los hechos a su manera; ya porque aunque la crónica sea informativa, suele poner en ella un lirismo sutil, una dialéctica y un tono característico que vienen a ser el estilo de su esencia misma (Graña, 1930; pp, 203-221).

Es un género que en América, cuenta con una antigüedad que está confirmada por las obras de los llamados “cronistas de indias”, sacerdotes católicos y “criollos”, como Inca Garcilaso de la Vega -gobernador del Perú- quienes registraron los hechos de la conquista y la colonización española de América. Y desde ese entonces, la realidad se mezclaba con elementos literarios y en algunos casos con elementos de la fantasía, como lo analizó Víctor Wahlström (2009).

La mezcla entre lo real y lo fantástico en las crónicas de Indias se manifiesta en maneras muy diversas, o sea, tan diversas como lo son las crónicas entre ellas. En los textos de Colón se trata de una mezcla muy obvia y fácil de detectar. Aparecen alusiones a cíclopes, hombres con hocicos de perros o cola, el descubrimiento del paraíso terrenal, conversaciones inventadas con los indígenas y la tendencia a imponer a repetidas ocasiones la literatura sobre la realidad. También se puede ver ejemplos de una influencia literaria en las descripciones de la naturaleza.

En la crónica de Gonzalo Fernández de Oviedo, la mezcla ya no es tan obvia. No aparecen tantos motivos sobrenaturales, sino se trata de una especie de descripción asombrosa o maravillosa de algo que parece fantástico al autor. Sin embargo, a pesar de que Oviedo asegure que escribe la verdad, hay ejemplos de asuntos sobrenaturales, y ejemplos de una mezcla entre realidad y fantasía. Vampiros, Amazonas y pájaros mágicos son descritos con la misma pretensión de veracidad que lo son los árboles, frutos, peces o tribus indígenas. Sin embargo, más característico para su obra es su *maravillosismo sutil*. También se ha visto que el estilo del *maravillosismo* de cronistas como Oviedo tiene ciertos rasgos comunes con las novelas del realismo mágico.

En los *Naufragios* hay motivos del carácter maravilloso, como en la crónica de Oviedo, pero es dudable si se puede hablar de una mezcla entre realidad y fantasía auténtica. La asombrosa historia de Cabeza de Vaca tiene muchos rasgos comunes con una novela de aventuras. Sin embargo, se ha demostrado que fuera de eso, la obra tiene muy pocas características literarias, aunque Serna escribe que casi es un libro similar a una novela picaresca. Pero la obra de Cabeza de Vaca es muy interesante desde un punto de vista tanto literario como antropológico ya que rompió con la tradición y mostró como eran los españoles en la expedición de Florida: perdidos, hambrientos y egoístas, pero también describió como el ser humano puede sobrevivir aún los peores momentos.

Lo mismo puede decirse acerca de la obra de Bernal Díaz del Castillo, que describió con asombro y admiración las maravillas del mundo azteca. Se ha visto como el líder del enemigo, el gran Moctezuma, aparece casi como un héroe trágico literario. Lo que parece faltar en su obra es lo puro fantástico. Su propósito era mostrar la verdad y no quiso escribir lo que no había visto de sus propios ojos.

En el caso del Inca Garcilaso de la Vega, para terminar, se ha demostrado que existen varios ejemplos de rasgos literarios en sus *Comentarios Reales*. Fue un hombre muy culto que se interesó por la literatura y tradujo obras literarias. El cuento del naufragio de Pedro Serrano es posiblemente el mejor ejemplo. Por lo que toca a la fantasía y la realidad, hay varios cuentos con rasgos fantásticos o maravillosos, como el de Manco Cápac y los tesoros perdidos. Sin embargo, el autor mira este tipo de historias con una mirada más moderna y crítica que los demás cronistas. Para él, tienen un valor literario o un interés en sí mismas, ya que está escribiendo sobre la manera en que sus antepasados pensaban y vivían, lo que incluye estas relaciones poco verosímiles (Wahlström, 2009; pp, 32-33).

Otra definición es la que otorgó Gonzalo Martín Vivaldi (1998), para quien la crónica es un artículo constituido por información pero con una valoración de los hechos que son narrados. Y cuenta con elementos como los siguientes:

Un estilo personal pero sin desvirtuar los hechos ni deformar la realidad; libertad de recursos estilísticos, como la comparación, metáfora, ironía, anécdota, pero siempre con claridad comunicativa y concisión.

También presenta una forma narrativo-informativa, sin preocuparse por la pirámide invertida. El sujeto-protagonista son los hechos noticiosos, mas sin embargo el cronista debe ser el intérprete de los mismos: importan tanto el qué como el porqué, el cómo y el para qué. Y el tema es la noticia radiografiada: no sólo la anatomía del suceso, sino también su psicología (Vivaldi, 1998; pp, 132-138).

Parrat (2008) recordó que “crónica” viene del griego *cronos*, que significa tiempo. Entonces, es el relato de hechos siguiendo un orden temporal. Rememoró cuándo comenzó a ser considerada como género periodístico.

(...) sucede cuando empiezan a editarse periódicos con una cierta periodicidad (SIC). El antiguo cronista adapta su forma de trabajar al nuevo medio y se convierte en periodista, escribiendo sus textos conforme una manera más sistematizada de narrar los sucesos ante la necesidad de ofrecer informaciones más elaboradas sobre hechos políticos, sociales o económicos. En América Latina fue un género muy cultivado e influido por la literatura hasta la irrupción del periodismo informativo procedente de los Estados Unidos, mientras que en España se mantuvo más firme la tradición cronista (Parrat; 2008; p. 132).

Una vez la definición del género crónica quedó establecida también hay que contar cuándo se estableció como parte integral de los periódicos en América Latina.

Fue en Argentina, luego de mediados y hacia finales del Siglo XIX, cuando la industria editorial empieza a encender motores, el momento en que surgieron los esquemas y formas de escribir el periodismo, dando mayor espacio a la información, y al

mantenerse por años, generaron una tradición que bien puede llamarse “canónica”. Esas formas son bombardeadas por escritores que retomaron raíces de otras latitudes y continentes, como Europa, rompieron con esa tradición y produjeron escritos distintos. Por eso es necesario mencionar a Eduardo Gutiérrez, el máximo gestor y exponente del folletín.

A través de estos escritos, Gutiérrez fue el precursor de lo que se apreciaría como “crónica moderna”, por cuanto el estilo en los folletines era de claridad, concisión, al grano y su objetivo principal era el de “entretener e informar” para llegar a una masa heterogénea de lectores, al narrar una serie de peripecias con sabor humano.

Con sus folletines, Eduardo Gutiérrez se propone adaptar a nuestro medio (a ciertas características y condiciones socio-culturales específicamente rioplatenses) un producto literario configurado en sus temas y en sus recursos comunicativos y estructurales por una tradición ya añeja en 1880. Para llevar a cabo su proyecto cuenta con un público que comienza a configurarse a partir del nuevo sesgo “modernizador” que adquiere la sociedad argentina. Se puede afirmar que entre el autor y su público se establece un rico movimiento de circulación, condicionamiento, diálogo e interdependencia (...)

(...) Para esa mayoría popular la obra de Gutiérrez constituirá “la literatura” por excelencia y aquí se verifica el hecho paradójico y muy sugestivo de que el albacea ejecutor de la alfabetización sarmientina no sea un típico escritor del 80, uno de esos “buriladores” y “doradores” de la prosa, sino este folletinista generalmente subestimado por la intelectualidad elitista, este auténtico escritor profesional que escribía a tanto la línea y que no prestaba desmesurada atención a los halagos de la crítica.

Frente a este nuevo público literario, Eduardo Gutiérrez elige las constantes de la emoción, el sentimentalismo, la intriga, la truculencia, la afición a lo extraordinario, y a partir de los intereses de esta compleja clientela, Gutiérrez decide en gran medida su estilo: comienza satisfaciendo el gusto por lo maravilloso, la necesidad de información, de reflexión, de explicación, de su público, pero como contrapartida significativa concluye ofreciendo también –a través de sus héroes demoníacos y estigmatizados- la visión de un mundo conflictual, de un universo –el de la sociedad argentina que se precipita hacia la crisis del 90- escindido entre los polos de la estabilidad y la inestabilidad (Rivera, 2011; pp, 236-237).

También en América y hacia finales del siglo XIX, es el prócer cubano José Martí quien también sienta con sus 400 trabajos periodísticos sobre Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos, como “*Terremoto en Charleston*”, las bases de la que podría llamarse la crónica moderna y en medio del movimiento literario “modernista”. Allí, el autor

genera un escrito íntimo, desde el mundo del yo, del sujeto, del testigo y narrador de acontecimientos, de esas historias.

La autora Susana Rotker (2005), recordó las palabras del mismo Martí, quien reivindicó la subjetividad creadora unida a la historia: “*Hagamos la historia de nosotros mismos, mirándonos en el alma; y la de los demás viendo en sus hechos. Siempre quedará, sobre todo trastorno, la musa subjetiva (...) y la histórica*”²⁹.

Para Rotker (2005) el estudio que hizo de las crónicas periodísticas de José Martí sugirió también la revisión de las divisiones que se establecieron entre “*arte y no arte, entre literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas*”, como se refirió a lo expresado por Raymond Williams (1977).

La escritora venezolana indicó en su momento que también se replanteó el concepto de géneros literarios. Dijo que a través de la crónica periodística, como punto de inflexión entre el periodismo y la literatura, “se debían considerar elementos como arte y noción de funcionalidad (interés por un hecho)”.

También, la referencialidad propia del periodismo despegada del aislamiento “elevado” que pretendió imponerse con el “artepurismo”; la formación de una literatura que es también la sociedad en el texto, lo que en verdad está sucediendo y la historia que se está haciendo; los criterios de temporalidad y del lugar del sujeto de la enunciación. (...)

(...) No necesariamente hay rupturas cortantes entre las obras “Puras” (léase poesía) y las mixtas (léase crónicas) de un mismo autor. Que el proceso de la escritura –con las características propias de cada texto y situación- es una operación “cuyo movimiento inacabado no se asigna ningún comienzo absoluto”, un diálogo con interlocutores posibles con otros textos, una parte de la práctica cultural. Que la operación textual no se diferencia drásticamente por el hecho de que un mismo autor mezcle la soledad imaginada para su creación poética con el ruido y las presiones de las redacciones periodísticas (Rotker, 2005; pp, 25-26).

Ahora bien, es claro que Arlt y García Márquez abordaron la crónica periodística y la produjeron como tal, con sus contextos e influencias de otros narradores antecesores, de estilos y con una gran carga literaria.

²⁹ En “Los Versos de Martí”, en *Temas martianos*, escrito en colaboración con Cintio Vitier. Puerto Rico. Huracán, 1981; p, 258.

Arlt, como se vio en este trabajo, fue un fanático de los folletines y devoró los productos argentinos –como los de Eduardo Gutiérrez- y los franceses, como Rocambole.

Y de estos productos entre literarios y periodísticos, que podrían llamarse crónicas, Arlt aprehendió sus secretos y utilizó herramientas que podrían encasillarse en el costumbrismo y la picaresca.

Fabiana Inés Varela (2002) aseguró que Arlt retomó el costumbrismo como el género al que consideraba de amplia y sólida trayectoria en el periodismo argentino, pero que renovó con el aporte original de su inventiva y de su pluma, tomando influencias de sus mayores literarios y también de lo que arribó desde España, como el Siglo de Oro, representado en Quevedo (poeta de cabecera para García Márquez).

Los rasgos discursivos propios del artículo de costumbres son claros en la mayor parte de éstas: títulos expresivos que resumen el contenido o el tema del artículo, además de aquellos que encierran un enigma o clave que el lector debe dilucidar; el modo singular de iniciar y cerrar las notas; personajes genéricos presentados mediante un perspectivismo deshumanizante que deforma y exagera ciertas características, a fin de destacar un vicio moral; los sucesos reales y lugares concretos, la descripción directa con diálogos oportunos intercalados. Por otra parte, la crítica ha señalado claramente la relación de estas aguafuertes con los maestros del género, principalmente Quevedo y Larra, de modo tal que Arlt aparece como continuador de una línea de sátira costumbrista que señala con mordaz ironía los vicios morales y sociales (Varela, 2002; pp,149-150).

En cuanto a García Márquez hay que examinar las relaciones intrínsecas entre ambas corrientes, periodismo y literatura presentes siempre en la obra del Nobel colombiano (Molina, 2015), especialmente, cuando comenzó su obra en los periódicos caribeños, sin mayores pretensiones que las de publicar.

Para la autora Aitana Frances Molina (2015) García Márquez no perdió tiempo buscando una definición concreta y diferenciación entre periodismo y literatura y menos una delimitación. El mismo García Márquez opinó que el periodismo goza de estatus de género literario y que no había diferencia entre escribir un reportaje o una novela, por cuanto el fin último era el mismo: contar cosas que le suceden a las personas.

García Márquez es un ejemplo de simbiosis efectiva entre periodismo y literatura ya que, en cuanto a su formación, esta se forja de una manera doble y paralela a partir de ambas disciplinas. El paso del tiempo conduce a esta interrelación cada vez más

arraigada, que se va transformando desde los primeros cuentos puramente imaginarios hasta ese alcance de un estilo periodístico propio, literal, personal, y exclusivo, que después también le vale para depurar su estilo narrativo. De este modo escribe sobre el carácter eterno de las guerras, la muerte y los asesinatos que se dieron durante el periodo de la República.

Sobre ellas escribe y son las mismas las que le sirven de inspiración en su obra literaria y periodística. Toda ella goza de un fundamento de base verdadera que se asienta en la concepción especial de la realidad que percibe el colombiano, y de la que quiere concienciar a sus lectores. Por lo tanto, y como él mismo afirma, su actividad periodística y literaria se ha encontrado en todo momento normalizada y armonizada. Esta dualidad profesional es una muestra del objetivo del autor a la hora de realizar su trabajo, sea en el campo que sea: llevar a cabo su compromiso y el abanderamiento de su evolución ideológica. (Molina, 2015; p. 15).

García Márquez tuvo influencias para su narrativa, no solo de los clásicos universales y de los integrantes del movimiento *Piedra y Cielo*, de Colombia, sino que todas las generaciones de escritores y de quienes comenzaban a recorrer ese camino, de los autores de fin del siglo XIX y de inicios del siglo XX.

Por ejemplo Remedios Mataix (2012) aludió a la obra del colombiano Ricardo Silva Frade, escritor también costumbrista y padre del afamado poeta José Asunción, y quien encabezaba el grupo literario *El Mosaico* y quien también publicaba en la prensa de la época.

La publicación *El Mosaico* fue fundada en 1858. Su casa la frecuentaban Rufino José y Ángel Cuervo, Jorge Isaacs, Manuel Pombo, José Manuel Marroquín, Ricardo Carrasquilla, José María Quijano Otero, José María Vergara y Vergara, Rafael Pombo y José María Samper. Y su almacén es también un centro cultural de importancia, con el paquete regular de libros que Ricardo Silva, primero, y el poeta José Asunción, después, encargaban en Europa (Mataix, 2012; pp, 1-3).

Es en 1866 cuando se publica en *El Iris de Bogotá* el cuadro de costumbres que haría célebre a Ricardo Silva, *Tres Visitas*, así como la réplica no menos célebre de José María Vergara y Vergara, *Las tres tazas...*

Entre las numerosas diversiones que Bogotá ofrece el domingo á los que nos agitamos en su seno, casi siempre me decido por las visitas. Por esta razón me dirigí el domingo pasado á las tres habitaciones que con tanta gracia y exactitud ha descrito Arezipa en su Lenguaje de las casas. Tenía que visitar en ellas á D. Pedro Antonio de Kivero, dueño de la de Santafé; á la viuda ó hijas de D. Facundo Fonnegra, que viven en la de Santafé de Bogotá, y á J. M. Doronzoro, recientemente casado con la señorita Matilde del Pino, y

establecido en la linda y estrecha casita moderna de Bogotá. La una de la tarde sería cuando llegué á la puerta del oscuro y espacioso zaguán de la casa de D. Pedro Antonio. Luégo que salvó los cartones de tijeras, las estampas, los jabones, cuentas y demás mercancías de un mercachifle establecido allí, tomé la cabuya de la campanilla y llamé repetida veces; pero como no contestaron, halé del sucio pedazo de rejo con que se maneja el picaporte que guarda el segundo portón, y éste giró lentamente sobre sus goznes, dejándome ver el patio cubierto de grama en su mayor parte, un aljibe en cuyos heléchos saltan y chillan las ranas, tres papayos y un cumbo que trepa á la pesada baranda pintada de colorado subido, que concluye la obra del estrecho corredor del frente. Di repetidos golpes con mi bastón, hasta que una voz me contestó:

—Que perdone por Dios... que no hay que darle!

—El señor Rivero está en casa? pregunté á la criada vieja que salió á ver quién era.

—Siga sumercé, me contestó cuando yo pisaba los anchos escalones de piedra que forman la escalera. —Mi amo está comiendo; pero prosiga sumercé; dentre y siéntese mientras voy á avisarle.

Entonces vi las desnudas paredes, las mesas de nogal con pata de águila, los sillones dorados y los cuatro canapés forrados en filipichín colorado y los fonales y araña de cristal, cubiertos de polvo, que cuelgan de las labradas vigas y que completan el adorno del salón frío y triste de la casa de D. Pedro Antonio Rivero, dueño de ella, de cinco casuchas por las Nieves, de un casarón por San Agustín y de una estéril y extensa hacienda que bajo el nombre de “ La Candonga” contiene tres potreros llamados “ El Purgatorio,” “ Santa Tecla” y “ El Pantano.” I). Pedro Antonio se presentó después de largo rato, fumando. Lo saludé y me hizo tomar asiento á su lado. Sacó del bolsillo de su gran chaqueta de pana gris una ahumada vejiga ribeteada de cinta verde, y tomó de ella un cigarro que me ofreció junto con la candela del suyo, diciéndome: —¿Con que qué milagro es verte por aquí, vagabundo?”-. (Silva, 1883; pp, 47-48).

Pero quien marcó a todos los escritores colombianos que utilizaron las páginas del periodismo a finales del siglo XIX e inicios del XX, fue José María Cordovez Moure, con sus *Reminiscencias de Santa Fe*, una de las mayores obras del costumbrismo colombiano.

Para Mauricio Hoyos (2010) el llamado costumbrismo podría definirse como el género, proveniente de Europa, “*que se propone la descripción, no de un carácter o de unos caracteres individuales, sino de formas de vida colectiva, de ritos y hábitos sociales*”.

En su investigación, Hoyos aseguró que este género ganó importancia con el origen de la prensa periódica en el siglo XVIII y el foco que tuvo desde entonces de narrar, contar, describir los acontecimientos sociales que en cada época afectaban e interesaban a la colectividad a la cual se dirigía.

Fortuna giraba su rueda y sellaba el destino de un libro el 17 de julio de 1891, frente al capitolio de Bogotá; por gajes del destino el “joven Argáez” editor del periódico *El Telegrama* en busca de “noticias de sensación” topaba por suerte con José María Cordovez Moure. De manera imprevista, los recuerdos relatados por un funcionario público de la capital sirvieron para atraer a los lectores de un periódico, y para cumplir con el nacimiento de una de las obras costumbristas más reconocidas de la nación colombiana; *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Es así como podemos encontrar un inicio narrativo a los problemas que en adelante desarrollemos; ignoramos si fue un acto de casualidad o se trataba de la deliberada acción del autor, pero el caso es que José María Cordovez Moure, oriundo de (la ciudad de) Popayán comenzará a escribir pequeños relatos alrededor de 1890 acerca de los comportamientos sociales del aquel entonces Bogotá del siglo XIX. Relatos que aparecerían más tarde dispersos en diferentes publicaciones periódicas y eventualmente recogidas en seis tomos. Sin embargo, *Reminiscencias* se encuentra en un lugar bastante ambiguo de la historiografía tradicional.

Considerado un género menor de la literatura traduce su fuerza historiográfica como fuente de investigaciones históricas, pero si ya bien es una “mina de datos” existe un vacío que no encuentra en los escritos de Cordovez un objeto de estudio propiamente dicho. En cierta forma, por su estilo de escritura costumbrista se le ha atribuido poco valor historiográfico y la posibilidad de entender este escrito como la emergencia de una conciencia histórica es en su mayoría nula, pero deberíamos abrir la posibilidad de entender este escrito cómo un texto donde no solo existe una visión particular del mundo que rodea al autor, sino también como una expresión que dota de significado a un texto a partir de una conciencia histórica (...)

(...) Para Cordovez *“la sal y pimienta de toda producción histórica que despierte interés debe condimentarse con los datos minuciosos de la vida privada del protagonista, que se desea dar a conocer, o mejor dicho, se le sujeta a una cuasi vivisección física y moral”*. Para él, su protagonista no era un gobernante, un rey o un guerrero, su protagonista fue la ciudad y le otorgó no solo centenares de páginas, sino los últimos años de su vida a “condimentar” y “viviseccionar” a su amada heroína: Bogotá (o tal vez deberíamos llamarla Santafé). (Hoyos, 2010; pp, 4-6; 73).

Vargas Vila, el maestro

Surgió entonces otro vaso comunicante directo entre Arlt y García Márquez y fue el uso de la mordacidad, que el escritor colombiano José María Vargas Vila manejó con maestría y quien se destacó por ese estilo a la hora de narrar. Ambos, tanto Arlt como García Márquez reconocieron la influencia de Vargas Vila.

José María de la Concepción Apolinar Vargas Vila Bonilla fue un escritor autodidacta, periodista, anticlerical, existencialista, soldado liberal en las guerras civiles posindependencia, antimperialista y declarado anarquista bogotano y colombiano de finales del siglo XIX y primeras décadas del Siglo XX.

Desde muy joven participó en las luchas políticas que se desataron en Colombia entre liberales, radicales, conservadores, y que configuraron las guerras civiles entre provincias de la antigua Nueva Granada. Ejerció el periodismo, tribuna desde donde fustigó a los poderes establecidos y la unión entre los gobiernos de entonces y la poderosa y rica Iglesia Católica colombiana³⁰.

Fundó en Venezuela el periódico panfletario *La Federación* y en Estados Unidos, los diarios *Hispanoamérica* y *El Progreso*, y en 1902, *Némesis*, revista de autoedición que Vargas Vila hacía y editaba íntegramente. Esta publicación pronto traspasó fronteras y logro reconocimiento internacional.

Y él mismo reconoce la práctica del periodismo como una de sus actividades que le permitieron sentar y elevar su voz y marcar sus ideales políticos. Un ejercicio que también ejerció su amigo cercano, el libertador de Cuba, José Martí:

Es un eco ya lejano... muy lejano...
viene de más allá del Mar Atlante;
del mismo corazón de un Siglo Muerto.,
y, en la Aurora del Nuevo Siglo, repercutió ese grito...
vibró sobre los pueblos despedazados...
en la Orgía de Victorias Miserables...
y, hasta en el propio corazón de la Tragedia...
siempre mi grito,
mi grito: *Ante los Bárbaros...*
¿de cuándo data eso?...jué en 1893...
que fundé en New York, mi Revista Ilustrada: HispanoAmérica;
en el propio campamento de los Bárbaros...
ante los Bárbaros...
contra los Bárbaros...
y, los Bárbaros, oyeron mis clamores,

³⁰José María Vargas Vila. *La esperanza*. Boletín Cultural y Bibliográfico, 8(05), 709, de la Biblioteca pública Luis Ángel Arango, Servicio cultural del Banco de la República de Colombia. La obra de Vargas Vila no fue muy difundida en Colombia, por cuanto fue proscrito por su pelea directa contra la Iglesia Católica. Este documento fue publicado en este boletín en 1965 y está a disposición del público.

profetizando los Crímenes que luego realizaron...

la América entera oyó mi grito anunciador y denunciador, y ya no apartó mi nombre de esa Campaña contra los Bárbaros;

yo, -la inicié...

no tuve antecesores;

tuve sucesores...

con el hacha de mi Verbo yo les abrí esa

trocha...

en el sendero que yo tracé, nadie iba adelante de mí;

todos los que han venido luego, se han visto obligados a seguir mis huellas (Vargas, 2015).

Vargas Vila recorrió América Latina, gracias a sus labores diplomáticas, como la que ejerció para el Gobierno de Nicaragua, en 1904, junto con Rubén Darío, y en la definición de los límites fronterizos con Honduras, ante el rey de España, quien fue el mediador en el litigio. De París, pasó a Madrid y luego a Barcelona, ciudad donde logró un acuerdo editorial con el sello Sopena para la publicación de todos sus libros³¹.

Con recursos, los viajes se acentuaron y pudo estar en Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, México, La Habana y otras ciudades importantes, en 1923. Estuvo en contacto permanente con la intelectualidad de la región y encabezó debates enconados, en forma directa y a través de las páginas de los periódicos; como toda una estrella de cine o “*rockstar*”, dio entrevistas que causaron polémicas, revuelo y escándalo.

Recuerda Vidales (1997) que “los curas sermoneaban desde los púlpitos ofreciendo las llamas eternas del infierno al apóstata que leyera los libros de este monstruo”. Efecto *boomerang* que hizo disparar las ventas de sus obras, pero en especial, ganó a pulso el mote de “maestro” e influyó a los grupos incipientes de escritores, como seguramente Boedo y Florida, en Argentina. Nació la leyenda por la que la obra de Vargas Vila fue acogida por los pueblos y los desclasados, pero también surgió la negra

³¹ Ibid op.cit

maldición en su contra que la curia se encargó de cultivar, como la de que tenía pacto con el demonio y era satanista, entre otros rumores.

Su popularidad como escritor era inmensa. Su nombre no se mencionaba (ni se menciona hoy) en las antologías, en las historias de la literatura o en los artículos de crítica literaria. Pero sus libros circulaban en las tabernas, en los corredores de las universidades, en las herrerías, en las oficinas de comercio, en los talleres de sastrería, entre los empleados de los servicios públicos, en la clientela de las peluquerías y de las carnicerías. Vargas Vila ha sido por eso, como pocos, forjador y maestro de la cultura popular en Nuestra América.

Yo he encontrado libros suyos en bebederos de aguardiente de Risaralda (Colombia), entre bultos de papa; en un cafetín de Buenos Aires, en la zona del puerto, alimentando la conversación de los parroquianos a la hora de la siesta; en la cartera de una empleada de correos de Montevideo, para ser llevado del trabajo al café Sorocabana de la Plaza Libertad, donde un grupo de amigos esperaba para el debate intelectual del anochecer; en una pescadería de Valparaíso, cuyo propietario interrumpía la atención a los clientes para leerme párrafos enteros de "Los Césares de la decadencia" con entusiasmo sincero; en una "fazenda" brasilera, donde el mulato más letrado tenía el encargo de leer a los trabajadores reunidos algún texto "bueno para el alma"; en una peluquería del Cuzco (Perú), entreverado con revistas de moda y de deportes, para que los clientes que pagaban por la trasquilada ("sentado, 10 soles; parado, 5 soles") pudieran ilustrarse; y naturalmente, en mi propio pupitre de escolar, en Santiago de Chile, cuando fundé un club de adolescentes conspiradores y traficantes de libros prohibidos y blasfemos (Vidales, 1997).

El vaso comunicante establecido es que, tanto Arlt como García Márquez, reconocieron el influjo de Vargas Vila, y en sus obras crónicas y columnas –como *Aguafuertes Porteñas* y *La Jirafa*- la mordacidad está siempre presente.

Elías Castelnuovo recordó en sus *Memorias*, la gran influencia en estructura literaria del colombiano Vargas Vila, que Arlt, joven, transmitió intertextualmente a su pequeña novela *Diario de un morfinómano*, con prólogo de Soiza Reilly, y que escribió mientras vivió en Córdoba, como recordó Saítta (2002). Ese escrito era un entrenamiento porque Arlt ya llevaba bajo el brazo los originales arrugados y ajados de su primera gran obra, *La Vida Puerca*, que luego se llamó *El Jugete Rabioso*:

Debido a que había cifrado, en esa primera tentativa, el futuro de su carrera literaria, al rechazarle yo el manuscrito y ver él esfumadas sus esperanzas, quedó tan profundamente contrariado, que tuve que darle toda clase de explicaciones. Sin incluir los errores de ortografía y de redacción, le señalé hasta doce palabras de alto voltaje etimológico, mal colocadas, de las cuales no supo aclarar su significado. Había, asimismo, en su contexto dos estilos antagónicos. Por un lado, se notaba la influencia de Máximo Gorky y por otro la presencia de Vargas Vila. También le señalé ese contraste. Algo avergonzando, entonces, me confesó que, en efecto, había publicado en la ciudad de Córdoba una novelita, con prólogo de Soiza Reilly, escrita a la manera de Vargas

Vila, con punto y coma en vez de punto, y agregando a la logorrea del maestro, algunos términos ampulosos de su propia cosecha (Castelnuovo, 1974; p.134).

García Márquez lo recordó en su paso por el Liceo Nacional de Zipaquirá:

La biblioteca de Carlos Julio Calderón, presidida por su paisano José Eustasio Rivera, autor de *La Vorágine*, repartía por igual a los clásicos griegos, los piedracielistas criollos y los románticos de todas partes. Gracias a unos y a otros, los pocos lectores asiduos leíamos a San Juan de la Cruz o a José María Vargas Vila, pero también a los apóstoles de la revolución proletaria (García, 2002; p. 232).

Al analizar aleatoriamente las *Aguafuertes Porteñas* y las columnas de *La Jirafa* se aprecian claros elementos de la mordacidad anunciada y una cercanía en el estilo difícil de soslayar.

Por ejemplo, el Aguafuerte *Laburo Nocturno* confirmó el influjo de la mordacidad *vargasvilana* y la pluma periodística arltiana con el uso del lunfardo y el lenguaje de la orilla:

Tengo un amigo, Silvio Spaventa, que, sin grupo, es un caso digno de observación frenopática.

Trabaja después de haberse tirado veinticinco años a la bartola. Cómo y cuándo, yo no sé, mas sí estoy en antecedentes de que la familia, el día que se enteró de que el nene laburaba, creyó que le había dado un ataque de enajenación mental, y avisaron al médico de la casa. Numerosas personas pasaron de visita para informarse de si se trataba de un caso que entraba en los dominios del doctor Cabred, o de si la noticia era una simple y fortuita bola que el azar había echado a correr por el pavimento de la ciudad,

Pero no; la bola no era grupo, el laburo tampoco era un ataque de enajenación, y los vecinos, después de carpetear durante una semana el caso, se llamaron a sosiego, y en la actualidad el fenómeno sigue intrigando únicamente a los parientes, que cuando se encuentran con el vago le espetan a boca de jarro, como yo he tenido oportunidad de escuchar, la siguiente pregunta:

-¿Así que trabajás? ¿Te has vuelto loco?

Los parientes, como es natural, han yugado siempre. Pero se acostumbraron a ver que el otro no trabajaba, y ahora se asombran con el mismo asombro con que quedaría estupefacta una gallina de ver que el pollo, nacido de un huevo de pato, anda en el agua sin ahogarse.

Y tanto y tanto han carpeteado el asunto, que a pedido del amigo me veo obligado a explicar por qué y cómo labura... y debido a qué razones su caso escapa a la frenopatía, a la enajenación y penetra en el mundo de los casos racionales y perfectamente "manyados" por la casi totalidad de ciudadanos de este país.

"La ventaja de hacer una nota sobre por qué trabajo –me ha dicho- consiste en que me ahorra el laburo de explicar a todos los consanguíneos las razones por qué trabajo. En

cuanto me los encuentre y me pregunten, como pienso comprar doscientos ejemplares de *El Mundo*, les entrego la hoja recortada y pianto”.

-Trabajo –me dice el amigo- de nueve a dos de la madrugada. Es decir a la hora en que todo el mundo entra al “fecha” o apoliya. Es decir: trabajo en unas horas en que caso nadie trabaja, que es como no trabajar. Porque -¿vos te das cuenta?- tengo el día disponible. Puedo dormir mientras “Febo la cresta dora”. Y duermo. A las tres de la tarde, me levanto y salgo a ventilarme; luego, a las nueve entro a la oficina y salgo a las dos. Ahora bien; a mí lo que me revienta es el trabajo a horario, la recua, eso de levantarse a las siete de la mañana como todo el mundo, lavarme la cara de prepotencia, meterme en el subte repleto de fulanos ojerosos y ¡che! ¿esperar a que sean las doce para otra vez empezar la cantinela del “córrase más adelante”, etc.? ¡No, che! Así no trabajo yo ni de ministro. A mí que me den un trabajo que no sea trabajo. Que no tenga las apariencias de tal. ¿Te das cuenta? Tengo psicología... Lo único que pido es que me disfracen el laburo.

-Esta bien... Seguí...

-De otro modo es para cianurarse. Yo no me he negado nunca a laburar, pero, eso sí, que me dieran trabajo a mi gusto. Tardé veinticinco años en encontrarlo. ¡Pero lo encontré! Lo que demuestra que cuando uno procede de buena fe y con mejores intenciones, lo que busca no puede menos de encontrarlo alguna vez. Si yo fuera un burro bananero, no trabajaría. Andaría de portuario por los “fecas”. Pero no; trabajo. Eso sí, trabajo porque sarna con gusto... es como si farrearas. Lo que hay es que yo soy un innovador. Un reformador de la humanidad. Pienso: ¿Por qué ha de ir Vicente adonde va la gente?

¿Ves vos las consecuencias de este régimen carcelario? Que a una misma hora un millón de habitantes morfa, media hora después, es millón, al trote y a los cañonazos, se embute en los tranvías y ómnibus para llegar a horario a la oficina... Y no es posible, che... ¡no!... Yo estoy contra la uniformidad. A mí, dame variación. Dame la poesía de la noche y la melancolía del crepúsculo y un escolazo a las tres de la mañana y una auténtica parrillada criolla a las cuatro horas. Ser o no ser, che. Sin grupo. Ponete en mi lugar...

-Sos un héroe...

-Hacé la nota, que se la enseñe al jefe, y vas a ver... ¡es macanudo!... En cuanto la lea se cacha el mondongo de risa... Bueno... Decí que abogo por la abolición del régimen del laburo diurno, que te impide darte unos buenos fomentos de sol y unas sabrosas panzadas de oxígeno. Mirá: vos lo que tenés que hacer es explicar la psicología de un “orre” en la soledad nocturna, gozando el silencio, laburando solito, amarrocando sus mangos para fin de semana... Eso es lo que tenés que hacer, vos...

Parodiándolo a Nietzsche, que murió solo en un manicomio, puedo yo también decir: “Así hablaba Spaventa”. Con meliflua y perrera expresión de hombre de mundo, que sabe lo que es carpetear el destino desde una mesa de café mientras el mozo ladra una letanía broncosa y un “de profundis” asesino por el débito de un capuchino atorrante y dos cafés achicoriosos.

¡Así hablaba Spaventa!... el que ahora trabaja... Después de haberse tirado durante veinticinco años a la bartola. Pero su buena fe ha quedado evidenciada. Que sirva de

ejemplo y gozoso testimonio de vida espiritual para todos los turcos que en este mundo habemos³².

Un *Aguafuerte* comentada por el escritor Jorge Consiglio (2015) quien confirma que la mordacidad de Arlt prendía fuego a las páginas del diario y de allí parte de su fama lograda a pulso. Pero también, esa impresión inicial da paso a una profundidad filosófica que desnuda lo real y lo evidencia esta vez en las páginas de *El Mundo*.

Empecé a leer las *Aguafuertes* con la pasión con que mi viejo hablaba de Arlt y de sus escritos. Casi siempre la charla se daba en la sobremesa de las cenas. Destacaba las descripciones de Joaquín V. González, la mordacidad de Larra, pero cuando el tema era Arlt, la cosa era diferente. Decía que escribía usando la verdad cotidiana (...) Según mi viejo, Arlt bramaba, no tenía tiempo ni voluntad para los floreos discursivos. Con su prosa turbia se ocupaba de asuntos urgentes que, valga la paradoja, habían existido desde siempre. Y lo hacía con una potencia que se logra solo si está respaldada por lo auténtico (Consiglio, 2015; pp, 67-68).

Para David Viñas (1998) Arlt se desplaza en sus *Aguafuertes* como un turista, pero también como el típico “flaneur”, con un valor agregado: siempre mantuvo su olfato y condición de practicante del periodismo, un observador nato que no deja pasar detalle.

Lo cuantitativo, por su desmesura, ya está aludiendo a una extensa colección en forma de abanico de tipos porteños, y los “apuntes” y el atorramiento subrayan a marginalidad vista por un mirón que se desplaza vertiginosamente. Y que aspira a la vez, reconstruir una enciclopedia municipal. Una panorámica permanente trazada con encarnizamiento, pero cuyas complicidades la condicionan a consignar apenas lo que cabe en un boceto que hay que rafear día a día apelando a un público urgido por esquemas análogos y por idénticas necesidades, gesticulaciones y travesías

Es que ya no se trata del flaneur sino de un corresponsal que hasta por cámara fotográfica, artefacto impensable en el porteño que morosamente se disponía a escuchar en los cafés, en las plazas o en el tranvía a sus conciudadanos construyendo inventarios provocativos que además, solicitaban connivencias, balances o desabrimientos (Viñas, 1998; pp, 7-8).

Esa práctica periodística que volcó en las *Aguafuertes* es analizada por Rita Gnutzmann (2004) para quien Arlt fue un testigo de su tiempo, de los locos años 20, de las condiciones sociales argentinas, de las políticas y de la carencia. Fue quien tomó mejor la temperatura de su época.

³² En *Arlt, Diez Aguafuertes Comentadas*. Buenos Aires, Argentina. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de UBA. 2015.

Es lícito afirmar que Arlt fue un verdadero cronista de su época, tanto en lo cultural como en lo político-social. No he considerado aquí otros campos como la descripción de la ciudad y su transformación, la influencia de los “mass media” (radio y cine), ni las diversiones festivas como el boxeo y el Carnaval (Arlt personalmente despreciaba el fútbol), ni siquiera la vida del café tan importante en la realidad y la obra del autor como en la de cualquier porteño. En todas las aguafuertes, en fin, palpita la vida de la época (Gnutzmann, 2004; p. 157).

Para Jitrik (1984) las Aguafuertes fueron únicas y su análisis pasa por confirmar la mezcla de géneros, el uso de herramientas literarias y periodísticas al mismo tiempo, como en un laboratorio donde la alquimia funcionó; un mundo donde no hubo fronteras y que escapó a los encasillamientos.

(...) algunos aguafuertes preceden a los cuentos, en otros casos es al revés; la hipótesis es que los aguafuertes constituyen un campo previo, de investigación y las novelas, cuentos y teatro, el plano de la elaboración, del desarrollo (...) cuando es al revés podría decirse que hay una especie de retroacción según la cual la obra entera de Arlt es un espacio de interrelaciones necesarias, que terminan por completarse (Jitrik, 1984; p. 118).

Por otra parte, el influjo de Vargas Vila y la mordacidad anotada está presente en las obras periodísticas de columnas y crónicas de García Márquez, desde sus apuntes e inicios en los colegios y sus primeras columnas *Punto y Aparte* de *El Universal*, hasta las llamadas *La Jirafa*, que produjo para *El Herald*, de Barranquilla.

La historia indicó que el 5 de enero de 1950 publicó su primera “Jirafa”. No firmó como García Márquez, sino como “Séptimus”, su seudónimo de entonces, el nombre del personaje de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Wolf.

En este espacio, abordó una diversidad temática que iba desde las notas de sus lecturas, los comentarios de cine, las críticas musicales y por supuesto, relatos breves ficcionados, poemas en prosa, y cómo no, los discursos *mamagallísticos* para las reinas de belleza de los carnavales de Barranquilla.

García Márquez en *La Jirafa* pulió su estilo y la mordacidad quedó en evidencia, como cuando se refiere en la nota *Una mujer con importancia*, al retrato que hizo de Eva Duarte de Perón y de Juan Domingo Perón.

Cuando Eva Duarte y Juan Domingo Perón se echaron al cuello la soga conyugal, ella no era sino el borroso recuerdo de una película mediocre. Libertad Lamarque había realizado toda una galería de desmayos oportunos y espectaculares, antes de que la actriz de segundo plano –con unos ojos enormes e inteligentes y una sonrisa

desproporcionadamente frutal- pasara a interpretar los episodios centrales de esa otra gran película aparatosa que es el actual gobierno argentino. La luna de miel de Eva y Juan Domingo fue casi un golpe de estado a los prejuicios de la alta sociedad americana y una oportunidad que recibía la desposada para demostrar que su capacidad interpretativa podía ir más allá de las insignificantes tragedias cinematográficas. De la noche a la mañana –para usar un término original- Eva descubrió que su gabinete de estrella secundaria era reemplazado por un militarizado gabinete ejecutivo, y que su papel de comediante sin oportunidad pasaba a ser un papel preponderante en la peligrosa y en ocasiones ridícula trama de la opereta oficial.

En esa forma, y para seguir siendo una mujer con importancia, mientras los otros matrimonios comunes y corrientes se dedicaban al vulgar entretenimiento de la vida de casados, Eva y Juan Domingo se entregaron por entero al apasionante y codiciado deporte de convertir los tremendos problemas de estado en sencillos pasatiempos conyugales. A la vuelta de pocos meses, el mundo empezó a darse cuenta de que Eva era, ella sola, un tratado completo de derecho administrativo, corregido y aumentado por los caprichos de su carácter ejecutivo, de su voluntad legislativa y de su inteligencia judicial.

Vino después, como segundo acto, la famosa correría de Eva por Europa. En un aparatoso gesto de demagogia internacional, despilfarró en el proletariado de Italia –más por espectacularidad que por sentimiento caritativo- casi todo un Ministerio de Hacienda. En España, los cómicos estatales la recibieron con un entusiasmo de colegas magnánimos. Y como en Inglaterra la aristocracia estirada y gotosa se negara a recibir su embajada de hermosura y publicidad, Eva hizo un discreto mutis diplomático y regresó a su camerino nacional con el alma puesta en su almarico, a saborear el orgullo que debe quedarle a quien se siente despreciado nada menos que por toda la realiza británica, en sala plena.

Después de lo dicho, Eva se convirtió en una de las mujeres más interesantes del mundo actual, así no compartamos la ideología y los sistemas puestos en práctica de su marido. Hoy –según las alarmantes noticias del cable- Eva es una mujer tan segura de sí misma y de una personalidad tan definida, que ha sufrido, en público y sin avergonzarse un ataque de apendicitis aguda. Grave ataque, que debe haberse convertido ya en una especie de enfermedad nacional, con obligatoriedad garantizada por medio de decreto ejecutivo para todos los ciudadanos de la Argentina.

De la intervención médica que necesariamente ha de venir, Eva saldrá tanto más bella cuando que se aproxima, cada vez más, a un estado de simplicidad ideal. Con apéndice o sin ella, esta Eva Duarte de Perón seguirá siendo la mejor primera actriz de la comedia americana, gracias a cuya inteligencia la vulgar y proletaria apendicitis ha sido elevada a una alta jerarquía de dolencia presidencial (García, 2007; pp, 121-122).

Pero también, en *La Jirafa*, García Márquez tuvo una cercanía intrínseca al uso de los cables de noticias internacionales, que según Jacques Gilard (2007) –uno de los biógrafos del Nobel- determinó “*un período de intensa actividad periodística y de gran fervor intelectual y literario*”.

Además de escribir –casi diariamente en un primer tiempo- su columna de “*La Jirafa*”, algunos editoriales, y algunas notas anónimas, García Márquez, según recuerdan sus amigos, asumía la tarea de seleccionar entre los cables que llegaban a la redacción del

periódico lo que se habían de publicar –lo cual le suministró en numerosas oportunidades el tema que él mismo trataría en “*La Jirafa*”, y también cumplía funciones de titulador en las que alcanzó muy pronto un notable grado de perfección (en este caso “*La Jirafa*” demuestra inmensos progresos con relación a los títulos de sus crónicas cartageneras). (Gilard, 2007; p. 21).

Una conexión con Arlt, que como se vio en su última etapa, luego de la gira por España y el norte africano, decidió plasmar en sus notas *Al Margen del Cable*.

Ahora, si de vasos comunicantes se trata, García Márquez en *La Jirafa* también se preguntó sobre la falta de tema para escribir su columna, algo que Arlt ya había hecho cerca de 22 años antes en las Aguafuertes. Gilard (2007) lo recordó:

Se intuye que tanta actividad no debía ser muy propicia para una serena redacción de la columna humorística, y es evidente que en más de un caso García Márquez debió buscar desesperadamente un tema (hasta el punto de escribir sobre la falta de tema), lo cual explica que varias veces retomara textos ya publicados en *El Universal* de Cartagena, o acudiera a apuntes personales y hasta a sus papeles secretos de escritor (Gilard, 2007; p. 22).

Arlt confirmó en una serie de Aguafuertes, en diciembre de 1928, su inquietud sobre qué escribir y para ello, agradece las cartas de los lectores, en donde muchas veces, las críticas en su contra eran bastante mordaces, y en otras, le proponían temas para las crónicas.

Cada carta con una propuesta sobre qué escribir es como una ayuda gratis y oportuna en esta tarea del yugar diario. Manito cordial, desinteresada que, cuando uno está con fiaca, aburrido, sin saber sobre qué escribir porque el mundo de las crónicas parece que con la abulia se ha agotado, llega de pronto a levantarle la imaginación, a disolver la modorra, y uno se siente interesado con el tema que la carta del desconocido lector ha traído y entonces, agradeciendo al diablo que le haya enviado un colaborador, se siente a la Underwood, mira de reojo la carta, cavila tres segundos el tema y, de pronto, las teclas empiezan a resonar³³.

García Márquez, tituló como, “*Tema para un tema*”, su escrito que apareció en abril de 1950 y donde afloró también el gusto mutuo que sintieron por el boxeo. El escritor-periodista argentino lo dijo así en su momento: “*Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros*

³³Roberto Arlt publicó esta Aguafuerte el 7 de diciembre de 1928 en *El Mundo*. La tituló “El lector que manda tema para crónicas”. Referida en *El Escritor en el Bosque de Ladrillos*, de Silvy Saítta (2000). Buenos Aires, Argentina, Editorial Suramericana. Página 64.

que encierran la violencia de un cross a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y que los eunucos bufen”³⁴.

García Márquez une los dos aspectos, no tener tema y su comparación con el boxeo de esta manera:

Hay quienes convierten la falta de tema en tema para una nota periodística. El recurso es absurdo en un mundo como el nuestro, donde suceden cosas de inapreciable interés. A quien pretenda escribir sobre nada, le bastaría con hojear desprevenidamente la prensa del día, para que el problema inicial se convierta en otro completamente contrario: saber qué tema se prefiere entre los muchos que se ofrecen. Véase, por ejemplo, la primera plana de un periódico cualquiera. “Dos niños jugaron con platillos voladores y resultaron quemados”. Enciéndase un cigarrillo. Repásese, con todo cuidado, el revuelto alfabeto de la Underwood y comiéndose con la letra más atractiva (...)

(...) Enciéndase otro cigarrillo y descúbrase –con horror- que era el último de la cajetilla. ¡Y el último fósforo! Está anocheciendo y el reloj gira, gira, gira, ejecutando la danza de las horas (Calibán). ¿Y ahora qué? ¿Tirar la toalla como los boxeadores mediocres? El periodismo es la profesión que más se parece al boxeo, con la ventaja que siempre gana la máquina y la desventaja de que no se permite tirar la toalla. Nos quedaríamos sin jirafa. Qué bien, cuántos aplaudirían la idea. Sin embargo, alguna vez se ha oído decir una frase que ya es cursi y gastada a fuerza de uso y abuso: “Nunca es tarde para quien bien comienza”. Es decir, que lo difícil es comenzar. Empecemos, pues, ya sin cigarrillos, sin fósforos, a buscar un tema. Escribamos una frase inicial: “Hay quienes convierten la falta de tema en tema para una nota periodística”. El recurso es absurdo... ¡Caramba, pero muy fácil! ¿No es cierto? (García, 2007; pp, 218-220).

La disrupción o el arte de patear el tablero

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez pertenecieron a la industria cultural de sus tiempos, hoy conocidas como industrias creativas. Arlt y Gabo conocieron las reglas, el sistema, y a partir de su creatividad saltaron la barda, fueron disruptores, lo transformaron, tanto para la literatura, como para la crónica periodística.

Ambos fueron creadores, como lo explicó Hugo Bezzati (2002) término que hace su diferencia con el de creativos.

El vocablo "creativo", en su acepción tradicional, es un adjetivo que puede definirse como: "persona que posee o estimula la capacidad de creación o invención". Sin embargo, si sustantivamos el término, estaremos mencionando no ya una cualidad, sino una profesión. (Bezzati, 2002).

³⁴ Roberto Arlt en el prólogo de su novela, *Los Lanzallamas*. De la edición de 2005, publicada por el Centro Editor de Cultura de Argentina. Página 8.

Ambos fueron creadores, es decir ejercieron una profesión “servil”, como lo es el periodismo y su intención racional y homogénea de generar utilidad, pero marcaron diferencia al utilizar elementos de las llamadas profesiones liberales, como las artes, a través de su intelectualidad y la aprehensión directa del objeto.

Para ello utilizaron la herramienta fundamental de la “palabra” y lograron establecer una comunicación con quienes recibieron de forma heterogénea, la expresión de su oficio - el periodismo- con visos de literatura. Reafirmó Bezzati, que los primeros, solo los que ejercen las profesiones serviles, son creativos, mientras que los segundos, los que mezclan, son creadores (Bezzati, 2002).

Arlt y García Márquez fueron disruptores porque mezclaron, porque a través de la palabra, experimentaron como en un laboratorio y generaron algo nuevo, en cuanto al periodismo y por supuesto en la literatura.

Como diría Deleuze (1987) es en nombre de esa creación, como un acto individual, que el creador tiene algo que decirle a alguien desde cualquier disciplina científica o artística, y por supuesto como un acto de resistencia.

Un científico crea, inventa tanto como un artista. Un creador es un ser que trabaja por gusto. Un creador solo hace lo que necesita absolutamente. Si un hombre de ciencia tiene algo que decirle a un filósofo o a un artista, o viceversa, lo hace en función de su actividad creadora, que es un acto individual. Las disciplinas se comunican entre sí (...)

(...) Creo que existe una afinidad fundamental entre las obras de arte y los actos de resistencia. Como diría Malraux, “el arte es lo único que resiste a la muerte”. (Deleuze, 1987).

El filósofo francés explicó además, que la resistencia también debe presentarse en cuanto a la comunicación, que no dudó en considerar como un sistema que hace parte de las llamadas “sociedades de control” de los ciudadanos, y dentro de ese sistema está el periodismo, como un elemento integrante del *status quo*.

Comunicación es la transmisión y la propagación de una información. ¿Y qué es información? Es un conjunto de consignas. Cuando se informa se está diciendo lo que se supone que hay que creer. Informar es hacer propagar una consigna. Se nos comunica lo que estamos en condiciones, debemos creer o lo que tenemos obligación de creer. Se nos pide que nos comportemos como si lo creyéramos (...) La información es el sistema controlado de las consignas que rigen una sociedad dada.

El acto de resistencia a la muerte se da bajo la forma de una obra de arte, o bajo la forma de una lucha de los hombres. Y tal relación entre la lucha de los hombres y la obra de arte es la más estrecha y misteriosa -como lo decía Paul Klee- cuando decía: “¿saben?, falta el pueblo”. (Deleuze, 1987).

Roberto Arlt, explicó Sylvia Saítta, imprimió tal fuerza a ese cambio, a esa disrupción en la forma de pensar, hacer y escribir el periodismo que puede considerarse como un quiebre violento.

Arlt violenta la gramática, escribe “mal”, en términos gramaticales, él lo dice y hace de esto un tema, pone haches donde no van haches y uve cuando va be. Y basta leer sus cartas para darse cuenta que no sabe usar el objeto directo, que padece de “laísmos y leísmos” –fenómeno que viene de la lectura de las traducciones de los libros al español- es decir, escribe “mal” en términos académicos y correctos.

Esa misma violencia la incorpora a su forma de escribir, a su literatura y en ese sentido es una literatura y forma de escribir única porque las convenciones se rompen todas. En las novelas sí es más evidente, como en *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*, pero en el periodismo también. Hay notas autorreferenciales que son increíbles: “estoy escribiendo sobre tal tema, y estoy viendo que este tema no me da para llegar al final de la nota ¿Cómo hago? Ya pasó el director y me dice ‘Arlt, ¿no dejaste una nota por anticipado?’ –Y sigue Arlt- “y yo que me tengo que ir a mi clase de gimnasia, ¿y cómo llego al final de la nota? Pensé que este tema daba, me quedé sin letra ¿qué hago?”. ¡Todo eso en una crónica!

Cuando lo censuran por el golpe de Estado del 30, empieza una nota que dice “vendrá la primavera, volarán los pajaritos, ay, dije pajaritos... no pensarán que estoy hablando de aviones que nos van a bombardear. Y pasó el secretario de redacción y me dijo: ¿está loco usted, socio? ¿Quiere que nos cierren el diario?”. A partir de ahí él escribe sobre cualquier cosa. Pero lo dice en la página del diario, esta autorreferencialidad, esta reflexión sobre la escritura mientras la escritura se está escribiendo, es primero de una modernidad increíble y es algo que no suele estar en el periodismo. Sí en la literatura, pero no en el periodismo.

Por ejemplo, cuando responde las cartas de los lectores y dice, “ay, pero usted por qué no la hizo más larga? Ahora me quedó un párrafo que tengo que escribir yo, porque no llego a los cantidad de caracteres que tengo que entregar”. Esta puesta en escena de las condiciones materiales de la escritura periodística no estaba en el periodismo en su tiempo -sí en la literatura-. Después va a estar en Walsh. Creo que el salto va de Roberto Arlt a Rodolfo Walsh.

Los que marcan antes y después en cómo se escribe periodismo, cómo se vincula la literatura con el periodismo, cómo se hacen cosas en el periodismo que se supone no debían hacerse. Para mí son los dos grandes momentos de la primera mitad del siglo XX, antes del giro tecnológico en la comunicación (Saítta, 2018).

Una disrupción, una ruptura, esta vez para ambos que llegaron a la hibridación de estilos, a la mezcla entre lo canónico y las innovaciones –según sus propios y libres criterios- a la hora de hacer crónicas periodísticas.

Para Noé Jitrik (1984) Roberto Arlt generó para la época -y sin ser consciente- una verdadera revolución en cuanto a la escritura periodística y luego en la literatura: la de escribir lo que veía, con una profundidad que muy pocos o casi ninguno podría emular durante décadas después de su vida y muerte.

Digamos que Arlt hizo entrar en su escritura la significación que abría la existencia compleja de la ciudad; fue uno de los más lúcidos en ese sentido y, en ese sentido, es un escritor moderno y revolucionario: a través de sus textos arroja claridad, ilumina un proceso (Jitrik, 1984; p.125).

Para Saítta (2018), Arlt hibridó, es decir mezcló sus conocimientos, lo aprendido y aprehendido, para generar otra cosa. Cabe recordar que la inquietud fue su motor, el cual le permitió usar herramientas de la literatura y mezclarlas con la opinión y el uso de primera persona en el mismo artículo. Para Saítta, todo dependió del momento de su biografía vital:

Sí, pero dependió de qué momento hizo las Aguafuertes o las columnas. Es cierto que Arlt hibridó e hizo de ese espacio un ámbito de crónica, de opinión, de intervención en la polémica literaria; hay muchas de ellas dedicadas a la reseña de libros, o a la denuncia.

En cuanto a *El Mundo*, este sí diferenciaba la nota de Arlt que hasta los años 30 salía en la página 4, la página del editorial, o sea la voz del diario y la voz de un columnista que cambiaba, a veces argentino o latinoamericano. Si bien estaba en la misma página, el diario diferenció el género o el pacto de lectura que implicaba cada una de esas columnas.

Ahora, lo cierto es que Arlt, en esas crónicas incorporó procedimientos, estilos y géneros, muy diversos y que él mismo va cambiando, Por eso son muy diferentes las notas de las *Aguafuertes Porteñas* a las notas de *Al Margen del Cable* o las de *Tiempos presentes*. La gran diferencia es que son notas que no nacen de la experiencia. Las primeras es porque Arlt, vio, constató o porque le contaron, o porque leyó, él escribe.

Las de *Al margen* son textos escritos a partir de otro texto. Esa es la gran diferencia y por eso no se llamaron aguafuertes, cambiaron su nombre y son más borgianas porque son textos escritos a partir de otro texto y no de la experiencia (Saítta, 2018).

Jitrik (2018) también confió que ese mismo carácter –el de mezclar- lo tuvo García Márquez, además de una condición especial, un conocimiento y un ímpetu creador que desarrolló y volcó al mundo periodístico para permitir su modificación. Entonces, ¿ambos mezclaron, hibridaron géneros, como la columna de opinión y la crónica como tal?

Claro, pero hay un matiz, la idea de opinar y la columna de opinión. La columna de opinión es la presencia de un autorizante, de un nombre cuya palabra, cuya opinión cuenta, primero, para la dirección del periódico, y luego para un universo de lectores.

Mientras que dar su opinión puede chocar contra la misma dirección del periódico y a la creencia de sus lectores, Arlt hace esto último. En la crónica el objeto tiende a escaparse y él, en la cercanía con el objeto, trata de agarrarlo diciendo lo que piensa sobre eso.

Usa una primera persona narrativa muy fuerte y una opinión emergente sobre el tema. No es una opinión moral, es una opinión oportunista, en el sentido que es lo que a él le parece en ese momento. No puede ser indiferente ante los temas, sino que las situaciones le suscitan a dar una respuesta. Arlt intentó ser vagamente pedagógico, quiere enseñar a mirar de una manera determinada. Le dice implícitamente a los lectores “no se engañen, ojo, miren” (Jitrik, 2018).

García Márquez se enfocó en el manejo del tiempo, aspecto que fue desarrollando desde sus crónicas periodísticas oficiales y que luego culminó con maestría en sus novelas, como *Crónica de una muerte anunciada*, donde arranca por el final, usando una técnica del cine: el *flashback*.

Fantástico que usted evoque esto. En cierto momento hay caminos separados diferentes, Arlt, al teatro; Gabo, al cine.

La urgencia de Roberto Arlt, esa respiración asmática le quiso llevar a representar cuanto antes, el teatro es lo que le permitió canalizarlo.

Gabo no quería hacer cine pero quería ocuparse del cine. El tiempo del cine es un tiempo rector, es un tiempo lento, de captación; las películas hay que verlas. Y las crónicas de sus obras corresponden a esa invitación a ver.

Cuando uno empieza a leer Cien Años de Soledad, (yo hice un trabajo sobre el primer párrafo de esa novela) “*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo*” (25). Esa frase yo la llamo una “perifrástica de futuro”, que se va a ir desarrollando, recuperando su contenido a lo largo del relato, sin hacer alusión a la misma; a esa oración que yo llamo productora o iniciática. Son tiempos de desarrollo. Eso es Gabo, el cine le permite eso.

Le cuento esta anécdota que puede enlazar al tema: hace un tiempo comenté para los diarios una película llamada *El Joven Goethe*. Es un buen planteo inicial, un tipo que no sabe qué hacer con su vida, lo mandan a un despacho de abogados y se enamora de una muchacha. Y ella le corresponde. Nadie sabe de esos amores. Y el padre de la muchacha decide que ella debe casarse con el jefe de él, y este le pide al muchacho que le escriba frases para enamorarla. Y luego se casan ellos dos. Luego, uno de sus amigos se suicida y en medio del dolor se abofetea con alguien y van a duelo, cuando esta práctica estaba prohibida. Al joven Goethe lo meten preso y decide abrir su corazón y escribirle una carta a la muchacha que se casó con su jefe. La novia, en secreto, lo hace publicar. Cuando Goethe sale de la cárcel, el libro es un éxito, y se disipa su tristeza. Multitudes lo levantan en andas, cuando ha escrito algo que cree íntimo, pero resultó en una novela que registra todo un tipo de pensamiento y vida, como el romanticismo.

¿A qué se va con esto? Las películas sobre los libros de Gabo tuercen, no comprenden lo esencial que es muy sutil y el resultado se escapa. En *Crónica de una muerte anunciada*, había qué preguntarse qué es eso, hacia dónde quería ir Gabo, qué quería

decir con ese escrito. Por eso hay que hacer una lectura menos superficial e inmediatista; hay que leer a fondo.

Y el eje de su trabajo, como en el periodístico, es la relación y la forma de capturar el tiempo; yendo de acá para atrás, y de atrás para adelante. Hacia atrás era un imposible, el tiempo no puede ser capturado hacia atrás en la realidad, solo en la imaginación y que en él sobra. Una película no puede salir bien si el director no capta la esencia: el tiempo y la forma de narrar desde lo sutil, desde la intimidad y que trasciende esas fronteras internas con la imaginación. Y eso esencial se escapa de las películas que han hecho de sus libros, como en el caso de Goethe (Jitrik, 2018).

En esa búsqueda del lenguaje, Jitrik (2018) manifestó que Arlt y García Márquez también aportaron algo que llama “ritmos y respiraciones”.

El tema de la respiración es fundamental. Se puede describir la respiración en la escritura y esta vez periodística. Por ejemplo las Aguafuertes de Arlt son de respiración asmática, a toda velocidad y casi tratando de no perder el aliento.

En cambio otras crónicas, como las de Gabo, son más pausadas, incluso carnavalescas solo en las imágenes, pero en las estructuras son más abarcativas, más seductoras.

Las de Arlt son chocantes, porque escuchar o estar cerca de un asmático no es agradable; uno debe hacerse cargo, hay que seguirlo.

García Márquez te permite apreciar, como estar sentado en la playa frente al mar, tomando un poquito de ron, tranquilo.

Ahora, no es un combate entre ambas líneas del periodismo y de la literatura, ni entre ellos al hacer el ejercicio de los vasos comunicantes. No se puede apreciar así y no se puede decir si ha ganado una línea o la otra: conviven, son interesantes de acuerdo con las necesidades que uno tenga o las capacidades propias de lectura. Las crónicas de García Márquez son infinitamente más seductoras que las de Arlt, pero las de Arlt son más eléctricas, porque percibe una cantidad de cosas secundarias. Las de Gabo son siempre esos temas fundamentales, no se ocupa de nimiedades, son trascendentales, casi metafísicas. En cambio Arlt sí se preocupa de nimiedades. Con estos animalitos (muestra los adornos de una cómoda de su departamento) si él viniera y los viera, haría con inteligencia, con vibración, con electricidad, un Aguafuerte sobre esto. Gabo no. Él diría que estos animalitos son un zoológico imaginario y habría que pensar quién lo organizó, su relación; recordaría que Von Humboldt describió los animales y plantas de Colombia; haría todo eso. Es decir, usaría un “tempo” mucho más expansivo, como lo plasmó en sus novelas donde se tomaba su tiempo para narrar. Arlt, en cambio, era de una nerviosidad acuciante.

Diría que en el caso de García Márquez habría maestría; y en Arlt diría espontaneidad y fulgor (Jitrik, 2018).

Y además innovaron, fueron adelantados de su tiempo. Por ejemplo, sobre Arlt, Sylvia Saítta (2018) destacó la curiosidad innata en el periodista y escritor, una capacidad que lo llevó a experimentar con las formas de contar o de narrar:

Ahora, sí lo digo como periodista y escritor. Creo que efectivamente la certeza que tiene Arlt sobre su propia literatura y su capacidad de generar otra cosa, es lo que llevaba a innovar. De hecho, Arlt va a modificar el espacio de la columna fija, con su estructura determinada. Él hace con esa columna otra cosa: no solo por la construcción de la primera persona, que no se usaba o estaba, una primera persona que tiene nombre y apellido, sino que a medida que avanzamos con los años, él va armando diferentes géneros dentro de las *Aguafuertes Porteñas*. Una línea es la que se llama hoy “periodismo de investigación”, al hacer la denuncia por los hospitales de Buenos Aires, o viaja a Santiago del Estero, cuando se están muriendo por la sequía y puede desarrollar otro tipo de escritura (Saítta, 2018).

O como el precursor del concepto del periodista *multitask*, cuando Saítta afirmó en el prólogo del libro de Losada, *Aguafuertes* (2002) que, “*Arlt, con cámara fotográfica en mano, asume el rol de periodista denunciante que juzga intolerable la desigualdad existente entre las clases sociales*”.

La referencia se hace porque Arlt decidió en los años 33 y 34 hacer una serie de notas a las que cambió el título de *Aguafuertes*, a *La Ciudad se Queja*, o *Buenos Aires se Queja*, donde denuncia el grave estado de los hospitales en la ciudad en momentos de emergencia por una epidemia de fiebre amarilla. Disfrazado con bata de médico y junto a un galeno de verdad, se cuela en los hospitales para hablar con los pacientes y el personal hospitalario, es decir hacer la reportería básica periodística; pero además, lleva la pequeña cámara de fotos y dispara el obturador para lograr la imagen con la cual recreará sus notas. Hace al mismo tiempo, de manera múltiple, la tarea, la labor de periodista y la de fotógrafo.

Ese concepto al que se anticipó 80 años llega hasta hoy, con iniciativas como *I Report*, de CNN, y en Colombia con el “CazaNoticias, donde el reportero es usted”, del canal RCN. Ambos esquemas donde el medio se ahorra el periodista y esta vez camarógrafo.

Arlt prosigue con esa multiplicidad de tareas, es decir hacer reportería y tomar fotos, durante su viaje a Europa y al norte de África. De hecho, hoy se está estudiando ese aspecto. Solo hay un libro publicado sobre el estudio de la fotografía de Arlt. Un grueso número de fotos están en el Instituto Iberoamericano de Berlín, de las cuales solo un pequeño porcentaje se publicaron en *El Mundo* y que eran las que enviaba desde Europa. Esto que empieza en 1933, cuando Arlt empieza a recorrer los barrios, es lo que después será una parte importantísima de sus notas: él viajaba con la máquina de escribir en una mano y la cámara de fotos en la otra.

Aquí hago un desvío: Arlt es un fascinado de la tecnología y la modernización tecnológica. Creo que es uno de los mejores en captar muy rápido y en ver cómo la incorporación de la nueva tecnología modifica la vida cotidiana de las personas; y lo registra.

Por ejemplo, escribió toda una serie de notas sobre la fotografía, donde cuenta la historia del viejo fotógrafo (fotoagüita) que saca fotos en la plaza; qué sucede con esa forma de sacar fotos, cuando nace la Kodak; cuando esta empresa saca una cámara que cualquier persona puede manejar.

Tiene otra serie sobre el cine, cuando interroga sobre qué sucede con la incorporación de esta forma de entretenimiento y de información en las costumbres de la gente y en su cotidianidad: también despliega otro conjunto de notas sobre la radio, desde la galena hasta la masificación de este medio.

Por eso, al ser un fascinado de la tecnología, incorpora rápidamente la cámara fotográfica a su trabajo periodístico. De sus colegas cronistas no se ha determinado si era el único. Al menos en *Crítica* que es el diario que mejor conozco, no.

A los fotógrafos se les decía “chaciretes” y por lo general acompañaban a los periodistas al momento de ir a cubrir los hechos.

Por ejemplo, cuando comienza la masificación de la radio, había un fotógrafo de *Noticias Gráficas*, que inventa una sección de foto en la radio. El reportero gráfico hacía su trabajo y primero se publicaba en el diario y luego él contaba en la radio, la trastienda de esa foto: cómo la decidió, qué había dejado afuera; después, ambos lenguajes periodísticos se separaron totalmente; al menos hasta el arribo de los teléfonos celulares con cámara incluida, programa de texto e internet incluidos.

Arlt mezcló ambas técnicas y como advenedizo se da el permiso de experimentar y de hacer un uso más “desfachatado” (esta palabra es muy porteña), más irreverente, de la tecnología.

Arlt hace esta primera prueba, sacando fotos en los barrios de Buenos Aires, luego cuando viaja a la Patagonia o al litoral y cuando sale del país. La máquina de fotos es un aparte fundamental de la crónica de Arlt. Esto hoy se está estudiando. Allí hay otra mirada, la del Arlt que saca fotos y que integra ambas formas de comunicar.

Por ejemplo, las Aguafuertes españolas son geniales. Mientras estaba de gira quiere entrevistar a las gitanas, con las que estaba fascinado. Cuando ellas lo ven con la máquina de fotos, no pierde la oportunidad y le dijo a una de ellas que si le permitía entrar a su casa para ver cómo vivía, él le regalaba una fotografía. Al rato, las tiene a todas pidiéndole las fotos, a cambio de sus historias. Varias de esas fotos e historias aparecen en *El Mundo*. Ahí está esa otra mirada y el uso totalmente nuevo de la tecnología, es otro uso de la crónica, de la escritura y de la imagen (Saítta, 2018).

Gnutzmann (2004) dijo al respecto que esa predisposición de Arlt por lo tecnológico le dio un valor agregado en su ejercicio periodístico y destaca cuando sus colegas de otras áreas complementarias van por esa vía:

A pesar de que el propio Arlt en alguna ocasión dijera que “pergeñar notas” diariamente sólo servía para “ganarse el puchero”, en otra es más justo afirmando su pasión por el periodismo, por ejemplo en “A modo de prólogo”, elogia a un reportero-fotógrafo, cuyo “profesionalismo queda elevado a categoría de un nuevo arte moderno” y declara: “*el periodismo moderno, multiforme, vertiginoso, repleto de las más distintas exigencias, necesita de estos hombres (...) es para nosotros, los que queremos a esta profesión endiablada, un ejemplo dignificador*”. (Gnutzmann, 2004; p. 139).

Para Saítta (2018) el trabajo que Arlt desarrolló en sus escritos titulados *Al margen del cable*, demostró su gran capacidad para contar, para narrar, a partir de pocos o casi nulos elementos al momento de registrar hechos que no vio, ni cubrió como periodista. Y lo desarrolló cuando se quedó en Buenos Aires, mientras se llevaba a cabo la Segunda Guerra Mundial, al lado del télex, de los cables informativos que llegaban al diario con las noticias del conflicto:

Sí, de una foto o de un cable, a partir de una foto o de dos renglones, arma toda una historia ¿Qué era esa cabeza?

Yo creo que su oído, su visión del detalle, que puede captar el cambio, por ejemplo con la lengua, era increíble. Él captaba el momento en que una palabra se incorporaba a la lengua, o el momento en que una frase se dejaba de usar, con una idea que es muy moderna: si uno quiere entender a una sociedad, se debe entender el modo en que habla.

Por ejemplo, en una Aguafuerte de agosto de 1928 da una lista de palabras para trompada y las menciona: “piña, golpe, bife, etc”; hay 14 sinónimos para la palabra “golpe”. Según Arlt, esto habla de una sociedad violenta:

Sí, nuestra actual generación es esencialmente agresiva. Tan agresiva que para designar la palabra trompada, tiene los siguientes sinónimos: "castañazo", "biaba", "fastrai", "torta", "bollo", "ñoquie", "galleta", "piña", "bisquete", "bife" y la antigua "miqueta", riqueza de léxico que demuestra el matiz de vocabulario agresivo en todas las fases del tortazo. [...] El idioma lo demuestra. Catorce sinónimos para un solo acto. Catorce sinónimos para sellar violentamente "la bronca" racial de la gente de esta ciudad romboidal³⁵.

Con ese uso del oído y de la captación de los mínimos cambios cotidianos de la ciudad, se va a la orilla, a la periferia, para nutrir sus Aguafuertes de los años 30 y seguir mostrando y denunciando la ciudad de la orilla, de la necesidad. Ahí en ese momento es como si las palabras no bastaran y por eso tomaba las fotografías, para que le creyeran lo que estaba contando (Saítta, 2018).

Rita Gnutzmann (2004) confirmó que la estructura de las notas de *Al Margen del Cable* “*tienen un trato* “ficcional” con su creación de ambiente y el amplio desarrollo de diálogos”.

Volvamos a las notas “Tiempos Presentes”, llamadas “Al margen del cable” a partir del 8 de octubre: como anuncia el último título, Arlt ya no trabaja sobre lo que le circunda, sino que toma alguna nota de prensa de tema internacional y la desarrolla. Se ocupa de los temas más diversos, políticos, de sucesos, acontecimientos curiosos, muertes y

³⁵ Jorge Luis Borges, lector de Arlt. Sylvia Saítta. Publicado en la biblioteca virtual Cervantes. 2015, Alicante, España.

suicidios, dando a todas un tono común de “ficción”. En general, comienza con una creación de ambiente y suspenso; inventa diálogos; cita numerosos autores y obras que tratan un tema o una situación parecidos y emplea una rica adjetivación, imaginaria, puntos suspensivos, exclamaciones, preguntas, etc. Por todo ello, es difícil establecer en estas notas el límite entre la noticia periodística y el texto literario. (Gnutzmann, 2004; p. 137).

Arlt, el inventor

Como lo anotó Sylvia Saítta (2018) y los otros biógrafos y estudios de la vida y obra de Arlt, el escritor-periodista también probó el mundo de la ciencia y logró expedir algunas patentes para sus inventos, como la rosa de cobre y las medias irrompibles de punto. Una mención que termina por configurar su personalidad única y disruptiva.

Silvy, hablemos de Arlt, como inventor, sus patentes y esa otra obsesión que tuvo como fue la de andar en medio de probetas y tubos de ensayo...

Yo pude entrevistar a la viuda de Arlt y ella me contaba que los echaban de todas las pensiones porque andaba con los tubos de oxígenos, esas cosas y hacía volar una parte de la casa. Y justo antes de morir había logrado armar su taller en Lanús, con Pascual **Nacarati**, actor del Teatro del Pueblo, donde hacía sus obras.

Y logró sacar las medias irrompibles para mujer. En realidad anticipó las medias de Lycra; la idea estaba y era la de lograr que a las medias el punto no se corriera. Lo patentó y ya estaba intentando producción.

La pregunta que yo a veces me hago, es ¿cuánto escribió a los 42 años? o al revés, ¿por qué escribió tanto, con tan solo a los 42 años?: era una bestia de trabajo (Saítta, 2018).

Diego Heller (2000) retrató su aspecto disruptor e inventor en el artículo de revista *Viva*, titulado “*Arlt, El Inventor*”:

“Mis medias, mis medias”, repetía como en un mantra, mirando afiebrado una pierna de aluminio. Clareaba la enésima noche en vela en el taller de Lanús, y su piedra filosofal no aparecía. Barbado, con ojeras descomunales, el Roberto Arlt de fines de 1941 maldecía una y otra vez su química de autodidacta. *¿Por qué –se preguntaba- no fui más allá de quinto grado?* Desde las brumas de la memoria, su maestro. Emilio Valassina le recordaba: “Era imposible hacerte entender nada, ni la regla de tres. ¿Y cómo?, si en vez de atender las clases, estabas con un libro de Salgari sobre tu falda”. En la duermevela, frente al mechero, Roberto defendía a Robertito: “Es que me imaginaba pirata pero en la práctica era inventor... siempre estaba pensando en reencontrar la fórmula del fuego griego que se inflamaba en contacto con el agua. Una vez así incendié mi casa...”. El calor abrasador, el azufre volátil pintaba de azul la habitación, y el incendio, ahora real, despertaba a Roberto Arlt, el eterno buscador de las medias eternas. Baldazo a baldazo, hombro a hombro junto al tano Cocuzza –el único ser vivo que, aun viendo el arsenal de mecheros, probetas y tubos de oxígeno que

cargaba, se había atrevido a alquilarle una pieza para sus experimentos- apagaron el fuego.

“Siga nomás. Aunque se queme la casa entera, no se preocupe”, lo alentó Pascual Naccarati, de profesión actor, de oficio buscavidas, el mecenas del hombre que imaginaba las medias “vulcanizadas” para las mujeres. Y siguió, hasta que seis meses más tarde lo traicionó, de un infarto, el corazón. Bullía en Arlt el mandato de su padre, un experto tallador de vidrio. O tal vez, lo amenazaban, en un momento de pinzas, dos enemigos: el hambre y el éxito fácil de otros. De a ratos, su pulsión hacia el aprendiz de brujo mermaba, pero siempre volvía. En esos raptos imaginaba, o intentaba fabricar, un poco de todo. Objetos bellos –una rosa de cobre que desafiara invicta al paso del tiempo-; risibles –una tintura para perros-; poéticos –un señalador de estrellas fugaces- y hasta visionarios (y reales), como “una máquina que escriba en caracteres de imprenta lo que se le dicta” (...)

(...) Entretenido en el periodismo, por años pareció olvidarlas, pero en el taller de Lanús, junto al fiel Pascual, volvió a la carga. El 12 de enero de 1942, seis meses antes de morir, patentó una fórmula mejorada: recubiertas por una superficie de goma sólida. “¿Qué mujer se va a poner eso, si parece ser piel de pescado?” le dijo, racional, su segunda mujer, Elizabeth Shine. Y pensar que había tenido la oportunidad de su vida a la vuelta de la esquina. Una idea de una simpleza absoluta: “si fuera editor, me enriquecería publicando un *Diccionario de nombres para recién nacidos*. Y es que no hay casa donde se plantee el dilema: *qué nombre le ponemos al pibe*”. La escribió y otros la llevaron a cabo.

Allá arriba, en la eternidad donde todo dura, pero es probable que no se usen medias, Arlt, el que acabó inventándose a sí mismo, debe estar reclamando derechos de autor (Heller, 2000).

Y fue Alberto Pineta quien retrató esa angustia rayana en locura de Arlt, cuando a los gritos, les anunció a él y al director de *El Mundo*, que lo había logrado, que por fin encontró el diseño perfecto y resistencia científica de las medias irrompibles para mujer:

Cierta tarde de 1941, Roberto Arlt entró al muy modesto, estrecho e incómodo despacho de que disponíamos en *El Mundo* los editorialistas, y que constituía más bien un convencionalismo de madera y vidrios para separarnos de la redacción general, que un lugar de trabajo adecuado a nuestras funciones. Yo estaba solo en aquel momento.

-¿No estás ocupado? –me preguntó viéndome teclear en la máquina. Y agregé seguidamente, sin darme tiempo a responder-: Mirá, te quiero mostrar algo.

Sacó entonces muy cuidadosamente del bolsillo un sobre común, y del mismo extrajo un retazo de tela ocre.

-¡Por fin la pegué! –exclamó entusiasmado-. A ver, ¿qué te parece?

En ese momento volvió a abrirse la puerta y se nos acercó el poeta Amado Villar, que hacía crítica teatral conjuntamente con Lago Fontán. Yo, en tanto, observaba la tela. Era una ordinaria malla de rayón, cuyo espesor y rusticidad había aumentado considerablemente por haber sido embebida en un líquido gelatinoso y brillante, ya seco, que le daba una tiesura de cartulina, cubriendo completamente los poros, valga la expresión, del tejido.

-Y esto, ¿para qué es? –le pregunté.

-¡Cómo! ¿No te das cuenta? –me reprochó. Se trata de un sistema de vulcanización para medias de mujer inventado por mí. ¡Con esto se terminará para siempre el corrido de puntos! ¿Te imaginas la economía que esto representa? Ya tengo la patente. ¿Qué te parece? ¡Seré rico! (Pineta, 1962; pp, 149-150).

Lo que tal vez nadie tuvo corazón para decirle a Arlt era que antes, el 15 de mayo de 1940, la firma Dupont abrió la venta de las medias de Lycra, en Estados Unidos, y dominaría durante décadas el mercado mundial.

En 1935, el químico estadounidense Wallace Carothers inventó este material al que definió como «una nueva seda hecha con fibra sintética» (...) Fue durante la Feria Mundial de Nueva York, en 1939, cuando el vicepresidente de Dupont, Charles Stine, presentó las novedosas medias de nailon a un grupo de mujeres, a las que dejó tirar de cada uno de los extremos para demostrar la fortaleza del tejido. Quedaron absolutamente asombradas, contentas de que aquel material acabaría con los remiendos a los que estaban acostumbradas.

Por fin, el 15 de mayo de 1940 se pusieron a la venta por primera vez en Estados Unidos. Tal fue el impacto que causaron que, cuatro días después, ya se habían vendido alrededor de cinco millones de pares. Toda una locura que hizo que aquel primer día de ventas pasara a la historia como «El Día N». Miles de mujeres se agolparon cada día frente a los grandes almacenes para hacerse con las suyas, disparándose las ventas hasta los 64 millones de unidades en todo el país durante el primer año³⁶.

Así fue como Arlt y García Márquez lograron ser creadores y disruptores, como con la hibridación de estilos y manejos de tiempos y respiraciones, tal y como lo planteó Jitrik (2018), pero con una alta dosis de trabajo. Eran verdaderas bestias laborales.

En el caso de Roberto Arlt, Sylvia Saítta (2018) lo llamó “prepotencia” de trabajo, con la cual ganó a pulso su lugar en el periodismo y la literatura argentina:

Yo empecé leyendo la narrativa de Arlt, y algunas aguafuertes cuando tuve mi beca como estudiante. Mi idea era leerlas en el marco de dónde y cómo fueron publicadas, es decir en el diario *El Mundo*.

Lo que decía la bibliografía era que Arlt había publicado algunas notas. Había un viejo mito, que empezó con Onetti (Juan Carlos), en su prólogo de *Los Siete Locos*, que las Aguafuertes de Arlt salían los martes y el diario se agotaba.

Ese recorrido que comenzó cuando yo era becaria y que en apariencia era algo sencillo resultó otra cosa: lo que descubrí es que Arlt escribía todos los días, y además redactó mucho más de lo que su bibliografía figuraba. El impacto fue que descubrí el periodismo de la década del 20, porque nunca imaginé que había todo eso en los diarios de comienzos del siglo. Y decidí seguir a este Arlt a través del periodismo, ante todo

³⁶ En *Historia informal de la moda*. Margarita Riviere (2013). Plaza & Janés. Madrid, España. Ese milagroso hilo de nylon, que tan solo se usó en los cepillos de dientes, “hizo furor y se convirtió en una locura: todas las mujeres de ahora en adelante, no iban a querer más que medias así de elásticas y tan finas que llegarían a llamarse de cristal”. Página 8.

cuando entendí que Arlt hacía de las crónicas algo mucho más que solo escribir una crónica.

De hecho sus primeros artículos no fueron “crónicas” en estricto sentido, sino que las Aguafuertes fueron su tribuna, el ámbito donde construye su nombre propio. Es más, las crónicas se escribían bajo seudónimo y hasta los lectores le preguntan “¿quién es usted detrás de ese Arlt?”.

Él, en cambio, hace uso de ese espacio, no para enmascarar su nombre, sino para construir uno propio para el periodismo y sobre todo para la literatura.

Y descubrí que en esa columna, además de hacer una crónica urbana de las décadas del 20 y del 30, Arlt la personaliza y narra partes de su autobiografía, sus lecturas, interviene en el debate literario, en la discusión sobre el idioma de los argentinos, y bastante poco porque no lo dejan, en el debate político. Después, cuando comienza a viajar, encontramos a este otro Arlt que aprehende el espacio que le es propio y del sur del país, de las provincias, del litoral, y luego España y el norte de África. Es en los viajes donde las Aguafuertes se convirtieron en una especie de construcción de una autobiografía pública, en la que uno puede ir recorriendo su vida, las polémicas y los escritores que le interesaban...y la otra zona –bastante personal para mí –la idea de Arlt de ser un advenedizo en el mundo de la literatura, no solo por ser hijo de inmigrantes de sectores populares, de no tener su escolaridad terminada y que en su casa no había biblioteca; ni se sabía qué lenguaje se hablaba dentro de su casa: el padre prusiano, la madre de Trieste, chico nacido y criado en las calles de Flores ¿cómo se hablaba dentro esa casa?

Y así con tan poco capital simbólico, Arlt llega a decir “el futuro es nuestro”, y por prepotencia de trabajo.

A contramano de esta imagen que aparece en la crítica, la de este Arlt que deambula y pasea y es una especie de *flaneur*, a mí me interesa esta otra idea “del futuro es nuestro”, por prepotencia de trabajo. Y hay que trabajar lo que trabajó Arlt: solo un periodista puede saber lo que significa escribir una columna diaria. Además escribió cuatro novelas, siete obras de teatros, cientos de cuentos, porque efectivamente vivía de la escritura.

Esa certeza que con trabajo, él va a ocupar un lugar en la literatura argentina y da la misma pelea que Borges, pero no es nieto de los guerreros de la independencia, como Borges, o de un pastor inglés que tiene en su casa una biblioteca con muchos libros ingleses. Arlt es un pibe de barrio, de sectores populares, que da la pelea.

Sin embargo hay otra lectura de Arlt, la de los años 50, la del resentimiento. Y tampoco define a Arlt. A mí me gusta más la palabra “prepotencia”, un tipo de trabajo que lo hizo hasta la noche antes de morir (Saïtta, 2018).

Como colofón acerca de los vasos comunicantes entre lo literario y periodístico de Arlt y García Márquez se puede utilizar la definición que hizo Borges cuando ejercía la crítica en revistas, como columnista y que recordó Vargas Llosa: “*son dos o más historias que nunca se confunden, pero de alguna manera se complementan*” (Vargas, 1997).

En consecuencia Roberto Arlt y Gabriel García Márquez fueron creadores y disruptores en sus productos literarios y periodísticos, como la crónica, que produjeron al mismo tiempo en 1940. Por tanto, su influjo e influencia trascendió sus tiempos en vida y luego de ella y marcaron momentos consagradorios posteriores que se dieron en ese campo indisoluble entre literatura y periodismo, en América Latina y a nivel mundial.

Roberto Alifano (2018) lo recordó en entrevista, donde apuntó quién era quién en cuanto a la producción periodística de crónica y por supuesto de la literatura interior que llevaron por siempre.

-Roberto ¿qué le decía García Márquez a usted sobre lo que pensaba de la crónica?-.

De la crónica periodística. Él se consideraba un periodista que había incursionado en la literatura; creo que era totalmente lo contrario: era un poeta, un enorme escritor que había incursionado en el periodismo y que lo hizo para ganarse la vida y también porque lo sentía.

Las informaciones lo conmovían y quería desarrollar a través de una crónica, una información con belleza; era lo que perseguía, lo tenía muy claro.

Él y Arlt tenían el don para escribir. Lo único que necesitaban era ponerse a escribir, incluso con imperfecciones. Neruda también tenía imperfecciones ¡qué le vamos a hacer! Era torrentoso y tenía una poesía que también era periodística. Borges era mucho más cuidadoso.

-¿García Márquez le mencionó si leyó a Arlt?-.

No, nunca.

-¿No conoció su obra?-.

No lo sé, no lo dijo.

-¿Qué referentes argentinos mencionaba?-.

Borges, Cortázar, Marechal. Pero le tenía mucha resistencia a otro escritor argentino, Mujica Láinez, otro artista de la prosa.

-¿Y por qué?-.

No lo sé. Solo me dijo que no le gustaba su estilo. Pero cuando uno lee *Misteriosa Buenos Aires*, que es su libro de cuentos, ese solo da para que se le reconozca. Mujica no es muy reconocido. Es como si uno leyera los *Funerales de la Mama Grande* o los *Doce Cuentos Peregrinos*, del mismo García Márquez, se da uno cuenta que también era un artista, un poeta de la prosa (Alifano, 2018).

El trabajo a pulso y con el paso de los años profesionalizado de Arlt y García Márquez fluyó hacia adelante. Sus trabajos periodísticos y literarios viajaron a través de nuevos

vasos comunicantes, hacia otros momentos, otros escritores y periodistas que, juntos, o por separado, bebieron de sus escritos, de sus ejemplos, de sus vidas y pusieron en práctica ese conocimiento, ejerciendo, escribiendo, haciendo el género que más acercó la obra de Arlt y García Márquez: la crónica.

Capítulo 3. Fluir de los vasos comunicantes Arlt-García Márquez hacia momentos posteriores

Roberto Arlt y Gabriel García Márquez estuvieron conectados a través de los vasos comunicantes y, sin apartarse de esta misma teoría en cuanto al fluir, se puede afirmar que ambos anticiparon, pero también influenciaron momentos posteriores en la práctica periodística-literaria y con la crónica como el género, como el vehículo para la transmisión de sus formas de contar.

Luego de su muerte en 1942, la obra de Roberto Arlt quedó relegada al olvido. Ocho años después de que el paro cardíaco acabara con la vida del afamado periodista y novelista, Raúl Larra, escritor de historia y novelas sociales, periodista, intelectual de izquierda y quien también incursionó en el teatro, acometió la tarea de rescatar los escritos de Arlt.

Para Isidoro Gilbert (2001) una figura de la talla de Arlt no podía seguir sepultada. Al fundar la Editorial Futuro, en 1950, Larra reeditó sus novelas y un grueso número de las *Aguafuertes Porteñas*, poniéndolas a disposición de nuevos lectores que no lo habían conocido y se convirtió en un trabajo que inspiró a otras generaciones de periodistas, no sin antes despertar otra polémica que se instaló en el ambiente cultural: saber si Arlt perteneció o no al Partido Comunista Argentino:

Desde entonces, el autor de "El juguete rabioso" volvió para quedarse. La biografía de Arlt que escribió Larra, como dijo en su momento Jorge Lafforgue en el prólogo de una de sus reediciones, estuvo tensionada por debates de los años cincuenta, por aquello de si quien escribía notables *Aguafuertes porteñas* había sido o no miembro del PCA. Documentos anteriores, una polémica literaria que en los años 30 tuvo con Rodolfo Ghioldi, por años desconocida y que Horacio Tarcus develó en el diario *Clarín*, dan razones a Larra cuando quiso decir que "Arlt es nuestro, es comunista (Gilbert, 2001).

El prestigio renovado y recobrado de Arlt lo convirtió en objeto de investigación crítica literaria y más adelante, académica. Gracias a Larra y a su biografía “*Roberto Arlt, el torturado*” –recordó Gilbert-, la obra de Arlt fue analizada por Ricardo Piglia en los años 70 y Beatriz Sarlo en los 80, “sin olvidar enjundiosos trabajos de Oscar Masotta y Noé Jitrik”. Pero el tema no paró allí. En los 90 Sylvia Saítta descubrió más Aguafuertes y condensó en *El Escritor en el Bosque de Ladrillos*, la biografía más completa de Arlt, al que podríamos llamar ya no “el torturado”, sino el adelantado a su tiempo.

Por ejemplo, para Eugenia Stoessel (2007) de la Universidad de La Plata, Arlt se anticipó más de 30 años al llamado “Nuevo Periodismo” norteamericano, porque utilizó con mucha visión, elementos propios de la literatura para lograr otras formas de contar, diferentes a la estructura tradicional de las llamadas “5W”. Se puede decir que esta forma de contar jubiló al “lead” tradicional, es decir el primer párrafo donde se condensaba la noticia respondiendo a ese criterio de los *What, where, when, who, why*, (el qué, dónde, cuándo, quien y porqué). Y ese fue un cambio que Arlt aportó a la praxis periodística de su tiempo y que se retomó y retoma en su futuro:

El eje rector de la práctica (del Nuevo Periodismo) fue el registro minucioso y detallado de los hechos, el afán por obtener todo el caudal de información posible, no tanto partiendo de las 5W sino a lo referido a las sensaciones, olores, imágenes visuales y auditivas; esta idea de meterse dentro del cuerpo del otro, acceder a sus pensamientos y su psicología, sus modos frente al mundo. Precisamente, éste es uno de los grandes aciertos de Arlt: su condición de cronista que busca en las calles el tema para sus notas diarias lo obliga a poner en juego todos sus sentidos, tanto lo que se ve, como lo que se escucha, y lo que percibe. En una sociedad conmocionada por la crisis económica, los cambios sociales y culturales, el progreso tecnológico e, incluso, las modificaciones en la composición de su población, todo es noticia.

En este proceso, el cronista dialoga con los futuros protagonistas de sus notas, investiga, intenta configurar el perfil psicológico y ver el mundo a través de esos ojos. Se hunde así en la escena urbana, para observarla y describirla, pero mezclándose con ese paisaje urbano, metiéndose en la pobreza (...) El Nuevo Periodismo de los años 30 está en la ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito; en los suburbios y en las calles de la aristocracia por igual. Forma parte de ese carnaval abrumador que también es Buenos Aires por comienzos de siglo (Stoessel; 2007; pp, 123-134).

Ahora bien, la investigadora estableció un interesante punto de unión, o vaso comunicante entre la obra de Arlt y el llamado Nuevo Periodismo norteamericano, un espacio de contacto que trascendió el tiempo entre el argentino y Tom Wolfe, como referente del movimiento *yankee* a través del lenguaje.

(...) Tanto Roberto Arlt como Tom Wolfe supieron imprimir su marca mediante características comunes en sus registros: un uso indiscriminado de la primera y la tercera persona en la narración, la utilización de onomatopeyas y giros lingüísticos hasta el momento poco frecuentados, expresiones sumamente coloquiales; tono irónico pero familiar, extravagantes titulares, descripciones minuciosas y ausencia de coherencia y cohesión. Estamos frente a dos casos de continuo desafío a las pautas narrativas comunes (Stoessel; 2007; pp,123-134).

Sin embargo, y pese la frase marketinera de “Nuevo Periodismo”, la conclusión es que no hubo tal y que esta tendencia fue mucho más antigua de lo producido por los norteamericanos, es decir se dio con fuerza en las décadas del 20 y del 30 y en latitudes como la Argentina y con personajes como Arlt, como lo expresó la investigadora Stoessel.

Si bien no puede negarse el rol que jugaron determinados autores, como los norteamericanos Norman Mailer, Truman Capote y Tom Wolfe, se debería hablar en esos casos de la influencia e importancia en la consolidación definitiva más que en el proceso de gestación del “Nuevo Periodismo” (Stoessel, 2007; pp, 133.134).

Sobre García Márquez, y su aporte a las generaciones posteriores de periodistas, pero también de escritores hay que buscarlo en las mismas claves que se encuentran inmersas en su forma de concebir el mundo del oficio periodístico y del literario, algo que siempre tuvo presente.

Él mismo dijo en una entrevista de televisión, realizada por el también periodista y escritor colombiano Germán Castro Caycedo para la productora RTI, en 1976, que cuando se publicó su primer cuento a ocho columnas en el diario *El Espectador*, “La Tercera Resignación” se dio cuenta que se metió “*en un lío del carajo, porque ya no había vuelta, debía seguir siendo escritor toda mi vida*”. Del mismo modo, la relación con el periodismo y la literatura fueron vigentes como cuando recibió la noticia del cierre de *El Espectador* por la dictadura de Rojas Pinilla, el 3 de agosto de 1955, se hizo reembolsar el pasaje de regreso a Colombia y con ese dinero se sostuvo en París, donde vivía el exilio y demostración de la frontera difusa entre lo literario y lo periodístico, entre ficción y realidad:

Y me senté a escribir *El Coronel no tiene quien le escriba*. Es una historia que se muerde la cola y es cuando mi abuelo esperó su pensión de veterano de la Guerra de los mil días, que nunca le llegó. Creí que era una historia para una comedia. Todos los días la hacía, sacaba plata de la mesita y bajaba a comer. Hasta que un día rasguñé y no había más dinero. Entonces mandé S.O.S. a los amigos, desde un séptimo piso sin

ascensor, y esperé una carta y un cheque que nunca llegaron. Cuando preguntaba en recepción me decían que no, y entonces subía y agregaba una página más...Entendí que había un momento en que la historia correspondía exactamente con la realidad, así que creo, contra el criterio de todos los críticos, que el mejor libro que he escrito, si es que se puede llamar obra maestra es *El Coronel no tiene quien le escriba*, porque iba escribiendo la realidad de cada día, a medida que iba sucediendo (García, 1976).

Por ejemplo, dentro de su universo escrito, el libro que mejor reunió ambos campos fue *Relato de un Náufrago*, un reportaje con mayúsculas y publicado en diez entregas y con una riqueza literaria destacada.

El escritor Martín Kohan (2007) lo explicó de un modo sencillo: "*Gabriel García Márquez es periodista y responde a la novedad con los reflejos del periodista*" (Pág. 26) pero ante todo:

...al mismo tiempo, no deja de percibir que en todo esto se le plantea un desafío literario: "mi único problema literario –dice- sería conseguir que el lector lo creyera". A García Márquez lo seduce justamente eso: lo real, lo increíble (lo real y no el realismo, lo increíble y no lo mágico); ese punto en el que los hechos fuerzan las reglas de la verosimilitud, sin por eso abandonarlas. Escribe la historia y la publica en un diario, y la verdad de los hechos no deja de afectar los intereses de la dictadura que imperaba (en Colombia) en ese entonces (Kohan, 2007; p. 26).

Ahora un elemento crucial en su obra literaria y que manejó con maestría fue el uso del tiempo narrativo, el cual fracturó en textos como *Crónica de una muerte anunciada*. Para la escritora Silvina Frieria (2007), García Márquez "dislocó" el tiempo, lo cual plantea una lógica distinta. "*Atrás es adelante y entonces ahora. En los recovecos del relato, revelados por ese trajín, se haya buena parte de la tensión de la historia. Un recurso probablemente tomado del cine*" (Pág. 16).

¿Por qué comienza por el final? Eso me pregunté hace casi 20 años después de leer *Crónica de una muerte anunciada*. Conocemos el nombre de la víctima, Santiago Nassar, sabemos que los asesinos son los gemelos Pedro y Pablo Vicario, y que el móvil del crimen fue vengar el honor de su hermana ultrajada. Y sin embargo, la eficacia de la novela reside en su rigurosa arquitectura coral. El cronista reconstruye y nos acerca –a través de las voces de los protagonistas y testigos de cartas, informes y el sumario judicial- los recuerdos de aquel lunes ingrato, las omisiones y las ambigüedades de una tragedia moderna tan anunciada (...) Gabriel García Márquez disloca el tiempo – el orden cronológico de los hechos y el de la narración-, y disuelve las fronteras de la crónica y de la literatura. Quizás este modo de descomponer los bordes sea una de las características más persistentes en la obra del escritor colombiano. El narrador/cronista, aparentemente distanciado de los hechos, se irá involucrando

cada vez más, hasta que nos revelará su proximidad máxima con el autor (Frieria, 2007; p. 16).

Un manejo equilibrado de ambos espacios, el periodismo y la literatura, un uso enriquecido de los recursos periodísticos en el cuento y la novela, y que García Márquez manejó con maestría, junto a la economía de las palabras, como lo expusiera Ana Kazumi Stahl (2007): “*unos pocos trazos le sirven a García Márquez para plantar un personaje que de inmediato será leído por los lectores como arquetípico, dejando en sus mentes una imagen difícil de olvidar, y al mismo tiempo, dinámica*”. (Pág. 20).

Stahl mencionó la imagen de Rebeca, en *Cien años de soledad*, y su arribo a la casa de José Arcadio Buendía, en Macondo para confirmarlo: “*Todo su equipaje estaba compuesto por un baulito de ropa, un pequeño mecedor de madera con florecitas de colores pintadas a mano y un talego de lona que hacía un permanente ruido de cloc, cloc, cloc, donde llevaba los huesos de sus padres*”. (Pág. 20).

Estudios de su obra literaria y periodística de García Márquez consideraron además, que la práctica de mezclar ambas disciplinas se convirtió en una exitosa simbiosis que se fue fortaleciendo con el paso del tiempo. Pero también, destacaron su fluir hacia adelante, hacia generaciones posteriores de escritores y periodistas que fueron influenciados abiertamente por su ejemplo y que vivieron una coyuntura compleja de Latinoamérica.

Para Aitana Molina (2015), García Márquez criticó y observó con acierto todos los problemas sociales que le concernían y sus escritos se convirtieron en una herramienta indispensable para entender el contexto colombiano de los años 40 a los 70.

También aflora su profunda pasión por la humanidad y nunca renuncia a su ideología: a través del liberalismo social García Márquez comunica su crítica del pasado y presente históricos colombianos. García Márquez también utiliza los pequeños detalles, aquellos paradigmas propios de la vida colombiana y latinoamericana, para construir un reflejo de la misma. Estos son elementos extraídos de la cotidianidad, acciones rutinarias en las que se da aquella violencia establecida pero impalpable que ya forma parte de la sociedad colombiana.

Por estas y por otras características propias del trabajo de Gabriel García Márquez se puede considerar que absolutamente todas las creaciones del autor, tanto en el ámbito literario como en el periodístico, buscan a través de las convicciones sociales y políticas un llamamiento, una concienciación, un cambio para aquel mundo de “La Violencia” (Molina; 2015; pp, 10-11).

García Márquez aportó a las generaciones futuras de periodistas y escritores su experiencia como reportero y las actividades que apoyaron la depuración de su obra literaria, en la configuración de un estilo y una voz propia, y la interrelación con los hechos de su actualidad.

Hay muchas características de la narrativa del autor producto de la influencia periodística como son su gran facilidad descriptiva, las precisiones numéricas a las que puede estar habituado cualquier lector de periódicos, o las precisiones temporales (...) Es importante destacar que, aunque en el párrafo anterior se ha hablado de los recursos relacionados con el periodismo, los recursos poéticos del autor hacen del mensaje una herramienta para conseguir un objetivo también de carácter periodístico: la efectividad del mensaje sobre el lector, concienciar y comunicar una crítica. En toda su obra García Márquez propugna un léxico matizado de símbolos, hipérboles y metáforas que se relacionan con la vida y la muerte. Son, sobre todo, esas metáforas e hipérboles las que transmiten la percepción de la realidad a través de su caracterización estilística y con un objetivo claro: la efectividad (...)

(...) La producción periodística de García Márquez rechaza la razón y describe una realidad casi sobrenatural, distanciándose de los ideales periodísticos que establecen la parcialidad como objetivo principal a la hora de redactar el discurso. Así, como muchos otros periodistas latinoamericanos que ejercen la profesión entre 1940 y 1970, García Márquez adopta un papel de intérprete y defensor, oponiéndose a esta llamada “objetividad”. Con su labor intelectual y periodística, el autor dota al pueblo colombiano y al mundo en general de información inmediata, realista y sin rodeos. Usa el periodismo como el reflejo de la realidad colombiana, en la que conviven subdesarrollo, injusticia y opresión, y expresa su reprobación hacia ella. Esta corriente de periodistas latinoamericanos quiere exaltar los rasgos propios de su cultura que han sido obviados por la dominación literaria de occidente, apostando por lo regional: aquellas historias que han escuchado de niños (...) Su labor era hacer todo esto de una manera más poética, otorgándole a los hechos arte y humanidad, dándoles el sentido propio del realismo mágico (Molina, 2015; pp, 12-15).

Por estas razones es que se afirma que ambos periodistas-escritores rompieron los paradigmas de la narración periodística en sus respectivas épocas y traspasaron los elementos de la literatura a la praxis periodística y viceversa. Ambos, Arlt y García Márquez tuvieron un antes, un durante y por supuesto, un después, que se puede identificar tanto en el Nuevo Periodismo como en el *Boom* latinoamericano.

Por eso es necesario explicar en qué consistieron esos momentos consagradorios de la mezcla de literatura con periodismo, y a su vez, cuál fue su transmisión o influencia en generaciones posteriores de cronistas.

El Nuevo Periodismo

Con ocho días de diferencia, Tom Wolfe y Philip Roth decidieron morir. Y lo hicieron en mayo de 2018, como lo harían los personajes que crearon -tal vez y como si jugasen en vida una broma macabra- al apostar quién de los dos tendría el epitafio más sonoro al mejor narrador de la literatura de Estados Unidos y del periodismo³⁷.

Conocidos, rivales, amigos, pero también hermanos en el oficio de las rotativas, ambos escritores-periodistas se admiraron mutuamente, pero también se temieron. Las coincidencias en sus vidas fueron trama para una novela, o para una crónica por entregas como se realizaba en la prensa de los años 50 y 60, cuando otro de sus colegas, llamado Truman Capote, los dejó paralizados con la publicación y por entregas de su reportaje en *The New Yorker* (diciembre de 1965) y luego convertido en novela: *A Sangre Fría*.

Wolfe, quien vendría siendo el hermano mayor y por dos años de Roth decidió en 1973 verter sobre el papel todo el cúmulo de agasajos, lisonjas, artículos, premios y admiraciones desde que alguien decidió bautizar a lo que ellos y otros tantos – incluyendo Capote- hacían a diario para ganarse la vida, como “Nuevo Periodismo”. Y ese fue el título de un pequeño libro que se volvió referente para las academias de prensa y universidades del periodismo en Norteamérica.

En ese libro, *El Nuevo Periodismo*, Wolfe (1973) aterrizó de entrada al lector, al obligarle a abrir los ojos y la mente -para que sin prejuicios- conociera que nadie sabe quién bautizó con exactitud eso de “nuevo periodismo”, y si toda una generación de

³⁷ Artículo “Murió el escritor Tom Wolfe, uno de los creadores del nuevo periodismo”. Diario *La Nación*. Publicado el 15 de mayo de 2018. Y artículo “Muere el escritor Philip Roth a los 85 años”, publicado por el diario *El País*, de España, y publicado el 23 de mayo de 2018.

escritores que se volvieron periodistas, o periodistas que se convirtieron en escritores, decidieron adoptar esta forma de trabajo y de contar como sus formas de vida.

Dudo de que muchos de los ases que ensalzaré en este trabajo se hayan acercado al periodismo con la más mínima intención de crear un «nuevo» periodismo, un periodismo «mejor», o una variedad ligeramente evolucionada. Sé que jamás soñaron en que nada de lo que iban a escribir para diarios o revistas fuese a causar tales estragos en el mundo literario... a provocar un pánico, a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios, a dotar a la literatura norteamericana de su primera orientación nueva en medio siglo... Sin embargo, esto es lo que ocurrió (Wolfe, 1973; p. 4).

Ahora, si el mismo Wolfe de entrada desacralizó al mejor estilo de un lobo de redacción a esta corriente del periodismo, es necesario cuestionar ¿Qué era el Nuevo Periodismo?: ¿Un movimiento renovador de la práctica periodística?, ¿Una especie de género periodístico que se implantó en las redacciones de los diarios y revistas estadounidenses de renombre?, ¿Una tendencia a la hora de contar una historia?, ¿Un grupo de desadaptados que se enfrentaron a las reglas, a las normas, a la tradición y buscaron romper con un pasado que se les hacía muy pesado?

De nuevo Wolfe nos lo expuso como en los viejos teatros de Nueva York, donde el proyector sonaba a 24 incertidumbres por segundo y olía a pólvora, a enfrentamiento de pandilleros y *gangsters*; a tinta, papel y celulosa fotográfica en medio de los gritos por la hora de cierre de las páginas de los diarios, donde el martilleo era el de las máquinas de escribir (no había computadores personales ni celulares, ni redes sociales) y no el de las ametralladoras de las películas:

Dios sabe que nada nuevo abrigaba mi mente y mucho menos en cuestiones literarias, cuando conseguí mi primer empleo en un periódico. Me impulsaba un ansia desatada y artificial hacia algo completamente distinto. Chicago, 1928, y todo lo que eso significaba... Reporteros borrachos huidos de los pupitres del News meando en el río al amanecer... Noches enteras en el bar escuchando cómo cantaba «Back of the Yards» un barítono que no era otra cosa que una tortillera ciega y solitaria con vasos de leche en vez de ojos... Noches enteras en la oficina de los detectives... Siempre era de noche en mis sueños sobre la vida periodística. Los reporteros jamás trabajaban de día. Yo quería la película entera, sin que le faltase una escena (Wolfe, 1973; p. 9).

Wolfe, y a lo largo de la introducción y primera parte de su libro, cuyas líneas tienen aire cinematográfico, no solo hizo referencia a cómo eran las redacciones de los periódicos neoyorquinos donde trabajó, como el *New York Herald Tribune*, sino también retrató a

sus colegas y rivales del Post, o a los referentes, como Capote, Norman Mailer y Gay Talese, con su crónica *Frank Sinatra está resfriado*.

Bellow, Barth, Updike —incluso el mejor del lote, Philip Roth—están ahora repasando las historias de la literatura y sudan tinta, preguntándose dónde han ido a parar (Wolfe, 1973; p. 4).

Ahora no todo fue fácil. La trinchera estaba definida entre quienes eran los “escritores de verdad” y los que intentaban atreverse a traspasar ese vallado en busca del premio final, como era la novela que los hiciera famosos.

El escenario estaba estrictamente reservado a los novelistas, gente que escribía novelas, y gente que rendía pleitesía a la novela. No había sitio para el periodista, a menos que asumiese el papel de aspirante-a-escritor, o de simple cortesano de los grandes. Si un periodista aspiraba al rango literario... mejor que tuviese el sentido común y el valor de abandonar la prensa popular e intentar subir a primera división (Wolfe, 1973; p. 17).

Y sin dobles discursos, el estadounidense planteó que quien buscara el premio mayor debía enfrentarse a la inercia de las décadas de cómo se ejercía el llamado periodismo “moderno” o tradicional. Especialmente, no se entendía en ese entonces, cómo un novelista, un literato, podría llegar a hacer periodismo. Y menos el caso inverso: Wolfe era doctor en literatura cuando se convirtió en corresponsal del *Washington Post* y cubrió la Revolución Cubana de 1959.

Había también otra categoría de periodistas. Tendían a ser lo que se llama “especialistas en reportajes”. Lo que les confería un rasgo común es que todos ellos consideraban el periodismo como un motel donde se pasa la noche en su ruta hacia el triunfo final. El objetivo era conseguir empleo en un periódico, permanecer íntegro, pagar el alquiler, conocer el mundo, acumular experiencia, tal vez pulir algo el amaneramiento de tu estilo... luego, en un momento, dejar el empleo sin vacilar, decir adiós al periodismo, mudarse a una cabaña en cualquier parte, trabajar día y noche durante seis meses, e iluminar el cielo con tu triunfo final. El triunfo final se solía llamar La Novela. Eso sería algún día ¿comprenden? (Wolfe, 1973; pp. 12-13).

La osadía en que se embarcaron Wolfe y los integrantes del llamado Nuevo Periodismo fue la de enfrentarse al esquema de la pirámide invertida y de las 5 Ws, (What, Who, When, Where, Why) que dominaban la estructura en cuanto a la redacción de las noticias y por supuesto el lleno de los periódicos con la información que se dirigía y

presentaba a la gran masa consumidora. ¿Y qué decidieron hacer? Como lo planteó Wolfe en su libro: narrar y contar como se hacía siempre, desde la literatura, con sus técnicas, con sus construcciones, con sus ritmos; usar diálogos –como en las novelas- para empezar los artículos periodísticos. Jubilar a las W.

El caso es que al comenzar los años 60 un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela (...) Ni por un momento adivinaron que la tarea que llevarían a cabo en los próximos diez años, como periodistas, iba a distorsionar a la novela como máximo exponente literario (Wolfe, 1973; p. 18).

Pero, eso que bautizaron como “Nuevo Periodismo”, ¿en realidad fue nuevo? Wolfe volvió a dar bofetadas. Presentó un rico y extenso análisis de los primeros escritores-periodistas -que incluso 200 años antes- ya mezclaban la literatura y una forma primigenia de narrar y contar acontecimientos, que bien puede calificarse de periodismo en su esencia: *“Ésta por lo general no es más que una pregunta retórica que se contesta: Claro que no”* (Wolfe, 1973; p. 63).

El Nuevo Periodismo no fue nuevo y Wolfe recordó que fueron los llamados realistas, Defoe, Balzac, pasando por Richardson y Fielding, quienes coincidieron en sus diferentes tiempos en aplicar los recursos narrativos al relato de los hechos verídicos. Fue el denominado realismo social en la novela o realista.

En el Siglo XX y después de la Gran Depresión mundial de 1929 se refirió a otros escritores que forjaron formas diferentes en el narrar, y surgiere los nombres de Becket, Kafka, Pinter, Hesse y Borges. Para él, el resultado de sus trabajos fue un género desconcertante de ficción. Wolfe insistió en que volvieron a los orígenes del mito, la fábula, la parábola, la leyenda. Son, y así los llama Tom, los “neofabulistas”.

Fue en este momento de cambio, donde el realismo que se consideraba anacrónico toma un aire vivificante por parte de jóvenes periodistas, quienes decidieron –cada uno en su espacio y en su tiempo- volver a los orígenes: a contar en sus formas más puras, como la fábula, mito, leyenda y parábola, destacándose el mismo Borges, Gardner, James Purdy, Reinbold y García Márquez camino a su consagración. Ese Nuevo Periodismo se consolidó en Estados Unidos con relatos donde se incluían acciones, diálogos, descripciones sobre comportamientos, formas de hablar y hasta de vestir.

Para Wolfe (1973) el cronista fue habilitado para imponer su impronta personal y mirada propia. *“El método consiste en ser absolutamente verídico y al mismo tiempo tener la cualidad absorbente de la ficción”.*

Leer este libro confesional de Wolfe hace concluir que el Nuevo Periodismo fue otro espacio –uno más- donde confluyeron ambos oficios o profesiones si se quiere: periodismo y literatura. Y no solo por lo que él manifestó –que el periodismo se pueda leer como una novela- sino porque a lo largo de la historia del contar y del narrar se han registrado momentos que confirman esta relación; existen puentes y conexiones en espacios y tiempos de sociedades humanas a la hora de plasmar sus vivencias e historias en forma literaria. Además, nos recuerda que de las crisis, como las de la novela, surgen del periodismo algunas otras formas de acercar esas historias a la gente.

Con esto no pretendo decir que la novela ha muerto. Es la clase de comentario que nunca quiere decir gran cosa. Son únicamente las modas que prevalecían entre los novelistas lo que se ha extinguido. Creo que existe un tremendo futuro para un tipo de novela que se llamará la novela periodística o tal vez la novela documento, novelas de intenso realismo social que se sustentarán en el concienzudo esfuerzo de información que forma parte del Nuevo Periodismo (Wolfe, 1973; p. 54).

Wolfe tuvo una epifanía al momento de empezar a hilvanar cuentas de la literatura en el paño del periodismo. *“Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer un periodismo que...se leyese igual que una novela”.*

Pero fue enfático en manifestar que para crear historias no hay que vivir entre nubes. *“La realidad nos pasa delante de los ojos como un relato en el que hay diálogos, enfermedades, amores, además de estadísticas y discursos. No dar cuenta de esa complejidad resulta una simpleza imperdonable”.*

Y concluyó con mucho acierto y visión sobre el futuro de esta forma de narrar, que:

La posición del Nuevo Periodismo no está asegurada por ningún concepto. En algunos terrenos el desprecio que inspira carece de límites... hasta quita el aliento... Si no hay

suerte, el nuevo género jamás será santificado, jamás será exaltado, jamás tendrá una teología. Probablemente yo no debería estar hablando como lo hago en este artículo. Lo único que pretendía decir al empezar era que el Nuevo Periodismo no puede ser ignorado por más tiempo en un sentido artístico. Del resto me retracto... Al diablo con eso... Dejemos que el caos reine... Más alta la música, más vino... Al diablo con las categorías... El travesaño superior es del primero que se agarre a él. Todas las viejas tradiciones han quedado exhaustas, y ninguna nueva se ha afirmado todavía. ¡Se anulan todas las apuestas! ¡desaparecen las desigualdades! ¡el baile está abierto a todos!... ¡todos los caballos están dopados! ¡la pista es de vidrio!... y de tan glorioso caos puede surgir, de la fuente más inesperada, de la forma más inesperada, algunos nuevos y gruesos y bonitos Cohetes Titulares Periodísticos que inflamarán el cielo (Wolfe, 1973; pp, 54-55).

El *Boom* Latinoamericano también en *Primera Plana*

América Latina también propuso su forma de contar, a través del idioma, sus temáticas, sueños, problemas, ilusiones, raíces comunes. Ese movimiento que se fraguó en los periódicos se volvió un fenómeno editorial que consagró a escritores-periodistas, o periodistas-escritores: el *Boom* Latinoamericano.

Uno de esos casos fue el del semanario argentino *Primera Plana*, el cual marcó un hito en esta forma de especializarse en el contar. Además, su impronta “fluyó” hacia adelante, hacia nuevos “cronistas” que siguieron su camino en forma individual (Tomás Eloy Martínez, Oswaldo Soriano) y los considerados “nuevos” en el campo (Leila Guerriero, Juan Villoro, Martín Caparrós).

Al hablar de una primera plana en periodismo es referirse a una de las máximas del oficio: tapa, primera plana o página, según la latitud significa estar al frente, ser visible, representar LA NOTICIA en mayúsculas. El *Manual de Estilo* de *La Nación* indica que la primera plana para un diario “es su vidriera, con lo cual se quiere señalar que el primer

*contacto con el lector es esencial para su captación, ya sea por la oportunidad de los titulares, ya por una diagramación atractiva*³⁸.

Aquí, en algunos países de América Latina escritores con recorrido literario también trabajaron en formas de narrar, de contar –y en castellano- los sucesos de nuestras regiones y con la particularidad –similar a Wolfe, Capote y muchachos- que también ejercían el periodismo. No solo los gringos contaron. Por eso lograron exposición mediática al llegar a las primeras páginas de los diarios, estar en boca de todos los críticos del sector y de los lectores que empezaron a intercambiar en plazas públicas, parques, cafés, debates, sus impresiones acerca de los libros que llegaron para transformar al periodismo y a la literatura.

Daniel Centeno (2007) en su libro *Periodismo a Ras del Boom, otra pasión latinoamericana de narrar* contó que antes de 1960 faltaba por estructurarse y hacerse una verdadera novela para Latinoamérica y tan solo eran esfuerzos enormes pero aislados, para las realidades de cada país, de cada espacio, de cada tiempo.

Agregó que la relación entre periodismo y literatura es un viejo cuento. Ambos oficios parten de la necesidad ineludible de contar lo que los demás necesitan saber y que es narrada o contada por afamados escritores, que en determinados momentos de sus vidas tuvieron que laburar como periodistas. Por ejemplo, recordó al poeta centroamericano Rubén Darío, quien se ganaba la vida en Buenos Aires, en el diario *La Nación*, haciendo gacetillas fúnebres de los personajes.

Centeno rememoró que cinco fueron los exponentes reconocidos del *Boom*: García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, José Donoso y Carlos Fuentes. Aunque todos ellos, por declaraciones públicas y entrevistas reconocieron haberse nutrido literariamente de Borges y Carpentier, quienes ya ensayaban sus formas de contar. Además, también habían ejercido el periodismo en algunos momentos de sus vidas.

³⁸ *Manual de Estilo y ética periodística*, Diario *La Nación*. 1997. Espasa Calpe, páginas 7-51. Buenos Aires, Argentina.

Como punto fundamental mencionó que el hilo conductor que los hizo conocidos y hermanó entre sí fue la novela, Por eso se refirió al uruguayo, Ángel Rama, de quien dice se había convertido en el crítico del movimiento y quien se entrevista una y otra vez con sus representantes, para concluir que los pasos fundamentales del *Boom* deben situarse en “*el apego a la narrativa como el género agrupador (...) Es indispensable decir que el mayor favoritismo residía en la novela como obra última*”. (Centeno, 2007; p. 34).

Centeno ratificó que el fenómeno fue editorial, y esa revolución se manifestó con hechos como los 25 mil ejemplares de lanzamiento de *Cien Años de Soledad*, de García Márquez, y ventas millonarias de los otros representantes de esa explosión; también favoreció la aparición de revistas y medios especializados, donde sus jóvenes periodistas siguieron los pasos primigenios –en el periodismo- de sus referentes literarios.

Los equipos periodísticos de estos magazines, que contaban con numerosos escritores jóvenes, desarrollaron una atención por los libros y aún más por los autores, incorporándolos a las mismas pautas con que antes se consideraba a las estrellas políticas, deportivas o del espectáculo (...) La argentina *Primera Plana* y *La Opinión* les ofreció publicidad a cambio de entrevistas literarias, fotografías del escritor en su casa, adelantos de sus libros, reclamos sobre sus opiniones acerca de los temas de actualidad, sus tendencias políticas y sus ideas artísticas (Centeno, 2007; p. 36).

Semanario *Primera Plana*

El semanario *Primera Plana* marcó toda una etapa en las formas del contar o narrar en América Latina, esencialmente en Argentina. Jorge Luis Bernetti (1998) contó su historia y alcances en *El Periodismo Argentino de Interpretación en los 60 y 70. El rol de Primera Página y La Opinión*. Allí dio cuenta de la aparición del periódico, el 7 de noviembre de 1962, el cual marcó un punto de inflexión en el proceso de modernización del periodismo argentino. Ya en el ambiente profesional Rodolfo Walsh había producido movimiento con *Operación Masacre* y ahora, había que volcar esa forma de contar en un periódico, esta vez un semanario.

Bernetti (1998) recordó que Jacobo Timerman es el fundador del semanario y quien estuvo al frente hasta 1964, cuando asume el empresario Victorio Dalle.

“JT”, como le decían a Timerman, buscaba juntar el periódico y el formato de revista estadounidense, como *Time*, *Newsweek*, *L'Express*, *Der Spiegel*, *Us News and World Report*, o *Panorama*, de Italia. Este era el *news magazine*, que marca tendencia en Estados Unidos y que es producto, por supuesto del Nuevo Periodismo.

El aporte fundamental en esta forma de contar –reseñó Bernetti- fue dejar de lado al *lead*, construcción fundamental de las noticias al integrar en un solo párrafo, las 5 preguntas básicas, es decir el qué, quién, cómo, cuándo y dónde, o las 5 Ws. Ahora, como en el Nuevo Periodismo, las historias se podrían contar como novelas, como cuentos. El eje de *Primera Plana* fue “las noticias son historias”.

Se refirió además al periodista Horacio Verbitsky, quien manifestó que colegas de *Primera Plana*, como Casabellas, Troiani y Tomás Eloy Martínez convirtieron al periódico, de esfuerzo diario, en un ejercicio literario.

Indicó que *Primera Plana* colaboró además con la constitución de vanguardias estéticas, apoyó la industria editorial, las innovaciones y los problemas universitarios. Su férrea oposición al gobierno y buscar el derrocamiento de Arturo Illia, como pasó en el 66, le pasó factura: el dictador Juan Carlos Onganía la cerró en 1969. Reapareció en septiembre de 1970 y va hasta 1973. Mantuvo una línea peronista.

Bernetti (1998) además recogió el testimonio de Carlos Pasquini acerca del pensamiento de Timerman sobre lo que debía ser periodismo, reconocer la influencia de Wolfe y del Nuevo Periodismo y dar cuenta de su partida para crear la competencia, si se quiere, que fue el impreso *La Opinión*, donde ya hubo otro giro en el contar.

En J.T. existe "una cultura acerca del periodismo, no una perspectiva de repetición. Él tenía una visión de la producción informativa muy a la americana, al estilo de Tom Wolfe y su nuevo periodismo. Timerman trata de iniciar en *La Opinión* una etapa

más acabada, más completa de la que había insinuado en *Primera Plana*. El puente entre ambos procesos estaba construido sobre una cultura periodística, más allá de la repetición de un modelo específico (Bernetti, 1998; p. 10).

Así que es necesario plantear unas conclusiones con respecto a la influencia en esta forma de ejercer el periodismo, expresado en el semanario argentino y por supuesto en el significado además del *Boom*, tomando como guía lo expuesto por Bernetti (1998) y Centeno (2007). También, en los vasos intrínsecos y comunicantes que siguen entrelazados:

-Existe y se establece una relación intrínseca, indirecta si se quiere, de imitación del éxito que hizo *Primera Plana* del estilo del llamado *News* estadounidense e internacional, que desarrollaron Capote, Wolfe, Talese, Roth.

-*Primera Plana* significó una renovación del periodismo gráfico argentino en los años 60, en este caso, al ser un semanario dedicado exclusivamente a buscar y aplicar una forma de narrar, de contar usando elementos de la literatura.

-La construcción del lenguaje textual de *Primera Plana* fue planteado como una gran diversión en la que contaba el desafío de saber quién inventaba o encontraba adjetivos, sustantivos o modos de decir las cosas que fuesen muy precisos y a la vez insólitos para el lector. Además, buscaba provocar complicidad con el lector a través de la sorpresa. Su lema o eje –como se vio- fue el de “las noticias son historias”.

-Sus integrantes plantearon ir en contra del mito de la objetividad. Su interpretación periodística le dio sentido, otra dimensión, como al utilizar un discurso privilegiado que cierra cada nota. Un remate periodístico que conduce a la conclusión objetivizada.

-También, Timerman creía que la función del periodismo era la interpretación que, al conferir coherencia a los hechos, construye una realidad.

-Otra conclusión es la de que el fenómeno editorial del *Boom* no tuvo precedentes. Los 25 mil ejemplares del lanzamiento de *Cien Años de Soledad* se convirtieron en más de 100 mil, una década después y antes del Nobel para García Márquez en 1982.

-Cortázar, Donoso y Carlos Fuentes nunca recibieron el Nobel. Vargas Llosa sí lo logró en 2010, al igual que el quinto escritor del *Boom*, García Márquez. Todos ejercieron el periodismo en algún momento de sus vidas.

-Cortázar también fue un vaso comunicante pivote entre Roberto Arlt y García Márquez, puesto que admiró a su compatriota, como en el prefacio que escribió para el libro de dos tomos de las *Obras Completas* de Arlt en 1981, y donde luego de releer las *Aguafuertes*, se pregunta con zozobra y misterio –muy cortazariano- qué le diría el reportero de *El Mundo* si hubiese vivido en su tiempo y leído sus propios cuentos:

(...) el juego de vasos comunicantes entre autor y lector, un lector que también llegó a ser autor y que cuenta entre sus nostalgias la de no haber tenido la suerte de que Arlt lo leyera, incluso con el riesgo de que le repitiera su famoso y terrible «rajá, turrítito, rajá».

El éxito de las *Aguafuertes porteñas* y otros textos periodísticos más generales debieron alejarlo de esa concentración obsesiva que las salas de redacción no habían podido robarle mientras escribía la saga de Erdosain; de paradojas así está lleno el panteón literario, que lo digan Scott Fitzgerald y Malcolm Lowry, entre otros.

Si de alguien me siento cerca en mi país es de Roberto Arlt, aunque la crítica venga a explicarme después otras cercanías desde luego atendibles puesto que no me creo un monobloc. Y esa cercanía se afirma aquí y ahora, al salir de esta relectura con el sentimiento de que nada ha cambiado en lo fundamental entre Arlt y yo, que el miedo y el recelo de tantos años no se justificaban, que Silvio Astier, Remo e Hipólita, guardan esa inmediatez y ese contacto que tanto me hicieron sufrir en su día, sufrir en esa oscura zona donde todo es ambivalente, donde el dolor y el placer, la tortura y el erotismo mezclan humana, demasiado humanamente sus raíces. (Cortázar, 1981; pp, 6-7).

Y a su vez, Cortázar compartía con García Márquez, no solo el éxito editorial del *Boom*, sino una amistad entrañable y pública. Una hermandad que el mismo “Gabo” registró como parte del texto introductorio de *Rayuela*, en 1963, retomado en la edición especial de 2019 y que publicó la Real Academia Española de la Lengua (RAE).

En privado, lograba seducir por su elocuencia, por su erudición viva, por su memoria milimétrica, por su humor peligroso, por todo lo que hizo de él un intelectual de los grandes en el buen sentido de otros tiempos. En público, a pesar de su reticencia a

convertirse en un espectáculo, fascinaba al auditorio con una presencia ineludible que tenía algo de sobrenatural, al mismo tiempo, tierna y extraña. En ambos casos fue el ser humano más impresionante que he tenido la suerte de conocer. [...] Prefiero seguir pensando en él como sin duda él lo quería, con el júbilo inmenso de que haya existido, con la alegría entrañable de haberlo conocido, y la gratitud de que nos haya dejado para el mundo una obra tal vez inconclusa pero tan bella e indestructible como su recuerdo (García; 1963).

El *Boom* motivó nuevas generaciones de periodistas que exploraron y exploran formas de narrar en su praxis mediática o lo hicieron en momentos determinados. Por ejemplo Tomás Eloy Martínez, Sergio Ramírez y Alberto Fuguet, que son considerados los *postboom*.

La vigencia

Los vasos comunicantes también se proyectan a futuro, porque luego de esa generación *postboom*, como la de *Primera Plana* también hubo ejemplos de periodismo o de crónicas que echaron mano a la literatura en forma independiente, como Rodolfo Walsh; periodistas que trabajaron allí, como Oswaldo Soriano (quien reconoció influencia tanto de Arlt, como de García Márquez) y hoy los que podemos llamar “neocronistas” sociales, quienes a través de sus trabajos denunciaron problemas de Latinoamérica, como Juan Villoro, Leila Guerriero, Martín Caparrós, entre otros, y que afirmaron en distintas ocasiones, tener influjo de la generación del *Boom*.

El *Gordo* Soriano expresó en un texto sobre García Márquez, titulado *El Poder y la Gloria* (1987) esa admiración por el colombiano y –a manera de crónica y en su estilo– lo que significaron los encuentros literarios y periodísticos con el Nobel. Pero en ese mismo texto, hay una referencia a Arlt, directa, aunque sin mencionarla como tal, y es la del “cross a la mandíbula”, mediante la cual el cronista argentino del barrio de Flores decía que esa debía ser la literatura y el periodismo, usando la metáfora con el golpe del boxeo.

Recordó que lo entrevistó en La Habana, antes de ganar el premio Nobel, y cuando él, Soriano, estaba quebrado. Por tanto, le pidió que si podía vender la entrevista a lo que

García Márquez respondió con una sonrisa, y donde conversaron de literatura y de periodismo.

García Márquez es coherente con la idea que tiene de la literatura. “La primera frase es capital. Todo libro depende de ella. Tardé años en encontrar las palabras justas para abrir *Cien años de Soledad*”: *“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”*.

Un directo a la mandíbula. La primera frase oculta una baraja pero oculta el juego (...) Hasta cuando habla, García Márquez narra: carece de lenguaje gestual, de ese complemento de conservación que gustan italianos, españoles y argentinos. Se extiende como un lagarto, mira el cielo raso y habla en tono monocorde. Entrevistado, huye y deja la cola para salvar el cuerpo. Como entrevistador debe ser –imagino- moroso y lento: de allí su aversión al grabador y registra todo y no deja lugar a la imaginación. Escucha lo que quiere –lo que necesita- y reconstruye; difícil imaginarlo copiando palabras ajenas (Soriano, 1987; pp, 135-136).

Además, el legado periodístico y cronístico de García Márquez quedó evidenciado con la creación en 1994 de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) en Cartagena de Indias, entidad que sigue vigente organizando talleres de actualización para los profesionales de la información y donde la crónica es una de las asignaturas centrales. *“Su respeto por el periodismo y sus formas narrativas lo motivaron para idear y lanzar la fundación”*, recordó el periodista Enrique Santos Calderón (2014).

Mario Zimmerman (2011) encabezó la investigación de la Universidad de la Matanza, *La Crónica Latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico* donde se indicó que las crónicas de la actualidad y los autores como Villoro y Guerriero, entre otros, hacen foco en historias reales con un registro más cercano a la literatura que al mismo periodismo y donde aflora la llamada “subjetividad”.

El enunciador-cronista-narrador tiñe descripciones y acontecimientos o bien da paso a la subjetividad de los protagonistas y actores de dichas historias, mediante la elección de puntos de vista múltiples que lejos de distanciarse de los acontecimientos, buscan poner de relieve la presencia de un enunciador periodístico involucrado afectivamente con lo narrado.

Para ello, las estrategias de objetividad dan paso a técnicas de ficcionalización que hacen emerger la subjetividad aún en el uso de la tercera persona. El narrador (cronista) elige como protagonistas de sus crónicas a personas comunes, que no responden al interés ni a la agenda de la prensa hegemónica. Es que, no son las personas sino sus historias de vida las que cobran relevancia para este nuevo género. Son historias mínimas de gente común que, aun cuando puedan responder a la agenda mediática, son tratadas de manera diferente.

Tampoco se presentan como historias totalizadoras, completas ni cerradas. Por el contrario, importan por el detalle materializado en fragmentos narrativos que operan como metonimia emocional. Al acentuar la focalización en un aspecto, escena o episodio aparentemente secundario, suscitan en el lector una serie de resonancias u operaciones de completamiento que se vinculan con sentimientos pathémicos universales. De este modo, la situación enunciativa que eligen, vincula tanto al narrador como al narratario en un compromiso afectivo con la historia y con la problemática que enfrentan los protagonistas (Zimmerman, 2011; p. 87).

Elementos que periodistas-escritores como Arlt y García Márquez manejaron y luego rompieron y que los nuevos exponentes del género aprendieron y también se salen de lo convencional, lo cual en sí, es una gran ruptura frente a lo canónico del oficio.

La crónica de la que estamos hablando se posiciona fuera del *statu quo* producto de las representaciones que alimenta el discurso “de clase” predominante en el lector de la prensa masiva. De ahí, su estatuto transgresor que altera la comodidad de las representaciones sociales instituidas por el periodismo hegemónico, pues abordan las tensiones sociales haciendo emerger el conflicto.

La propia estructura que presentan, que se permite la libertad de la narrativa ficcional, transgrede la organización convencional (cronología lineal, pirámide invertida, copete resumen), utilizando, en cambio, diversas relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, a los efectos de reemplazar el efecto de objetividad por el efecto de sentido con el que pretenden movilizar la conciencia del lector.

Estos procedimientos de ficcionalización favorecen el borramiento entre la realidad y la ficción con los que se reconvierte la crónica periodística canónica, las rutinas de producción y de redacción periodística. Es más, dicha trasgresión formal obliga a que estas crónicas circulen por nuevos soportes no convencionales como los blogs y las revistas literarias o de periodismo narrativo (Zimmerman, 2011; pp, 87-88).

Es aquí donde es necesario preguntar en qué está la crónica hoy día y cómo el género utiliza otros soportes no convencionales, como lo indicó Zimmerman (2011) para circular lejos de los cánones. En especial, cómo las llamadas nuevas tecnologías y redes sociales influyen y retoman a la crónica como una forma esencial en el narrar, en el contar. ¿Se puede hacer crónica en Facebook o Instagram?, ¿en podcast como la resurrección de la radio?, ¿O en video, como la videocrónica?

Por ejemplo, la videoartista y cineasta de Irán, Shirin Neshat, conocida mundialmente por sus documentales sobre derechos humanos decidió dar el salto a la ficción con '*Women without men*', una crónica de largo aliento, con tintes periodísticos y donde reconoce la influencia del “Realismo Mágico”, de García Márquez. Así lo indicó en una entrevista concedida al diario El País, de España:

Hay un momento de digresión en *Women without men* en que sus protagonistas, mujeres de muy distinta clase social, acaban en un jardín especial, alejado en lo temporal y lo espacial de las revueltas -y posterior golpe de Estado- que vivió Irán en 1953.

Es un toque de realismo mágico nada sutil, un guiño a la auténtica pasión de su directora, la iraní Shirin Neshat (Qazvin, 1957): el videoarte. Neshat es una de las creadoras audiovisuales más importantes y *Women without men*, su exitoso salto - premio en Venecia incluido- al largo de ficción. Ese guiño enlaza su película con *Hunger*, de Steve McQueen, otro videocreador de altura devenido en cineasta con ganas de contar historias sociales con potencia visual y lirismo. "Muchas gracias por el paralelismo. Le respeto muchísimo como artista y como realizador de cine", contesta por teléfono desde Nueva York (...)

(...) En *Women without men*, el jardín-refugio alegórico en el que se recluyen las mujeres bebe del realismo mágico de la literatura sudamericana. ¿Es una elección suya? "Estaba en el libro en el que se basó el guion. Mucha gente me avisó: 'Ese tipo de literatura es el más difícil de trasladar al cine'. No hay ni una adaptación decente de las novelas de Gabriel García Márquez, porque la magia y la alegoría no se pueden plasmar en la pantalla si no lo haces con absoluta libertad artística. Y lo alegórico siempre ha estado en la cultura persa. El jardín sirve para escapar de la realidad, y muchos occidentales no me entienden"³⁹.

Así que esa mirada a la actualidad de la crónica, como un género que está en constante revisión (Parrat, 2008), en especial, a la relación y uso de las nuevas tecnologías en el contar desde las aguas entre periodismo y literatura y en el desafío que enfrenta el género por los cada vez menos espacios tradicionales (¿fin de la prensa impresa?) –pero apertura de nuevas posibilidades a raíz de la presente tecnología- será el foco de un próximo trabajo académico que profundice en ello.

Conclusiones

La relación entre Roberto Arlt y Gabriel García Márquez trasciende la simple suposición de las coincidencias que se registraron en sus vidas y obras distantes en el tiempo.

Por tanto, este trabajo establece analogías entre sus identidades biográficas, sus recorridos profesionales y sus obras periodísticas.

Por ejemplo, un paralelismo es que ambos pertenecieron y se insertaron a los engranajes de las industrias culturales de sus épocas, concepto entendido como “los

³⁹ Artículo *Un jardín de libertad*. Publicado en el diario El País, el 25 de febrero de 2011. Autor Gregorio Belinchón.

grupos empresariales que emitían productos infocomunicacionales segmentados para grupos específicos” (Becerra, 2008; p. 70). Recordó Becerra que estas industrias culturales *“innovaron contenidos, formatos, estilos y contribuyeron con la profesionalización de las tareas y oficios de producción, creación y trabajo cultural”*. En este caso para el periodismo.

Roberto Arlt, escritor y periodista ya reconocido, ingresó al diario *El Mundo*, en 1928, que era el nuevo medio del grupo editorial Haynes, animador de los productos periodísticos argentinos desde comienzos del siglo XX y donde comenzó a escribir las *Aguafuertes Porteñas*, que lo catapultaron como el “cronista de su tiempo y sin tiempo”, según el periodista Emanuel Respighi (2015), en un artículo de *Página 12*.

Entre tanto Gabriel García Márquez comenzó a ejercer el periodismo en forma en 1948, cuando los medios colombianos estuvieron influenciados por las transformaciones globales y por la situación política, económica y cultural del país, luego de la Segunda Guerra Mundial y el período de violencia política que estalló ese año con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, tal y como lo refirió el sistema cultural del Banco de la República, el emisor colombiano: *“Comenzó un proceso de modernización y de compromiso con nuevos retos: la información y la comunicación de noticias e historias trascendentales dentro de la vida cotidiana colombiana”*, una forma de producir apalancada por el desarrollo empresarial de los medios impresos y de la radio.

Ahora bien, se establecen cinco analogías de vida entre Arlt y García Márquez y que marcaron su futura relación con el periodismo y la literatura: **1.** Su pasión por leer y las lecturas de los autores que los marcaron en su formación intelectual, así como para el estímulo de su imaginación; **2.** El autoritarismo y la ausencia de los padres, así como la pésima relación con ellos. **3.** La enfermedad pulmonar que los afectó (Arlt regresa de Córdoba con bronconeumonía en 1924 y García Márquez contrae pulmonía en marzo de 1949, cuando trabajaba *El Universal* de Cartagena); además la pobreza apretaba y sus zapatos estaban rotos (Arlt caminaba como maniático por el barrio de Flores con sus manuscritos bajo el brazo; García Márquez mal vivía con lo que le pagaban por sus columnas y editoriales en el diario cartagenero y re usaba su calzado que mandaba a arreglar en las zapaterías); **4.** Ambos fueron vendedores de libros, un pretexto para su

formación y acopio de herramientas literarias, a la vez que ejercían el oficio periodístico (Arlt vendía libros viejos en el barrio de Flores y García Márquez fue agente de la editorial argentina Losada, en 1952, cuando se cansó de la rutina en *El Heraldo* de Barranquilla); y 5. Sus ropas extrañas y el gusto por las hetairas. En su recorrido por el norte africano, Arlt vestía como los “berebere” del desierto e intercambiaba fotografías para que las muchachas libres de la morería le abrieran las puertas de sus casas y conociera sus historias, además de flirtear con ellas, como con Menana; García Márquez vivió un año y medio en el burdel El Rascacielos, de Barranquilla, donde “las muchachitas que se acostaban por hambre” le lavaban y planchaban las dos mudas de ropa que tenía y sus camisas de colorines y diseños, por las cuales lo apodaron “Trapo loco”. Ellas le prestaban el jabón, mientras que él les prodigaba amor, y cuyas historias luego poblaron páginas enteras de sus crónicas, cuentos y novelas.

Junto a estas experiencias de vida en paralelo, de estas analogías, se establecen cuatro relaciones latentes y manifiestas en el ejercicio como periodistas y escritores. En su libro *Teoría y relaciones sociales*, Robert King Merton (1965) afirmó que las relaciones o funciones manifiestas, “*son las consecuencias objetivas que contribuyen al ajuste o adaptación del sistema y que son buscadas y reconocidas por los participantes en el mismo*”, mientras que las relaciones o funciones latentes, “*son, correlativamente, las no buscadas ni reconocidas*” (Merton, 1965; p. 61). Son todas ellas: la praxis o práctica del periodismo, como forma de sustento laboral y que nutrió sus obras de literatura; la acción del reportero; el principio de la verosimilitud, y el mundo de lo real-fantástico o real maravilloso.

En cuanto a la práctica periodística –relación manifiesta- Arlt y García Márquez la ejercieron como método, como trabajo que les dio el sustento en algunos casos, y en otros, aliento y técnicas narrativas que se trasladaron a sus obras literarias paralelas o posteriores.

Sobre Arlt, Rita Gnutzmann (2004) dijo que sus escritos como las *Aguafuertes Porteñas* “*fueron testimonio de la situación sociopolítica y cultural de la Argentina de aquellos años*” (Pág. 143), los de la década del 20 del siglo pasado y el movimiento social y cultural de ciudades como Buenos Aires, uno que retrató como periodista en ejercicio.

En Cartagena, García Márquez de *El Universal*, combinaba ambos oficios, ejercía el periodismo y la literatura, a veces sin darse cuenta, porque, *“la mitad de la noche se le iba seleccionando y ajustando noticias de los cables internacionales, o dictándoles los textos directamente a los linotipistas cuando el tiempo no alcanzaba, o charlando con sus compañeros, sin darse cuenta de que ya estaban preparando en las tertulias buena parte de la edición del día siguiente”* (Saldívar, 1997; pp, 201-202).

La reportería es la segunda relación manifiesta. Ambos, Arlt y García Márquez la aprendieron de sus maestros como la herramienta básica del periodismo, así como de los antecesores literatos-periodistas en Argentina, donde se vivieron procesos similares de la tensión generada entre los escritores herederos y los escritores profesionales, quienes ejercieron el periodismo desde diferentes ópticas y necesidades; los primeros como *hobby* y estatus social, los segundos como sustento y trabajo formal en una empresa mediática.

Arlt recibió el influjo de escritores profesionales como Benito Lynch y Horacio Quiroga, a quienes admiró, mientras que García Márquez fue influenciado por los poetas del movimiento literario colombiano Piedra y Cielo, los clásicos griegos y latinos, Rubén Darío, Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges, entre otros. La gran mayoría de dichos escritores también fueron periodistas y desarrollaron sus estilos a la hora de abordar una fuente, investigar un suceso, lograr recopilar la información, es decir hacer reportería.

La tercera relación -latente- es el principio de la verosimilitud, es decir, aquel *“con el que se busca que el lector crea que lo que está leyendo, por muy retorcido que parezca, es una condición esencial para la construcción de una obra literaria”* (Centeno, 2007; p, 22). Tanto Arlt y García Márquez se destacaron en sus escritos periodísticos y novelados para que fuese totalmente creíble lo que exponían.

Noé Jitrik (2018) recordó que *“cuando aparece la opinión en medio de un Aguafuerte de Arlt, uno puede decir ‘yo no me la creo, no es cierto, qué es lo que me está contando este tipo’, pero es creíble por la fuerza del lenguaje, por la fuerza de la respiración, por las imágenes”*.

En un documental que hizo el Canal Once, de México (2014), García Márquez afirmaba que *“la escritura de ficción es un acto hipnótico. Uno trata de hipnotizar al lector para que no piense sino solo en el cuento que le estás contando. Y eso requiere una cantidad de clavos, y tornillos y bisagras para que no despierte. Esa es la carpintería, la técnica de contar, de escribir o la técnica de hacer una película”*.

Y la cuarta relación y manifiesta es lo real o el realismo. Ambos extractaban de la realidad que cubrían como reporteros el insumo para elaborar sus obras literarias. Arlt como inventor, en *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*. García Márquez hizo lo propio con la historia real de sus abuelos y padres en *Cien años de soledad* y el asesinato del conocido y amigo de la familia, Cayetano Gentile, en *Crónica de una muerte anunciada*. *“Yo no soy un escritor del realismo mágico, soy el escritor más realista de la América Latina”*, afirmó en el documental de Canal Once, de México (2014).

Jitrik (2018) aseguró que la verosimilitud era muy importante en el realismo crudo. *“La idea de inverosimilitud satura al realismo y lo cambia. A eso se lo llama Realismo Mágico o Real Maravilloso; Real maravilloso es un concepto descriptivo”* (Pág. 79).

En este punto, es decir dentro de las analogías explicadas existen –como se observó en el capítulo 2 (página 71)- una serie de vasos comunicantes, mediante los cuales se refuerzan los contactos en las vidas y recorridos profesionales entre Arlt y García Márquez. Estos vasos comunicantes son indirectos y directos.

Los indirectos se establecen mediante la conexión y puente a partir de la vida y obra de Jorge Luis Borges, quien se relacionó con ambos escritores-periodistas.

Con Arlt, Borges fue contemporáneo y compartió labores periodísticas en la misma empresa, el grupo Haynes, es decir compartieron su línea editorial. Jorge Rivera (1992) confirmó que Borges mantuvo una vinculación constante con el periodismo cultural argentino, aunque su participación no fue tan directa como sí la tuvo Arlt, como notero o cronista. Para Sylvia Saítta (2018) Borges ocupó lugares “clásicos” del periodista, es decir como columnista, en la reseña de los libros y en la dirección de suplementos culturales. Arlt fue el reportero por excelencia.

Otro punto de contacto entre Arlt y Borges radica en que sí había un concepto de profesionalidad y recibieron un pago por sus colaboraciones en los medios de gran formato de la época, como *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica* y la revista *El Hogar*, así como para *Síntesis*, *Sur* y *Nosotros*, pese a los recursos escasos de estas tres últimas. Entre tanto, García Márquez recibía su menguado salario por su trabajo en *El Universal* y *El Herald*.

Ahora bien, con García Márquez, Borges vivenció colaboraciones literarias fundamentales: su primer cuento publicado en Colombia –Emma Zunz– fue difundido por García Márquez en su emprendimiento periodístico llamado *Crónica, su mejor Weekend*, semanario barranquillero que duró tan solo 14 meses. De otro lado, el también primer cuento de García Márquez publicado en Argentina estuvo en Revista *Sur*, que Borges dirigió un tiempo. Además, García Márquez reconoció muchas veces en público y en privado, que Borges fue una de las influencias en su vida de lector y luego de escritor.

García Márquez y Borges también fueron empresarios del periodismo. Borges con *Proa* y *Sur*, García Márquez con *Crónica, su mejor weekend*, donde hacían de todo, desde titular, fotos, diseño y ventas. Arlt –aunque no fue su fundador, sí colaboró decididamente y ejerció esas mismas tareas periodísticas en *Bandera Roja*.

Otro vaso comunicante entre Borges y García Márquez fue Kafka. Borges lo exaltó las páginas de la revista *El Hogar* y lo incluyó en su mítica Biblioteca Babel. García Márquez descubrió con Kafka que si alguien era capaz de escribir cosas así, entonces él también podría probar a contar las historias que le repetía su abuela desde niño (Saldívar, 1997).

Otra conexión o vaso comunicante indirecto entre Arlt y García Márquez es la búsqueda de vanguardias literarias de sus épocas. Primero a través de Borges porque, si Arlt y Borges tuvieron relación directa literaria en el grupo martinfierrista, la búsqueda de vanguardias y de formas de contar se transmiten a su vez entre Arlt y García Márquez. ¿Cómo? Por la incesante vinculación de García Márquez en las vanguardias literarias y

periodísticas que integró y animó con la gente de *El Universal* y en el llamado Grupo de Cartagena, y luego con el Grupo de *El Herald* o de Barranquilla, o La Cueva, donde debatían acaloradamente los momentos de actualidad tanto en las letras, como en el periodismo, como cuando devoraban *Life* o *Time*, o las obras de Hemingway, Dos Passos, Woolf.

Si García Márquez reconoció a Borges como maestro literario y leyó toda su obra, la conexión entre ambos es latente en cuanto al sentido fantástico, el concepto del sino trágico, la muerte y el uso de principios de verosimilitud y realismo. Por tanto, hay transmisión de Arlt hacia el colombiano, especialmente en estos conceptos – verosimilitud, realismo y tragedia- que el autor de *El Jugete Rabioso* imprimió en sus novelas y piezas teatrales, 20 años antes que el Nobel.

Sylvia Saítta (2018) ratificó la unión comunicante entre Arlt, Borges y García Márquez, a través de la práctica del periodismo y de la literatura y de la relación intrínseca entre ambos campos. Si Arlt y Borges tuvieron relación o vaso comunicante en cuanto a la práctica del oficio periodístico, entonces hay transmisión y equiparación de niveles en forma indirecta entre Arlt y García Márquez, quien también molió zapatos buscando noticias, y encontrando historias.

También hubo un vaso comunicante indirecto -entre los tres- al usar a los medios, en este caso revistas, como plataformas para sus cuentos y producciones literarias. Esa concepción trascendió fronteras con la publicación de cuentos mutuos entre Borges y García Márquez, tanto en *Crónica*, como en *Sur*, respectivamente. Arlt hizo lo propio cuando era joven y publicó su primer cuento titulado Jehová, en la *Revista Popular*, que dirigía el reconocido escritor del barrio porteño de Flores, Juan José de Soiza Reilly.

Y quizás el vaso comunicante indirecto más importante fue la revalorización de la obra arltiana después de su muerte, tarea a cargo del intelectual de izquierda, Raúl Larra y su Editorial Futuro. En 1950, Larra comienza a publicar sistemáticamente la obra del escritor y periodista Arlt, que había quedado relegada después de su muerte, especialmente las *Aguafuertes Porteñas*, su herencia periodística (Gilbert, 2001). Dicha publicación póstuma de la obra de Arlt impacta en el periodismo y en las formas de contar a través de diversos géneros como la crónica, cuando justamente –en ese año-

García Márquez comienza a ser conocido por sus escritos en las salas de redacción de los diarios regionales *El Universal* y *El Herald*o.

Ahora bien, se establecen cuatro vasos comunicantes directos entre Arlt y García Márquez: la bohemia; el uso del lenguaje; la producción al mismo tiempo de crónica; y ambos fueron creadores y disruptores a través de la hibridación y el manejo de la mordacidad, heredada del escritor y periodista colombiano José María Vargas Vila y pulida por sus propias personalidades.

La bohemia periodística, o primer vaso comunicante directo, significó el cierre de las ediciones de los periódicos y los momentos posteriores, como las tertulias en los cafés y bares donde departían con lo más granado de la política, literatura, la poesía y el mismo periodismo de sus épocas.

Arlt transitó su barrio Flores, de Buenos Aires, y tuvo sus primeros contactos literarios y periodísticos en el centro de la ciudad, en el llamado por su colega Alberto Pineta, el “fleet street” porteño, como la afamada calle londinense donde se concentraba el poder político y mediático. De la revista *Don Goyo* y sus colaboraciones quincenales y fantasmales con *Última Hora*, llegó a *Crítica*, donde la socialización con sus camaradas y hasta con la competencia se llevaba acaloradas discusiones, bebida y hasta bien entrada la noche o la madrugada.

García Márquez vivenció este mismo ambiente productivo del periodismo en dos etapas de su vida; como escritor primerizo de cuentos y poemas, antes del *Bogotazo*, de 1948, y luego como reportero y cronista de *El Espectador*, cuando la crema y nata de la profesión y de la literatura se reunía en los cafés del centro bogotano. Nombres como *El Gato Negro*, *El Automático*, *Asturias*, *Colombia*, compartían la zona céntrica, en el llamado hoy Eje Ambiental de Bogotá, y donde quedaban además los periódicos y las emisoras de entonces.

El segundo vaso comunicante directo fue el manejo del lenguaje, es decir el rescate del Lunfardo y del hablar Caribe y del “mamagallismo” (tomadura de pelo) como una forma de resistencia.

Noé Jitrik (2018) manifestó que en cuanto al lenguaje, *“pocos pudieron como Arlt, entender de qué manera diversas capas del habla urbana podían entrar en una escritura que, desde el inicio, deseaba trascenderlas (obtener la gloria, el reconocimiento): el lunfardo, el coloquialismo, la llaneza, etc, todo lo cual conforma una actitud que no solo la Academia podía condenar sino que atacaba al academicismo”*.

García Márquez fue un cultor del idioma, desde su aprendizaje de los clásicos literarios y su sólida formación académica en el Liceo Nacional de Varones de Zipaquirá, Colombia. Pero este conocimiento lo usó como la rebeldía contra el sistema establecido del habla, del *doxa bogotano*, que representaba lo culto, lo políticamente correcto, el arte. Usar las palabras “culo” o “mierda”, muy de la costa Caribe, era mal visto por los círculos intelectuales andinos. En entrevista al programa “La vida según...”, de Televisión Española (TVE), García Márquez dijo que *“la Real Academia de la Lengua en España es una policía del idioma. No lo deja ir por la calle, para que se pervierta... No puedo concebir una lengua más rica, maravillosa y radiante que la castellana. Lo voy a seguir haciendo, escribiendo, pero con absoluta libertad”* (1995).

El tercer vaso comunicante y descubierto para esta tesis es que Arlt y García Márquez sí produjeron al mismo tiempo. En 1940, año crucial personal para ambos, publicaron crónicas. Mientras Arlt difundió en junio de ese año, su escrito de *Al Margen del Cable*, titulado, *La Tintorería de las Palabras*, García Márquez hizo lo propio –y en el mismo mes- con la llamada *Crónica de Segunda División*, y que difundió la revista *Juventud*, de su colegio San José de Barranquilla, donde hacía el bachillerato.

Al aplicar el actual análisis narratológico, como el expuesto por el italiano Franco Moretti, se logra determinar un punto de unión en esos escritos que los acercó en el tiempo: y es el *bullying* o matoneo entre seres humanos que se registra con angustia.

En el primer texto, el de la Tintorería, Arlt expresa ese sinsabor, esa angustia por encontrar con qué palabras se nombrará al desastre mundial provocado por la Segunda Guerra Mundial, en ese momento, en pleno desarrollo; un *bullying* ejercido por un abusivo, en este caso Alemania, contra los pueblos vecinos y contra el mundo, frente a los aliados que tuvieron que unirse para enfrentar al régimen nazi.

En el segundo texto, el de las crónicas de García Márquez, el jovencísimo caribeño colombiano narra con detalle y ya con atisbos de su estilo directo y sin dobleces, ni figuras retóricas, el *bullying* o abuso de los mayores de curso, los de la primera división que envían a cocotazos y a piñas a los más chicos a otro salón... En este caso un abuso escolar que no pasó de ojos negros y empujones, enfrentado a otro que causó muertes. Pero en ambos escritos, la conexión –y sin conocerse ni saber de su existencia- queda expuesta por medio de la lectura de ambos y el hallazgo de esa relación latente. Como dice Moretti en su *Atlas de la novela europea*- “*hay que pensar no solo en lo que sucede adentro de los textos, sino en los modos en que circularon los mismos (...) los textos dialogan solos por una operación de lectura y se van iluminando así mismos*”.

El cuarto vaso comunicante es que Arlt y García Márquez como creadores conocieron las reglas, el sistema productivo, y a partir de su creatividad, saltaron la barda, fueron disruptores, patearon el tablero, lo transformaron, tanto para la literatura, como para la crónica periodística.

Como diría Deleuze (1987) es en nombre de esa creación, como un acto individual, que el creador tiene algo que decirle a alguien desde cualquier disciplina científica o artística, y por supuesto como un acto de resistencia. Y ambos le contaron al mundo sus historias con maestría y trabajo, siendo también, en sus épocas y contextos, rebeldes contra la rutina.

Según Sylvia Saítta (2018) en entrevista para este trabajo, Arlt cumplió su sentencia de ganar el espacio en el periodismo y en la literatura por prepotencia de trabajo. García Márquez también fue infranqueable en el trabajo y se derrotó asimismo y a su pesimismo y timidez, que llamó inveterados y hereditarios, para ganar el espacio con sus primeras columnas y crónicas en el Caribe y luego consagrarse en *El Espectador*, diario bogotano.

Pero quizá la ruptura más grande que hicieron fue que hibridaron, es decir mezclaron estilos y de acuerdo con Noé Jitrik (2018), imprimieron sus diferentes respiraciones a la hora de hacer crónicas periodísticas, en donde los géneros perdieron sus fronteras y en

los mismos escritos cohabitaron la opinión del periodista y los datos informativos, así como la literatura. Leer a Arlt es como estar al lado o seguir a un asmático. Leer a García Márquez es como estar en la playa frente al mar, que puede estar en calma y luego picarse y ganar toda la furia.

García Márquez también dislocó el tiempo, como afirmó la escritora Silvina Frieri, quien se refirió a la novedosa técnica usada en *Crónica de una muerte anunciada*: “*Atrás es adelante y entonces ahora. En los recovecos del relato, revelados por ese trajín, se haya buena parte de la tensión de la historia. Un recurso probablemente tomado del cine*”.

En esa hibridación, Arlt se destacó, según Sylvia Saítta (2018) por la curiosidad innata en el periodista y escritor, una capacidad que lo llevó a experimentar con las formas de contar o de narrar y también con tubos de ensayos y pipetas, como inventor y anticipar las medias de Lycra. Pero además, como el precursor del concepto del periodista *multitask*, al adelantarse casi 80 años al mismo. El *multitask* es un periodista que, además de su trabajo reporteril y de redacción, toma fotos, graba videos, y hoy hace redes sociales y marketing digital: “*Arlt, con cámara fotográfica en mano, asume el rol de periodista denunciante que juzga intolerable la desigualdad existente entre las clases sociales*” (Saítta, 2002).

En ese recorrido para ser diferentes, Arlt y García Márquez usaron la mordacidad, estilo que reconocieron fue influencia del escritor colombiano, y también periodista, José María Vargas Vila. El costumbrismo, la mordacidad y el sarcasmo atraviesan las *Aguafuertes Porteñas*, de Arlt, y *Las Jirafas*, de García Márquez.

Otra conclusión es que ambos, Arlt y García Márquez ejercieron con maestría los campos del periodismo y la literatura a partir de la crónica, como el género canónico e indeterminado. Una relación entre periodismo y literatura que es latente y promiscua, como diría Chillón (1999) y ambos fluyeron hacia adelante y permitieron momentos consagradorios de la literatura y del género crónica, como en Argentina, gracias a la revalorización de la obra arltiana por Raúl Larra y su Editorial Futuro en 1950.

Ese fluir y ejemplo permitió momentos consagradorios de la crónica latinoamericana y de la literatura, como el *Boom* (del que García Márquez fue una de sus estrellas), y el surgimiento del semanario *Primera Plana*, modelo argentino que replicó el ejemplo estadounidense de *Time*, mediante el lema de Timmerman, “*las noticias son historias*”; y otras prácticas que imitaron formas de narrar con la mezcla de literatura y periodismo de manera independiente, con ejemplos como Rodolfo Walsh y Oswaldo Soriano (quien reconoció influencia tanto de Arlt, como de García Márquez).

O consagración de la crónica en otras latitudes, como el Nuevo Periodismo estadounidense, con Tom Wolfe y Philip Roth a la cabeza. Arlt se adelantó 30 años a este concepto, según la investigadora Eugenia Stoessel (2007) de la Universidad de la Plata.

Ese fluir llegó al denominado postboom literario y periodístico, del movimiento estadounidense de comienzos del siglo XXI “el Nuevo nuevo periodismo” y con los actuales “neocronistas” sociales, quienes a través de sus trabajos denunciaron problemas de Latinoamérica, como Juan Villoro, Leila Guerriero, Martín Caparrós, o la iraní Shirin Neshat, entre otros, y que afirmaron en distintas ocasiones, tener influjo de la generación del *Boom*.

De igual forma hay que destacar el aporte de García Márquez a este campo con la creación de la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) en Cartagena de Indias. Jaime Abello Banfi (2014) dijo para el documental sobre García Márquez, del canal mexicano Once, que la idea se preparaba desde 1983. “*Por el impulso de Gabo, la cofundamos y hoy en día tiene vigencia y cobertura para toda América Latina. La Fundación se basa en sus ideas, en su visión de cómo promover e impulsar al periodismo*”.

La influencia de Arlt y García Márquez como creadores y disruptores del periodismo y de la literatura mantiene viva a la crónica, género en constante revisión, como dice Sonia Parrat (2008) y que se enfrenta a nuevos desafíos, como el cada vez menor espacio para su difusión ante la crisis de la prensa impresa y la tecnologización de la práctica periodística, a través de las nuevas herramientas digitales y redes sociales.

Hay nuevas plataformas para narrar a través de la crónica, donde las formas y los lenguajes quizás cambien en esos espacios que abren y permiten posibilidades alternativas para el periodismo y la literatura.

“*El futuro será nuestro*”, como dijo Arlt, cuando en otro trabajo académico se analice la crónica y sus nuevos medios de expresión y canales como las nuevas tecnologías, redes sociales, y si cambian o no sus formas de narrar y contar.

Bibliografía

- Alifano, R. (2012). *Desde la otra orilla (Artículos, crónicas, testimonios)*. Buenos Aires, Argentina. Proa American Editores.
- Alifano, R. (2018, octubre 30). Entrevista presencial [Audio y video]. Realizada en Buenos Aires, Argentina.
- Álvarez, C. (2018). *A Gaitán también lo chuzaron*. Colección Textos Cautivos. Bogotá, Colombia. Grupo Editorial Ibáñez.
- Álvarez, C. (2014). *Yo también construí Eldorado*. Colección Pluma. Quito, Ecuador. El Ángel Editor.
- Anderson, J.L. (2014). “El mundo ‘garciamarquiano””. *Revista Semana*, pp. 58-59. Edición especial Gabo, 1927-2014. ISSN 0121483701669. Bogotá, Colombia.
- Archila, M. (1999). “Masacre de las bananeras: 6 de diciembre de 1928”. *Revista Credencial*. Número 117. Septiembre de 1999. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-117/masacre-de-las-bananeras-diciembre-6-de-1928>

- Argüello, C. (2009, noviembre 1). *El Periodismo Literario en la crónica de Germán Pinzón*. [Tesis de pregrado de periodismo]. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Fundación Universitaria Los Libertadores, Bogotá, Colombia.
- Arlt, R. [Ed.]. (2015). *Arlt: Diez Aguafuertes comentadas*. Buenos Aires, Argentina. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de UBA.
- Arlt, M.; Borré, O. (1984). *Para Leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Argentina. Torres Agüero Editor.
- Arlt, R. (1928, agosto 5). "La tragedia del hombre que busca empleo". *El Mundo*. Aguafuerte porteña. Buenos Aires, Argentina.
- Arlt, R. (1929, diciembre). "Para Ser Periodista". *El Mundo*. Aguafuerte porteña. Buenos Aires, Argentina.
- Arlt, R. (1981). *Roberto Arlt – Obra completa*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Omeba.
- Arlt, R. (1990). "Los chicos que nacieron viejos". *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada.
- Arlt, R. (2005). *Los Lanzallamas*. Buenos Aires, Argentina. Centro Editor de Cultura.
- Avén, X. (2019). *Aquellos años del Boom: García Márquez, Vargas Llosa y aquel grupo de amigos*. Buenos Aires, Argentina. Penguin Random House.
- Avendaño, V. (2005). "Cómo blindar una rosa". En portal *El Ortiba.com*. Recuperado de <http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/arte-cultura/raul-gonzales-tunon-como-blindar-una-rosa.php>.
- Axman I. (2008). "El realismo mágico en la literatura latinoamericana". Paper académico ISBN 978364039315. Gring Verlag, druck und binding, Nordestedt, Alemania. Recuperado de <https://books.google.com.co/books?id=720riSUKRb8C&printsec=frontcover&dq=realismo+m%C3%A1gico&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj5-X6o9LoAhUDmeAKHYACBVEQ6AEIOzAD#v=onepage&q=realismo%20m%C3%A1gico&f=false>
- Bajtín, M. (2003). *Estética de la creación verbal*. Undécima edición en español. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.

- Barthes, R (1977). "El placer del texto". Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del College de France. Buenos Aires, Argentina. Siglo Veintiuno Editores.
- Becerra, M. (2013). "Industrias culturales en la Argentina: conflictos pasados y presentes". En revista *Voces en el Fénix*, año 4, número 29. Recuperado de https://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/pdf/5_4.pdf
- Belinchón, G. (2011). "Un Jardín de libertad". En *El País*, de España. Recuperado de https://elpais.com/diario/2011/02/25/cine/1298588415_850215.html
- "Benito Lynch". (s.f.). En History Channel. Recuperado de <https://latam.historyplay.tv/etiquetas/benito-lynch>
- Bernetti, J.L. (1998). "El Periodismo Argentino de Interpretación en los 60 y 70. El rol de *Primera Plana* y *La Opinión*". Ponencia presentada en el IV Congreso de la ALAIC, Recife, Brasil.
- Bezzati, H. (2002). "¿Creador o creativo?". Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4061>
- Braun, E. & Lavanga, M. (2007). *An internacional Comparative Quick Scan of Nacional Policies for Creative Industries*. EURICUR. Universidad de Erasmus. Rotterdam, Holanda.
- Boyton, R.S. (2015). *El Nuevo nuevo periodismo*. Ciencias de la Comunicación. ISBN 978-84-475-4227-7. Barcelona, España. Ediciones Universitat de Barcelona.
- Carandell, L. (1997). "El periodismo, género crónica". Publicado en *Foro Hispánico, Periodismo y Literatura*. Número 12. ISBN 9042003340, Amsterdam, Holanda. Editorial Rodopi.
- Carpentier, A. (1976). "De lo Real Maravilloso americano". Publicado en *Tientos y Diferencias*, pp. 83-99. Edición Calicanto, Buenos Aires, Argentina.
- Castelnuovo, E. (1974). *Memorias*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Culturales Argentinas.

- Centeno, D. (2007). *Periodismo A Ras del Boom, Otra pasión latinoamericana de narrar*. Mérida, Venezuela. Editado por UNAM México y Universidad de los Andes.
- Centro Gabo (2019). *92 hitos memorables de Gabriel García Márquez*. Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). Cartagena de Indias, Colombia. Recuperado de <https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/92-hitos-memorables-de-gabriel-garcia-marquez>
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, España. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Consiglio, J. (2015). “Estrategias de Supervivencia”. *Arlt, Diez Aguafuertes Comentadas*. Buenos Aires, Argentina. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de UBA.
- Cordovez-Moure, J.M. (1893). *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*. Prólogo de Trujillo, Santiago (2013). Programa Libro al Viento, Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, Colombia. Instituto Distrital de las Artes, IDARTES.
- Correas, C. (1995). *Arlt literato*. Capítulo 7: “Las Aguafuertes”, pp. 273-292. ISBN 987-9006-38-0. Buenos Aires, Argentina. Atuel Editores.
- Cruz, J. (2009). “Cronista con armas de escritor”. En *Revista Ñ*. Grupo editorial Clarín. 23 de mayo de 2009, Buenos Aires, Argentina.
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación? [Video]. Conferencia en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido. París, Francia. Recuperado de <https://youtu.be/dXOzcexu7Ks>
- Derry T.K., Williams T.I. (1990). *Historia de la Tecnología*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Siglo XXI.
- Domínguez, O. (2018, octubre 23). Entrevista [electrónica y virtual]. Realizada por mail desde Medellín, Colombia.
- Domínguez, O. (2015). “Las crónicas de Gabo en el colegio San José de Barranquilla”. *Revista Corrientes*, portal digital. Buenos Aires Argentina. Recuperado de <https://revistacorrientes.com/cronicas-de-gabo-en-el-colegio-san-jose-de-barranquilla/>

- “El periodismo en Colombia”. (2020). Sistema cultural del Banco de la República de Colombia (Emisor). Recuperado de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/El_periodismo_en_Colombia
- Ferreira, F. (2008). “Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores”. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, pp.11-74, volumen 25. Universidad de Cuyo. Mendoza, Argentina.
- Fiorillo, H. (2002). *La Cueva*. Editorial Planeta, Bogotá, Colombia.
- Flaubert, G. (2016). *Madame Bovary*. Madrid, España. Editorial Penguin Random House.
- Ford, A.; Rivera, J. y Romano, E. (1985). “Literatura, Crónica, Periodismo”. *Medios de Comunicación y Cultura Popular*, pp. 48-241. Buenos Aires, Argentina. Editorial Legasa.
- Friera, S. (2007). “Sobre la dislocación del tiempo”. *Revista Ñ*. Artículo publicado en *Inventor, mago y cronista*, edición especial Gabriel García Márquez. Año IV, número 190. Grupo editorial Clarín. Buenos Aires, Argentina.
- Fundéu (2015). Sobre el término disrupción y variaciones. En *buscador urgente de dudas*. Recuperado de <https://www.fundeu.es/recomendacion/disrupcion-disruptivo-disrumpir/>
- García, G. (2004). “Horacio Quiroga y el nacimiento del escritor profesional”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, ISSN-e 1523-1720, Nº. 12. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Lomas de Zamora.
- García, G. J. (2007). *Textos Costeños I*. Buenos Aires, Argentina. Arte Gráfico Editorial Argentino (Clarín).
- García, G. J. (2002). *Vivir para contarla*. Grupo Editorial Norma.
- Ghiano, J.C. (1954). “Lucio Victorio Mansilla, estudio preliminar”. *Mis Memorias (infancia y adolescencia)*, de Lucio V. Mansilla. Buenos Aires, Argentina. Editorial Hachette.
- Gilard, J. (2007). “Prólogo”. *Textos Costeños I*. Buenos Aires, Argentina. Arte Gráfico Editorial Argentino (Clarín).
- Gilbert, I. (2001). “Raúl Larra: Un intelectual comprometido con las causas de su Época”. En diario *La Capital On Line*, de Rosario. Recuperado de

- http://archivo.lacapital.com.ar/2001/04/15/articulo_229.html.
- Gliemmo, G. (2000). "Gabriel García Márquez: crónicas y relatos testimoniales". *Las Maravillas de Loreal, Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires, Argentina. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de UBA.
- Gnutzmann, R. (2004). "Roberto Arlt: Innovación y compromiso". *La obra narrativa y periodística, Serie América*. Capítulo 4, Las Aguafuertes. Asociación Española de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Lleida. Murcia, España.
- Gnutzmann, R. (1992). "Arlt, Cronista de España". *Actas del IV Congreso Internacional del CELCIRP*, pp. 15-16. Canarias, España. Editorial Río de la Plata.
- González, E (2017). "Analogías, definición". En *Curso Taller de Preparación para la Vida Académica. Centro de Capacitación y Adiestramiento*, Tenerife, España.
- Graña, M. (1930). *Ejercicios y Orientaciones del Periodismo*. Editorial Compañía Ibero-Americana (CIAP). Madrid, España.
- Guáqueta, E (2018). "El Campo semántico". En *Konpalabra*, Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://konpalabra.konradlorenz.edu.co/2018/08/el-campo-semantico.html>
- Harford, T (2019). *Cómo el teclado qwerty llegó a convertirse en el más popular de todos a pesar de no ser el más eficiente*. Portal BBC Mundo. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-48073933>
- Heller, D. (2000). "El Inventor. Los Siete Locos que habitaban a Roberto Arlt". *Revista Viva*. Número 1.250. Edición 19.478. Registro de marca 1530001. Impresa en Artes Gráficas Rioplatense. Buenos Aires, Argentina.
- Herrscher, R. (2009). *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Santiago de Chile, Chile. Universidad Finis Terrae, RIL Editores.
- Hoyos, M. (2010). *La ironía detrás de las palabras. Análisis de tropos y trama en Reminiscencias de Santafé y Bogotá de José María Cordovez Moure*. [Tesis de pregrado para historiador]. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Illán, R. (1986). *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla, Colombia. Ediciones Uninorte.

- Jitrik, N. (2018, junio 13). Entrevista presencial [Audio]. Realizada en Buenos Aires, Argentina.
- Jitrik, N. (2000). *Las Maravillas de Loreal, Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires, Argentina. Compilación Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de UBA.
- Jitrik, N. (1984). "Presencia y vigencia de Roberto Arlt", prólogo del libro *Antología de Roberto Arlt*, Siglo XXI Editores, México.
- Kafka, F. (1915). *La Metamorfosis*. Viena, Imperio Austro-húngaro. Editorial Kurt Wolff.
- Kohan, M. (2007). "Sobre el recelo". *Revista Ñ*. Artículo publicado en Inventor, mago y cronista, edición especial Gabriel García Márquez. Año IV, número 190. Grupo editorial Clarín. Buenos Aires, Argentina.
- La Nación: manual de estilo y ética periodística* (1997), pp. 7-51. Espasa Calpe. Buenos Aires, Argentina.
- Larra, R. (1950). "El Cronista Porteño". *Roberto Arlt, El Torturado*, pp. 119-126. Séptima edición, Rosario, Argentina. Ameghino Editora.
- Lemo, M. (2011). "Reflexiones sobre la escritura autobiográfica en las Causerías, de Lucio V. Mansilla, y Juvenilia, de Miguel Cané". *Revista Gramma* ISSN-e 1850-016, Volumen 22, No. 48. Buenos Aires, Argentina.
- Lobato M.Z. (2014). *Nueva Historia Argentina*. Tomo V, "El progreso, la modernización y sus límites 1880-1916". Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.
- Martin, G. (2014). "Adiós al maestro". *Revista Semana*, p.29. Edición especial Gabo, 1927-2014, ISSN 0121483701669. Bogotá, Colombia.
- Marín, C. (2003). *Manual de Periodismo*. México DF. Editorial Grijalbo.
- Martínez, C. (2001). "Roberto Arlt". En portal Biblioteca Virtual Cervantes. Alicante, España. Recuperado de (www.cervantesvirtual.com y http://www.cervantesvirtual.com/portales/roberto_art/)
- Martínez, J. L. (1983). *Redacción periodística*. Colección Libros de comunicación social. Facultad de Ciencias de la Comunicación de Barcelona. Barcelona, España. ATE.

- Martínez, W. (2016). "Gabriel García Márquez, intruso de Bogotá". *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/gabriel-garcia-marquez-intruso-bogota-articulo-659150>
- Martini, S. & Luchessi, L. (2004). *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos.
- Mataix, R. (2012). "José Asunción Silva". En portal Biblioteca Virtual Cervantes. Universidad de Alicante. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct7306>
- Mendoza, P. (1982). *El Olor de la Guayaba*. Madrid, España. Editorial Mondadori.
- Molina, A. (2015). El periodismo literario de Gabriel García Márquez como herramienta de crítica social. [Tesis pregrado en periodismo]. Universidad Jaume I. Castellón, España.
- Moreno, E. (2007). *Introducción al realismo y al naturalismo en la novela del siglo XIX*. Sevilla, España. Editorial Publidisa.
- Morton, R. (1965). *Teoría y estructuras sociales*. México D.F., México. Fondo de Cultura Económica.
- Moyano, J; Ojeda, A y Sujatovich, L. (2016). "Diversificación, segmentación y sensacionalismo en la prensa argentina entre el segundo gobierno roquista (1898-1904) y su industrialización definitiva". Ponencia presentada en el X Encuentro Internacional de Historiadores de la Prensa y del Periodismo en Iberoamérica. Valencia, España.
- Moyano, J. (2008). "Prensa, modernidad y transición. La prensa argentina en el siglo XIX". Paper de la cátedra *Historia de los medios*, de UBA. Recuperado de <http://historiaymedios.sociales.uba.ar/2020-2/documentos/>
- Parrat, S. (2008). *Géneros Periodísticos en prensa*. Quito, Ecuador. Editorial Quipus Ciespal, FLACSO.
- Piglia, R. (2009). "Prólogo". *El Paisaje en las nubes*. Ciudad de México, México. Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (1986). *Formas breves. Tesis sobre el cuento*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Anagrama.

- Pineta, A (1962). *Verde memoria*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Ediciones Zamora.
- Popolizio, E. (1954). *Vida de Lucio V. Mansilla*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Peuser.
- Puig, C (1991). *Lexicográfico: diccionario de producción gráfica*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Colihue.
- “Quevedo Vs. Góngora”. (2018). Instituto de Estudios Miguel Catalán. Zaragoza, España.
- Quiroga, H. [Ed.]. (2009). *7 Mejores cuentos de Horacio Quiroga*. Editado por August Nemo. Volumen 12, ISBN 8577775283. Tacet Books. Brasilia, Brasil.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española de la Lengua (RAE). Madrid, España. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=ULasMoQ>
- Revista Diners (2000, octubre). “Los mitos nacionales”. Número 367. Bogotá, Colombia.
- Revista Pandora Magazín (2015, noviembre 18). “Hiroshima, de John Hersey”. Barcelona, España.
- Revista Semana (2014, abril 18). “El acordeón de Gabo”. Artículo escrito por Daniel Samper Pizano. Sección Nación. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-acordeon-de-gabo-por-daniel-samper-pizano/384179-3>
- Revista Semana (1982, abril 10). “El hombre y el periódico”. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://www.semana.com/perfil/articulo/el-hombre-el-periodico/840-3>
- Rivera, J. (2011). “El folletín. Eduardo Gutiérrez”. En *Capítulo 32, historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina. Rehime.
- Rivera, J. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Colección Los Argentinos. Buenos Aires, Argentina. Editorial Atuel. Recuperado de <http://resumenes-comunicacion-uba.blogspot.com/2012/07/resumen-rivera-jorge-la-forja-del.html>
- Rivera, J. (1980). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Argentina. Centro Editor de América Latina (CEAL).

- Rivera, J. (1992). "Borges y Arlt, Literatura y Periodismo". *Revista Hipótesis y Conclusiones*, número 2. Publicación del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas. Ediciones UBA, Buenos Aires, Argentina.
- Rivera, J. (1990). "De la Facción al folletín". Diario *Clarín*, en suplemento Cultura y nación. Buenos Aires, Argentina.
- Riviere, M. (2013). *Historia informal de la moda. Pequeña enciclopedia de la ropa*. Madrid, España, Plaza & Janés.
- Rosano, S. (2013). "Veinte motivos para leer a Oliverio Girondo". En portal *El Ortiba.com*. Recuperado de http://www.elortiba.org/old/girondo.html#Veinte_motivos_para_leer_a_Oliverio_Girondo.
- Rotker, S. (2005). *La Invención de la crónica*. Colección Nuevo Periodismo 10 años. ISBN 968-16-7829-X. México D.F., México. FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Saítta, S. (2018, octubre 19). Entrevista presencial [Video y audio]. Realizada en Buenos Aires, Argentina.
- Saítta, S. (2015). "Jorge Luis Borges lector de Roberto Arlt". En Biblioteca Cervantes. Alicante, España. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jorge-luis-borges-lector-de-roberto-arlt/html/597772ae-0618-4cd5-9cd9-89f3428a75df_3.html#l_0_
- Saítta, S. (2000). *El Escritor en el Bosque de Ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.
- Saítta, S. (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.
- Saítta, S. (1992). "Prólogo". *Roberto Arlt*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada.
- Saldívar, D. (2002). "De las mil y una noches a Cien años de soledad". Portal Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, Madrid, España. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/mil_y_una.htm
- Saldívar, D. (1997). *Viaje a la Semilla*. Biografía de Gabriel García Márquez. ISBN 10: 8420482501. Madrid, España. Editorial Alfaguara.

- Santibáñez, A. (1995). *Periodismo Interpretativo*. Santiago de Chile, Chile. Editorial Andrés Bello.
- Silva, R. (1883). *Artículos de costumbres*. Bogotá, Colombia. Imprenta de Silvestre y Cia. Recuperado de file:///C:/Users/Personal/Downloads/articulos-de-costumbres.pdf
- Soriano, O. (2015). "Roberto Arlt por Oswaldo Soriano". En portal *Franganillo Comunicación*, sección literaria #LaPalabraPrecisa. Número78. Mar del Plata, Argentina. Recuperado de www.franganillo.com.ar
- Soriano, O. (1987). "García Márquez: el poder y la gloria". *Rebeldes, Soñadores y Fugitivos*, pp. 126-137. Buenos Aires, Argentina. Editora Página 12.
- Stahl, A. (2007): "Sobre la economía". *Revista Ñ*. Artículo publicado en Inventor, mago y cronista, edición especial Gabriel García Márquez, Año IV, número 190. Grupo editorial Clarín. Buenos Aires, Argentina.
- Stoessel, E. (2017). *Roberto Arlt: El Nuevo Periodismo de los años 30*. [Tesis de pregrado en periodismo]. Facultad de periodismo y Comunicación Social, Universidad de la Plata. La Plata, Argentina.
- Uribe, D. (2019). *Grandes empresarios del siglo XX*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=kB7dwXhKt_E
- Varela, F. (2002). "Aguafuertes Porteñas, tradición y traición de un género". *Revista de Literaturas Modernas*, pp. 147-166. Universidad Nacional de Cuyo. Número 32. Año 2002. ISSN: 0056 – 6134. Mendoza, Argentina.
- Varela, M. (2012). Resumen "Rivera Jorge: La forja del escritor profesional (1900-1930)", Cátedra Varela. Resúmenes de Ciencias de la Comunicación - Trabajo Social - Relaciones del Trabajo - Sociología de la UBA. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://resumenes-comunicacion-uba.blogspot.com/2012/07/resumen-rivera-jorge-la-forja-del.html>
- Vargas Ll., M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. México D.F. Editorial Ariel/Planeta.
- Vargas V., J. M. (2015). "Ante los bárbaros: el yanqui; he ahí el enemigo". Alicante,

- España. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5089
- Vargas V., J. M. (1965). "Vargas Vila. La esperanza". Boletín Cultural y Bibliográfico, Banco de la República 8(05), 709. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5089
- Verón, E. (1985). El análisis del "Contrato de Lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París, Francia. IREP.
- Vidales, C. (1997). "Vargas Vila, panfletario y Libertario". En blog *La Rana Dorada*, Santiago de Chile. Recuperado de <http://hem.bredband.net/rivvid/carlos/VVILA.HTM>
- Villoro, J. (2014). "La Vuelta en U". *Revista Semana*, pp. 50-51. Edición especial Gabo, 1927-2014. ISSN 0121483701669. Bogotá, Colombia.
- Viñas, D. (1998). "Las 'Aguafuertes' como autobiografismo y colección". En *Obras de Roberto Arlt*, tomo 2: Aguafuertes. Buenos Aires. Editorial Losada.
- Vivaldi, M. (1998). *Géneros Periodísticos*. Sexta edición. Madrid, España. Editorial Paraninfo.
- Wahlström, V. (2009). *Lo fantástico y lo literario en las Crónicas de Indias. Estudio sobre la mezcla entre realidad y fantasía, y sobre rasgos literarios en las obras de los primeros cronistas del Nuevo Mundo*. [Tesina]. Instituto de Lenguas Románicas, Universidad de Lund. Malmo, Suecia.
- Wiñazaki, M (2000). "El periodista. En Los Siete Locos que habitaban a Roberto Arlt". *Revista Viva*. Número 1.250. Edición 19.478. Registro de marca 1530001. Impresa en Artes Gráficas Rioplatense. Buenos Aires, Argentina.
- Wolfe, T. (1973). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona, España. Editorial Anagrama.
- Zambrano, F. (2007). *Historia de Bogotá, Siglo XX*. Bogotá, Colombia. Villegas Editores.

Zimmerman, M. (2011). *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico*. [Tesis de maestría informe final]. Universidad Nacional de La Matanza. Buenos Aires, Argentina.