
Periodismo interpretativo: Las máquinas quebradas de Marín Cañas

Oscar Hidalgo

Quiero escribir, pero me sale espuma...

César Vallejo

En 1931 se publicaba la novela *Tú, la imposible*, del escritor José Marín Cañas, y poco después —el 13 de marzo de 1933, para ser exactos—, pasaba él mismo a trabajar en la redacción del diario sensacionalista *La Hora*.

Desde el momento de la fundación de este medio en San José de Costa Rica, contribuyó Marín a darle una fisonomía específica.

“Y cúpome en suerte, por una de esas cosas de titiriteros que nadie sabe cómo ocurren, que se me encargara de la dirección del aborrecido pasquín”, recordaría Marín en los meses finales de su vida sobre aquella lejana época en la que había escrito el *sui generis* periodismo moderno del siglo XX, en un tabloide que levantaba acerbas críticas entre la tradicionalista audiencia mediática de su país. Como parte de su propio aporte en *La Hora*, iba a dejar dos

novelas cuya *princeps editio* quedó entre las páginas del acervo del diario vespertino, se trataba de *Coto* primero y luego *El Infierno Verde*.

Igual que Miguel Angel Asturias —en *El Imparcial* de la capital guatemalteca— y que Jorge Luis Borges —en el periódico *Crítica*, de Natalio Botana—, también Marín Cañas participaba en la renovación periodística latinoamericana que se estaba gestando. Los iba a continuar en esos esfuerzos el costeño Gabriel García Márquez, en *El Espectador*, de Bogotá. Los tres primeros no eran solamente gacetilleros ni escribían en diarios a la vieja usanza. Vivieron la premura de la venta. Se insertaron en la primera cultura de masas.

Recordaría Marín sobre su propia exitosa experiencia:

Hicimos 8 páginas con publicidad precarísima. En dos ocasiones lanzamos ediciones especiales, que fueron literalmente agotadas en pocas horas. Alcanzamos un tiraje desconocido hasta aquel entonces, logrando llegar hasta los 18.000 ejemplares, y batiendo a los diarios de la mañana con amplio margen.

Entre los años veinte y los treinta esgrimían ellos la pluma y, con preferencia, acudían a las viejas máquinas de escribir para llenar columnas que salían al público, impresas en tinta y papel. Y así vinieron a formar parte de las generaciones latinoamericanas que mejoraron el diarismo con nuevas formas expresivas y que, en ese empeño, incluso llegaron hasta la renovación periodística cuando dieron los primeros pasos que los llevaron a lo que hoy se llama, propiamente, el periodismo interpretativo.

La novela y el diario, estos dos hechos —tomados aisladamente— podrían verse como partes insignificantes de un mero apartado de la historia literaria aldeana en un país abúlico si no es porque con *Tú, la imposible*, cuya narración tiene mucho que ver con el mundo de un periódico costarricense, introdujo Marín Cañas un giro en las letras costarricenses, y también sentó una premonición del futuro literario y periodístico que lo esperaba a él, al paso de sólo algunos meses, ya no en una ficción narrativa, sino en un periódico de verdad y que, en una buena parte, era el producto de su escritura.

Se verá el caso de la novela. Por medio de la técnica del relato enmarcado, *Tú, la imposible* desemboca en la sala de redacción de un periódico en el que un reportero recoge los textos de los dos protagonistas de una historia de amor. Dos grupos de papeles, un puñado de hojas escritas a máquina y otro con buena letra y elegante tinta. Y entonces, el periodista les da un destino novelado junto con algunas observaciones que introduce de su propia cosecha como narrador omnisciente. Esta trama podría repetir como un calco a las novelonas románticas del siglo XIX si no es porque *Tú, la imposible* se publica en los años treinta del siglo XX y porque, en Costa Rica, cierra y clausura una época y una literatura. Alberto Cañas Escalante ha destacado que con el giro que se le daba a la narrativa costarricense, esta novela de 1931 le puso el punto final a la literatura patriarcal representada por todos, “absolutamente todos los novelistas anteriores”. De manera que con este libro, Marín Cañas marcaba una época, de acuerdo con la periodización que propuso el destacado comentarista: antes y después de *Tú, la imposible*. Pero se le pasó al señor Cañas Escalante que Marín se ponía a la par de Asturias y de Borges, en varios sentidos que no fueron solamente la contemporaneidad cronológica. Los tres ejercieron el periodismo y la literatura, aunque no por separado, sino que imbricaron sus escrituras en una y otra dirección entre sus libros y las páginas de los periódicos.

En relación con el caso borgiano en los años treinta, García Canclini da una acertada explicación que resulta perfectamente extensiva a Marín y Asturias: “...la red de lecturas que se hacen de un escritor, se construye tanto en relación con la obra como en esas otras relaciones públicas que propician los medios masivos”. Esto porque uno está inmerso en la cultura de masas y su primer instrumento han sido los periódicos, luego la radio y el cine.

Y ahora se observa el medio de comunicación que se ha catalogado como el periódico de verdad, *La Hora*. Dice Marín (*Valses nobles y sentimentales*, 2006):

Frente al periodismo trascendente de opinión pública; a la par del sesudo y acampanado estilo de la retórica tribunicia, tan en boga por aquella época; en los mismos aciagos días de aquella sociedad constreñida a la pobreza por el infortunio de la depresión, un periódico del tipo tabloide desconocido hasta entonces, con cinco columnas y 14 pulgadas de altura, el aspecto de un rapaz de poca medra, de mucha roña y escaso vuelo, y que se vendía a cinco céntimos.

Tal era la criatura y tal la recordaría su director.

Pues bien, cumpliendo el destino del periodista escritor como testigo —que se establecía y dejaba bien fijado en la novela de 1931—, en las páginas de *La Hora* y bajo la dirección de Marín Cañas se iban a publicar en 1934 y en 1935 sus dos series de reportajes más difundidos. Afamada y aplaudida resultó la primera, en el medio local, pues contaba los sucesos de la guerra fronteriza de 1921 que se había librado entre Costa Rica y Panamá. Había nacido *Coto*. Pero esta serie había sido rotunda entre el público lector, de modo que a su primera divulgación entre las páginas de *La Hora* la siguió otra, en forma de libro. Y se imprimió casi de inmediato un tomito. Para el autor era éste un experimento que lo iba a llevar a una novela de gran aliento sobre la guerra sudamericana del Chaco. Curiosamente, porque eran muchas las coincidencias que hubieran resultado imposibles de colocar una al lado de la otra empezando porque Marín ni siquiera había conocido el escenario de la guerra, que ya llevaba varios años. El periodista se había quedado en la aldeana San José que apenas comenzaba a salir de los “años bobos”, y nunca viajó a los escenarios sudamericanos de aquella guerra, de manera que todo este texto salía de su más absoluta libertad de imaginación y de fabulación. Y así vino a publicarse, tras la serie de *Coto*, otra serie de reportajes en el mismo diario *La Hora* y luego se produjo la consecuente publicación, ahora como libro: “El Infierno Verde —escribió el periodista escritor— fue una creación lírica y épica, no un documento. Su historia es exacta; su novela es creación”. Breves, pero sinceras palabras para una serie folletinesca —una historia exacta y una narrativa novelesca—, creada en la sala de redacción por un reportero que nada conocía de los sitios donde combatían bolivianos y paraguayos. Él nunca había pisado aquellas tierras ni había aspirado el fragor del combate. Y, sin embargo, esas palabras referidas a su creación lírica y épica encierran, asimismo, una caracterización muy precisa acerca de las capacidades de su autor para establecer aquella narrativa no documental que había salido, íntegra, de sus fabulaciones. Pero además, la nueva serie representaba el cruce e intersección de los géneros periodísticos a que era tan dado el nuevo periodismo latinoamericano, *carrefour* que se construye primero en un diario que publica reportajes y luego, en el acto de la publicación, de un libro que los recopila.

Los autores que se abordan aquí establecieron, todos y sin excepción, las bases de un proceso de imbricaciones recíprocas entre literatura y periodismo que a la altura de los años sesenta iban a evaluar, ya en pleno *boom* literario hispanoamericano (*El arte de narrar*, 1968), Carlos Fuentes y Emir Rodríguez Monegal:

Apunta Fuentes: "... *toda una serie de cotos que parecían reservados a la novela han sido anexados por el cine, por el periodismo, por la ficha psicológica, por el trabajo de sociología a la manera de Oscar Lewis*".

Anota Emir: "*Y hasta por el reportaje criminal, como lo demuestra el último libro de Truman Capote, In Cold Blood, que utiliza técnicas de presentación anteriormente exclusivas de la novela*".

Como puede observarse, ellos estiman que se encuentran en aquellos años ante una situación de hecho. El proceso cultural ha llevado a la novela más allá de la literatura, hasta el periodismo. Pero se menciona, en forma explícita por parte de Rodríguez Monegal, *In Cold Blood*, una obra de Capote que se ha considerado muy representativa, precisamente, del periodismo interpretativo.

Un año antes, ya Juan Loveluck había establecido como características de la nueva novela latinoamericana los siguientes rasgos: Invención y creación verbal constantes. Irrespeto por la lengua, que es, al mismo tiempo, personaje esencial del relato. Acarreo a la novela de materiales no "literarios": formas de la propaganda, del periodismo, del lenguaje político, del folletín y la baja novela sentimental (*Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, 1967).

La coincidencia de criterios que exponen Fuentes, Emir y Loveluck —y que se podría multiplicar con muchas otras citas del mismo corte—, es parte de la propia observación de los contemporáneos y protagonistas del *boom* que no podían dejar de maravillarse ante el giro que había tomado la expresión narrativa en los sesenta.

Empero, a pesar de la validez de estas apreciaciones y de su unanimidad, sí debe destacarse que ellos solamente apreciaban un proceso en el que otras manifestaciones culturales desembocaban, final y específicamente, en los vasos comunicantes de la narrativa y

las otras creaciones, pero veían el fenómeno tal y como transcurría ... ¡en los años sesenta! Con ello se les escapaba el proceso a la inversa porque la narrativa en lengua castellana ya coexistía desde las primeras décadas del siglo XX con el periodismo, el cine y otros materiales no "literarios". Borges, i.e., adelantaba en su *Evaristo Carriego*, ¡de 1930!, nada menos que la asimilación del séptimo arte a su prosa:

Lo más directo, según el proceder cinematográfico, sería proponer una continuidad de figuras que cesan: un arreo de mulas viñateras, las chúcaras con la cabeza vendada; un agua prieta y larga, en la que están sobrenadando unas hojas de sauce; una vertiginosa alma en pena enhorquetada en zancos, vadeando los torrenciales terceros; el campo abierto sin ninguna cosa que hacer; las huellas del pisoteo porfiado de una hacienda, rumbo a los corrales del Norte...

Y aún más, como el adolescente de la mitología que se enamora de su imagen reflejada en las aguas de un lago, los protagonistas y críticos del *boom* no veían que ellos eran solamente el punto al que había llegado un rico desarrollo que había florecido primero con las tres novelas ejemplares, como las estableció Marinello en relación con *Don Segundo Sombra*, *La Vorágine* y *Doña Bárbara*. Y otra carrera más del auge en lengua castellana que a Fuentes, Emir y Loveluck se les hizo invisible, es la que había florecido en un género periodístico, propiamente dicho, en los inicios del periodismo interpretativo. Periodismo con riqueza literaria, diarios con algo más que noticias, un *plus* para las columnas y columnas que olían más que a tinta y papel. Y eso no lo destacaban en medio del *boom* exponentes tan destacados de los años sesenta. Por algo, esta palabra, *boom*, ha despertado tantas susceptibilidades: "*siempre la he detestado*", declaraba Julio Cortázar en 1976 a Rosalba Campa y A. Panelo.

Para obtener una precisa idea del ambiente cultural en la época de los años treinta en que surgen estos exponentes del periodismo interpretativo, se repasarán las páginas de *Tú, la imposible* y se irá al capítulo IV. Ha puesto aquí Marín Cañas al lector entre reporteros que se hallan inmersos en plena faena escritural. Tome al pie de la letra la caracterización de las máquinas de escribir que se encuentran en la sala de redacción del periódico. Tal y como Marín describe a estas máquinas de escribir en esta novela de

1931; estos artefactos son más que objetos y muestran una marca distintiva de su escritura, algo así como una singladura de la época y del ascenso cultural hispanoamericano en que él mismo estaba inmerso —por su periodismo y por literatura—, y que, como él, igualmente lo vivieron y lo construyeron Miguel Angel Asturias, Jorges Luis Borges y, años después, Gabriel García Márquez.

Estas tres máquinas de escribir que se encuentran en el periódico que aparece en la novela de Marín son más que unos tuestos arqueológicos, ya que marcan las transgresiones que él como autor —y luego los otros autores de los que ya se trataron— perpetraron, en su literatura y en su periodismo, para crear un género, tanto los grandes maestros de la literatura hispanoamericana como el mismo escritor costarricense.

Tal y como imbricaron todos ellos sus textos, de narrativa y de periodismo, cuando salieron publicados en los diarios de la época, sentaron un punto de partida. Le daban origen a un género periodístico, naciente pero claramente interpretativo, con el rasgo común de que presentaban múltiples transposiciones de sus otras escrituras. Se trataba de textos con algo más que periodismo. También textos con un poco menos que literatura. Pero precisamente por eso son reveladores. La intertextualidad entre sus propias páginas es un rasgo común, y además es algo muy propio de la época en que se borran, en forma deliberada, muchos límites entre géneros.

Salga el lector un poco del ambiente josefino para retrotraerse unos años en el tiempo y en el espacio, para cambiar de continente. Vaya a una escena de los años veinte entre un grupo de jóvenes hispanoamericanos que han coincidido en Montparnase, París. Imagine a Miguel Ángel Asturias y a Arturo Uslar Pietri en un café del boulevard parisino. Tal vez también está presente Alejo Carpentier. Uslar Pietri ha dejado un invaluable testimonio:

En un papel del café escribíamos, renglón a renglón, sin concierto, a paso de manos y de mentes, largos poemas delirantes que eran como un semillero de motivaciones o caóticos extractos, llenos de palabras inventadas. Las que pasaron a la literatura, y las que se quedaron en aquellos papeles debajo de las mesas.

Asturias se aplicaba a sus narrativas y a su periodismo. Así recuerda ese mismo momento que rememoraba Uslar Pietri:

Nos entusias mó a nosotros esta idea de podernos sentar a la máquina de escribir o frente a una cuartilla y empezar a escribir mecánicamente procurando la no intervención de la inteligencia (...) hacíamos ejercicios de esta clase; pero los hacíamos con máquinas de escribir. Poníamos el papel y empezábamos a escribir en esa forma casi mecánica...

Reubíquese en la novela de Marín Cañas que se publica en 1931. Las máquinas de escribir de la redacción josefina —dice, en un fiel testimonio— tienen quebradas las teclas no solamente debido a un fallo de los materiales de construcción de sus piezas. Sobre todo, se interpreta hoy, porque, aunque con Marín y estos otros autores, uno ubica, en la pos-vanguardia hispanoamericana, la perplejidad en la creación del texto y la indecisión ante la página en blanco; estos elementos van a facilitar que uno se asome al propio acto de creación de ellos. Esto, no por su capacidad fabuladora, sino por las perplejidades en que se hallaban y no por tratarse de hechos aislados de individuos latinoamericanos, sino porque el horizonte cultural en que se insertaban los colocaba en la encrucijada del texto al que van a darle génesis. Es lo que había reconocido con dolor César Vallejo —exponente primero de esta corriente y de este momento cultural— entre las cuatro primeras líneas de *Intensidad y altura*:

*Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.*

La confesión vallejeana puede resumir el *momentum* de la confrontación de los noveles periodistas con las hojas en blanco arrolladas en el bolillo de la máquina de escribir. Recuerde: un teclado roto. ¿Le iba a resolver o a complicar a Marín Cañas sus problemas de escritura ante la página en blanco un teclado roto? Igual que el periodista costarricense, los otros creadores habían encontrado y enfrentaban similares dilemas, porque les salía espuma cuando escribían o porque se topaban con las fracturas en las teclas de sus máquinas de escribir, “quiero decir muchísimo y me atollo”.

Cuestión de paralelos de todo tipo es lo que se ha constatado entre Marín Cañas y Vallejo. Pareciera una historia fantástica que fuera precisamente la máquina de escribir de Vallejo la que estaba con los mismos problemas que las máquinas de escribir de la salita de redacción de Marín Cañas. En la máquina de Vallejo, tal y como la conservaba su viuda, la S se encontraba casi encima de la Z, mientras que la V estaba separada de la T por una hilera de teclas. Entonces, observe esta línea: “No hay toz hablada que no llegue a bruma...”

Explica a este respecto Américo Ferrari, editor de la obra vallejana: “Toz”, ¿ortografía deliberada o error de mecanografía? Si es lo último, este error introduce una fuerte ambigüedad, pues resulta difícil decidir si el poeta quiso escribir “tos” o “voz”.

Fácilmente se cae en los introducibles de la profesora Barbara Cassin o en el dilema borgiano ante la pregunta fantástica por la máquina de escribir perfecta. ¿Encontraría Borges el *ars combinatoria* que operase en la fabricación de escritura a modo de una máquina automática, creadora y sin necesidad de un autor, a la que se refirió como una “máquina de variaciones”? ¿Una literatura sintética e industrial? Tal asunto que le había sido propuesto en 1967 por Georges Charbonnier, lo acometió Borges en estos términos:

Creo que se podría fabricar literatura. Pero esta fabricación sería demasiado fastidiosa para el escritor, aun suponiendo un escritor inmortal. Regresemos al ejemplo del epíteto. Vos tomáis un sustantivo cualquiera, después sacáis vuestro diccionario y ensayáis todos los epítetos. Esto podría hacerse, pero se acabaría más pronto pensando en el sustantivo mismo, o esforzándose por emocionarse un poco. La cosa sería posible, pero no sé si se trataría de una experiencia interesante. Sólo sería posible como experimento. Y sobre todo como un experimento posible. Y no como una experiencia a hacer. En el caso del verbo sería lo mismo (El escritor y su obra, 1970).

Y si se somete a este proceso borgiano la “toz” de Vallejo, se dará en la misma palabra o en su variante inverosímil de “voz”, ¿y quién puede traducir este término?, o sea... ¡Un intraducible!

Otras muchas innovaciones trajo el periodismo interpretativo latinoamericano al renovar en los géneros literarios, aunque el énfasis en la personalización de la escritura —tan propio del género interpretativo— solamente retrotrajo a pleno siglo XX los viejos dilemas que habían agotado a la epistemología filosófica o a la misma metafísica. i.e: ¿Resolvería García Márquez a su vez la afanada búsqueda de la verdad a la que se dedicó —en el verano de 1955— mediante las “preguntas tramposas” que le lanzaba a un mentiroso marinero?:

En veinte sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones, logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar. Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera. No fue sólo por eso, sino también porque nos pareció justo, que acordamos escribirlo en primera persona y firmado por él.

Gabo estaba seguro de que había dado con la verdad. Y así apareció publicada en aquel año del 55 la serie de reportajes con los que se iba a llegar al *Relato de un naufrago*. Era la versión plenamente literaria, pero con abordaje de periodista, de la colección de respuestas tramposas que se le dieron a un reportero colombiano. Este no se había dado cuenta de la calidad mentirosa de su entrevistado y de sus muchos kilates como engañador, pese a que se trataba de la serie de reportajes con la que Gabo se iba a estrenar en el oficio con tinta y papeles. Y se revelaba como el genial narrador capaz de captar la atención de las masas de su país sudamericano, con lo que daba su primer paso dentro de la cultura de masas.

Pues bien, vuelva a la salita de redacción del medio costarricense que exhibe sus máquinas de escribir en una novela. Escribe Marín Cañas acerca de estos artefactos que llenan el paisaje en un perfecto paralelo con el atolladero de la línea de Vallejo:

*Una máquina de escribir (1).
Otra máquina de escribir (2).
Otra máquina de escribir (3).*

Este es el curioso *incipit* del capítulo IV de su novela. Así presenta Marín a las tres máquinas de escribir, pero cada una de ellas —su palabra— también lleva una nota a pie de página. Y estas aclaraciones se leen, respectivamente:

“1. A ésta máquina le falta la u.”

“2. A ésta la j.”

“3. A ésta la n y la a”.

De seguido, viene una humorística y sarcástica “Nota importante”:

Fácil es comprobar lo difícil que resultaba, aun con las tres máquinas, escribir la palabra Juan. Por eso, dos días del año, causaban retrasos: los 24 de junio y 2 de noviembre. El primero, por la lista de “señoras” a quienes felicitar. El segundo, por la crónica teatral del Don Juan Tenorio, único apellido. (Si alguno de los lectores sabe el segundo apellido de Don Juan, sírvase comunicarlo al autor, pues se pirra por saberlo...).

No era posible introducir premisas más barroquizantes que estas de don José Marín Cañas, ni tampoco dar mejores señales de la escritura quebrada que ya se encuentran entre los otros exponentes de la Vanguardia cultural —y poco después, hasta entre los del *boom* literario hispanoamericano— que se ejercitaron entre tinta y papel. Se tiene así que los instrumentos de la moderna escritura periodística latinoamericana presentan problemas de origen, porque las máquinas de escribir tienen quebrados sus teclados y por eso sus textos salen con errores que, a su vez, posibilitan la comisión de otros errores en la impresión. ¿Y si éstos textos devienen en páginas narrativas? ¿O si salía espuma cuando querían escribir y se atollaban cuando muchísimo querían decir, como en la línea de Vallejo? El periodismo y la literatura se igualan porque ambas devienen espuma, papel de café, escritura automática en busca de palabras o periódicos con incomprensibles e intraducibles.

De esta forma, con las máquinas de escribir rotas, Marín Cañas *creaba* nada menos que a sus *precursores* Asturias y Borges. Y sentaba las bases del problema epistemológico que iba a

vencer a Gabo. Nos daba a las claras una manera de leerlos, a sus precursores y a su sucesor, pues asentaba la precisa manera de acometerlos dado que los textos salidos de aquellas máquinas de escribir traerían errores insuperables. Igualmente, Marín se adelantaba así a la escritura de García Márquez y a su inasible verdad.

En el oficio periodístico, primero que nada, se le imponía a nuestros redactores Asturias, Borges, Marín y García Márquez un prurito de objetividad, según el cual, los textos pretenden ser una copia fiel de la realidad. Ninguno de ellos, en consecuencia, iba a dejar de presentarse como simple amanuense. Y para ello —con la excepción de Asturias, que luego el autor de este artículo matizará— necesitaban sustraerse en sus respectivas identificaciones como los autores de los textos que salían de sus manos y de sus máquinas de escribir. Por lo contrario, tomaron la tarea de frente e hicieron un ejercicio de escritura. Pero se escondían una y otra vez. Como Borges, que firmó con seudónimo una serie de artículos que se publicaron en el periódico *Crítica*, de lectura popular. Cuando un amigo le propuso integrar un libro con aquellas historias, se quedó pasmado. “*Nunca soñé con hacer tal cosa, para mí era sólo periodismo*”. En el arte de ocultarse todos ellos ejercían el cartesiano *larvatus prode*. Se negaban como los autores que eran en un esfuerzo muy propio de periodistas, en el que procuraban no aparecer ellos, sino que querían hacer ver en sus líneas y en sus páginas algo como un hecho puro, objetivo, captado mediante una escritura objetiva y de absoluta pureza.

¿Y el autor qué se hacía? ¿Qué se hace la mano que escribe sino negarse y anularse hasta el extremo de Gabo en *El Espectador*, de Bogotá? Porque el *Relato del naufrago* iba a publicarse sin más autor que Luis Alejandro Velasco pese a que, desde la primera línea hasta la última, irradiaba ya escritura plena de autor.

Reconocía García Márquez al escribir en Barcelona el prólogo a la segunda edición del *Relato*, ya en 1970: “*Esta es, en realidad, la primera vez que mi nombre aparece vinculado a este texto*”. No era un dato anecdótico, aunque sí un punto de referencia dentro de la *opera* de quien iba a recibir el Nobel de Literatura. Pero asumir hasta en 1970 la autoría de un texto de 1955, ¡quince años después

de su inauguración en *El Espectador* y de la reimpresión como folleto sensacionalista del tipo de los *best seller!*, ¿no era mucho esperar? Y lo mismo había acontecido con “*El Infierno Verde*” de Marín Cañas. Y con los relatos borgianos que sacaba el periódico bonaerense. Todos los que aparecieron como escritos de otras personas distintas al director de *La Hora* y al poeta y ensayista Borges, lo que es algo más que una casualidad pues se está en las premisas psicológicas de quien se consume en el quehacer del periodismo.

A fuer de objetividad periodística, estos redactores, los escritores, iban a mantenerse en un absoluto distanciamiento de sus propias páginas, por medio de citas textuales tomadas de libros —existentes o no, inventados o educidos—, como lo hizo Borges, una y otra vez; o a través de las supuestas compilaciones documentales, que se recogen en un escritorio de periodista, en los casos de Marín Cañas —con *Tú, la imposible* y en *El Infierno Verde*—.

Se había hasta ahora dejado aparte a Miguel Ángel Asturias, pero porque realizaría una inaudita vuelta en redonda para desdoblarse en una pantalla cinematográfica y escribir, desde allí, una de las más memorables páginas del periodismo moderno. Negación de la negación, su texto se convierte en cinematografía que sale, como texto escrito, desde la pantalla. Para ser un texto inaugural del periodismo interpretativo latinoamericano, cabe destacar que este escrito del guatemalteco antecede a las historias infames de Borges, a las dos series noveladas de Marín y al *Relato* de Gabo.

Pero es García Márquez quien, en el extremo rigor del periodista que niega su propia mano y busca una fidelidad a carta cabal, atribuye la primera versión del relato de un naufragio colombiano al infortunado marino de sorprendente capacidad expresiva y cara de trompetista. Y él, ¿qué era el periodista sino un simple amanuense? Si se le creyera, las labores secretariales le permitieron a Gabo transcribir el dictado de Luis Alejandro Velasco. Y Marín Cañas habría sido, a su vez, un simple receptor del documento paraguayo que se publicaba y que había llegado a sus manos por donación de un visitante extranjero que, a su vez, lo obtuvo de un amigo, con traducción de por medio.

Con todos ellos uno se encuentra ante aportes para un género periodístico que nacía, precisamente, mediante los escritos que publicaban los periódicos *El Imparcial* (Guatemala), *Crítica* (Buenos Aires), *La Hora* (Costa Rica) y *El Espectador* de Bogotá. Salían de sus manos textos magníficos que sentaban las bases del periodismo interpretativo y del periodismo moderno, en Hispanoamérica.

El caso bonaerense ha sido ampliamente investigado y tratado por Beatriz Sarlo y Sylvia Saïtta. *Crítica* había inaugurado en Argentina las formas ultramodernas del periodismo sensacionalista y tenía centenares de miles de lectores pero, puntualiza Sarlo, Borges y *Crítica* compartían el desprejuicio. “Borges —añade más adelante— le cambia el tono y el contenido a la literatura. *Crítica* altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública”. Y de esta conjunción salieron los primeros textos narrativos de Borges, los *quasi*-cuentos y *quasi*-kitsch de *Historia Universal de la Infamia* (1935).

Observe lo que escribía Borges en Buenos Aires en 1951 (en: Kafka y sus precursores), al buscar la genética de un estilo, una temática y ciertos abordajes literarios, precisamente en referencia a la serialización de autores y textos que están enlazados por algo en común: “En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres”. De alguna manera explica la secuencia genética en la que enlazamos nosotros a García Márquez, Asturias, Borges y, por supuesto, al Marín Cañas director de *La Hora*, en San José. ¿Quién crea a sus precursores sino Marín? ¿Y quién sino el mismo Marín Cañas ramifica su escritura hasta la primera posmodernidad latinoamericana?

Se debe tener en cuenta que en el vocabulario crítico que recogía Borges en aquella oportunidad, al tratar sobre Kafka, la palabra *precursor* es indispensable pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. Para seguir parafraseando el texto de 1951, el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor, entonces, modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. Pero además, mire con esta óptica borgiana el paralelismo que puede llegarse a establecer en la máquina de escribir de un mismo autor. Líneas

paralelas se aprecian claramente entre lo que acontece en la sala de redacción de 1931 —en la ficción novelesca de Marín Cañas— y lo que en verdad iba a hacer luego el periodista costarricense. Porque si entre la rutina diaria en las páginas de papel periódico se iban a intercalar los románticos textos de los protagonistas de *Tú, la imposible*, en las del diario *La Hora* que Marín dirigiría, no mucho después se iban a insertar los capítulos —en series de reportajes— de sus novelas *Coto* y el *Infierno verde*.

La novela de 1931 era precursora del periódico de 1933 y de su director, y el *imbroglio* de textos de *Tú, la imposible* adelantaba la práctica novelística que iba a consumir Marín Cañas en *La Hora*, en 1934 y en 1935. El Juan Aracena de la primera novela solamente adelantaba al Marín Cañas que iba a escribir el supuesto diario de combate del soldado paraguayo que cae en el Chaco. También estaba así creando Marín Cañas a su precursor Asturias por las intertextualidades que escribiría y enredaría el guatemalteco en su periodismo parisino, y también a Borges, porque este bonaerense se estrenó como cuentista literario en los artículos que se publicaban entre las páginas del periódico *Crítica*. Los dos llegaron al final de sus días sin degustar la escritura de las historias periodísticas e infames que habían perpetrado, cual si ambos fueran, como diría Borges de sí mismo, un malevo historiador, truculento e infame, el mismo que deja a un lado la “mitología de puñales” y se aboca a la crónica roja de las “sórdidas noticias policiales”. Escribe Borges en El tango:

*Una mitología de puñales
lentamente se anula en el olvido;
una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales.*

Escribir la mitología de Buenos Aires, la guerra de duelos individuales con la policía, los fantásticos peligros de una mitología forajida y otras linduras de la gente cuchillera, le permite a Borges abocarse a una canción de gesta que no se ha perdido en sórdidas noticias policiales. De ello dará cuenta en la *Historia Universal de la Infamia* porque esta recopilación —que no es más que una simple compilación de lo previamente publicado— representa una internacionalización de los destinos vernáculos y violentos que había esbozado y deslizado desde el *Evaristo Carriego* (1930). Y ya

desde entonces había ensayado el joven Borges una interpretación de los actos individuales de las sórdidas noticias policiales, para evitar que los hechos de los personajes suyos se pierdan en una trama sin fin: “*Remotas en el tiempo y en el espacio, las historias que he congregado son una sola; el protagonista es eterno*”. Pero no es de las historias infames que escribe en estos términos. Es en realidad, y específicamente, de la última campaña de Gengis-Kahn tal y como se reseña en *L’Empire des Steppes* (1939), del orientalista Grousset, y tal y como la recoge y reseña en el capítulo “Historias de jinetes”, de su *Evaristo Carriego*.

La narración borgiana *Pierre Menard, autor del Quijote* (de 1939) incluye una indicadora alusión al periodismo, según la cual, la condesa de Bagnoregio publicaba, anualmente, un “*victorioso volumen*” para rectificar “*los inevitables falseos del periodismo*”. Aunque puesta entre las líneas de uno de los textos emblemáticos del autor, esta no desdice de otras apreciaciones similares suyas, y sí es comparable con la función del periódico *Yidische Zaitung* que se lee en *La muerte y la brújula*.

En este otro texto (de 1942), el criminal Red Scharlach interpreta y sigue correctamente la línea de razonamiento que aplica en las investigaciones de un crimen el policía Erik Lönnrot, de acuerdo con las correspondientes informaciones de la *Yidische Zaitung*. Pero hay más porque para el autor que en *La Biblioteca de Babel* elaboró la copiosa interpretación del universo como una biblioteca, los textos de los periódicos son un simple agregado en los anaqueles “*en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)*”.

Pues bien, aunque también Borges escribió páginas periodísticas y hasta hizo algunas interpretaciones de su labor en el periodismo de 1934 y 1935, al que calificó de “*barroco*”, en la realidad siempre conservó algún sinsabor de sus pasados afanes en el diario bonaerense *Crítica*, de Natalio Botana. Compartió Borges de esta manera, con su contemporáneo Marín Cañas, el resquemor y los sinsabores —en sus escrupulosas conciencias— de haber escrito algo menos que literatura en el fragor de la redacción en caliente, aunque a la postre fuera literatura o periodismo que devino en libro de literatura, al fin.

Era poeta y ensayista y tomé historias verdaderas. Dentro de mí, quizá algo me dijo que no debía contar esas historias con fidelidad, que de todas maneras serían auténticas. Que para divertirme y, tal vez, para engañar al lector había que cambiar un poco las circunstancias, cambiar algo la geografía, inventar detalles que dieran la impresión de realidad.

Cuando recurrió Borges al curioso adjetivo de barroco para referirse a su propio periodismo, le aplicaba un calificativo engañoso y con el que deliberadamente inducía a error, término con el que se ocultaba que estos textos habían sido parte de un proceso típico de la cultura de masas. El meollo de esta confesión a Charbonnier, era que el autor pretendía dar la impresión de realidad sin importar lo que hubiera que cambiar a la realidad y a la geografía. “*Simula ser histórico y no lo es*”, dijo luego a Carrizo sobre el libro (*Borges el memorioso*, 1986). Primero, porque trabajaba los textos bajo la presión de la máquina que imprimía centenares de miles de ejemplares diarios. Segundo, porque ésta no esperaba sus entregas. Y tercero, porque se sacaba al público un texto que estaba destinado a la muerte que es la pérdida de actualidad, al día siguiente.

Melancólico hasta el fin de sus días en cuanto a su diarismo, Marín Cañas iba a ser más persistente en la abúlica contemplación del periodismo de *La Hora*. Más que el distanciamiento de Borges con respecto a sus aportes en el vespertino *Crítica* y más que ninguno otro. Porque también Miguel Ángel Asturias tuvo acendrados escrúpulos en cuanto a sus contribuciones para los periódicos que le publicaron sus artículos de prensa durante nueve largos años. Y Marín Cañas, tanto como Borges y como García Márquez, se atrevieron a reimprimir como textos literarios sus entregas para *La Hora* de San José, para *Crítica* de Buenos Aires y para *El Espectador* de Bogotá, casi inmediatamente después de su publicación periodística. Mas otro fue el caso de las páginas de Asturias en *El Imparcial* de Guatemala porque nunca vieron una reimpresión en vida del autor y fueron guardadas, celosamente, para que se quedaran encajonadas o engavetadas por mucho tiempo.

Ubique al joven abogado guatemalteco que había llegado de ultramar y se codeaba en la terraza de la Coupole con europeos y latinoamericanos de su generación o poco menos, o poco

más. “Aquel mozo risueño y ausente, con cara de estela maya”, así lo recuerda Uslar Pietri. Y narra Uslar Pietri una tertulia cualquiera en la Coupole que pudo haber tenido lugar en cualquier otro cafecito de Montparnasse: “Empezaba a conversar sobre una noticia literaria de París, o los ballets rusos, y desembocaba sin remedio en una historia del Chilam Balam o en la artimaña del prisionero que se escapó en un barquito pintado en la pared”. Y más adelante precisa el escritor venezolano acerca del entorno literario que envolvía al guatemalteco, propiamente dicho:

La noche se poblaba de súbitas e incongruentes evocaciones. Con frecuencia hablábamos del habla. Una palabra nos llevaba a otra y a otra. De “almendra” y el mundo árabe, al “güegüèche” centroamericano, o a las aliteraciones y contracciones para fabricar frases de ensalmo y adivinanza que nos metieran más en el misterio de las significaciones. Había pasado sobre nosotros el cometa perturbador de James Joyce.

Sin ampliar más lo referente a que “hablaban del habla” —porque no se percataba que ya para entonces era esto algo que se ramificaba en todas las direcciones de la abundante y sostenida producción textual asturiana que estaba saliendo de la Underwood—, Uslar Pietri recordaría en particular lo referente a la novela *El Señor Presidente*: “El libro creció como una selva, sin que el mismo Asturias supiera dónde iba a parar. Andaba dentro de aquella máquina asombrosa de palabras y de imágenes”.

El venezolano Uslar Pietri, contertulio del guatemalteco Asturias y del cubano Alejo Carpentier —los que casi nunca faltaban a la Coupole—, junto con otros asistentes a aquellas charlas de café que se fueron enrumbando —de acuerdo con el recuerdo asturiano de 1968, en la Universidad de San Carlos— hacia sentidas evocaciones de las dictaduras latinoamericanas, o la innovadora producción literaria de Joyce y también la escritura bajo el influjo surrealista.

Recuerdo que Alejo Carpentier escribía entonces una novela de la que sólo algunos capítulos se publicaron, no sé si se publicó entera —en una revista que se llamó Imán—, que se llamaba Ecue Yamba O. La novela empezaba más o menos así: “Ecueyambaó, retumban las tumbas en casa

de Acué; yambaó, yambaó, en casa de Acué, retumban las tumbas; retumban las tumbas en casa de Acué". Es un poco el "¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre!". Esa cosa: nosotros teníamos la preocupación por el sonido de las palabras en esos momentos.

En forma simultánea Asturias se dedicaba a los estudios sobre mitos y religiones de la América maya, en La Sorbona, traducía al español las versiones en francés del Popol Vuh y Los Anales de los xahil (cakchiqueles) publicadas por el profesor Georges Raynaud; además, trabajaba los textos que iban a ver la luz en *Leyendas de Guatemala y Hombres de maíz*. Y también la primera versión de *El Señor Presidente*. Y escribía periodismo. Ejercitaba la creación del texto en sus envíos para *El Imparcial* de Guatemala. No era poca cosa. Con todo junto se perfila un Asturias multifacético y creativo, abocado a su escritura y enlazando distintos y muy variados géneros que los imbricaba en una intertextualidad asombrosa. Igual que Borges. Igual que Gabo. Igual que Marín Cañas.

Al confrontar este cruce de los caminos literarios que se verifica en el periodismo de estos y otros creadores hispanoamericanos, Haroldo de Campos resume:

Es difícil separar la mezcla un poco confusa de expresión y de información que constituye la esencia de los media, y eso se ve claro cuando se considera la cuestión del periodismo. Son muy pocos los escritores de América Latina que no han tenido algo que ver, de un modo u otro, con el periodismo en algún momento de su carrera.

Aunque es un dato, así y como lo ha dejado de Campos en el registro parecería poco. Peca de la misma falta de valoración que se apreciaba en Rodríguez Monegal, en Carlos Fuentes y Juan Loveluck. Se tiene que recalcar, una vez más: Estos autores contribuyeron de forma sustantiva a la creación del periodismo interpretativo latinoamericano. Y es un género lo que crearon. Su génesis en periódicos del corte de *El Imparcial*, *Crítica*, *La Hora* y *El Espectador* fue parte del auge cultural en lengua castellana que ha vivido con ellos esta parte del continente.

