

Unidad 3

- Géneros del periodismo cultural.

Géneros del periodismo cultural

La crítica: un género del periodismo cultural

Las revistas y suplementos han sido el asiento tradicional de la crítica literaria, ejercida en ellos desde variadísimas perspectivas estéticas y teóricas y con diferentes grados de madurez y sabiduría. Una muestra suficientemente amplia y representativa permitiría advertir en el tiempo la totalidad de las marcas y tonalidades teóricas de la crítica, y desde luego de los géneros en que puede dividirse: la crítica erudita, el panfleto, la crítica de autor, la crítica marxista, la crítica psicoanalítica, la temática, la formalista, la existencialista, la “nueva crítica”, etcétera.

Ejercida por especialistas o por neófitos de buena voluntad, la crítica de revistas o periódicos ha sido desde el siglo pasado, en sus diferentes vertientes, la gran fuente de aprovisionamiento de saberes y valorizaciones literarias para un público ajeno a las disciplinas específicas de la formación académica. La historia de la lectura y de la propia literatura ha sido muchas veces tributaria de los aciertos o las omisiones de este campo.

No ahondaremos en él, ya que su variedad y complejidad excede los límites de este panorama y constituye en sí mismo un territorio altamente especializado, pero recordaremos algunos puntos básicos. La crítica, en una visión clásica neces-

riamente reductiva, se propone por lo general la exégesis del sentido de la obra y el establecimiento de un juicio de valor sobre ella; o de modo más sumario: se propone una *interpretación* y una *estimación* (con todas las cautelas y recaudos que impone la subjetividad de lo valorativo).

Los caminos que puede seguir la crítica son múltiples, pero en lo esencial debe admitir que la materia verbal, tratada de manera específica, es el componente intrínseco de toda obra, y que ésta propone siempre una interpretación del hombre individual o socialmente considerado. El único consejo razonable, en consecuencia, como sugería un crítico formado y experimentado como Jaime Rest, es “aplicar a cada obra de arte aquel enfoque que resulta más adecuado para facilitar su entendimiento”, y en este sentido Rest no desdeñaba la colaboración activa de saberes procedentes de campos disciplinarios y teóricos muy diversos (como el psicoanálisis, la mística, la economía, la teología, la sociología, la antropología, la política, etcétera), sin subestimar el aporte de factores imponderables y difíciles de catalogar, como la sensibilidad y la experiencia.

Dos textos de Jaime Rest pueden resultar de lectura provechosa para quienes se interesen por este campo: *Conceptos fundamentales de literatura moderna* (1979) y *Mundos de la imaginación* (1978). El primero —frente a una bibliografía especializada casi inabordable por lo extensa y heterogénea— proporciona información accesible para el lector “*enterado pero no necesariamente especialista*”, y el segundo es una estimulante ejemplificación de los procedimientos críticos del autor.

El periodismo cultural ha proporcionado corrientemente dos formatos de la crítica literaria (y en cierto modo podríamos ampliar el campo a otras actividades culturales y artísticas): el *ensayo crítico* de cierta extensión y la *reseña bibliográfica*. Al primero se le exige un mayor despliegue interpretativo y valorativo, en tanto que a la segunda —típica de las llamadas “secciones bibliográficas”— sólo se le reclama una idea sucinta del contenido y de las principales ideas o tesis sostenidas, con algún juicio breve sobre su valor, originalidad, etcétera. Lo esencial de la *reseña*, en síntesis, es precisamente su carác-

ter informativo y somero. Una *reseña* no debería ser confundida, como a veces se hace, con la *crítica* a una obra o autor, ya que esta última supone un aparato teórico y un ahondamiento intrínseco y extrínseco mucho más exigente.

La *crítica* y la *reseña* periodística, en definitiva, son un servicio cultural de gran responsabilidad, y en este sentido resulta deseable que quienes las aborden regularmente se encuentren imbuidos de cierto espíritu de lealtad para con los lectores y los autores. Desde una óptica humorística, Piolín de Macramé (Florencio Escardó) contabilizó alguna vez en uno de sus célebres “¡Oh!”, los vicios y las complicidades en que suele caer la crítica, o por lo menos cierta crítica:

Se puede criticar un libro sin el libro. Refiriéndose al autor. Si es amigo, lo elogiamos. Si enemigo, lo bruloteamos. Si indiferente, le preguntamos al director qué hay que decir. O sea si es amigo de algún avisador. Hay también críticos auténticos. Que sólo dependen de sí mismos. Y de su amor a la literatura. Pero de éstos los autores dicen que son unos amargados. Porque en última instancia todo autor es un amargado contra los críticos. Que no elogian bastante. Todo escritor es un incomprendido. Cuando no lo premian en un concurso. Los jurados son críticos con mando de tropa.

.....

Una forma constructiva de crítica es la de reprochar al autor todo lo que no puso. Y que el crítico cree que debió poner. De modo que se le critica por un libro que no escribió. Que es un modo sabio de no ocuparse del libro que sí escribió. Sino del que el crítico creyó que debió haberse escrito.

.....

Mucho, como sugiere Macramé, es lo que se ha afirmado a propósito de la crítica. Se le ha pedido pasión, compromiso, objetividad, valoración, distanciamiento, especificidad, etcétera. Se ha discutido si debe ser puramente consagratoria o si debe arriesgarse también con lo desconocido para adivinar sus cualidades. Una obra será para algunos el contenido que quiere comunicar, mientras que para otros será esencialmente un modo de lo verbal, o el desciframiento de un sentido, o una forma de

lo onírico, o la expresión de un modo de producción. Se ha dicho —y en lo puntual es exacto— que la crítica se ha equivocado por lo menos tantas veces como ha acertado. Los grandes críticos del siglo pasado apenas advirtieron las cualidades de escritores como Balzac, Stendhal, Dickens, Flaubert, Dostoievski, Baudelaire, etcétera, mientras elogiaban a autores hoy desconocidos. ¿Pero quiénes, si no los críticos, construyeron en definitiva la posteridad de estos nombres? Hasta se ha hablado del carácter esencialmente innecesario de la crítica: “Lo que un autor quiere decir, simplemente lo dice; no hay ningún misterio que deba ser aclarado o parafraseado por la crítica”, y menos desde ópticas tan inespecíficas como la filosofía, la sociología, la lógica, la filología, el psicoanálisis o la ética (que son los callejones en los que termina por perderse, desde esta perspectiva, toda búsqueda crítica). Se podría llenar páginas y más páginas con este tipo de cuestiones, que no impiden desde luego que la crítica siga existiendo y llenando, a su vez, páginas y más páginas.

Es probable que en este punto algunos lectores se interesen por conocer con mayor profundidad el estado de la cuestión en nuestro medio. Una descripción actualizada y abarcativa es la que propone Nicolás Rosa en su ensayo “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, aparecido en el número 517-519 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, julio-setiembre de 1993).

¿Qué es un “perfil”?

El concepto de lo que en periodismo se denomina técnicamente *perfil* tiene que ver fundamentalmente con la nomenclatura de las artes plásticas. *Perfil*, en definitiva, es el contorno aparente de la figura, representado por líneas que determinan más o menos esquemáticamente la forma de aquella. En este sentido, la palabra tiene vinculación con otras dos, que también se utilizan en el campo del periodismo y que pertenecen respectivamente al dibujo y a la fotografía: el *esquicio* —o apunte de dibujo— y la *instantánea*, o fotografía obtenida sin preparación previa.

El *perfil*, abundantemente utilizado en el periodismo cultural, no es otra cosa que la presentación rápida, esquemática e informativa, de una figura literaria, artística o intelectual sobre la que se desea informar a un público no especializado. El motivo de un *perfil* puede ser el otorgamiento de un premio, la llegada al país en calidad de visitante, el crecimiento de su notoriedad o algún hecho circunstancial que ponga a la figura en cuestión en un plano de expectativa pública. La aparición de un libro o la muerte de un personaje pueden ser ocasión para el *perfil*, aunque por lo general se reservan para dos géneros más específicos: la nota crítica y el obituario o nota necrológica.

El *perfil* requiere cierto grado de información puntual sobre las características del personaje (no más, en definitiva, que la asimilable por un lector general o con intereses sólo marginales), pero exige en cambio una considerable capacidad para intuir sus facetas de color y para presentarlo de manera atractiva e interesante en sus aspectos humano e intelectual. El *perfil* periodístico será tal vez el único punto de contacto entre los lectores y la figura elegida, y en este sentido se trata de obtener el máximo partido posible de esa oportunidad privilegiada y seguramente exclusiva.

Muchas veces el *perfil* acompaña como recuadro a un cable de agencia o de corresponsal que informa puntualmente sobre un suceso relevante en la vida del personaje. En otros casos, en cambio, es el producto residual de una entrevista o de un encuentro fortuito entre periodista y figura conspicua, pero en todos se requiere del *perfil* un tipo de ubicación y valorización que resuma datos esenciales y sitúe rápidamente al lector.

El *boom* de la literatura latinoamericana dio origen, en los años '60, a incontables *perfiles* periodísticos que trataban de revelar para el lector no iniciado a figuras como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, etcétera. Algunos hechos policiales vinculados a la vida del novelista Norman Mailer o del filósofo Louis Althusser, entre muchos otros episodios que alcanzaron en su momento notoriedad pública, tuvieron efectos similares, y algo equivalente puede decirse de las va-

rias oportunidades en que la consideración de Jorge Luis Borges fue omitida por los jurados del Premio Nobel.

El *perfil* periodístico, en suma, exige un abordaje más escueto, metonímico y selectivo que la nota biográfica, que supone muchas veces un auténtico y exhaustivo trabajo de investigación y cotejo de fuentes.

Necrológicas: el homenaje póstumo

Las *notas necrológicas*, escritas con motivo de la muerte de personalidades relevantes del campo de las artes, las letras o el pensamiento, tienen quizá su antecedente más remoto en los *epicedios* griegos que se cantaban en las exequias para llorar o alabar al difunto. Como esta vieja forma poética, la *nota necrológica* es inmediata a la desaparición y tiene el mismo carácter apologético o elogioso. En algunos casos la necrológica se transforma en un primer ordenamiento biográfico de la vida y la obra del personaje, o en una primera síntesis valorativa que opera con la premisa de lo ya cerrado y concluso.

Aunque resulte mezquino, frente a lo que podríamos llamar la “igualación niveladora” de la muerte, las dimensiones de la *necrológica* tienen que ver con la “cotización” cultural del personaje en el momento de su desaparición, y es, en este sentido, una suerte de implacable barómetro que registra los niveles reales de su reconocimiento público. Alguien notorio en su momento, pero luego olvidado o desmonetizado, sólo recibirá una atención proporcional. La muerte de Borges en junio de 1986, en pleno auge de un prestigio internacional que había alcanzado niveles de saturación notables, produjo en cambio un efecto “necrológico” masivo en el conjunto de la prensa nacional, con *necrológicas* específicas, titulares en tapa, transcripción de cables, reportajes y servicios adicionales que cubrieron una parte considerable de las ediciones de la fecha y del día siguiente.

Las *notas necrológicas* se preparan, desde luego, con cierta anticipación, y son conservadas como material de “parrilla” hasta que la necesidad obliga a actualizarlas con algunos da-

tos o referencias adicionales. Algunos grandes medios locales se caracterizaron en su época por el desarrollo de una verdadera retórica de la *necrológica*, que prodigaba o retaceaba elogios según el grado de pertenencia de la figura implicada, sin que faltasen muchas veces los toques de malevolencia más o menos evidentes.

La *necrológica* fue muchas veces un anticipo de los grandes números de homenaje, en los que se exhumaban, con motivo de algún aniversario, los elogios (y muchas veces las impugnaciones) para brindar un cuadro evaluativo más completo que el de la mera nota de obituario. La revista *Nosotros* cultivó ambas maneras, y en este sentido fueron notorios sus números sobre Florencio Sánchez (1908), Rubén Darío (1916), José Enrique Rodó (1917), Carlos O. Bunge (1918), Amado Nervo (1919), Rafael Obligado (1920), José Ingenieros (1925), Paul Groussac (1929) y el siempre inevitable y conflictivo Leopoldo Lugones (1938).

El territorio ritual de la *necrológica* no ha dejado de producir equívocos y anécdotas significativas. En 1932, tal como lo relata en el tercer tomo de sus *Recuerdos de la vida literaria*, el novelista argentino Manuel Gálvez, confundido con su padre, pudo leer las *necrológicas* de varios diarios montevideanos que anunciaban erróneamente su muerte:

Dos diarios que, sin duda, pertenecían a una sola empresa, lo cual, en parte, estaba corroborado por sus nombres —*El Plata* y *El Diario del Plata*—, me despidieron de este mundo con un artículo de algo más de un jeme, incluido el retrato. El artículo era el mismo, en ambos diarios, y también el mismo era el retrato, inoportuno por lo excesivamente juvenil. Consistía el suelto en algunos datos biográficos —los suficientes— y una lista incompleta de mis libros... Mis novelas eran juzgadas así: “Pero lo que le ha dado toda su popularidad han sido sus novelas, de un realismo ameno, llenas de episodios y reflejando con prodigioso verismo la vida argentina”. Estas palabras me gustaron. Terminaba el artículo con este parrafito: “Manuel Gálvez era un temperamento batallador e infatigable. Como prueba del prestigio que gozaba nos parece bastante con recordar que su candidatura acababa de ser propuesta para el Premio Nobel de Literatura”.

Las notas y servicios de aniversario

Las fechas de nacimiento y muerte de un escritor o artista, el año de aparición de un libro, un filme o una obra de arte significativos, y otros datos cronológicos similares, constituyen la base de secciones dedicadas a la conmemoración o revisión periódica de valores culturales. Todo aniversario es un buen motivo para ratificar las valoraciones admitidas, o para proponer en su lugar una mira más acorde con los nuevos horizontes estéticos, ideológicos, históricos, etcétera, y en ese sentido los materiales del rubro citado son un buen indicador de la vigencia en el mercado cultural de temas, autores y obras.

Desde 1872, para limitarnos a un ejemplo significativo, los diferentes aniversarios de un texto como el *Martín Fierro*, o los correspondientes a José Hernández, fueron ocasión propicia para balances periodísticos que ratificaron o rectificaron los juicios de la crítica sobre el poema, pero mostraron al propio tiempo sus conexiones con otras instancias contextuales más globales y tal vez imperceptibles en los momentos anteriores. La situación puntual de un gran libro, de un gran autor o de un fenómeno cultural relevante podría ser seguida, en un tiempo relativamente largo, precisamente a través de las columnas de carácter conmemorativo o de los números especiales de homenaje, por lo cual cabría exigirles un muy depurado y concienzudo análisis de lo que debe ser exhumado, revisado u olvidado en cada caso, más que una mera canonización o fetichización sin pruebas argumentales contundentes.

Una sección o columna de aniversarios forma parte, en el fondo, de una concepción político-cultural y de una concepción de la propia historia de la cultura, y en este sentido supone un monto de congruencia y un cruce de apuestas respecto del pasado pero también del presente. Son ellas, en definitiva, las que establecen genealogías o contribuyen al esfumamiento de grandes zonas de la producción cultural de una comunidad histórica, y este solo rasgo impone (o debería imponer) una vigilancia intelectual y social extremadamente atenta. Aunque también cabría afirmar que cada épo-

ca, de todas maneras, selecciona sus propias raíces y construye un pasado que puede ser arbitrario o pertinente, y en ese punto reside la delicada naturaleza del tema.

La crónica como género cultural

La *crónica*, en su acepción netamente periodística (esencialmente qué contar y cómo contarlo), alimentó durante décadas a la prensa cultural, y en este sentido funcionó como una generosa registradora y evocadora de fenómenos y episodios de la vida intelectual y artística, convirtiéndose en un repositorio irremplazable para el historiador de los procesos culturales. Cenáculos, homenajes, antiguas redacciones, anecdotarios, prácticas de la vida literaria y perfiles de figuras conspicuas o marginales, fueron abundantemente documentados por cronistas que poseían la fruición del relato y del detalle significativo, en un *corpus* ocasionalmente recogido en libros y antologías que prolongaron su valor testimonial de primera mano.

La propia vanguardia —tan refractaria en general a los típicos recursos de los medios convencionales— no rechazó en su momento el formato de la *crónica* de sucesos, y en este sentido muchas de las aparecidas en publicaciones futuristas, dadaístas y surrealistas de las décadas del '10 al '30 son modelos de género, que por añadidura aportan elementos a veces más reveladores sobre la naturaleza teórica o la encarnación fáctica de la teoría, en sus descripciones de actos, espectáculos, veladas, “procesos”, juegos, etcétera, que los propios textos doctrinarios.

En nuestro medio, viejos escritores, periodistas e intelectuales como José Antonio Saldías, Emilio Becher o Roberto F. Giusti, entre muchos otros, fueron en gran medida eximios *cronistas* de su tiempo, del que supieron rescatar no sólo lo episódico y adventicio, sino también el color y el espíritu que lo hicieron singular.

Una revista como *Martín Fierro* documentó en sus páginas todo un mundo ritual que nos permite conocer la temperatu-

ra de los años '20, y lo mismo ocurre, para un período más dilatado, con las *crónicas* de eventos recogidas en *Nosotros*. Los famosos discursos gastronómicos de Macedonio Fernández, la "Fiesta de Don Segundo Sombra" en honor de Ricardo Güiraldes, el agasajo al *pope* futurista Marinetti, las reuniones del "Almorzáculo", la librería de Moen o las salidas de Charles de Soussens, el poeta bohemio, son facetas del cotidiano intelectual que nos llegaron a través de las *crónicas* aparecidas puntualmente en una u otra revista, con firmas prestigiosas o sin ellas, pero todas imbuidas del mismo sentido del color y la justeza informativa.

En tiempos más recientes el espacio de la *crónica* de acontecimientos parece haber perdido protagonismo, en parte por la radical transformación de las costumbres del campo literario y artístico, y en alguna medida por el relativo "envejecimiento" de sus clásicas recetas formales, aunque algunos textos periodísticos de García Márquez, Osvaldo Soriano o Antonio Dal Masetto pueden enseñar trucos y recursos para oxigenar la *crónica* y restaurarle la salud perdida, sobre todo en lo que se refiere al sutil equilibrio o desequilibrio entre información y estilo, una de las claves de la *crónica* de gran formato.

Las pequeñas columnas noticiosas

El periodismo cultural no se nutre exclusivamente con las grandes piezas de género, como el ensayo, la entrevista, la crítica, etcétera. Las secciones o columnas dedicadas a publicar gacetillas, esquicios y noticias cortas sobre hechos de la actualidad cultural, pueden tener tanta importancia, en algunos medios, como aquéllas, a pesar de su formato y de la aparente fugacidad informativa de sus materiales. El carácter puramente noticioso, el tono con frecuencia ligero, el humor en el abordaje de los temas y su heterogeneidad muchas veces ocultan una textura más comprometida y culturalmente significativa de lo que puede suponerse a primera vista, o de lo que subyace tras un nombre minimalista como "Apostillas",

“Ecos y noticias” o “Notículas” (en *Nosotros*), o “Cafés, redacciones y ateliers” (en *Martín Fierro*).

“La piedra en el charco”, la columna que escribía Juan Carlos Onetti para el semanario uruguayo *Marcha* en 1939, funcionó en su tiempo como un revulsivo cultural que luchaba contra la complacencia, el provincianismo, la falta de disciplina intelectual y la improvisación, construyendo lo que terminó por ser una auténtica deontología literaria.

No siempre la sección o columna de gacetillas y esquicios informativos es obra de aprendices o figuras menores dentro de una publicación. “Calendario”, la célebre sección noticiosa de la revista *Sur* estuvo a cargo de Ernesto Sabato durante bastante tiempo, y se turnaron en ella, esporádicamente, Patricio Canto, Alfredo J. Weiss y el propio José Bianco. Los “Carnets” de *Crisis*, por su parte, eran preparados por Mario Cueva, uno de los redactores de la revista, y por el historiador Fermín Chávez, turnándose otros colaboradores con temas de su especialidad.

Si bien no existe una norma estable, la gacetilla cultural tiende a construirse en el contexto de la publicación como una suerte de discurso informacional no constrictivo, en el que suelen volcarse fuertes marcas de pertenencia y rechazo político, ideológico o estético.

La gacetilla se vale desde luego de diferentes recursos para enfatizar el carácter y el sentido de la noticia. Uno de los más frecuentes es el empleo de la ironía y la mordacidad como recurso retórico de acentuación, pero en otros casos se limita a señalar la brutalidad o el escándalo de un acontecimiento con su sola y desnuda enunciación informativa. Tan detonantes, a veces, como los artículos de mayor producción conceptual, fueron en su época las famosas “Grillerías” de *El Grillo de Papel* (1957-1960), o los brulotes informativos acuñados por los redactores de *Letra y línea*, origen de réplicas y de resentimientos que no se atenuaron con el paso de los años.

Desde el punto de vista formal, las secciones gacetilleras han explorado prácticamente todos los tipos de resolución: la página plena con viñetas identificatorias y una diagramación permanente, la columna clásica separada con as-

teriscos y ubicada en una página constante, la distribución en bloques a lo largo de la revista, etcétera. *Buenos Aires Literaria* (1954) probó en su momento la variante de la *separata* en papel de diferente color, con un suplemento noticioso —“La Tarasca”— dirigido o “remontado” por Alcides Gamberti.

La entrevista cultural

Una *entrevista* es en lo esencial un encuentro concertado entre un periodista (el entrevistador) y una figura pública o privada (el entrevistado) con el objeto de obtener información de esta última y comunicarla a través de un medio gráfico, radial, televisivo, etcétera. La técnica de la *entrevista* es una vieja práctica del periodismo que también se emplea en la investigación social, la psicología, la medicina, etcétera. A diferencia de la *entrevista* científica, cuyos datos interesan a un núcleo reducido de investigadores o especialistas (y está sometida a un régimen metodológico y verificadorio muy estricto), la *entrevista* periodística está dirigida a públicos de mayor masividad y sus reglas de juego, procedimientos y objetivos son más elásticos.

En líneas generales el entrevistado es una figura de cierta conspicuidad —escritor, artista, editor, investigador, profesor universitario, director de cine o teatro, etcétera—, cuyas opiniones o actividades poseen un valor indicial u orientativo al que se asigna un interés público de cierto monto, y de ahí la decisión de difundirlas a través de un medio determinado. El consumidor demandaría en este sentido opiniones sobre temas específicos o generales (la esfera de lo público), pero con frecuencia también el conocimiento de aspectos de la intimidad del personaje (el interés por la esfera de lo privado), demandas que según la índole del medio se satisfacen de manera unilateral o combinada.

La naturaleza del medio, del entrevistador y del entrevistado pueden determinar distintas líneas de oferta, que van desde el discurso temático concentrado y excluyente hasta el diálogo abierto y abarcativo (en el que se tocan aspectos de la especialidad pero también cuestiones más generales o inci-

dentales), sin desdeñar el despliegue anecdótico y más raramente el tono confesional e incluso riesgoso.

Una parte sustancial del interés de una *entrevista* se apoya sobre la notoriedad o versación del entrevistado, o sobre el carácter polémico e incitativo de sus declaraciones habituales. Una figura como Borges reunía en su tiempo estas cuatro marcas —era notorio, versado, polémico e incitativo—, por lo que se convirtió en una suerte de presa codiciada por los entrevistadores, quienes siempre encontraban en él algún elemento dinamizador del material. También el “color” del personaje puede aportar centros de interés adicionales, lo mismo que los rasgos exhibicionistas-narcisistas que suelen emerger en la situación de *entrevista*.

La mayoría de los *entrevistables* del universo cultural —y esta característica debe ser tomada en cuenta— construyen un sistema de defensa basado en la repetición de estereotipos o en la actuación de papeles sociales codificados: tienden, en este sentido, a repetir secuencias discursivas probadas o a comportarse como se aguarda que se comporten. Son “encantadores” profesionales (la cuidadosa atmósfera de erudición y humor desplegada por Borges en sus entrevistas es un buen ejemplo), o son, por el contrario, sempiternos “huraños” escudados tras una reputación de difíciles y prácticamente inabordables (como la que poseyó durante largos años Juan Carlos Onetti, a pesar de las excelentes entrevistas de María Esther Gilio, Emir Rodríguez Monegal, Jorge Ruffinelli, Carlos Dámaso Martínez, Alfredo Zitarrosa, Mario Chao, etcétera).

Cualquier entrevistador cultural puede aprender algunas cosas sobre el oficio releyendo precisamente las abundantes entrevistas con Borges y Onetti. Vale la pena cotejar las realizadas con el primero por James Irby, Napoleón Murat y Carlos Peralta (recogidas en *Encuentros con Borges*, 1968). La de Carlos Peralta apelaba en 1963 a un procedimiento novedoso por entonces y que su autor formulaba de la siguiente manera:

Voy a enunciar una lista de palabras, pidiéndole a él una respuesta, una definición, una anécdota, una asociación de ideas;

por un momento casi lo entusiasma. “Es una forma nueva” dice. “¿Usted fue el primero?” Contesto que no sé: “No, es claro, dice. Nadie es nunca el primero [...] ¿Son muchas palabras? Empecemos”[...]

Con Onetti la periodista María Esther Gilio, una auténtica especialista en este campo, realizó una verdadera *entrevista-río* que comenzó en 1965 y se prolongó a lo largo de 27 años (cfr. M. E. Gilio y C. M. Domínguez, *Construcción de la noche*, 1993). Planteadas en otra cuerda, son igualmente aleccionadoras las realizadas por Emir Rodríguez Monegal (cfr. J. Ruffinelli, comp., *Onetti*, 1973) y la de Alfredo Zitarrosa para el semanario *Marcha* (25/6/1965). En su nota introductoria a la *entrevista*, Rodríguez Monegal puntualizaba lo siguiente:

En agosto de 1969 tuve ocasión de pasar una tarde, que se prolongó hasta la madrugada, en casa de Onetti en Montevideo. Una frecuentación de más de 25 años había precedido a esa conversación. Pero entonces, y por primera vez, llevé un grabador para captar no sólo las opiniones de Onetti sobre su propia obra, sino su tono de voz. En la conversación que sigue, tanto Onetti como yo hablamos en “uruguayo”, es decir: en esa variante del español que se usa en aquella zona del Plata. Hay muchas palabras de jerga, o de lunfardo, pero las he dejado porque creo que el tono de voz no se da sino a través de las palabras mismas. Por otra parte, creo que el contexto las hace claras. Ellas certifican una presencia que, en forma más elaborada pero no menos conmovedora, se da también en su obra literaria.

Los textos de María Esther Gilio y Rodríguez Monegal sugieren una de las fórmulas tal vez perfecta: la *entrevista* planteada como una simple conversación entre conocedores del tema, de la que luego se dará una transcripción o una versión contextualizada. Pero para que esto suceda es necesario que el entrevistado “reconozca” al entrevistador un lugar privilegiado, lo que no siempre ocurre.

a) Cualidades del entrevistador

Idealmente el entrevistador cultural no debería poseer más cualidades que las exigidas a cualquier periodista que se desempeña habitualmente en el campo de la entrevista: conocimiento general del tema, capacidad de audiencia, habilidad para preguntar y repreguntar, aptitud para percibir las ideas generales del entrevistado, tacto para abordar y crear la situación de entrevista y muy poco más. En los viejos tiempos se encomiaba la posesión de una buena memoria y se recomendaba no tomar notas durante la entrevista, algo que fue gradualmente desplazado por auxiliares como las notas manuscritas, la taquigrafía y los grabadores portátiles, que en la actualidad suplen masivamente a los otros recursos.

Otro procedimiento usual —que remitía en realidad a la técnica cerrada de la encuesta— era la preparación de un cuestionario, que el entrevistado contestaba generalmente por escrito, con lo cual se perdían la espontaneidad y los imprevistos de una auténtica situación de entrevista.

En rigor —desde la perspectiva de la objetividad y la funcionalidad periodística—, un entrevistador cultural debería poseer una cuota adicional de cualidades, puesto que sus informantes habituales poseen a su vez rasgos que no son los corrientes. El conocimiento insuficiente o superficial de la obra y la personalidad de una figura literaria, artística o científica relevante puede desbaratar las mejores intenciones del entrevistador (y un buen entrevistado no siempre es una figura accesible, de modo tal que conviene aprovechar a fondo oportunidades quizás irrepetibles). La mayor cortesía que se puede tener simultáneamente con el entrevistado y con el lector es saber de qué se está hablando.

Para la realización de su trabajo el entrevistador debería evaluar la imparcialidad, objetividad, buena disposición, consistencia, confiabilidad y productividad de su entrevistado y de los materiales que él suministra, y al propio tiempo proveerse de recaudos contra la injustificación, la hipervaloración, el exhibicionismo y la inducción de la situación de entrevista.

Entre las cualidades adicionales del entrevistador, siempre

desde esta perspectiva, no deberían faltar en él la paciencia y el tacto. Cualquiera que posea alguna experiencia en el campo, se dice, puede citar docenas de entrevistados genuinamente “insoportables” (e incluso “saboteadores” de la propia entrevista), aunque las virtudes del tacto y la modestia personal sirven también para otra cosa: la entrevista es un doble servicio que se brinda al lector (que demanda información y *la compra*) y al entrevistado (cuyas ideas y opiniones merecen ser difundidas). Aceptadas estas premisas, el entrevistador debe asumir criteriosamente el papel de *intermediario*, y no competir (por la vía de la agresión, la ironía o la búsqueda de relieve personal) con su interlocutor. De un entrevistador se espera, en todo caso, que formule las preguntas pertinentes, solicite las aclaraciones necesarias y formalice la entrevista en un texto fidedigno, claro y leal. Si un entrevistado se desacredita lo hará, sin ayuda, por la sola insustancialidad o extemporaneidad de sus opiniones.

b) *La búsqueda de atmósferas: el discurso no dicho*

Pero una entrevista también es una oportunidad para descubrir y señalar facetas, matices y climas que difícilmente surjan de las palabras y de sus estrategias de enmascaramiento o distracción. Entre otros aportes, la corriente del llamado *new journalism* norteamericano revalorizó en la *entrevista* el aporte del color, de la anotación de atmósferas y gestos que a veces definen mejor al entrevistado que su propio discurso. En suma: revalorizó ante todo los rasgos reprimidos por la búsqueda exclusiva de la *objetividad* y la *centralidad* discursiva, que veía al entrevistado sólo como el emisor de un discurso autorizado, lineal y no dialógico, desencarnado del personaje y de su contexto; o como diría Tom Wolfe, de los “*detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena*”.

El recurso, desde luego, tiene sus fronteras y sus contraindicaciones, entre ellas el riesgo de saturar el material con juegos metanarrativos y desbordarlo con apelaciones a la pura función referencial. El peligro de caer en esa trampa existe o

está latente, aunque los implicados no siempre caen en ella con lo que podría llamarse buena y genuina "literatura" (suponiendo que la literatura *pueda y deba* ocupar el lugar específico del periodismo).

Una limitación del recurso —limitación porque el recetario termina por ser bastante ambiguo, o por remitir a la posesión de cualidades demasiado excepcionales— reside para el entrevistador en hallar la "distancia" correcta frente a sus materiales, y en este sentido el distanciamiento debería tener en cuenta, por lo menos, una discriminación cuidadosa de lo que se entiende por *información* en sentido periodístico (no literario), una atenta vigilancia de los límites entre objetividad y subjetividad (que debe extenderse a los cruces entre la propia visión del mundo y la del entrevistado), y cierta capacidad para seleccionar los rasgos auténticamente significativos de un clima o de un entorno.

c) *El camino hacia el grabador*

Desde el punto de vista histórico la *entrevista* cultural ha pasado, como señalamos, por dos momentos sucesivos: la vieja práctica del cuestionario, que convertía a la *entrevista* en la mera exposición de una retórica discursiva prefabricada y no dialógica (algunos entrevistados reivindican todavía el privilegio de supervisar la versión antes de su publicación), y la posterior etapa de la *entrevista* abierta, de corte más periodístico, en la que se confrontan con mayor espontaneidad vivencial los dichos de entrevistador y entrevistado.

La tecnología de los grabadores, difundida desde los años '60 pero existente ya desde fines de los '30, aportó a su vez un conjunto de posibilidades de registro de características inéditas. Las primitivas grabaciones magnetofónicas alemanas (1938) abrieron el camino a un proceso tecnológico que pasaría de equipos "portátiles" de 50 kilos a genuinas miniaturizaciones que no superan los 150 gramos, con las consiguientes escalas en los modos e incluso en las estéticas de uso. Se podría hablar entonces, dentro de la referida

periodización, de una *entrevista de grabador* que comenzó a imponerse en el periodismo cultural a lo largo de la década de 1960, al amparo de equipos cada vez más livianos y versátiles.

Las posibilidades del nuevo parque tecnológico concluyeron por generar tácticas en el uso del grabador, cuestiones de índole judicial e incluso géneros y estéticas, como la *historia de vida* periodística, derivada a su vez de técnicas de investigación de los campos de la antropología y las ciencias sociales.

El campo de la encuesta cultural

Como la entrevista, aunque con rasgos diferenciales, la *encuesta* es un método recolector compartido por el periodismo y las ciencias sociales, aunque el primero no se maneje por razones obvias con los recaudos metodológicos que exigen las segundas.

La *encuesta* periodística, de todas maneras, prolonga el carácter técnico de *averiguación, pesquisa o indagación que se hace de una cosa para conocer la realidad de ella o sus circunstancias*, y en este sentido —como ocurría en el campo de las ciencias— escoge un tema circunscripto, una muestra colectiva suficientemente representativa o autorizada y una pregunta o conjunto de preguntas que según los casos pueden ser cerradas, abiertas o categorizadas (esto es, con opciones).

La *encuesta* sobre el movimiento simbolista que Jules Huret realizó en 1890 para *L'Écho de Paris*, al igual que las *encuestas* de *La Plume* (1889), fueron documentos invalorable para el estudio de esa corriente literaria y de la propia época, algo similar a lo que ocurriría, en relación con el campo político-cultural francés, con la célebre e influyente “Encuesta sobre la Monarquía” (1900) de Charles Maurras. A ese orden de importancia modelar pertenece la “Encuesta sobre los maestros de la juventud literaria”, organizada en 1922 por Pierre Varillon y Henri Rambaud para *La Revue Hebdomadaire*, aunque a partir de ese punto la línea de la gran *encuesta* con temas “fuertes” se diluyó, por lo menos en Francia, en el abor-

daje de cuestiones generales de actualidad, no siempre relevantes.

En la Argentina la tradición de la *encuesta* cultural tuvo un asiento poderoso y consecuente en la revista *Nosotros*, que realizó tal vez algunas de las más significativas de la historia del periodismo cultural rioplatense. Entre 1922 y 1936, en efecto, la revista de Giusti y Bianchi llevó a cabo una decena de *encuestas* que planteaban cuestiones motivadoras del debate cultural argentino, entre ellas la primera (“¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”, 1912), la indagación sobre el *Martín Fierro* (ubicada estratégicamente en 1913 en el propio corazón del debate revalorizador del poema de Hernández) y los balances vinculados a las nuevas generaciones literarias (1923 y 1932). El lector interesado puede encontrar una reseña de estas *encuestas* en el informe que redactó Roberto F. Giusti para la bibliografía de *Nosotros* publicada por el Fondo Nacional de las Artes (*Bibliografía Argentina de Artes y Letras*, Compilaciones especiales, N° 39/42, 1971).

Atenta como *Nosotros* al espíritu de la época y a la captación de sus debates y demandas culturales, la revista *Martín Fierro* organizó a su turno, con buen olfato periodístico, tres *encuestas* que tocaban puntos críticos. La primera, publicada en 1924 en la quinta entrega de la revista, versaba sobre la existencia o inexistencia de una “sensibilidad” y una “mentalidad” argentinas. La segunda, aparecida en 1925, indagaba sobre la polémica hegemonía cultural de Paul Groussac, y la tercera, en 1927, había sido detonada por un editorial de *La Gaceta Literaria* española que proponía, con fallido espíritu de solidaridad intercontinental, la designación de Madrid como “meridiano intelectual de Hispanoamérica”.

En su época, la revista *Sur* adhirió por su parte a la metodología de la *encuesta* para abordar algunas cuestiones de interés público y cultural. Una de ellas abordaba en 1952 la disyuntiva técnica entre arte abstracto o arte no figurativo, mientras que otra estaba dedicada, en 1959, a evaluar el por entonces polémico caso de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov, aunque ninguna de ellas alcanzó la representatividad

temática e intelectual de las organizadas por *Nosotros y Martín Fierro*.

Las opiniones y querellas de los críticos literarios han sido, previsiblemente, un campo constantemente disponible para la metodología de la *encuesta*, por lo que resulta difícil citar casos representativos en un terreno en el que precisamente sobreabundan. La mayoría de las revistas literarias, y desde luego los suplementos periodísticos, han dedicado alguna vez su espacio a este tipo de compulsas entre los críticos, interrogándolos sobre grandes cuestiones teóricas y metodológicas o sobre asuntos más puntuales (la aparición de una obra representativa, las razones del éxito de un autor, un problema de censura, la crisis del libro, etcétera).

Dos casos, sin embargo, pueden ser citados, fundamentalmente porque reflejan las opciones y debates de una etapa de reformulación de los encuadramientos ideológicos y conceptuales de la crítica. En 1963 Adolfo Prieto preparó una *encuesta* para su seminario sobre la crítica literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Litoral. Los resultados aparecieron posteriormente en un boletín especial de su Instituto de Letras, y fueron recogidos en 1965 en el primer número de la revista *Literatura y Sociedad*, que reprodujo, restringiendo las dimensiones de la muestra, las respuestas de Oscar Masotta, Juan José Sebrelli y Noé Jitrik a seis preguntas sobre actitud del crítico, inserción profesional, marcos metodológicos, influencia de la crítica y papel de los medios en su difusión.

El segundo caso es la *encuesta* organizada por Jorge Lafforgue para la revista *Latinoamericana* (junio de 1973 y abril de 1974) sobre literatura y crítica en la Argentina, con la participación de quince especialistas convocados: a) por razones cronológicas (las edades de los encuestados debían oscilar entre los veinticinco y los cuarenta años), y b) por realizar una labor crítica perceptible en revistas y diarios. Respondieron en aquella oportunidad Nora Dottori, Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Graciela Maturo, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Beatriz Sarlo, Edgardo Cozarinsky, Germán García, Ernesto Goldar, Ángel Núñez,

Nicolás Rosa y Norberto Soares, sobre una treintena de convocados.

Por su interés coyuntural podría agregarse a las citadas una tercera *encuesta*: la aparición en el n° 28 de la revista *Los Libros* (1972) sobre el tema "Para una crítica política de la cultura".

La *encuesta* periodística, por su carácter y metodología, suele proporcionar un perfil de las actitudes de un grupo o de una generación o promoción intelectual, aunque en general no posea al cabo las garantías de procesamiento de sus similares del campo científico, o sólo exprese las opiniones de una muestra que para otros fines no tendría relevancia estadística.

La polémica como género cultural adventicio

No se trata, técnicamente hablando, de un género específico del periodismo cultural, pero durante décadas la *polémica* como forma de intercambio de ideas y opiniones fue uno de los condimentos esenciales (e incluso cultivados) de este tipo de prensa, que dedicó infinitas entregas a informar o solazar a sus lectores con la producción de dos o más caballeros empeñados en dilucidar puntos intelectuales relevantes, o meras cuestiones de detalle e incluso de susceptibilidad personal.

Como posibilidad constantemente disponible, la *polémica* se esconde detrás de cada línea que alguien con cierta autoridad se atreva a escribir, y tomará cuerpo a propósito de una teoría, una acusación de plagio, una fecha o un simple adjetivo, por lo que resulta casi imposible el establecimiento de criterios clasificatorios o simplemente reguladores.

Las armas y recursos de la *polémica*, según los casos y los temperamentos, pueden ser la apelación documental, la argumentación implacablemente lógica, el brulote, el sofisma, la agresión personalizada o la simple retórica discursiva. Nada definitivo, en suma.

Es posible, sin embargo, recordar algunas auténticas e influyentes epopeyas de la *polémica*, como la que protagoniza-

ron durante largos años George Bernard Shaw, Hilaire Belloc y Gilbert K. Chesterton a propósito de cuestiones socio-políticas de la realidad inglesa, o la muy notable a fines de los '50 entre C. P. Snow y F. R. Leavis a propósito de las "dos culturas" (la científica y la humanística), o la que sostuvieron directa e indirectamente Jean-Paul Sartre y Albert Camus sobre la cuestión argelina, o las más actuales entre partidarios y detractores de la hipótesis de un "fin de las ideologías", sin mencionar las prácticamente incontables y más o menos estériles entre partidarios e impugnadores de las estéticas de vanguardia, el psicoanálisis, la acción manipuladora de los medios, los socialismos reales, la automatización del trabajo, la posmodernidad, las nuevas teologías, el consumo de drogas, el ecologismo, etcétera.

En el Río de la Plata la pasión polémica fue un atributo de la prensa cultural y cotidiana desde sus propios orígenes. A riesgo de omitir otras igualmente significativas, podemos anotar algunas de las más relevantes e influyentes en nuestro medio: la que mantuvieron en la prensa Juan María Gutiérrez y Juan Martínez Villergas en torno al idioma y a la Real Academia Española (1876); la larga polémica acerca de la precedencia poética de Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig; los choques polémicos entre Leopoldo Lugones y Leopoldo Marechal a propósito del versolibrismo (1925); los cruces entre partidarios de "Boedo" y "Florida" en los años 1924 y 1925 (tal como los registra *Martín Fierro* desde la perspectiva "floridista"); la furibunda polémica de los "martinfierristas" contra la supuesta erección de un "meridiano intelectual hispanoamericano" localizado en Madrid (*Martín Fierro*, 1927); la polémica entre Lisandro de la Torre y monseñor De Andrea en los años '30 sobre cuestiones de laicismo y doctrina social, etcétera.

Se recuerda de la revista *Sur*, aunque menos resaltantes, la sostenida entre los críticos Julio Payró y Guillermo de Torre sobre el arte abstracto (1951), y la que se trabó entre Victoria Ocampo y Ernesto Sabato en 1952 en relación con la metafísica de la sexualidad.

Dos figuras representativas de la vida intelectual urugua-

ya, como Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, fueron protagonistas —en medios y épocas muy diversas— de una mani-
fiesta polémica que no escatimaba excusas puntuales o for-
tuitas para corporizarse en negro sobre blanco, a través de
argumentos y recriminaciones concretas o de referencias la-
terales que no escapaban a la comprensión de los iniciados
en la querrela.

Las cuestiones político-culturales derivadas de la Revolución
Cubana dieron origen a intercambios continentales en los que
se cruzaron en diferentes momentos y desde diversas opciones
Ernesto Sabato, Jorge Abelardo Ramos, Julio Cortázar, Rober-
to Fernández Retamar y otros. También las diferencias de los
años '60 entre marxismo y cristianismo armaron un espacio
polémico que contribuyó a la coloratura de la época.

Más cerca de nosotros, tuvieron resonancia las polémicas
de Arturo Jauretche, y en otros ámbitos, los embates que so-
bre cuestiones de sociología protagonizaron desde diversas
publicaciones Sebrelí, Verón y Masotta (1966-1967), o los que
mantuvieron en los '70 los animadores de las revistas *Lengua-
jes y Comunicación y Cultura* a propósito de puntos de teoría
semiológica y comunicacional.

Los nuevos tiempos, sin embargo, parecen haber atem-
perado la virulencia polémica de los antiguos, y no faltan nos-
tálgicos que evocan con melancolía los años en que aguarda-
ban en sus diarios y revistas esa postergación casi folletinesca
que imponía el sistema de réplicas y contrarréplicas de la *po-
lémica*. Todo un estilo de vida, se dice, relegado hoy por la
desmovilización posmoderna o por sus coletazos.

Manifiestos y declaraciones: el discurso dogmático

El *manifiesto*, la *declaración de propósitos* y el *editorial de presen-
tación*, lo mismo que la polémica, pueden ser considerados
como verdaderos géneros residuales de la prensa cultural, en
la que difícilmente falten con su discurso doctrinario, dog-
mático y declarativo, que por lo general nos informa
fundacionalmente sobre un programa a cumplir.

Dos, por lo menos, son los rasgos casi invariables de este tipo de materiales: 1) un *manifiesto* o *editorial de presentación* denuncia falencias que deben ser corregidas, o ataca la negatividad de una situación de hecho (se rechaza, por ejemplo, la visión cultural del *establishment* o de una determinada estética); 2) todo *manifiesto* o *declaración de propósitos* expone un programa de “regeneración” que será llevado a cabo por la revista o por el grupo que la produce (anuncia, como decía James Joyce, la belleza “que todavía no ha llegado al mundo”).

Estas características casi invariantes tienen que ver con las matrices típicas del *manifiesto* o texto declarativo, que no son otras que las revistas europeas de vanguardia, más que los viejos “prospectos” de la prensa periódica, aunque deba aclararse, para establecer matices, que muchos textos de gran relevancia histórica fueron publicados inicialmente en diarios de formato noticioso y convencional, como ocurrió en 1886 con el *manifiesto* simbolista de Jean Moréas, y en 1909 con el célebre *manifiesto* futurista del italiano Marinetti, ambos aparecidos en las páginas de *Le Figaro* francés.

Como toda propuesta inicial, un *manifiesto* programático es una suerte de botella lanzada al mar. Puede encontrar a sus destinatarios o perderse definitivamente como un puro gesto intencional. Centenares de páginas declarativas —re-dactadas con la clásica retórica apocalíptica o dogmática y asertiva del *manifiesto*— han tenido este último destino. Muy pocas, en cambio, se han convertido con el tiempo en el anuncio de un fenómeno cultural de genuina envergadura, como ocurrió con el *Manifiesto Dadá* escrito en 1918 por el poeta Tristan Tzara, con los *Manifiestos Surrealistas* de André Breton, o con la “Presentación” estampada por Sartre en la primera entrega de *Les Temps Modernes* (1945), verdadero *manifiesto* liminar de la “literatura comprometida”.

De dos textos o colecciones de textos rioplatenses podría decirse lo mismo, por implicancias ulteriores que les otorgaron valor fundacional e histórico: “Ultraísmo”, verdadera *declaración de propósitos* estéticos de Jorge Luis Borges no aparecida curiosamente en revistas de la vanguardia ultraísta como *Inicial*, *Prisma* o *Proa*, sino en la ecléctica *Nosotros* (diciembre

de 1921), y el auténtico *manifiesto-río* “martinfierrista” conformado por textos como “La Vuelta de Martín Fierro”, “Manifiesto”, “Quién es Martín Fierro” y “Martín Fierro 1926”, aparecidos entre 1924 y 1926 en los números 1, 4, 12-13 y 27-28 de la revista homónima.

Muy característico de la retórica declarativa vanguardista es el texto “martinfierrista” citado en segundo lugar:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”. Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica cuanto toca. Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y la afición al anacronismo y al mimetismo que demuestran. Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos. Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas. Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza hasta el ímpetu de una juventud más anquilosada que cualquier burócrata jubilado, ‘Martín Fierro’ proclama la necesidad de definirse y de explorar esa nueva sensibilidad capaz de descubrir panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

Por su carácter generalmente dogmático, doctrinario y principista se podría agregar en este apartado otro producto adventicio como la *carta*, que en la mayoría de los casos cumple un papel complementario en relación con el tono programático de los *manifiestos* y las *declaraciones de propósitos*, como aclaración o ampliación de puntos oscuros, como correctivo destinado a los “heterodoxos” de la doctrina o como forma de defensa y promoción misionalista.

Los surrealistas emplearon abundantemente el recurso pseudoepistolar en las páginas de *La Révolution Surréaliste*, con *cartas* que pasaron a la historia de la literatura contemporánea como “Carta a las Escuelas de Buda”, “Carta a los directores de los asilos de locos”, “Carta a los rectores de las universidades europeas” (*LRS*, 3, 1925), “Carta de adhesión” (*LRS*, 5, 1925), “Carta abierta al señor Paul Claudel” (*LRS*, 5, 1925) y las famosas “cartas insultantes” dedicadas a excomulgar desviaciones.

Como todo recurso de raíz epistolar, la *carta* juega con el punto de vista personal y con la destinación circunscripta, aunque por su naturaleza específica la *carta* periodística rompe en realidad con la convención de la privacidad y del destinatario privilegiado, y se ampara, más bien, en una convención de verosimilitud que ha sido explorada por la literatura (las “novelas epistolares” de Richardson y Choderlos de Laclos, por ejemplo), llevando deliberadamente al espacio público una querrela o un intercambio de la esfera privada, y de ahí deriva precisamente su eficacia y su carácter retóricamente convencional.