

**MIRADAS SOBRE LA NUEVA YORK
QUE EMERGE DEL SILENCIO
EL PERIODISMO ENSAYÍSTICO-MEMORIAL DE
JOSEPH MITCHELL¹**

**GLANCES OVER THE NEW YORK
THAT EMERGES FROM SILENCE
JOSEPH MITCHELL'S MEMORIAL-ESSAY JOURNALISM**

Mateus Yuri Passos²

Universidad Metodista de São Paulo, Brasil

RESUMEN

Este artículo discute “Street Life”, “Days in the Branch” y “A Place of Pasts”, fragmentos del libro de memorias inacabado que Joseph Mitchell, reportero de la revista *The New Yorker*, comenzó a producir durante su famoso período de silencio entre 1964 y 1996. Dentro del enorme contexto de la obra de Mitchell, los textos pueden ser comprendidos como una cuarta fase de su producción, formada gradualmente entre la segunda mitad de los años 1940 y el inicio de los años 1960, y constituyen un género periodístico singular, denominado aquí ensayo-memorial.

Palabras-clave: Periodismo literario, ensayo, memoria, Joseph Mitchell, *The New Yorker*.

ABSTRACT

This paper discusses ‘Street Life’, ‘Days in the Branch’ and ‘A Place of Pasts’, the fragments of Joseph Mitchell’s unfinished memoir book that the reporter of *The New Yorker* started to write during his famous 1964-1994 silence period. Compared to the whole of Mitchell’s output, this set of texts may be seen as constitutive of a fourth period of his writing, gradually established between the mid-1940s and early

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada, en septiembre de 2016, en el XXXIX Congreso Brasileño de Ciencias de la Comunicación–Intercom.

² Mateus Yuri Passos. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo. Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela UFSCar. Bacharel em Jornalismo pela PUC-Campinas e em Estudos Literários pela Unicamp. Correo electrónico: mateus.passos@gmail.com.

1960s. They also constitute a unique genre of journalism, here named memorial essay.

Keywords: Literary Journalism, Essay, Memoir writing, Joseph Mitchell, The New Yorker.

MIRADAS SOBRE LA NUEVA YORK QUE EMERGE DEL SILENCIO. EL PERIODISMO ENSAYÍSTICO-MEMORIAL DE JOSEPH MITCHELL

Laboratorio de innovaciones

No sin mérito, la publicación semanal norteamericana *The New Yorker* obtuvo la reputación de mejor revista de reportajes del mundo (Yagoda, 2001). Ahí surgió y se desarrolló el género perfil (Remnick, 2000), se publicaron cuentos y relatos de romances de autores consagrados o jóvenes promesas, crítica literaria, musical y de otros ramos artísticos que establecieron nuevos padrones en la prensa, obras de reportaje leídas aún décadas después de su publicación original como *Hiroshima*, de John Hersey; *In Cold Blood* [A Sangre Fría], de Truman Capote; *Silent Spring* [Primavera Silenciosa], de Rachel Carson, y *Eichmann in Jerusalem* [Eichmann en Jerusalén], de Hannah Arendt.

Teniendo en vista el papel de la publicación no apenas como condensadora de las técnicas de reportaje de su tiempo, como también de promotora de experimentos de estilo y objetivo, podemos considerarla un laboratorio de innovaciones en el periodismo, dispuesto a financiar a sus reporteros por años, si fuese necesario, para la producción de material de alta calidad (Sims, 2007). Hubo, incluso, obras cuya repercusión extrapoló el campo del periodismo e influenció los rumbos de campos como la filosofía política, en el caso de Arendt, o incluso influenció la formación de nuevas áreas como las sociales de la ciencia y la tecnología, en el caso de Carson. Un ejemplo que se destaca en la revista es el conjunto de la obra de Joseph Mitchell, especialmente por las considerables transformaciones por las que pasó a lo largo de los años: una mirada más agudizada sobre Mitchell y su trabajo permite observar los cambios de estilo y estrategia textual del reportero, figura central en la estabilización del género perfil, pero también el desarrollo de una mirada más empática y comprensiva en relación con sus personajes.

Su única obra lanzada en libro en Brasil, *Joe Gould's Secret* [O Segredo de Joe Gould], de 1964, fue un canto de cisne bastante precoz para Mitchell, que vivió más de 32 años después de esa publicación sin jamás concluir otro texto, sin embargo, continuó su rutina diaria en la redacción de *New Yorker*, recibiendo regularmente su salario de US\$ 20.000 anuales (Yagoda, 2001) aunque solo a veces se escuchase el sonido de su máquina de escribir. Había cierta expectativa en relación a una eventual conclusión de una nueva obra, tanto que el editor jefe Harold Ross aprobó un pedido de aumento de sueldo en la mitad de la década de 1970, más de diez años después de la publicación de su último texto en vida (Kunkel, 2015).

El bloqueo de escribir que afectó a Mitchell posee raíces más complejas que la única causa apuntada comúnmente para el autor: un supuesto conflicto ético interno

por causa de la exposición de un fraude de un entrevistado con quien tenía una relación conflictiva, pero marcada por una fuerte identificación. Rundus (2005) describe un conjunto de factores más complejos, que vinculan la muerte de A. J. Liebling –también periodista de *New Yorker* y amigo próximo que sería su lector ideal –, su vínculo creciente con sociedades literarias y científicas, el abandono del tabaco, recibir un elogio del crítico Calvin Trillin que colocaba a Mitchell en un nivel que consideraba ser incapaz de superar y la desaparición no apenas de la Nueva York arcaica, sino del tipo de personaje que lo encantaba profundamente –afirmaba que la radio y la televisión tuvieron una influencia negativa que hizo emerger personajes más planos en los oyentes y telespectadores–.

Ese período de silencio, a pesar de ello, no fue totalmente improductivo – el propio Mitchell (16 feb. 2015) menciona la existencia de un diario, escrito regularmente desde 1968, pero el documento permanece inédito–. Durante su trabajo de investigación pesquiza para la producción de la biografía de Mitchell, *Man in Profile*, Thomas Kunkel se deparó con un conjunto de textos escritos por el periodista, a partir de finales de los años 60 y a través de las décadas siguientes, sin fecha exacta –obras que, por su naturaleza estilística y composicional, tal vez exijan que se trate Mitchell por otro epíteto que no es el de “reportero” –. Entre ellas estaban *Street Life*, *Days in the Branch* y *A Place of Pasts*, tres capítulos con diferentes niveles de terminación que consisten en fragmentos de un libro de memorias que Mitchell ambicionaba escribir– publicadas por *New Yorker* entre 2013 y 2015.

En este artículo haremos un análisis cualitativo de contenido y estilo de ese conjunto de capítulos, los cuales dan muestras de lo que sería una potencial cuarta fase estilística del autor –de acuerdo con la clasificación de Noel Perrin (1983), presentada más adelante–, desarrollando más el elemento memorialista-elegíaco y trayendo un Mitchell *flanêur* para el protagonismo de la narrativa. Nuestro principal objetivo aquí es verificar si es posible comprender esos textos mientras muestras de un género distinto, que, aunque más distante del reportaje, aún podría ser clasificado como periodismo literario. Indagamos, así, que elementos permitirían distinguirlo en relación al género, de qué modo esa cuarta se destaca de las demás, y a qué fase, al final, pertenecería la obra más famosa de Mitchell, *O Segredo de Joe Gould*.

De ese modo, destacaremos en la próxima sección los elementos que caracterizan las tres fases sugeridas por Perrin y, por medio de una muestra de extractos de los tres fragmentos del libro de memorias, destacar los elementos que permiten identificar un cambio en la estrategia de escritura, estilo y género en relación con las fases anteriores, de las cuales haremos un sumario con el objetivo de contextualizar y comparar. Los tres fragmentos, “Street Life”, “Days in the Branch” y “A Place of Pasts”, fueron seleccionados por constituir, al menos hasta el momento, las únicas producciones publicadas de Mitchell posteriores a

O Segredo de Joe Gould. De esos textos, fueron extraídos cuatro partes –dos de “A Place of Pasts” y una del resto– que sintetizan el vínculo de cada parte con el elemento-clave del conjunto: el foco en la discusión del pasado; en específico, no el pasado individual típico de obras memoriales, pero un pasado colectivo, construido a partir de décadas de reportaje y vivencia personal.

En esos extractos seleccionados, buscamos identificar cuáles son los tipos de pasado y memoria que Mitchell evoca y de qué modo se articulan con el plan general del conjunto, así como de cada texto en específico. De esa manera, fueron analizados los elementos temáticos de las partes y, de cada fragmento, la vinculación de esos temas a la vida personal de Mitchell o a su trabajo como reportero y el modo de exposición de la narrativa –que Eason (1991) distingue entre realista y modernista–. Fue realizada, luego, una comparación entre ese conjunto de textos y las obras anteriores de su producción, buscando resignificar la división en tres fases de Perrin (1983), en especial con relación a la localización de *O Segredo de Joe Gould* en esa clasificación.

Este texto integra una investigación más amplia que busca caracterizar los cambios de estrategia periodística en la obra de Joseph Mitchell, no apenas en términos de estilo, como también de la forma en la que el periodista reconstruye perfiles y ensayos memoriales del mundo alrededor, buscando preservar textualmente una Nueva York que desaparecía –y de esa manera comprender el cambio de mirada sobre la ciudad y sus habitantes–, así como la forma encontrada para aprehender mejor su esencia.

Por “periodismo literario” comprendemos un conjunto de géneros discursivos^{3,4} bastante distintos entre sí, situados en la región fronteriza entre periodismo y literatura, al punto de que, incluso cuando originalmente concebidos para la lectura efímera de un diario o revista, son consumidos también como literatura, al completar su ciclo de vida expandido, muchas veces con la publicación en libro. Son, de ese modo, leídos teniendo en vista el disfrute de la narrativa, en vez de la extracción de informaciones que se espera en noticias y reportajes.

Esa condición resulta en una dificultad epistemológica: al pertenecer a dos

³ Comprendiendo géneros discursivos por los términos de Bakhtin (2011), que los define como enunciados relativamente estables en términos de estructura, composición y estilo. Esa noción bakhtiniana no pretende organizar/jerarquizar géneros en un conjunto pequeño de nomenclaturas, pues los ve como un campo de infinitas posibilidades: variaciones en cualquiera de esos tres elementos esenciales configurarían nuevos géneros, muchas veces derivados de géneros ya establecidos o “formas híbridas” que combinan características de uno o más géneros o conjunto de géneros, en el caso de los géneros del periodismo literario y del ensayo-memorial periodístico que tratamos aquí.

⁴ El criterio aquí es el defendido por Eagleton (2006), según el cual lo que la crítica considera literatura depende menos de características estéticas intrínsecas de un texto, o mismo de su propósito inicial, que de su recepción y sobrevida.

terrenos, acaba con dificultades en encontrar su lugar en cada uno. Los elementos híbridos, aquellos que permiten al autor no transitar entre los dos mundos, pero andar en ambos simultáneamente, en un mismo texto, son un factor problemático que a veces provoca que la crítica lo relegue a un lugar menor que la literatura –cuando comprendida como un conjunto de géneros de ficción y líricos– y del periodismo.⁵ Los géneros híbridos y fronterizos del periodismo literario frustran las expectativas de lectores y críticos cuando vislumbrados como pertenecientes a apenas uno u otro terreno: el agrupado sobre una denominación se justifica por ese aspecto distintivo que termina en mayor o menor medida, si al mismo tiempo los caracteriza tanto como literatura como periodismo, por volverlos un poco alejados de ambos. La bravuconería de Tom Wolfe (2005) al afirmar la existencia, necesidad y supuesta superioridad del Nuevo Periodismo frente a la prensa y la ficción de los años 1960 fue una intención de responder a esa fricción y defender un terreno propio, aunque para eso haya recorrido a una negación de su herencia histórica y vínculos con formas más antiguas como el *sketch* (Sims, 2007) y la tradición de reportajes narrativos de publicaciones como *The New Yorker*, *Esquire*, *Rolling Stone*, *Harper's*, *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, *Realidade*, *Piauí*, etc.

Joseph Mitchell: trayectoria y desarrollo estilístico

La obra de Joseph Mitchell es organizada por Noel Perrin (1983) en tres fases distintas. En todas ellas predomina un interés central por individuos que no hablaban apenas en nombre de sí mismos –obreros, gitanos, pescadores, hoteleros, pastores–, pero le permitían trazar perfiles de ideas, de lugares: en resumen, delinear por un lado el perfil de una Nueva York rústica que desaparecía, constantemente sujeta no apenas a la modernización, pero sí a la gentrificación, y por otro, de las vidas de personas que estaban fuera de lugar en ese proceso.

No era nativo de allí: nació en 1908 en una hacienda en Fairmont, estado de Robeson, en Carolina del Norte, y se mudó para Nueva York en 1929, cuando comenzó a trabajar para el diario *The World* cubriendo casos policiales. Al principio, informaba al diario por teléfono los datos de los crímenes y otro periodista escribía las noticias. También fue reportero en *Herald Tribune* y en el *World-Telegram*, hasta ser contratado en 1937 por *New Yorker*, donde trabajó hasta su muerte, en 1996. Su obra fue reunida en cinco libros: en cada uno de ellos hay poco en el tratamiento de los textos que indique que fueron elaborados por la misma persona. En *My Ears Are Bent*, colección de 1938 que reúne la

⁵ Es posible recordar, por ejemplo, el rechazo de los romances-reportaje de la década de 1970 por la crítica literaria brasileña por considerarlos estéticamente obsoletos (Cosson, 2007) – Hartsock (2000) notó una postura semejante en la crítica norteamericana –, y la condición “para-periodística” atribuida por la prensa a producciones del Nuevo Periodismo de los años 1960 (Wolfe, 2005).

producción en los diarios y los primeros textos en la *New Yorker*, Mitchell no es apenas un recién llegado a la ciudad, pero sí al periodismo y a las letras; mientras busca encontrar una voz narrativa, se involucra poco con temas y personas que encuentra y los trata principalmente como curiosidades, excentricidades que permanecen externas a él, algo en parte condicionado por el ritmo ágil de producción de material noticioso en los diarios.

El Mitchell de la fase intermedia, entre 1938 y 1949, ya más habituado a las libertades editoriales de tema, tratamiento y plazos de la *New Yorker*, presenta perfiles en que se nota el emerger de un más seguro en términos de estilo y de los asuntos que le interesan, pasando a realizar investigaciones más extensas sobre ellos, sobre todo por medio de largas entrevistas. Su producción a partir de ese momento gana dimensiones mayores y consume más tiempo para su preparación y redacción, y sus personajes parecen más complejos, más humanos. Hay más desarrollo con ellos, más empatía. Noel Perrin (1983) distingue como marca de esa transformación y surgimiento de un “sentido del pasado”, con la presencia mayor sobre todo de las historias de vida de sus perfilados, contadas allí de forma que dan pistas para explicar su presente. Es posible observar el cambio al leer los dos textos sobre Mazie P. Gordon, propietaria de un cine en Bowery que pasaba el inicio de sus madrugadas dando limosnas y ofreciendo auxilio a mendigos del bairro, protagonista de un *sketch* en “*My ears are bent*, “Except that she smokes, drinks booze and talks rough, Miss Mazie is a nun”, y del perfil “Mazie”, de 1940, reunido, como otras producciones de la primera década de Mitchell en *The New Yorker*, en *McSorley’s Wonderful Saloon*, publicado en 1943 y considerablemente ampliado en 1992 para abarcar textos posteriores. El perfil fue revisitado por Mitchell porque había nuevas posibilidades narrativas, tanto por la evolución en su estilo como por las condiciones de producción y reproducción textual ofrecidas por la *New Yorker*; y en su segunda aparición se presenta como una persona más completa y distinta: en palabras de Perrin (1983, p. 174), “a brilliant sketch has turned into a portrait full of light and shadow”⁶. Aun así, su estructura textual –que en la época se volvió referencia, dentro de la propia revista, para otros reporteros– aún posee características de fórmula: de cierta forma, Mitchell crea su propio estilo de *lead* al presentar al inicio de cada perfil una especie de sumario sobre el personaje central.

Old Mr. Flood, de 1948, pertenece a esa misma fase, sin embargo ya presenta elementos transicionales, pero se destaca de ese conjunto, constituido por reportajes y perfiles, y hoy es considerada una obra de ficción por tener como protagonista un personaje compuesto (Martínez, Correia y Passos, 2015): el Hugh Griffin Flood textual, nonagenario jubilado del ramo de demolición que vivía en un hotel en la región del Fulton Fish Market, se alimentaba exclusivamente de frutos del mar y creía que llegaría a los 115 años de edad, no poseía una

⁶ Traducción del autor: “un *sketch* brillante se volvió un retrato repleto de luces y sombras”.

contraparte real en un individuo, pero en un grupo de entrevistados de Mitchell y en el propio autor, que compartió con Flood diversos aspectos, como su fecha de nacimiento, preferencias alimenticias y religiosas, además de atribuir a él el nombre de su abuelo paterno, Hugh Griffin Mitchell (Rundus, 2005). El uso de personajes compuestos era común en la época (Sims, 2007). Hubo, por ejemplo, perfiles de soldados que retornaban de la Segunda Guerra Mundial que también concentraban en un personaje relatos de diversas personas, pero se pasó a cuestionar, en términos éticos, la agrupación de obras de esa naturaleza sobre el rótulo de no ficción. Al comienzo, Mitchell planeaba escribir un perfil representativo de la vida en Fulton Fish Market que tuviese como protagonista un entrevistado real, el exentregador de pescados William A. Winant, o uno de sus vecinos, todos ancianos y jubilados, que concedían entrevistas al periodista, pero se negaban a autorizar la publicación de un texto sobre ellos. La decisión por la creación de un compuesto fue tomada a partir de la sugerencia de Harold Ross, editor y propietario de *New Yorker*, para que un trabajo de diez años de entrevistas e investigaciones no fuese perdido. (Kunkel, 2015).

Ya cuatro de las seis obras reunidas en *The Bottom of the Harbor*, de 1960, publicadas entre 1951 y 1959 –las excepciones son “The Rats on the Waterfront”, de 1944, y “Dragger Captain”, de 1947, que aún se pueden encuadrar como pertenecientes a la fase anterior– presentan una nueva voz y estilo, con tono a veces ensayístico e involucrado más personalmente, con la transformación de Mitchell en un personaje que no apenas observa, pero actúa junto a sus protagonistas y registra los propios hábitos y reacciones, en textos publicados a intervalos de dos a tres años. Perrin (1983) denomina esa fase como *elegíaca* de Mitchell, en la cual aspectos de Nueva York que cada vez más se convierten en parte del pasado son recordados y celebrados por el escritor y los pocos sobrevivientes de comunidades y estilos de vida en proceso de desaparición.

La última de las obras concluidas por Mitchell es *O Segredo de Joe Gould*, publicado en dos partes en las ediciones de 19 y 26 de septiembre de 1964 de *New Yorker*, el cual de la misma forma que “Mazie” trae una nueva perspectiva sobre un perfilado anterior: Joseph Ferdinand Gould, protagonista de “Professor Seagull”, de 12 de diciembre de 1942. Ese texto, mejor definido como perfil-memorial –Fiennes (2012) usa la expresión “ensayo-novela”– posee triple significado para el conjunto de la obra de Mitchell: en términos de estilo, consolida y avanza los cambios de su fase tardía, configurándose como narrativa aún más personal y ensayística; en conjunto con el perfil anterior, presenta un estudio único de un personaje real en tres abordajes fuertemente contrastadas. Si volver a visitar a Mazie P. Gordon en un segundo perfil mostró como Mitchell maduró como escritor y ofreció una muestra de las diferencias entre las dos primeras fases de su carrera, el salto entre las versiones de Joe Gould es aún mayor y permite vislumbrar cómo un autor puede reinventarse, conforme cambian –y al mismo tiempo se consolidan– sus intereses y su mirada sobre el mundo. *Joe*

Gould's Secret, publicado con el protagonista ya fallecido, ofrece un contra-perfil (Passos, 2014), una revisión de “Professor Seagull” tanto en contenido –el lector es presentado a un Gould aprovechador e irritante, inconveniente– cuanto en configuración, una vez que Mitchell asume la primera persona e interviene en el relato con comentarios y desvaríos, de cierta manera aproximándose del estilo del propio Gould: mientras el texto de 1942 era, en términos de forma, un perfil ejemplar, completo y cohesivo, la última obra de Mitchell solamente puede ser llamada de perfil, si hay una revisión de concepto que permita englobar memorial y ensayo personal.

Fragmentos del silencio: Las calles, el río, el pasado

Como es mencionado antes, Perrin (1983) propone que los reportajes y perfiles producidos por Mitchell a partir de 1951 constituyen una fase elegíaca en su estilo –obras que, incluso al observar y describir el mundo del tiempo presente, se enfocan en el pasado y en su celebración, buscando romper todos sus vestigios recuperables y lamentar aquello que está irremediamente perdido–. Pero *Joe Gould's Secret* y los tres fragmentos del libro de memorias de Mitchell, “Street Life”, “Days in the Branch” y “A Place of Pasts” –publicados respectivamente en las ediciones de *New Yorker* del 11 de febrero de 2013, 1 de diciembre de 2014 y 16 de febrero de 2015– se distinguen considerablemente de los textos de *The Bottom of the Harbor* al configurarse como enunciados construidos no a partir de estímulos externos para recuperar la memoria, sino, en un sentido opuesto, de estímulos de memoria para observar y comentar el mundo exterior, aunque innegablemente deriven de experiencias de reportaje –no apenas el largo período de conflictiva convivencia entre Mitchell y Gould, pero también los extensos años de deambular por las calles de Nueva York, de diálogos y observación de personas–; demandan, así, que se repiense la organización de los géneros periodísticos, en particular aquellos agrupados sobre el rótulo de periodismo literario, para abrigar modalidades memoriales y ensayísticas.

Los tres capítulos de ensayo-memorial –los cuales poseen aquella calidad desvarío-argumentativa particular al ensayo–, como veremos, se construyen de forma cada vez más introspectiva. “Street Life”, concebido como el primer capítulo del libro inconcluso, trata de la relación de Mitchell con el espacio urbano de Nueva York –el autor relata cómo conoce cada barrio de la ciudad, a partir de su trabajo como reportero o de caminadas de ocio, como las relatadas en diversas de las entradas de los textos de *The Bottom of the Harbor*; y también como ciertos barrios también y ciertas calles lo persiguen como un fantasma– notas del exceso de pasado en que su mente se encontraba.

Mitchell confiesa su relación de amor con Nueva York y su condición de *flâneur* inveterado que ronda la ciudad al azar, a pie, en metro o en bus, apenas para conocerla más y más a fondo; su fascinación por los edificios –incluso por

pequeños detalles de construcción—, especialmente los más antiguos, que lo atraen como fuertes imanes, y las iglesias —frecuentemente el periodista acudía a misas en viejas iglesias católicas apenas para admirar la arquitectura interior de las construcciones, lo que luego se volvió una obsesión suya, y Mitchell pasó a visitar el máximo de iglesias católicas, romanas u ortodoxas, que podía, de los más variados orígenes nacionales—.

El elemento temático del pasado, que une los tres fragmentos, emerge con fuerza por primera vez al final del capítulo: Mitchell luego llega a la conclusión de que no era el contenido de las misas en sí, la fe o el rito lo que lo atraía y *penaba* —la palabra *haunt* [rondar, fantasmear] es bastante usual en “Street Life”— y sí su cualidad de ser antigua, su vínculo con el pasado, como los de tantas otras localidades:

As I said, I am strongly drawn to old churches. I am also strongly drawn to old hotels. I am also strongly drawn to old restaurants, old saloons, old tenement houses, old police stations, old courthouses, old newspaper plants, old banks, and old skyscrapers. I am also strongly drawn to old piers and old ferryhouses and to the waterfront in general. I am also strongly drawn to old markets and most strongly to Fulton Fish Market. I am also strongly drawn to a dozen or so old buildings, most of them on lower Broadway or on Fifth and Sixth Avenues in the Twenties and Thirties, that once were department-store buildings and then became loft buildings or warehouses when the stores, some famous and greatly respected and even loved in their time and now almost completely forgotten, either went out of business or moved into new buildings farther uptown. I am also strongly drawn to certain kinds of places that people aren't ordinarily allowed to “visit or enter upon,” as the warning signs say, “unless employed herein or hereon”—excavations, for example, and buildings and other structures that are under construction, and buildings or other structures that are being demolished. (...)

I used to feel very much at home in New York City. I wasn't born here, I wasn't a native, but I might as well have been: I belonged here. Several years ago, however, I began to be oppressed by a feeling that New York City had gone past me and that I didn't belong here anymore. (Mitchell, 11 fev. 2013)⁷

⁷“Como yo dije, siento fuerte atracción por iglesias antiguas. También siento fuerte atracción por hoteles antiguos, bares antiguos, casas de habitaciones antiguas, comisarías antiguas, tribunales antiguos, imprentas de diario antiguas, bancos antiguos y rascacielos antiguos. También siento fuerte atracción por muelles antiguos, garajes de balsas antiguas y por la línea costera en general. También siento fuerte atracción por mercados antiguos y más intensamente por el mercado de pescados Fulton. También siento fuerte atracción por una docena de edificios antiguos, la mayoría de ellos en el sur de Broadway o en la Quinta y Sexta avenidas, entre las calles 20 y 30, construcciones que un día fueron tiendas de departamentos y después se convirtieron edificios de *lofts* o almacenes cuando las tiendas, algunas famosas y respetadísimas, hasta amadas en su época y ahora totalmente olvidadas, o cerraron o se mudaron para nuevos edificios más al norte de la ciudad. Siento también fuerte atracción por ciertos tipos de lugares que las personas ‘no hay permiso para visitar o entrar’, como dicen las placas, ‘a menos que trabajen en este local o para este local’ —excavaciones, por ejemplo, edificios y otras estructuras en construcción, edificios y otras estructuras en demolición (...). Siempre me sentí muy a gusto en Nueva York. No me aburría aquí; no era un nativo, pero podría muy bien haberlo sido: aquí era mi lugar. Hace muchos años, sin embargo, comencé a ser oprimido por una sensación de que Nueva York había pasado por mí y que yo no hacía más parte de la ciudad.” (Mitchell, 2013, p. 67-70).

Mitchell atribuye inicialmente ese sentimiento de no pertenencia al hecho de ser un forastero; busca fortalecer su vínculo con su tierra natal, en Carolina del Norte, pero también se siente fuera de lugar allí; es el pasado su lugar, el pasado su casa –pero el pasado, evidentemente, escapa a las intenciones de tomarlo–. Esa sensación integra el cuadro depresivo por el cual el autor se interna en las décadas de 1960 a 1980: el gran tema de su libro de memorias anuncia al final de “Street Life”, es el cambio interior que lo ayudó a salir, paso a paso, de la depresión. El tono de ese cambio, sin embargo, es una laguna que quedará, tal vez para siempre, sin ser ocupada para sus lectores y críticos.

De Nueva York, Mitchell pasa a discursar sobre su amor por la tierra natal, el condado de Robeson: al comienzo en las primeras páginas de “Days in the Branch”, revela que aunque el encanto por la metrópolis jamás lo alejó de la nostalgia profunda que sentía en relación al campo donde creció y sus alrededores; el ensayo se pierde en reminiscencias de las tardes vividas a la orilla del caudaloso río Lumber, donde observaba una variedad de animales –pájaros en sus nidos en los árboles, conejos corriendo por el pasto–, recogía una variedad de frutas para las tortas que una tía suya preparaba, subía a los árboles o permanecía apenas contemplando el río y su caudal.

En ese segundo capítulo, Mitchell cuenta también cómo, durante toda su vida, firmó tanto en el *New York Times* como *The Robesonian*, el diario de su tierra, que recibía dos veces por semana en su departamento de Nueva York, en remesas de tres o cuatro ejemplares, y que leía por entero, ávidamente, acompañando especialmente los pequeños eventos –compras y ventas, casamientos, fallecimientos– que daban indicio, en las entrelíneas, del caminar de la vida de las personas que poblaban el escenario de su juventud:

I look upon the items in each issue of the *Robesonian* as a few more paragraphs or pages or even chapters in a novel that I have been reading for a long time now and that I expect to keep on reading as long as I live, a sort of never-ending to-be-continued serial about the ups and downs of a group of interrelated rural and small-town families in the South, a sort of ever-flowing roman-fleuve. Because I know the person or persons mentioned in an item, and know or knew their fathers and their mothers, and in some cases their grandfathers and their grandmothers, and in a few cases, for that matter, their great-grandfathers and their great-grandmothers, I can sense the inner significance and the inner importance of the occurrence that the item tells about; it lurks between the lines. Quite often, what is between the lines of an item is far more interesting than the item itself. (Mitchell, 1 dez. 2014)⁸

⁸ Traducción del autor: “Veo los artículos de cada edición del *Robesonian* como si fuesen más algunos párrafos, páginas o mismos capítulos en un romance que estuviese leyendo hace un largo tiempo y pretendiese continuar leyendo por toda mi vida, una especie de serie interminable sobre los altos y bajos de un grupo de familias relacionadas del campo o ciudades pequeñas del sur, un tipo de *roman-fleuve* eterno. Una vez que conozco a la persona o a las personas mencionadas en un artículo, y conozco o conocí sus padres y sus madres, y en algunos casos sus abuelos, y en algunos pocos casos, a propósito, sus bisabuelos, puedo sentir el significado oculto y la importancia oculta del acontecimiento que el artículo relata; ellos están al acecho en las entrelíneas. Con una buena frecuencia, lo que está en las entrelíneas de un artículo es mucho más interesante que el artículo en sí”.

Por un lado, el autor parece fascinado con los cambios en el condado de Robeson, con el progreso de la vida; sin embargo, al hablar de la tierra, da a entender que el sentido de la misma para él es el lugar de permanencia, de la ausencia de transformaciones, lo que es destacado, por ejemplo, por su fascinación por el hecho de los apellidos, e incluso los nombres, de que las personas que vivían por allí en 1790 eran esencialmente los mismos, con algunos ajustes ortográficos; un contrapunto a la Nueva York del progreso irrefrenable, donde los vestigios del pasado que tanto lo fascinaban estaban en vías desaparecer. Mitchell llega incluso a decir que, sabiendo el nombre y apellido de alguien del condado de Robeson, podría deducir con bastante precisión no apenas en qué lugar de la región vivía y su oficio, como también el tipo de persona que era; al acompañar el desarrollo de los eventos de la región en la actualidad, es una especie de pasado eterno que Mitchell parece interesado en acompañar. La toma de conciencia de su inmersión en el pasado es el tema del siguiente texto.

“A Place of Pasts”, el tercero y más corto de los capítulos –aquel realmente puede llamarse de *fragmento*– comienza con un autodiagnóstico:

In the fall of 1968, without at first realizing what was happening to me, I began living in the past. These days, when I reflect on this and add up the years that have gone by, I can hardly believe it: I have been living in the past for over twenty years—living mostly in the past, I should say, or living in the past as much as possible. (Mitchell, 16 fev. 2015)⁹

Ese extracto es significativo por diversos aspectos. En primer lugar, es el único de los capítulos que nos permite esbozar una fecha de su escritura. “Más de 20 años” después del otoño de 1968 señala para una redacción iniciada al final de los años 1980 o al inicio de la década siguiente, ya bastante próximo al final de la vida de Mitchell; sabemos por Kunkel (2015) que la redacción del libro de memorias comenzó al final de la década de 1960, algunos años después de la publicación de *Joe Gould's Secret*, lo que sugiere que la preparación de esos textos se dio de forma bastante lenta, o muy pausada –y que en sus últimos años Mitchell aún tenía la esperanza de escribir el libro, tal vez publicarlo–. Por otro lado, el ensayo-memorial trae fuertes evidencias de aquello que Perrin intuyese incluso antes de ese texto en específico comenzar a ser escrito: Mitchell se volvió un periodista distinto –o algo bastante distinto de un periodista– al cambiar del presente para el pasado el foco de su atención; no el propio pasado y la propia vivencia, todavía:

And I should also say that when I say the past I mean a number of pasts, a hodgepodge of pasts, a spider's web of pasts, a jungle of pasts: my own past; my father's past; my mother's past; the pasts of my brothers and sisters; the past of a small farming town geographically

⁹ Traducción del autor: “En otoño de 1968, sin percibir lo que estaba sucediendo conmigo, comencé a vivir en el pasado. Hoy en día, cuando pienso en eso y cuento los que se pasaron mal consigo imaginar: estuve viviendo en el pasado por más de veinte años, viviendo principalmente en el pasado, digo, o viviendo lo que más fuese posible en el pasado”.

misnamed Fairmont down in the cypress swamps and black gum bottoms and wild magnolia bays of southeastern North Carolina, a town in which I grew up and from which I fled as soon as I could but which I go back to as often as I can and have for years and for which even at this late date I am now and then all of a sudden and for no conscious reason at all heart-wrenchingly homesick; the pasts of several furnished-room houses and side-street hotels in New York City in which I lived during the early years of the Depression, when I was first discovering the city, and that disappeared one by one without a trace a long time ago but that evidently made a deep impression on me. (Mitchell, 16 fev. 2015)¹⁰

El texto arriba realiza un vínculo con el contenido de “Street Life” y “Days in the Branch” –curiosamente, el remaneciente fragmento de un libro de mayor aliento puede aún ser leído como un todo unido–, y simultáneamente realiza un guiño para las razones del vínculo de Mitchell con el pasado de los otros –aquí aún familiares, directamente integrantes de su pasado– y el pasado de la ciudad que lo encantó y se convirtió el tema principal de su obra.

Las reminiscencias pasan de ese pasado aún propio para el mundo externo y recuperan tres personajes que dejaron una profunda impresión en Mitchell: Lady Olga, una mujer barbuda –el show la presentaba como alemana nacida en un castillo en Potsdam, pero Mitchell descubrió que ella provenía de la misma región rural en la que él nació, y que ansiaba por volver a la hacienda donde creció–; James Jefferson Davis Hall, un predicador que vivía en las calles y creía haber sido bendecido con el poder de leer en las entrelíneas de la biblia para descifrar y anunciar el verdadero mensaje divino, y Madame Miller, gitana serbia que reunía en sí un dualismo curioso –Mitchell tenía de ella la impresión bondadosa y gentil de una abuela que lo dejaba bastante confortable en su presencia, pero también que ella estaba involucrada en decenas de procesos de estafa–. El breve sumario de los tres personajes desemboca en la conclusión de que aquello que lo fascina son, en vez de las promesas de futuro ofrecidas por la metrópolis, los diversos mundos –y mundos dentro de mundos– de Nueva York, la condición de la ciudad como un lugar que reúne varios pasados, poco a poco desvaneciéndose.

El conjunto de esos capítulos nos permite arriesgar una corazonada sobre el porqué de Mitchell haber optado por la escritura de un libro de memorias, en vez de continuar haciendo reportajes y perfiles elegíacos; el pasado, para Mitchell, se volvió más real, concreto, palpable y presente de que la realidad inmediata,

¹⁰ Traducción del autor: “Y yo también debo decir que cuando hablo en pasado me refiero a una cantidad de pasados, a una mezcla de pasados, un enmarañado de pasados, una selva de pasados: mi propio pasado, el pasado de mi padre, el pasado de mi madre, los pasados de una pequeña ciudad de campesinos incorrectamente bautizada de Fairmont, en los pantanos de cipreses, pozos de goma negra y bahías de magnolias salvajes del sudeste de Carolina do Norte, una ciudad donde crecí y de la cual escapé apenas pude, pero para donde retorno siempre que puedo, y lo hago hace años, y por la cual a esta altura de la vida siento vez u otra, súbitamente y sin ningún motivo consciente, una nostalgia inmensa; los pasados de varias casas amobladas y hoteles en villas de Nueva York en que viví durante los primeros años de la Gran Depresión, cuando comenzaba a descubrir la ciudad, y que hace mucho tiempo desaparecieron uno a uno sin dejar rastro, pero evidentemente me dejaron una profunda impresión”.

de modo que escribir sobre las memorias en sí y también esa relación conflictiva entre presente y pasado se volvió la forma de lidiar con ella.

Periodismo ensayístico-memorial: consideraciones

David Eason (1990) clasifica el Nuevo Periodismo, uno de los períodos del periodismo literario norteamericano, en dos grandes divisiones: autores realistas –que creen reproducir fielmente los acontecimientos observados, sin mediaciones interpretativas–, y modernistas –que toman la interpretación como presupuesto y se proponen a leer el mundo, presentarlo a partir de sus filtros–. Joseph Mitchell, desde los textos de *My Ears are Bent* hasta “The Rats on the Waterfront” y “Dragger Captain”, practica sin dudas la primera variante, pero en los textos de *The Bottom of the Harbor* de los años 1950 se anuncia una transición conforme elementos personales e interpretativos comienzan a emerger en medio a la narrativa, especialmente en los comienzos de los textos, lo que se amplía considerablemente en las siguientes obras –acabadas o no–, algo que nos permite sugerir la existencia de una cuarta fase de su producción, agregada a las tres de Perrin, en la cual el tenor elegíaco moviliza una estrategia textual bastante distinta, pero próxima al ensayo de que la de reportaje o perfil.

El pasaje de Mitchell del modo “realista” para el “modernista” es pavimentada no apenas en la construcción de la narrativa al partir de dentro –la mayor parte de su producción pertenece al dominio de lo contemporáneo, de la experiencia inmediatamente vivida, mientras *O Segredo de Joe Gould* y los tres fragmentos publicados recientemente están asignados en el dominio de la memoria–, pero por la construcción de su protagonista a partir de sí y con relación con sí mismo: Alexander (2009) afirma que Gould es también un *duplo* como función narrativa y representa un lado sombrío de Mitchell, factor que llevó a Sims (1990) a sospechar que Gould nunca existió de hecho, siendo una creación efectivamente de ficción del autor. Tal es la confusión entre uno y otro, que acabó por ganar un terreno extratextual, según el propio Mitchell, sufre su bloqueo de escritura, jamás publicando otro texto; como advirtió Hyman (1978), Mitchell efectivamente *se vuelve* Gould, y no apenas por cuenta del bloqueo de escritura –y la *Historia Oral* que el bohemio del Greenwich Village jamás escribió es de cierto modo justamente aquella que el reportero de *New Yorker* poco a poco construyó: el conjunto de su obra, que reúne aquellas voces sofocadas por el discurso oficial, aquellas figuras al mismo tiempo divertidas y melancólicas que ya no encuentran su lugar en el mundo–. No deja de ser irónico que, en los últimos textos de Mitchell –especialmente después de haber iniciado su fase de silencio – el género practicado sea el del ensayo, justamente aquel que le despertó repugnancia al leer las muestras de la *Historia Oral* de Gould.

El recorte temático es uno de los elementos que se puede identificar como particularidad de los textos de Mitchell, especialmente notable al verlo

inmiscuirse –muchas veces de forma empática– por aspectos pequeños, oscuros de la vida cotidiana en Nueva York, en vez de lanzar su mirada sobre los grandes y luminosos acontecimientos de una ciudad que cada vez más ganaba importancia en el escenario cultural mundial; además de eso, la persistencia de un enfoque en ambientes decadentes destaca un interés para los vestigios del pasado de la ciudad, de mundos y culturas en vías de desaparecer, heredada por gente de poca notoriedad pública. En ese sentido, es posible comprender el reportero como un revisor a contrapelo de la historia, según destaca Walter Benjamin (2012), evitando o desconfiando de sus aspectos oficiales, de la narración de los vencedores, y buscando otras versiones para desvendar el pasado; por otro lado, su obra es también ejemplar al retratar y demostrar gran interés y respeto por la ideología no oficial, o ideología de lo cotidiano delineada por Bakhtin (2012), en contrapunto a la ideología oficial y determinista de las grandes instituciones político-económicas y de las ciencias naturales.

Passos (2014) sugiere que Mitchell construyó tres caracterizaciones distintas de Gould en el conjunto de ‘Professor Seagull’ y *Joe Gould’s Secret* –en el tercero Joe Gould, que emerge en el trayecto de la lectura, sería un producto dialógico de la relación entre escritor y perfilado–. Eso quedaría textualmente más claro cuando Mitchell, teniendo su enfrentamiento con Gould interrumpido por un editor de *The New Yorker* que lo convocaba para la revisión de las pruebas de otro perfil que escribiera, entra en un desvarío sobre el proyecto literario personal que nutrió una versión del *Ulysses* joyceano centrada en un reportero novato del interior –una representación de ficción del propio Mitchell–. Así, concluye que su ciclo místico de iniciación en la metrópolis, del cual creía nunca haber escrito una palabra –así como *La Historia Oral* de Gould, si efectivamente se concretizaba– difícilmente tendría la calidad planeada, creía. Al final, veía sus talentos de escritor como bastante limitados, y la no existencia de su *magnum opus* como algo más beneficioso que su existencia. Kunkel (2015) atribuyó, entre los motivos que podrían haber causado el bloqueo de la escritura –o de publicación– a la cada vez más presente depresión, aliada a los altos niveles de exigencia que Mitchell se impuso a sí mismo para la producción posterior a *Joe Gould’s Secret* en calidad textual y en dimensiones, en las cuales creía no haber condiciones de corresponder.

Si el libro de memorias –sin título– jamás fue concluido, de la misma forma que obras memorables del siglo XX como los tres romances de Franz Kafka y *Petrolino*, de Pier Paolo Pasolini, la condición fragmentada de lo que fue producido no impide su apreciación por el público lector, menos aún de la academia, tanto en términos de crítica como de lecciones de periodismo, pues en ellos emerge, más de lo que en el libro sobre Gould, un género que combina efectivamente el trabajo periodístico –más precisamente, las memorias relativas a las innumerables andanzas e investigaciones– y el ensayo: una mirada introspectiva sobre la propia vida que se desarrolla en una mirada para el mundo –principalmente aquella Nueva York fugaz que ya era antigua y se desvanecía cuando el joven

Mitchell llegó a la gran ciudad al final de la década de 1920—. Por medio de este trabajo apenas podemos apenas identificar y esbozar una caracterización de ese género, pero sí contribuir para la comprensión de la progresión de Mitchell como escritor, sugiriendo el desarrollo de una cuarta fase en suma a las tres señalizadas por Perrin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, Robert. “My story is always escaping into other people”: Subjectivity, objectivity and the double in American Literary Journalism. *Literary Journalism Studies*, v. 1, n. 1, pp. 57-66, 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- Bakhtin, Mikhail. *O Freudismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Benjamin, Walter. *O anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- Cosson, Rildo. *Fronteiras contaminadas. Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 70*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Eason, David. The New Journalism and the Image-World. In: EASON, David (Org.). *Literary Journalism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1990, pp.191-205.
- Fiennes, William. Introduction. In: MITCHELL, Joseph. *Up in the Old Hotel*. New York: Pantheon, 2012.
- Hartsock, John C. *A History of American Literary Journalism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
- Hyman, Stanley Edgar. The Art of Joseph Mitchell. In: HYMAN, Stanley Edgar. *The Critic's Credentials*. New York: Atheneum, 1978, p. 79-85.
- Kunkel, Thomas. *Man in profile: Joseph Mitchell of The New Yorker*. New York: Random House, 2015.
- Martinez, Monica; Correia, Eduardo Luiz; Passos, Mateus Yuri. Entre fato e ficção: personagens compostos e fictícios ou fraude em jornalismo? *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 12, n. 2, pp. 238-250, jul./ dez. 2015.
- Mitchell, Joseph. A place of pasts. *The New Yorker*, 16 fev. 2015.

- Mitchell, Joseph. Days in the Branch. *The New Yorker*, 1 dez. 2014.
- Mitchell, Joseph. Street Life. *The New Yorker*, 11 fev. 2013.
- Mitchell, Joseph. *Up in the Old Hotel*. New York: Pantheon, 2012.
- Mitchell, Joseph. A vida assombrada das ruas. Tradução de José Rubens Siqueira. *Serrote*, n.14, pp. 57-71, jul. 2013.
- Passos, Mateus Yuri. Perfil e contraperfil: os três Joe Goulds de Joseph Mitchell. In: Soster, Demétrio de Azeredo; Piccinin, Fabiana (Orgs.). *Narrativas Comunicacionais Complexificadas 2: A forma*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2014, pp.193-213.
- Perrin, Noel. Paragon of reporters: Joseph Mitchell. *The Sewanee Review*, v.91, n.2, pp. 167-184, 1983.
- Remninck, David. Introduction. In: Remninck, David (Org.) *Life stories*. New York: Random House, 2000, pp. ix-xii.
- Rundus, Raymond J. Joseph Mitchell Reconsidered. *The Sewanee Review*, v.113, n.1, pp. 62-83, 2005.
- Sims, Norman. Joseph Mitchell and the New Yorker nonfiction writers. In: Sims, Norman (Org.). *Literary Journalism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1990, pp.82-109.
- Sims, Norman. *True stories: a century of literary journalism*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- Wolfe, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- Yagoda, Ben. *About Town—The New Yorker and the world it made*. Boston: Da Capo Press, 2001.