

Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas

Tesista: Juan Pablo Neyret

Directora: Dra. Elisa T. Calabrese

Departamento de Letras

Facultad de Humanidades

Universidad Nacional de Mar del Plata

Año lectivo 2003

**Dos modelos para la muerte. Historia y ficción en
“Cómo murió Aramburu”, de Montoneros, y *La
novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez**

Lo que Sarmiento no vio era que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido, habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados, y todo un mundo sometido a los hábitos y normas de la civilización, eran los nuevos aspectos de lo cierto y de lo irremisible. Conforme esa obra y esa vida inmensas van cayendo en el olvido, vuelve a nosotros la realidad profunda. Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud.

Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*.

...no cometa usted nunca un crimen, porque eso más que horrible es triste. Usted siente que va cortando una tras otra las amarras que lo ataban a la civilización, que va a entrar en el oscuro mundo de la barbarie...

Roberto Arlt, *Los siete locos*

INTRODUCCIÓN

Esto no es una pipa

Ce n'est pas une pipe
René Magritte

Esta introducción, en efecto, no es una pipa. Lo cual no significa que juguemos al mismo juego que Magritte y pretendamos que tampoco es una introducción. Lo que queremos significar a través de la cita de este magnífico pintor es que, en principio, una introducción no es un plan de trabajo, el cual fue oportunamente presentado. Y, además, que no describiremos aquí la tesis porque para eso, justamente, está la tesis, sino que formularemos algunas consideraciones acerca de los motivos que nos han llevado a realizar este trabajo y las "pipas" con que nos hemos encontrado (y desencontrado) en él.

Reconocemos, en principio, nuestra deuda con el grupo de investigación "Historia y Ficción", al cual pertenecemos, y al seminario de Licenciatura impartido en el primer cuatrimestre de 2002 "Historia y ficción en la literatura argentina", comúnmente llamado "el de novela histórica", pero que excedió ampliamente el marco de este género literario. Al frente de ambos ha estado la directora de esta tesis, doctora Elisa T. Calabrese, en el caso del seminario junto con el licenciado Ricardo E. Mónaco. Si bien nuestras ideas eran previas al grupo y al seminario, éstos resultaron altamente motivadores, esclarecedores y, lo mejor, cuestionadores de los conceptos que veníamos manejando.

Esta tesis, que no pretende ser más, pero tampoco menos, que un trabajo de grado, se enmarca en conceptos más amplios que pretendemos profundizar en futuras investigaciones, algunas de las cuales ya se encuentran en curso. En principio —y somos conscientes de que no realizamos ningún descubrimiento—, la indisoluble continuidad existente entre la literatura argentina del siglo XIX y la del XX (y el XXI, claro).

También, en la recurrencia del que podríamos llamar "discurso de (la fiesta de) la barbarie", en el cual se encuentra trabajando la doctora Calabrese. No es casual el primer acápite de este trabajo, el párrafo final de *Radiografía de la Pampa*, donde Ezequiel Martínez Estrada retorna una vez más a lo que él mismo llamó "lo facúndico". En el "Estado de la cuestión" y en "Cómo murió Aramburu" nos extendemos sobre el *Facundo* sarmientino como matriz de los discursos que analizamos aquí, aunque pueden reconocerse textos previos que resultan igualmente disparadores.

Esta recurrencia de lo "bárbaro" fue lo que nos movió a ocuparnos, desde hace ya dos años, de la obra novelística de Tomás Eloy Martínez referida al peronismo (*La novela de Perón, Santa Evita*), concretamente a través del proyecto de investigación "Discursos bélicos en textos argentinos contemporáneos", que desarrollamos entre 2002 y 2003 en los marcos sucesivos de una adscripción y una ayudantía de alumno en la cátedra Literatura Argentina II. Debemos agradecer también a la doctora Calabrese la participación que nos permitió en el dictado de tres clases del seminario "Historia y ficción..." del ciclo 2003, donde pudimos cotejar nuestra lectura con los alumnos, en un rico intercambio.

Esta tesis está hecha de cruces. En principio, porque destacamos en "Cómo murió Aramburu" el carácter ficcional por sobre el testimonial, mientras que consideramos *La novela de Perón* un texto no estrictamente histórico pero sí paradigmáticamente cuestionador de las relaciones entre ficción y realidad. De allí que la originalidad de nuestra propuesta (si algún rasgo original hay en ella) radique en leer el texto de Montoneros como ficción y la novela de Tomás Eloy Martínez, como ejercicio develador de la búsqueda de una verdad que ilumine la historia.

Una de nuestras herramientas de análisis será la intertextualidad. Reconocemos aquí dos hilos de Ariadna: el seminario "Intertextualidad, parodia y reescritura en el contexto de la posmodernidad", dictado por la licenciada Cristina S. Piña y su cátedra en el segundo cuatrimestre de 2002, y la brillante síntesis "Historia de una teoría", confeccionada por Elisa Calabrese y Luciano Martínez en el libro *Miguel Briante. Genealogía de un olvido* (Calabrese y Martínez, 2001: 33-68).

En cuanto a las teorías sobre historia y ficción, nos hemos detenido particularmente en las del propio Tomás Eloy Martínez. Como principales referencias de apoyo podemos citar, además del trabajo en el grupo de investigación y el seminario mencionados, los esclarecedores estudios de Elisa T. Calabrese, "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual" (Calabrese, 1994: 53-79) y el primer capítulo de Nuria Girona Fibla en el libro *Escrituras de la historia. La novela argentina de los 80* (Girona Fibla, 1995: 7-23) así como su artículo "Escribir la historia y escribir las historias. La novela argentina de los 80" (Girona Fibla, 1996: 19-29). Cuando lo hemos creído necesario, recurrimos al iluminador volumen de Jacques Revel *Las construcciones francesas del pasado. La escuela francesa y la historiografía del pasado*, que da cuenta impecablemente del giro producido a partir de fines de los veinte con la Escuela de los *Annales*.

Una intervención en la que nos hemos sentido tentados de participar, pero que excede por mucho el marco de este trabajo, es el debate Modernidad-Posmodernidad. Un particular problema se nos planteó en este sentido con el concepto de "metaficción historiográfica" de Linda Hutcheon en *A Poetics Of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (cf. Hutcheon, 1996: 105-123), lo cual sí nos condujo a analizar la lectura posmoderna que en general se ha hecho de *La novela de Perón*, para luego contrastarla con nuestra propia lectura, que disiente de ella en varios puntos. Reconocemos, por honestidad intelectual y por convicción, que *nos situamos ante los textos analizados como lectores modernos, así como postulamos que dichos textos aún no exceden el marco de la Modernidad.*

Lo que sigue es el intento de esclarecer un cruce —el de historia y ficción— y una época de la historia de la Argentina a través de la literatura, que sigue siendo nuestro punto de partida y llegada, aun con todos los paseos que nos permitimos dar y a los cuales, por supuesto, invitamos a quien lee.¹

¹ Ya realizada esta investigación y redactada la presente tesis, apareció el libro de Beatriz Sarlo *La pasión y la excepción* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003), que aborda como materias conjuntas a "Eva Perón, el secuestro y muerte del general Aramburu y la obra de Jorge Luis Borges", según reza su contratapa. En el capítulo "Venganza", bajo el título "Hablan los secuestradores" (pp. 139-155), se realiza un análisis de "Cómo murió Aramburu". Es claro que Sarlo ha trabajado paralelamente a nosotros sobre este tema y reparado en algunos pasajes análogos a los nuestros en el texto monotonero. Sin duda, en un futuro cercano será útil para nosotros el diálogo con este libro, tanto en las coincidencias y en las disidencias así como en los aspectos que trata esta tesis y que no se encuentran abordados en el estudio de Sarlo.

HIPÓTESIS

Cruces, genealogías y reescrituras

Nuestra hipótesis de trabajo puede dividirse en cuatro ítem, haciendo una salvedad: esta división responde a una propuesta metodológica, dado que cada apartado se encuentra indisolublemente comprendido en una totalidad, de la que daremos cuenta en la "Conclusión". Los ítem cuya verificabilidad nos proponemos comprobar son los siguientes:

- 1) "Cómo murió Aramburu", considerado *a priori* un texto testimonial, puede ser leído como un texto de ficción
- 2) *La novela de Perón*, que, como el núcleo de su título lo indica, se enmarca dentro de la literatura de ficción, entre las múltiples lecturas que ofrece puede postularse como una iluminación sobre el campo de la historia argentina reciente.
- 3) En *La novela de Perón* existe una fuerte y evidente operación del discurso periodístico sobre el molde genérico de la llamada nueva novela histórica, lo cual sitúa la obra de Tomás Eloy Martínez en una posición excéntrica respecto del género y cuestiona peculiarmente las relaciones entre historia y ficción.
- 4) *La novela de Perón* recupera y resemantiza el imaginario montonero de los setentas, que se constituye en su matriz, actualizada mediante la operatoria de la reescritura.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un texto fundacional soslayado

Un punto de inflexión en la historia argentina del siglo XIX es el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Adolfo Prieto, en su volumen consagrado a la autobiografía, ha señalado claramente la figura del Restaurador como referente ideológico ineludible de la literatura argentina del siglo XIX:

Desde que Rosas aparece en el panorama político, hacia 1820, su figura se incrusta en todas las corrientes de opinión, afecta en diversos planos la sensibilidad colectiva y se vuelve materia polémica inagotable. Su propio tiempo y la posteridad han dado a su silueta contornos casi fabulosos (Prieto, 1982: 75)

Y agrega:

Por lo pronto, no es exagerado presumir que la irrupción del rosismo es, socialmente, un hecho tan importante como la revolución de Mayo. La misma fuerza perturbadora puede asignarse a uno y otro episodio, en la capacidad de producir hondas fracturas en el plano de la convivencia y de desatar agudos focos de ansiedad. El rosismo provoca un trauma en la conciencia colectiva, con repercusiones que se registran fácilmente hasta medio siglo después de extinguido el régimen político dominado por la figura de Rosas. (77-78)

Huelga destacar que el concepto de Prieto no apunta en absoluto a restringir esta hegemonía a la literatura pro rosista. De hecho, el principal texto generado por el rosismo es, sin lugar a dudas, el *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento.

Así como en el siglo XIX el discurso argentino se conforma en torno a Rosas, lo mismo ocurre en el XX con Perón desde su irrupción a principios de la década del 40. Una mirada que se vincula con la teoría literaria de la estética de la recepción puede dar cuenta de ello. Al respecto, dice Elisa T. Calabrese, refiriéndose a *La novela de Perón*: "Si —como sostiene H. R. Jauss— todo texto implica una respuesta a una pregunta implícita en el horizonte de expectativas de su tiempo, el solo nombre de Perón concitará de inmediato las más fuertes adhesiones o rechazos" (Calabrese, 1991: 357).

Sostenemos que la hegemonía como referente ideológico de Juan Manuel de Rosas se extiende por más tiempo que "medio siglo después de extinguido el régimen político" rosista, como señalaba Prieto. En rigor, el peronismo se autocalifica como una continuación del rosismo —basta con citar la famosa línea histórica establecida por sus militantes: San Martín – Rosas – Perón—, y en este sentido postulamos que la literatura argentina posterior a 1940 lee a Rosas desde Perón y a Perón en Rosas.

7
1
*2

Con el derrocamiento de Perón en 1955 por el golpe militar que encarama a la Presidencia primero al general Eduardo Lonardi y enseguida al general Pedro Eugenio Aramburu, quien se constituirá en la figura emblemática de la autodenominada "Revolución Libertadora", comienza en la Argentina un proceso de exclusión de signo radicalmente opuesto al ocurrido durante el régimen peronista. Si durante éste, el Otro, el "cabecita negra" que amenazaba la estabilidad liberal impuesta en 1880, tanto como el "segundo Rosas" venían a representar el triunfo de la barbarie en el marco del populismo, ahora se pretende —en el sentido que el término tiene de simulación— una restauración civilizadora. Pronto se verá que no es tal, y un episodio clave serán los fusilamientos de un grupo de revolucionarios peronistas en los basurales de José León Suárez en 1956, testimoniados por Rodolfo Walsh en *Operación masacre*.

7
1
3

Perón, en su exilio, pasa a ser la figura del excluido no sólo del territorio de la Nación sino también negado en su nombre propio, lo mismo que Eva Duarte, fallecida en 1952. En efecto, por ley se prohíbe nombrar al líder, que pasa a ser designado con eufemismos como "tirano prófugo" o "dictador depuesto", que recuerdan en sus sustantivos ("tirano", "dictador") la nominación de Rosas que hacían los unitarios y liberales. Incluso, la dictadura editó un volumen documental titulado *Libro Negro de la Segunda Tiranía*, que da por sentada la continuidad entre el rosismo y el peronismo. Simultáneamente, se le prohíbe al pueblo no sólo nombrar a Perón sino también utilizar cualquier símbolo que lo evoque, en un claro acto de violencia semiótica.

Dos fenómenos ocurren en los años siguientes, especialmente en la década del 60, y ambos tienen que ver con las formas de "Resistencia" —de hecho, así ha pasado a denominarse históricamente el período 1955-1973— a la exclusión. Uno, la circulación de discursos subterráneos vinculados con la reorganización del peronismo, incluidas cartas y líneas de acción enviadas a través de distintos albaceas por el propio Perón desde el

1. generalidad de los que debían su investigación.
2. Afirmación muy fuerte: de dónde sale el...?
Resumen cuestionable.
3. ¿Desde dónde habla el investigador?

exilio; la palabra soterrada construye un espacio clandestino donde el excluido reafirma y reagrupa su existencia.²

El otro fenómeno es la reagrupación, a su vez, de las fuerzas de izquierda argentinas en torno al eje peronista. Si durante los 40 y los 50 se veía en Perón la encarnación de un populismo opuesto a las ideologías marxistas (que, de hecho, el régimen combatió), en los 60 se cae en la cuenta de que se trató, precisamente junto con el de Rosas, del único gobierno que se manifestó abiertamente antiimperialista. Esta última línea del pensamiento latinoamericano, estimulada por la Revolución cubana de 1959, redescubre en el peronismo un ideal nacional y popular y es así como los intelectuales de izquierda vuelcan sus simpatías hacia el movimiento, dando lugar a la paradójica, pero suficientemente explicada y justificada, aparición de una *izquierda nacionalista*, que será uno de los actores principales de los convulsionados fines de los 60 y principios de los 70.

En este marco, nos resulta particularmente operativo el pensamiento de José Pablo Feinmann.³ Para analizar sus bases, nos remitiremos al documento "Política y verdad. La constructividad del poder", editado en 1988 pero leído inicialmente en 1984 en el denominado Coloquio de Maryland, cuando en esta Universidad estadounidense se reunieron un grupo de intelectuales argentinos para debatir sobre la represión de la última dictadura militar y las posibilidades de reconstrucción del campo cultural.

En la argumentación de Feinmann, para la Juventud Peronista de los años 70 la institución de una verdad estaba indisolublemente ligada a la toma del poder. Un presente absoluto, centrado en la posición tercermundista y en la praxis, excluía a este grupo de cualquier ruptura histórica, en lo que el Feinmann del 84 considera una lectura simplista de la temporalidad hegeliana. "La verdad del pasado se conquistaba en la militancia del presente. Se trataba de sumar poder, y desde aquí, desde nuestro poder, desplazar la verdad del enemigo del centro del saber e instalar allí la nuestra" (Feinmann, 1988: 80).

² Esta circulación del discurso ha sido escrupulosamente estudiada en la segunda parte de *Perón o muerte*, "La palabra distante o la palabra en el exilio" (cf. Sigal y Verón, 1988: 93-129). El concepto de los autores es claro: "Difícilmente se podrá encontrar, en el siglo XX, un caso de influencia a distancia de un líder político sobre la situación de su país, comparable al del general Perón" (93).

³ Desde ya, nos remitimos al profundo conocimiento y la aguda reflexión del filósofo sobre la Juventud Peronista en general y Montoneros en particular. Sin embargo, debemos dejar constancia de que este ex militante montonero se desafilió del Partido Justicialista en 1982 y paulatinamente fue cuestionando y condenando la violencia y la lucha armada en libros como *La sangre derramada* o *La crítica de las armas*. El tema también es abordado en su obra teatral *Cuestiones con Ernesto "Che" Guevara*. Ya en "Política y verdad" aboga por la reconstrucción del sistema democrático.

La primera "verdad" de la historia argentina, impuesta en el poder hacia fines del siglo XIX y organizada institucionalmente, es la "liberal", y para Feinmann "fue expresada por un gran texto literario: el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento" (81). Esta constructividad liberal, pues, se basa en la dicotomía civilización-barbarie, bajo la premisa de que "El discurso ideológico (el que expresa la verdad) se *construye* como un texto literario" (81), y por lo tanto Sarmiento construye "Una verdad *desde* la política y *para* la política" (82). "*Sarmiento lo inventó a Quiroga*" (82), sentencia Feinmann, y es esta constructividad lo que importa en la militancia política. Así, sostiene que *Facundo* aceleró la caída de Rosas "porque Rosas no alcanzó a formular una verdad semejante. No alcanzó a unificar la diferenciación de sus funciones en un discurso progresivo, superador, que pudiera enfrentar al del enemigo" (83).

Feinmann destaca la catalogación del Otro como "enemigo" y no como "adversario" porque la política es concebida como guerra, como *pólemos*. No es casual, apuntamos nosotros, que en esta época es cuando surge la agrupación guerrillera Montoneros, cuyo nombre está tomado directamente de las montoneras de los caudillos, y que inicialmente se llamaba "Comando Juan José Valle" en tributo a uno de los militantes (y militar, en este caso) mandados a asesinar por Aramburu en el '56. Y la figura de Aramburu como paradigma del enemigo hará que, para tomar carta de ciudadanía, los Montoneros elijan al ex presidente de facto para secuestrarlo y ejecutarlo en mayo-junio de 1970. Inclusive, la consigna "Perón o muerte" de la agrupación evoca inevitablemente el "Federación o muerte" rosista. Feinmann da cuenta de la efervescencia del período al recordar frases de la militancia como "el que no mata es un maricón", pero lúcidamente reconoce que "Esta obstinada aniquilación del adversario, esta transformación de la política en guerra, fue expresada en el *Facundo* sarmientino" (84).

Y es el propio Feinmann, aunque sin nombrarla, el que da cuenta de este regreso de la "barbarie" sarmientina —claro que con una valoración positiva— al centro del escenario político argentino. Una condición previa a su reaparición es el revisionismo histórico de la década del 30, que reivindica, precisamente, a Juan Manuel de Rosas. De allí, estimamos, que Montoneros, que hacia fines del '72 hegemoniza la llamada "tendencia (revolucionaria)" de la Juventud Peronista de izquierda, instituya la violencia en el campo ideológico peronista. Con la venia inicial de Perón, los grupos armados (llamados "comandos especiales") adquieren cada vez mayor relevancia. Feinmann acota que el libro de cabecera de la JP era, precisamente, *De la guerra*, de Von Clausewitz. "*La verdad*" —afirma Feinmann— "*era lucha, conquista y dominación*. La verdad era

enfrentamiento" (90), y "Esta concepción de la verdad acercaba a los militantes de la JP más a Nietzsche que a cualquier otro filósofo" (90).

Esta segunda verdad de la Juventud Peronista 1970-1973, que viene a oponerse abiertamente a la liberal expresada en el *Facundo*, se expondrá en forma asimismo literaria en 1974 en "Cómo murió Aramburu". Por primera vez desde los años de la organización decimonónica, una nueva imagen de nación viene a confrontar con la ya instituida. Y, en efecto, se trata de construcciones imaginarias en las cuales se plantea la pugna de dos *estilos*, como lo observa agudamente Benedict Anderson: "Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined" (Anderson, 1991: 6).

En cuanto a los estudios realizados sobre el campo de la guerrilla urbana de los 70, el ex militante montonero, escritor y periodista Martín Caparrós ya decía en 1992: "Sobre la guerrilla de los setentas no hay quien hable. Ahora empiezan a aparecer, tímidamente, algunas biografías periodísticas que se ocupan de ciertos relatos, pero eso no cubre el espacio que deberían llenar quienes se hicieran cargo de esos años, los revisaran, trataran de entenderlos" (Caparrós, 1995: 180).

Diez años más tarde, Lila Caimari reiterará este estado de situación. En su artículo "Los consensos de la historia", afirma que "Tras décadas de lecturas partisanas, los historiadores convergen en sus interpretaciones del justicialismo inicial. Pero sorprende la ausencia de estudios sobre los 70, todavía dominados por el periodismo" (2002), para luego preguntarse:

¿Y qué hay del otro peronismo, el de los setenta, que también empieza a ser histórico? Sería absurdo comparar lo que sabemos sobre uno y otro período. Aquel libro de Richard Gillespie (*Soldados de Perón*, 1987) o el de Silvia Sigal y Eliseo Verón sobre el discurso político peronista (*Perón o muerte*, 1986) siguen muy solos, rodeados de un asombroso vacío de estudios profundos. (id.)

La compilación y edición por parte de Roberto Baschetti de los documentos de la Resistencia y de Montoneros, en cuatro tomos publicados por la editorial platense De La Campana —editora asimismo de otros textos sobre Montoneros— ofrece un sustrato, precisamente, documental para el ulterior estudio del fenómeno. Sin embargo, en esta copiosa recopilación, así como en el texto que hemos comentado de Feinmann y en los mismos estudios de Gillespie y de Sigal y Verón, llamativa, significativamente, se omite la transcripción y el estudio de "Cómo murió Aramburu".

En 1997, con el primer volumen de *La Voluntad*, Caparrós y Eduardo Anguita comenzarán a saldar esta deuda, con —según reza su subtítulo— *Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* así como, de manera parcial, con "Cómo murió Aramburu". En efecto, en este libro, que abarca el período 1966-1970, el texto de Firmenich y Arrostito es reproducido casi en su totalidad, pero no se formula exégesis alguna sobre él.

En estos veinticuatro meses, realizamos asimismo un exhaustivo relevamiento de la bibliografía sobre *La novela de Perón y Santa Evita*. Recorrimos archivos, apelamos al propio Martínez y, especialmente, entablamos relación con académicos de Estados Unidos y Europa (particularmente, el Reino Unido, Alemania y España) que se dedican a este autor. Fue entonces cuando confirmamos y definimos nuestro enfoque de los textos que se abordan en esta tesis. En este sentido, reconocemos como principal texto inspirador el ensayo de Iván de la Torre "Peronismo versus escritores: entre el amor y el espanto".

En el marco de los cruces entre historia y ficción, *La novela de Perón* ha sido tratada por la crítica como un texto periodístico-testimonial y *Santa Evita* (cuyo análisis decidimos resignar en este trabajo porque excedería su encuadre), especialmente en los países del Primer Mundo, como la novela paradigmática del post-boom, centrada en la faz mítica de Eva Perón y leída como una narración eminentemente representativa de la posmodernidad. No se ha efectuado hasta el momento un cruce discursivo entre la semiosis propia de la guerrilla montonera y la de estas narraciones que comparten con ella el referente del peronismo revolucionario.

Estimamos, pues, que la reescritura que realiza Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón* es el primer rescate, y el más profundo, de "Cómo murió Aramburu", un texto fundacional soslayado, y que, como cita el autor a Ernest Hemingway en uno de los dos acápites del libro, "Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos" (Martínez, 1997a: 6). Postulamos que es en la obra de Martínez, especialmente en *La novela de Perón* pero también en *Santa Evita*, donde se produce este rescate a la vez que una resemantización del discurso montonero de los 70, como formulamos en la hipótesis. Y aspiramos humildemente, con nuestra lectura, a empezar a descorrer el velo sobre el mismo.

MARCO TEÓRICO

Consideramos necesario formular algunas consideraciones sobre el marco teórico desde el cual analizaremos la intertextualidad entre "Cómo murió Aramburu" y *La novela de Perón*. En principio, explicitar la ausencia de una teoría sobre la intertextualidad, precisamente por considerar que en el marco de este trabajo constituiría una redundancia.

Hemos elegido, en cambio, detenernos en otras cuestiones que resultan centrales para nuestra tarea. La principal de ellas, con la que concluye este marco teórico, es la de la concepción del referente como una configuración ideológica. Se trata de una postura sin duda adecuada para analizar textos fuertemente vinculados con el discurso político, pero queremos dejar en claro que la hacemos extensiva a todo tipo de producción discursiva.⁴

La operación del discurso periodístico en las novelas históricas de Tomás Eloy Martínez nos ha conducido a plantear las relaciones entre literatura y periodismo, a las cuales dedicamos la mayor parte de esta sección. Hemos considerado pertinente partir de la teorización de Mijaíl Bajtín sobre los géneros discursivos para luego insertar en ella, a lo largo de tres apartados, la cuestión periodística. Ésta se expone básicamente desde las teorizaciones de Tom Wolfe en *El nuevo periodismo*, del cual consideramos deudor a Martínez a partir de la década del 60 mediante su intervención en la revista *Primera Plana*. No escapa a nuestra consideración que el propio Martínez postula el inicio de lo que luego se llamaría "New Journalism", en la periferia de Latinoamérica, concretamente en la década del 50 en Colombia con Gabriel García Márquez.⁵ Tal postura adhiere a las teorizaciones que formulara Susana Rotker —su mujer, por otra parte— en *La invención de la crónica*.⁶ Sin embargo, aunque coincidimos con la autora venezolana en la filiación

⁴ Para un enfoque filosófico del tema, reconocemos nuestra deuda asimismo con *La institución imaginaria de la sociedad*, de Cornelius Castoriadis, especialmente el último tramo del Vol. 1, "La institución y lo imaginario: primera aproximación", y el Vol. 2, *El imaginario social y la institución*. Cf. Castoriadis, 2003.

⁵ En su "Defensa de la Utopía", de 1996, Martínez dice: "Hace ya casi cuatro décadas, el 1 de enero de 1953, un joven periodista colombiano desembarcó en Maiquetía, el aeropuerto de Caracas [...]. En la mitología que cada quien crea para su uso personal, ése ha sido para mí el instante en que nació en América Latina lo que se conocería después como «nuevo periodismo» o «periodismo literario», y el punto de partida del moderno periodismo cultural" (Martínez, 1996b: 1). El joven periodista al que se refiere es, desde ya, García Márquez.

⁶ Para Rotker, sin embargo, aun coincidiendo en el origen latinoamericano de la crónica, éste se sitúa en la década de 1880 y su iniciador principal es José Martí.

modernista y latinoamericana de la fusión entre literatura y periodismo, consideramos más operativo para nuestro análisis el enfoque de Wolfe, porque mientras Rotker se dedica exclusivamente a la crónica, el escritor estadounidense profundiza las relaciones entre el periodismo y la novela.

La filiación que establece Wolfe del "Nuevo Periodismo" con la novela realista decimonónica nos conduce, en principio, a abordar la problemática del realismo. Para ello, hemos optado por privilegiar, a su vez, la teoría que Roland Barthes expone en "El efecto de realidad", no sólo por considerarla revolucionaria en el tratamiento del tema sino también porque la atención concedida al detalle será parte esencial de nuestro análisis comparativo de los textos de Montoneros y Martínez. Lo mismo ocurre con el texto del crítico francés "La escritura del suceso", que nos parece sumamente ilustrativo de la construcción del acontecimiento que realiza como operación privilegiada el discurso periodístico.

Por último, no podemos dejar de reconocer la deuda que todos estos teóricos tienen con el Formalismo Ruso. En una época en la que sus representantes parecen haber sido enterrados por la crítica posestructuralista, reivindicamos su rigor metodológico a la vez que su calidad visionaria respecto de gran parte de las teorías que los sucederían, más o menos explícitamente deudoras de las suyas, a las cuales, por otra parte, no es ajeno Tomás Eloy Martínez.⁷

Retazos de género

Desde la *Poética* aristotélica, históricamente se ha realizado una clasificación de la literatura en géneros. Sin embargo, a partir de la constitución de la lingüística como ciencia con Ferdinand de Saussure en la segunda década del siglo pasado —sin por ello dejar de lado antecedentes que van desde el positivismo del siglo XIX representado por

⁷ En la revista *Panorama*, Año VIII, N° 71, 4 al 10 de agosto de 1970, se publica una extensa entrevista de Martínez (corresponsal en París de la publicación) con Tzvetan Todorov que gira alrededor de la ponderación de los formalistas (Martínez, 1970: 38-40).

Wilhelm von Humboldt (a quien rescata Noam Chomsky en su libro *Lingüística cartesiana*) hasta el Renacimiento, con el estudio de la lengua coloquial por parte de Dante Alighieri en *De Vulgari Eloquentia*—, estos estudios se han enriquecido notablemente al extenderse al discurso como tal. De allí, el artículo de Bajtín "El problema de los géneros discursivos", escrito en 1952-1953, aunque las primeras publicaciones de este teórico sobre la materia datan de la segunda mitad de la década del veinte.

Lo primero que debemos decir es que Bajtín consideraba la categoría del género como portadora de las tendencias "más estables y seculares" del desarrollo de la literatura, como "representante de la memoria creadora en el proceso del desarrollo literario" (en *Problemas de la poética de Dostoievski*, cit. en Bajtín, 1990: 291). Al ampliar la temática al plano del discurso, postula que "cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*" (248). Éstos se caracterizan por ser ricos, diversos y heterogéneos. Los géneros literarios son parte de los géneros discursivos y, contrariamente a la búsqueda de especificidad que caracterizó históricamente al estudio de los primeros, ahora los propone como "determinados tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos pero que tienen una naturaleza *verbal* (lingüística) *común*" (249). Nótese la primacía que Bajtín le otorga al enunciado, al que le dedicará la mayor parte de este estudio. 8

Los géneros discursivos se dividen en primarios (simples) y secundarios (complejos). Los segundos, que incluyen tanto a la novela como a los grandes géneros periodísticos, "surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita" (250). También, se forman a lo largo de la historia y tienen una impronta ideológica, por lo cual Bajtín determina que el "formalismo y [...] una abstracción excesiva, desvirtúan el carácter histórico de la investigación, debilitan el vínculo del lenguaje con la vida" (251). Confrontaremos esta afirmación con la lectura de Tomashevski.

A la par de su preocupación por el enunciado, el teórico soviético se empeña en no reducir el discurso a la faz estilística. Aun así, reconoce la existencia del estilo individual y su mayor productividad en los géneros literarios, define que cada género tiene un estilo diferente y que el estilo tiene un carácter relacional (con oyentes, lectores, compañeros o el discurso ajeno), aunque no descarta su estudio independiente. Pero cuestiona la incompreensión de la naturaleza genérica de los estilos así como la ausencia de un estudio de los géneros discursivos según las esferas de su praxis.

"Los cambios históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos" (253), advierte, y completa que "Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua" (254) así como que "Cualquier extensión literaria de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria" (254), incluidos los géneros periodísticos, lo cual nos interesa particularmente por la relación que establece entre literatura y periodismo.

Estimamos que esta interpenetración ya había sido insinuada por Boris Tomashevski en el apartado concedido a los géneros literarios en su "Temática" (1925). Para este formalista ruso, una agrupación de procedimientos, llamada "rasgos", organiza la composición de la obra. Entre estos rasgos, existen los denominados "dominantes", que configuran el género. Pero, advierte, los rasgos son polivalentes y no permiten una clasificación única, por lo que "Los géneros *viven y se desarrollan*" (Tomashevski, 1987: 229; el subrayado es nuestro), lo cual deniega el formalismo extremo observado por Bajtín.

Tomashevski recuerda que los géneros se han clasificado básicamente en "cultos" y "vulgares" y advierte la dinámica de su cambio a través de la sustitución de los primeros por los segundos, que asume dos formas: o bien la desaparición del género culto o bien "La penetración de los procedimientos del género vulgar en el género culto" (230). Si bien no figura entre los ejemplos que aporta el teórico, postulamos que el periodismo, considerado como género vulgar, habría penetrado en algún momento en el género "culto" de la literatura, así como Bajtín habló, inversa y complementariamente, de la penetración de la lengua literaria en los géneros periodísticos.

Es evidente que Bajtín leyó la "Temática" y que sus ataques al formalismo alcanzan a la afirmación de Tomashevski de que la distribución genérica "obedece sólo a las leyes internas de la composición estética" (232). Aun así, en estos retazos sobre el género, nos interesa tender —o, mejor, hacer visible— un puente entre las palabras de ambos teóricos. En efecto, en lo que respecta a los cambios en los géneros, Tomashevski sostiene que "Los grandes escritores se apoderan de los géneros vulgares y los elevan a cánones de los géneros cultos en los que determinan efectos estéticos inesperados y profundamente originales" (231), mientras el Bajtín de 1970, en "Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*", declara que "Para un escritor artesano, el género sirve de

cliché externo, mientras que un gran escritor hace despertar las posibilidades de sentido latentes en el género" (Bajtín, 1990: 350).

Nuevo Periodismo, Viejo Lobo

Tom Wolfe, quien en 1973 teorizó por primera vez en forma exhaustiva las relaciones entre literatura y periodismo en *El Nuevo Periodismo*, es Doctor en Letras, escritor y periodista. ¿Desde cuál de estas inscripciones redacta su hoy canónico libro? Un vistazo a su título ya nos da una idea de lo que desarrollará en los tres primeros capítulos: la oposición entre periodismo y literatura resuelta, en principio, a favor de aquél. Pero, a la vez, si lo que le interesa a Wolfe es el periodismo, esto es en función del ingreso de este género discursivo en la serie literaria, y el consecuente desplazamiento no sólo del "viejo periodismo" sino, ante todo, de la novela como género dominante en la literatura estadounidense.

El estilo que elige Wolfe está estrechamente ligado con el de su práctica del Nuevo Periodismo, es decir, esta victoria por sobre la novela en boga hasta los 60 se refleja sintáctica y léxicamente en una escritura fuertemente ligada con la que él mismo llama *crónica*, entendida como —y esto añade un nuevo ingrediente que parece contradecir la primacía del periodismo, al subsumirlo a la serie literaria— "un «nuevo» periodismo, un periodismo «mejor», o *una variedad ligeramente evolucionada*" (Wolfe, 1992: 9; el subrayado es nuestro). Es decir, el periodismo evoluciona en tanto se aproxima a la literatura e irrumpe dentro de su serie para alterar el canon:

Sé que [los cultores del Nuevo Periodismo] jamás soñaron en que nada de lo que iban a escribir para diarios o revistas fuese a causar tales estragos en el mundo literario... [...] a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios, a dotar a la literatura norteamericana de su primera orientación nueva en medio siglo... (9)

Wolfe define ese proyecto —cuya existencia en principio niega— como "hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela" (18).

Wolfe testimonia en primer lugar una tensión que se mantiene hasta la actualidad entre la actividad académica encerrada en sí misma y la salida que puede ofrecer el periodismo: "al conseguir mi doctorado en literatura norteamericana en 1957, yo me hallaba con las garras crispadas de una enfermedad de nuestro tiempo cuyos pacientes experimentan un arrollador deseo de incorporarse al «mundo real». Así empecé a trabajar

en los periódicos" (10). Sin embargo, en éstos, existían numerosos "especialistas en reportajes"⁸ que "consideraban el periódico como un motel donde se pasa la noche en su ruta hacia el triunfo final. [...] El triunfo final se solía llamar La Novela" (12-13). Existían, según Wolfe, dos géneros periodísticos que escapaban de la mera información: el reportaje y, en un escalón superior, la columna. Respecto de ésta, apunta: "La práctica usual consistía en otorgarle a un hombre una columna como recompensa por sus servicios distinguidos como reportero. De esta manera se perdía un buen reportero y se ganaba un mal escritor" (22). Esto sólo cambiaría cuando, evitando los mismos riesgos que acechaban en la Academia, "un columnista abandonara el edificio, saliera al mundo exterior y recogiera su material a pie con su propio y genuino esfuerzo personal" (22).

Igualmente, todos los reporteros y columnistas parecían aspirar a "La Novela", que, acotó Wolfe con ironía, "no era una simple forma literaria. Era un fenómeno psicológico. Era una fiebre cerebral" (15). La causa ya fue enunciada: el canon literario no reconocía el discurso periodístico como parte de él:

No había sitio para el periodista, a menos que asumiese el papel de aspirante-a-escritor o de simple cortesano de los grandes. No existía el periodista *literario* que trabajase para revistas populares o diarios. Si un periodista aspiraba al rango literario... mejor que tuviese el sentido común y el valor de abandonar la prensa popular e intentar subir a primera división. (17)

Como se aprecia, está en discusión la misma cuestión de los soportes textuales: el periódico o la revista no son el lugar de la literatura, aunque, llamativamente, cien años atrás le hubiesen hecho lugar a través del folletín por entregas. Wolfe se referirá más adelante a esto, al otorgarle una filiación literaria al Nuevo Periodismo. Mientras tanto, el proyecto creador queda asimismo fijado en el título del capítulo número 2: la crónica tenía que ser "Igual que una novela" (19).

Este capítulo se inicia con la transcripción del comienzo de un artículo de Gay Talese publicado en otoño de 1962 en la revista *Esquire*: "Joe Louis: el Rey hecho Hombre de Edad Madura". En él, Wolfe descubre la esencia de la crónica: una impronta literaria unida a la utilización de datos reales: "El artículo se podía transformar en un

⁸ El término "reportaje" debe entenderse en su acepción inicial de desarrollo de un reporte (informe) sobre un tema o una persona determinados, no en el equivalente argentino de "entrevista".

cuento con muy poco trabajo. Su carácter realmente único, sin embargo, era el tipo de información que manejaba el reportero" (20). Complementariamente, visto desde la óptica del periodismo, se incorporaba un componente artístico: "nadie estaba habituado a considerar que el reportaje tuviera una dimensión estética" (21). Información más estética es, pues, la fórmula.

Inmediatamente, Wolfe define la crónica. "Ahí estaba, un relato breve, completo con su simbolismo y todo, y encima sacado de la vida misma, como suele decirse, sobre algo que ha ocurrido hoy, y que se puede comprar en el quiosco a las once de esta noche por diez centavos" (24).

Para Tom Wolfe, las características distintivas de la crónica son: 1) el narrador, diferenciado de la voz periodística tradicional (narrador-testigo elíptico) para involucrarse en la narración, referirse a sí mismo en tercera persona o mimetizarse con los personajes secundarios, en lo que llama "*voz de proscenio*"; 2) el punto de vista con abruptas modificaciones, en las descripciones; 3) la puesta en escena de la subjetividad de los personajes; 4) la alteración de la tipografía tradicional.

Dos elementos pueden considerarse fundantes, y cada uno de ellos nos remite a un teórico o una corriente teórica ya observados. Por una parte, la supremacía que se le otorga al *estilo*, que se puede relacionar con la interpenetración de los géneros discursivos secundarios a que se refería Bajtín. Según Wolfe:

No ocurre a menudo que uno se tope con un nuevo estilo, punto. Y si un nuevo estilo se creaba no a través de la novela, ni del cuento, ni del poema, sino a través del periodismo... supongo que eso resultaría extraordinario. Fue probablemente esa idea —más que cualquier artificio determinado, como emplear escenas y diálogos en un tono «novelístico»— lo que hizo concebir grandes ideas acerca de un periodismo nuevo. A mi modo de ver, si un estilo literario nuevo podía nacer del periodismo, resultaba entonces razonable que el periodismo pudiese aspirar a algo más que una simple emulación de esos envejecidos gigantes, los novelistas. (36-37)

Y en segundo término, la asimilación del concepto de *extrañamiento* que Wolfe recibe a través de una fuente secundaria, y que remite directamente las prácticas del Nuevo Periodismo a lo que propugnaba el Formalismo Ruso, a una concreción de la recreación de la vida por la que aboga Shklovski en "El arte como artificio" citando a Tolstoi:

La automatización devora los objetos, los hábitos [...]. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la

piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. (Shklovski: 1987: 60)

Dice Wolfe:

Más tarde leí la nostalgia del crítico inglés John Bailey de una época en que los escritores tenían el sentido de Pushkin de «mirar a todas las cosas de nuevo», como si fuera por primera vez, sin la constante intimidación de ser consciente de lo que otros escritores habían hecho ya. Ésa era exactamente la sensación que yo tenía a mediados de los años sesenta. (Wolfe, 1992: 34)

Wolfe dedica el principio del tercer capítulo a datar el origen del término "Nuevo Periodismo" entre 1965 y 1966, y de inmediato da cuenta de la resistencia que generó en los medios canónicos, que veían a la crónica como una "forma bastarda" (40), "sin raíces ni tradiciones" (41), producto de los llamados "escritores independientes", que producían para las revistas populares y los suplementos dominicales, y que ni siquiera pertenecían al sistema que encabezaban los novelistas, seguidos por los "hombres de letras" y la clase inferior de los periodistas. Eran el "lumpenproletariado", como lo autocalifica Wolfe:

Y de improviso, mediados los años sesenta, he aquí que surge una horda de miembros de ese lumpenproletariado, nada menos, una horda de escritores de revistas baratas y suplementos dominicales, sin credenciales literarios de ninguna clase en la mayoría de los casos —sólo que emplean todas las técnicas de los novelistas, hasta las más sofisticadas— y por si esto fuera poco se nutren de las intuiciones de los hombres de letras mientras están en ello... y al mismo tiempo continúan practicando su sórdido trabajo errante de cada día... (41-42)

El miedo inicial cede al reconocimiento de la nueva corriente de la entonces llamada "no-ficción" con *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, y el primer libro de Wolfe, una recopilación de artículos publicados en revistas. De hecho, Capote había publicado lo que sería su novela, en forma seriada durante 1965 en *The New Yorker*, y además, era un reputado novelista que se sumaba a las "hordas": "El propio Capote no lo llamó periodismo; muy al contrario; afirmó que había inventado un nuevo género literario, «la novela de no-ficción»". A pesar de eso, su éxito dio al Nuevo Periodismo, como pronto se le llamaría, un impulso arrollador" (43). Esto se reafirmaría en 1968 con *Los Ejércitos de la*

Noche, que su autor, Norman Mailer, había subtítuloado "La Novela como Historia; Historia como la Novela".⁹

"Hacia 1969 no existía nadie en el mundo literario que se permitiese desear llanamente el Nuevo Periodismo como un género literario inferior".(45), establece Wolfe, y reafirma el tiempo y el lugar de este acontecimiento: la década del 60, la ciudad de New York. "La obra realizada en periodismo en los últimos diez años supera fácilmente a la obra realizada en ficción, pero eso es decir muy poco. Todo cuanto se puede decir es que el material y las técnicas están al alcance, y que el momento es oportuno" (55). Y finalmente preconiza: "Creo que existe un tremendo futuro para un tipo de novela que se llamará la novela periodística, o tal vez la novela documento, novelas de intenso realismo social que se sustentarán en el concienzudo esfuerzo de información que forma parte del Nuevo Periodismo" (55-56). En todo caso, "el Nuevo Periodismo no puede ser ignorado por más tiempo en un sentido artístico" (56).

Desde ya, como lo hemos expresado, textos como *La novela de Perón* o *Santa Evita*, aun incriptos por los teóricos como parte de la nueva novela histórica, vienen a concretar a la vez aquella "novela periodística" a la que se refería Wolfe. Tomás Eloy Martínez no era ajeno a ello durante los mismos años sesentas, a partir de su práctica de las técnicas del Nuevo Periodismo en sus artículos para la revista *Primera Plana*; de hecho, muchos de ellos fueron recogidos en 1979 en *Lugar común la muerte*. Hubo que esperar hasta 1985 para que Martínez se determinara a acometer esta modalidad de novela periodística, la cual se reafirma por la publicación inicial de *La novela de Perón* como folletín en un medio de prensa, *El Periodista de Buenos Aires*.

Así, se cumple la máxima de Bajtín sobre que el discurso literario penetra en los otros géneros discursivos, en este caso, el periodismo. Y, a la vez, la de Tomashevski, en tanto el género "vulgar" del periodismo desplaza al género "culto" de la novela. Pero esto, para Tom Wolfe, sólo es posible, paradójicamente, porque el Nuevo Periodismo no ha hecho sino retomar las técnicas y procedimientos del olvidado realismo decimonónico,

⁹ Dejamos constancia de que este género se inicia en la Argentina casi una década antes, en 1957, con *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, también publicada inicialmente como una serie de artículos periodísticos.

con lo cual asimismo le otorga a la crónica y a la no-ficción una genealogía reconocida dentro de la serie literaria. Y esto nos lleva directamente al próximo punto.

Veámoslo con realismo

En su libro *Los lugares de la voz*, acierta Laura Scarano al referirse a la "provocación" que implica el realismo, como paradoja y "tipo de poética que agudiza las contradicciones en la construcción ficcional del referente" (Scarano, 2000: 105). Poética que "nunca creyó ingenuamente en la pura imitación o reflejo de la empiria, sino como un modo peculiar de reconfiguración y apropiación de la realidad" (105). Disentimos aquí con la noción de "construcción ficcional", que consideramos una contradicción con la de "reconfiguración" del universo de lo real, a la que nos referiremos en el ítem dedicado a la ideología.

En la "reconfiguración y apropiación de la realidad" se reconoce una "pretensión referencial" desde las siguientes premisas:

El fenómeno se explica al estudiar los modos de inscripción de un *programa de escritura* (a veces marcado por la reflexión autorreferencial) que diseña un efecto de lectura específico, cuya verosimilitud y realismo historicista pueden ser construidos (y comprendidos) con eficacia desde la instancia pragmática de la lectura. El sentido producido por el lector construiría así un texto de inequívoca relación con la serie social, proyectando un sujeto de correspondencia verificable con el autor empírico (por el frecuente uso del correlato autobiográfico), borrando sus fronteras con otros discursos no literarios, definiendo en síntesis un estatuto mutante hacia formas híbridas, cuya catalogación convencional como ficción literaria se volvería problemática, sin disolverla por completo, pero inaugurando nuevos marcos y horizontes de recepción. (107)

Así, Darío Villanueva (glosado por Scarano) habla de una construcción de sentido que se realiza "intersubjetivamente (tanto intencional como co-intencionalmente) en el proceso de semiosis" (111), rescatando la noción de intencionalidad intersubjetiva de Grice, y poniendo énfasis en "la lectura *intencionalmente* realista de un texto cualquiera" (cit. por Scarano: 110; el subrayado es nuestro).

Para alcanzar este efecto, tienen particular importancia los relemas y los niveles de lengua utilizados, además de "la figura retórica de la descripción, independientemente de su efectiva correspondencia con la realidad" (112). Desde esta perspectiva, pues, tiene lugar, según Nora Catelli, un «Programa de escritura en un acuerdo pragmático por el

cual se producen "textos referenciales" que, [...] a propósito del discurso autobiográfico, proveen de información histórica que "parte precisamente de una presunción de semejanza o analogía con algún segmento de lo real" [...]. La escritura realista adquiere así "un estatuto definitivo como modo de lectura a la vez que como tipo de escritura, ligados en el espacio de un efecto contractual históricamente variable"» (cit. por Scarano, p. 117). Volveremos, al considerar la cuestión del referente, sobre la citada variabilidad histórica del contrato de lectura.

En su libro, Scarano cita asimismo el "cuaderno de obligaciones del proyecto realista" de Philippe Hamon, conjunto de presupuestos y normas que, según este autor, son las que siguen:

1. El mundo es rico, diverso, abundante, discontinuo, etc.
2. Puedo transmitir una información (legible, coherente) al sujeto de este mundo.
3. La lengua puede copiar lo real.
4. La lengua es segunda respecto de lo real (ella lo expresa, ella no lo crea), ella le es exterior.
5. El soporte (el mensaje) debe disminuirse al máximo (la "casa de vidrio" de Zola).
6. El gesto productor del mensaje (estilo, enunciación, modalización) debe borrarse al máximo.
7. El lector debe creer en la verdad de mi información sobre el mundo. (113)

Desde ya, ésta es la concepción que pone en crisis Roland Barthes en su artículo de 1968 "El efecto de realidad". En él, comienza por preguntarse la función que cumple en el relato (en este caso se refiere a una descripción de Flaubert) "una especie de *lujo* de la narración, pródiga hasta el punto de dispersar detalles «inútiles» y elevar así, en determinados puntos, el coste de la información narrativa" (Barthes, 1987: 180). Tras subrayar "el carácter enigmático de toda descripción" (181), el crítico francés termina (o empieza) por preguntarse, como dijimos, "¿cuál sería, en definitiva, si nos podemos permitir hablar en estos términos, la significación de esta insignificancia?" (181)

No lo menciona explícitamente, pero aquí nos encontramos otra vez frente a postulados del Formalismo Ruso. Por una parte, en cuanto a la preocupación por la economía narrativa propia del primer Barthes, se hace evidente que el "coste" aumenta en tanto y en cuanto se profundiza el efecto de *extrañamiento* y se lleva a cabo el procedimiento verbal de la *forma obstruyente* (cf. Shklovski, 1987: 60). Y por otra parte, en la función que estos "lujos inútiles" pueden cumplir en una poética realista. Respecto

de ello, en su artículo de 1921 "Sobre el realismo artístico", Jakobson ya indicaba que, en su enfrentamiento con la crítica conservadora, "Los adeptos de la nueva escuela consideran los rasgos inesenciales como una característica más realista que la que utilizaba una tradición estereotipada" (Jakobson, 1987: 74).

Resulta evidente la impronta jakobsoniana de "El efecto de realidad", tanto respecto del citado pasaje del teórico y lingüista ruso como en el rescate que Barthes hace de la retórica antigua y su finalidad de la belleza en la descripción, que "contenía en estado germinal [...] la misma idea de una finalidad estética del lenguaje" (Barthes, 1987: 182), a primera vista correlativa con la "función poética" del esquema de la comunicación de Jakobson. El aporte de Barthes radica en señalar que:

Sin embargo, la finalidad estética de la descripción flaubertiana está completamente mezclada con imperativos «realistas», como si la exactitud del referente, superior o indiferente a cualquier otra función, ordenara y justificara por sí sola, aparentemente, el hecho de describirlo, o —en el caso de las descripciones reducidas a una palabra— el hecho de denotarlo: *las exigencias estéticas están entonces penetradas de exigencias referenciales*, tomadas al menos como excusas... (183; el subrayado es nuestro)

Barthes recuerda la idea de la *Poética* de Aristóteles de acuerdo con la cual lo "real" está del lado de la Historia y la "imitación", en el campo de la poesía. Sin embargo, en otro lúcido razonamiento, explica:

...esta misma «realidad» se convierte en la referencia esencial en el relato histórico, que se supone que da cuenta de «lo que ha pasado realmente»: ¿qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle, siempre que éste denote «lo que ha tenido lugar»?; la «realidad concreta» se convierte en la justificación suficiente del decir.

[...]

Todo ello afirma que lo «real» se considera autosuficiente, que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de «función», que su enunciación no tiene ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el «haber estado ahí» de las cosas es un principio suficiente de la palabra. (185)

El advenimiento de una "nueva verosimilitud" que es, precisamente, el realismo, adhiere, pues, a este "detalle concreto" sin función aparente. Es más: como lo había dicho Jakobson, y contrariamente al "cuaderno de operaciones" de Hamon, se basa en él. Para explicarlo, nos remitimos nuevamente a Barthes, en el núcleo de su artículo:

Semióticamente, el «detalle concreto» está constituido por la colusión *directa* de un referente y un significante; el significado está expulsado del signo y, con él, por supuesto, la posibilidad de desarrollar una *forma del significado*, es decir, de hecho, la misma estructura narrativa (la literatura realista es ciertamente narrativa, pero eso sólo porque el realismo en ella es solamente parcelario, errático, está confinado en los «detalles» y el relato más realista que podamos imaginar se desarrolla de acuerdo con vías irrealistas). Esto es lo que se podría llamar la *ilusión referencial*. [...] ...dicho de otra manera, la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad*, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad. (186)

Y a título de "detalle concreto", ya que la teoría barthesiana nos lo permite, nosotros nos permitimos reproducir el brillante cierre de su artículo, que encierra como pocos textos la tensión Modernidad-Posmodernidad y abre la puerta al posestructuralismo, aunque nos hallemos abiertamente en la vereda opuesta a la del autor de *El susurro del lenguaje*:

La desintegración del signo —que parece ser la ocupación más importante de la modernidad— está ciertamente presente en la empresa realista, pero de una manera en cierto modo regresiva, ya que se hace en nombre de una plenitud referencial, mientras que, hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la «representación». (187)

Nuevo Periodismo, nuevo realismo

Dijimos que Tom Wolfe inscribía el Nuevo Periodismo en una genealogía prestigiosa, la de la novela realista del siglo XIX. Así lo da a entender cuando expresa que los periodistas, a base de improvisación, aprenden las técnicas del realismo, y destaca como modelos a Fielding, Smollet, Balzac, Dickens y Gogol (cf. Wolfe, 1992: 50). No abordaremos aquí la cuestión desde la teoría marxista, pero baste con recordar que Fokkema e Ibsch destacan que Georg Lukács hizo posible con sus esfuerzos la lectura en Europa del Este de la tradición literaria del XIX, y cita nombres que en varios casos son coincidentes con los evocados por Wolfe: en el caso del teórico húngaro, Goethe, Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi y Dostoievski (cf. Fokkema e Ibsch, 1984: 142).

Éste, que podríamos llamar el canon realista, se remonta según Wolfe hasta el siglo XVIII, con el ya citado Fielding, Defoe y Richardson, y el autor estadounidense destaca el realismo con que estaban empapadas novelas como *Robinson Crusoe* o *Pamela*. Desde

entonces hasta el siglo siguiente, los autores realistas compartirían con los iniciadores del Nuevo Periodismo el inicial rechazo del sistema literario: "Los realistas sociales como Dickens y Balzac parecían complacerse con tal frecuencia en el realismo puro y simple que se les reprochó a todo lo largo de su carrera. Ninguno de los dos fue considerado como un *artista en vida*" (Wolfe, 1992: 62). Cabe aclarar que la novelística de los citados autores no es homologada por Wolfe con la no-ficción contemporánea, pero igualmente elabora una lista de "candidatos no del todo malos" que "muestran muchas características del Nuevo Periodismo" (68). Entre ellos, se encolumnan, en el XVIII James Boswell con su biografía de Samuel Johnson, y en el XIX el Dickens de los *Sketches by Boz*, el Mark Twain de *Innocents Abroad* e incluso el Chejov de *Un viaje a Sajalin*.

Wolfe destaca exactamente cuatro procedimientos que los cultores del Nuevo Periodismo adquieren de la "novela de realismo social". En primer lugar, la "construcción escena-por-escena", "recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica" (50). Segundo, el registro del diálogo en su totalidad: "el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual" (50). Tercero, el "punto de vista en tercera persona", "para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando" (51), en contraposición con la primera persona testigo que le atribuye al periodista tradicional, aunque este último es un punto que pondremos luego en discusión.

Párrafo aparte para el cuarto procedimiento: poner especial atención en los "detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena". ¿Simbólicos de qué? Simbólicos [...] del *status* de la vida de las personas" (51), especifica Wolfe, y agrega: "La relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento de la literatura. En él radica la esencia misma de la capacidad para «absorber» de Balzac" (52). Obviamente, si esta noción no deriva directamente de la lectura de "El efecto de realidad" (publicado, recordemos, cinco años antes que *El Nuevo Periodismo*), coincide casi en su totalidad con él. Y no sólo por la idea jakobsoniana retomada por Barthes del "detalle concreto" como eje de la creación de la "ilusión referencial", sino porque también el crítico francés apunta que "en la descripción de Flaubert, es posible, ciertamente, ver en la observación del piano un índice del *standing* burgués de su propietaria" (Barthes, 1987: 180). El único disenso radicaría en que Wolfe excluye al autor de *Madame Bovary* del canon del realismo social y lo asimila con los "sofisticados" James o Joyce.

La voluntad de “mostrar al lector la *vida real*” (Wolfe, 1992: 53), como ya no lo hacen los novelistas, liga al Nuevo Periodismo directamente con la novela realista, a la cual la nueva corriente incluso se propone superar: “los periodistas continúan experimentando con todos los procedimientos del realismo, renovándolos, intentando emplearlos de forma más ambiciosa” (53); y más adelante reafirma: “Mi argumento es que el genio de todo escritor —tanto en ficción como en no-ficción, otra vez— se verá gravemente coartado si no puede dominar, o si abandona, las técnicas del realismo” (54). Aunque, siempre, con la prevención de que, para Wolfe, el realismo dista de ser, según William Phillips, “sólo un procedimiento formal, no un método permanente de considerar la experiencia” (cit. por Wolfe, 1992: 54). Ante lo cual opone el autor de *El Nuevo Periodismo*, contradiciendo incluso el citado título del capítulo 2 de su libro:

Para los bárbaros glotones sólo existe con relación a la técnica la ley del proscrito: arrebatarse, usar, improvisar. El resultado es una forma que no es simplemente *igual que una novela*. Consume procedimientos que da la casualidad que se han originado con la novela y los mezcla con todo otro procedimiento conocido a la prosa. Y constantemente, más allá por completo de las cuestiones de técnica, se beneficia de una ventaja tan obvia, tan firme, que uno casi olvida la fuerza que posee: el simple hecho de que el lector sabe que *todo esto ha sucedido realmente*. Las contradicciones han sido borradas. La pantalla ha desaparecido. El escritor se halla un paso más cerca del total envolvimiento del lector, que Henry James y James Joyce soñaron pero nunca consumaron. (53-54)

Tal vez sin proponérselo, Tom Wolfe retoma aquella colusión directa entre significante y referente que para Barthes era la explicación semiótica del realismo. Creemos, eso sí, que Wolfe confunde dos planos al declarar contradictorios una manera de considerar la experiencia y los procedimientos utilizados para dar cuenta de ella. *Aun con la primacía referencial*, aclara María Coira que «a partir de los trabajos y aportes de los formalistas rusos, nadie puede obviar hoy que la literatura está “hecha” de lenguaje, que el lenguaje es su materialidad y, por ende, interesarse por la literatura conlleva una ineludible atención por el lenguaje» (Coira, 1994: 137). No se trata sino de la concepción de arte como artificio que tan claramente expuso Shklovski en 1917, que paradójicamente alimenta a la literatura más realista y que nos conduce a otro ítem ineludible: qué es, cómo se configura, el referente.

En lo referente a la ideología

Seguimos siguiendo a Scarano, esta vez en "La alucinación de la referencia" cuando, en el estudio de la relación de los textos con la realidad —de las palabras con las cosas, en términos foucaultianos—, propone pensar "cómo la cultura activa mecanismos que traducen en andadura discursiva ese ámbito difuso y diverso de lo real, y se articula en prácticas heterogéneas que emergen en textos (que a su vez funcionan como sistemas de comprensibilidad social)" (Scarano, 2000: 87-88). Y, entre las diversas perspectivas que propone, adherimos enfáticamente a "una atención al problema del referente que no ignore su funcionamiento discursivo, pero que tampoco cancele su presencia efectiva como construcción ideológica, que repone y articula los imaginarios y las formaciones discursivas de donde emerge" (88-89).

En "Lenguaje e ideología", conferencia impartida en 1983, Noé Jitrik recuerda las opciones paradigmático/sintagmáticas que se producen en cada acto de habla y enfatiza que "en toda opción hay un elemento intencional, de naturaleza consciente: si se quiere decir tal cosa o tal otra; en otros términos, la opción tiene que ver con una intención que se gesta como tal en el sujeto de la frase, o más precisamente, en el sujeto de la enunciación" (Jitrik, 1988b: 168). Y añade que «la presencia del sentido en el espacio del sujeto, encarnada en la intención, constituye un sistema generador, al que designamos como "acción ideológica", y que sería ese conjunto de representaciones, de ideas, de sentimientos, de deseos, que está en los sujetos y que de pronto se organiza» (168-169).

Tales acciones tienen que ver con los campos del poder y el saber. En principio, "con la intención y con el deseo y con todo ese mundo de experiencias de la realidad anteriores a la emisión de la frase pero que en la emisión de la frase ponen de relieve un poder" (169). Luego, «los actos de lenguaje se producen en virtud de una acción ideológica que da su sentido a las frases; además, esa noción de "acción" implica convergencia de una multitud de planos, [...] también el del "saber"» (169).

Tras analizar el lenguaje y ubicarlo como la instancia intermedia entre la lengua y el habla (lo concreto de la lengua y lo abstracto del habla), Jitrik define los vínculos entre sociedad, lenguaje e ideología:

Por lo que se refiere a la sociedad, para seguir estableciendo diferencias, diría que es un conjunto de prácticas reales, semejante a la lengua, propias de un momento determinado; lo que define a una sociedad en particular es la articulación que se

produce entre estas prácticas a partir de ciertas reglas, lo que engendra, a su vez, figuras que identifican al todo y lo hacen inteligible así como a las partes que lo integran. Ahora bien, si lengua es la institución y lenguaje es lo que particulariza y sociedad es un sistema de prácticas, ideología sería *un nivel determinado de la representación de las figuras que resultan de la articulación de dichas prácticas...* (173; el subrayado es nuestro)

Más adelante, establece que "no se debe considerar la ideología como una cosa sino como un sistema concreto de relaciones producidas a su vez por relaciones sociales" (178). Este vínculo será perfeccionado en el texto de 1986 "Literatura y política en el imaginario social", donde sostiene: «Lo que designamos como "sociedad" no es esa totalidad humana sino el conjunto de sistemas que la ordenan y, ciertamente, en una instancia posterior, sus prácticas discursivas» (Jitrik, 1988a, 120).

Jitrik enuncia cinco definiciones posibles de "ideología" —las cuales encuentran sus principios en Michel Foucault tanto como en la Filosofía de la Liberación latinoamericana—, que consideramos pertinente transcribir a pesar de su provisionalidad: 1) "la forma que adoptan las ideas triunfantes, que son las de las clases dominantes" (Jitrik, 1998b, 176); 2) "el conjunto de representaciones deformadas de la realidad que las clases dominantes producen y requieren para justificar y legitimar su dominación sobre el conjunto de la sociedad" (176); 3) "las clases dominantes pretenden darle al signo ideológico un carácter eterno" (176); 4) "el conjunto de representaciones que en función de sus intereses hacen las clases dominantes pero en su relación inmediata con las cosas, lo cual les sirve para establecer reglas de comportamiento y modos de apropiación simbólica y concreta de espacios y tiempos" (177); 5) "una forma o tipo de conocimiento precientífico y sobre el cual se puede llegar a constituir la ciencia mediante un trabajo crítico, desideologizante; en razón de ello, se encuentra en todos los intersticios, tanto del saber como, incluso, del inconsciente" (177).

Tres conclusiones son a las que arriba Jitrik en la relación entre lenguaje e ideología: a) *la política es el campo por excelencia de la ideología*; b) *la lectura es el terreno propio de la aparición de la ideología y está determinada por ésta*; c) *la acción ideológica se ejerce en la construcción u operación misma del lenguaje*.

Continúa Scarano, señalando que "El texto no mediatiza, pues, un conocimiento que *refleje* lo real [...] Por el contrario, un programa de escritura supone la construcción determinada de un referente, así como de un sujeto específico y de su correspondiente

lector" (Scarano, 2000: 100). Sostenemos que ello ocurre a través de una mediación que es *ideológica*. Al respecto, sigue diciendo Scarano:

...la ideología hace permeable la construcción lingüística y metalingüística que el texto hace de la realidad. Ese "discurso tercero", que tanto la semiótica (con el concepto de "interpretante" de Peirce) como la crítica sociológica (con la noción althusseriana de "ideología") interpretan como mediador, se constituye en espacio de trasvasamiento de los dos términos en pugna: el discurso del texto y el discurso de lo real. (100)

Y añade esta definición de Emilio Garroni: "El referente no es la cosa misma, sino nuestro modo de operar sobre las cosas" (cit. por Scarano: 100). "La referencia" —dice Scarano— "es una operación de traducción cuyas configuraciones son mediadas ideológicamente, pues los aspectos ideológicos de un texto son los gestos metalingüísticos por los cuales este texto sustituye al supuesto referente por un sistema de signos" (101). Thomas Lewis, quien sintetiza la postura semiótica de Umberto Eco y la marxista de Louis Althusser, propone una «"teoría de los referentes" como unidades culturales, socialmente producidas y en permanente expansión, que objetivan sistemas de representación (ideologías)» (101) con la cual coincide en líneas generales la postura de Jitrik.

Esta postulación de un programa de escritura que contempla un pacto entre el autor y el lector, señalamos, es históricamente variable. Y la corriente que recupera la historicidad de los estudios literarios luego del estructuralismo es, precisamente, la estética de la recepción, cuyas primeras raíces se encuentran en el Formalismo Ruso. Fokkema e Ibsch apuntan al respecto: "La teoría de la recepción tiene en cuenta el relativismo histórico y cultural puesto que es consustancial con ella un convencimiento de la mutabilidad del objeto —y por lo tanto de la obra literaria— a través de un proceso histórico" (Fokkema e Ibsch, 1984: 167). Al respecto, destaca Scarano la concomitancia de este enfoque con el concepto de "esfera ideológica" de Bajtín "como atmósfera social constituida por reglas que rigen el funcionamiento de los discursos" (Scarano, 2000: 101) y en cuanto a que "el discurso es el vehículo de la ideología" (102), así como con el concepto de "evaluación social" del Formalismo Ruso, que "propone estudiar el anclaje de los textos en el mundo, y discernir las formas en que éstos organizan la realidad, produciendo variaciones en la serie desde el utillaje retórico hasta la conformación de géneros" (102)

Finalmente, Scarano rescata las reflexiones a este respecto de un historiador cultural, Roger Chartier, y un sociólogo, Pierre Bourdieu. El primero postula que "Es en su funcionamiento mismo, en sus figuras y en sus acuerdos, como la significación se construye y la realidad es producida" (cit. por Scarano: 102), así como que "es necesario reconocer los efectos de sentido implicados por las formas" (id., 102), que la libertad del individuo no es la de "un yo propio y separado, sino en su inscripción en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece" (id., 102-103) y que "aquello que el texto mismo plantea como real al constituirse en un referente fuera de sí mismo, y se construye según modelos discursivos y divisiones intelectuales propias a cada situación de escritura" (id., 103).

Chartier incluso recupera el concepto de representación, entendida como "el conjunto de las formas teatralizadas y estilizadas mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes constituyen y proponen una imagen de sí mismos" (id., 103). En coincidencia con Bourdieu, destaca que "la representación que los individuos y los grupos transmiten invariablemente es una parte integrante de su realidad social" (id., 103) y que dicha representación "hace presente una ausencia, pero también exhibe su propia presencia como imagen, y constituye con ello a quien la mira como sujeto mirando" (id., 103).

Nos resulta imprescindible aclarar que realizamos estas reflexiones, aunque parezca tautológico, en la dimensión lingüística y entendiendo al referente como parte de ésta *únicamente y por método*. Quede claro que se trata de un recorte, y que de ninguna manera negamos la existencia de un referente externo al lenguaje; es más, la reafirmamos. Muy lejos de nosotros está proponer una visión idealista o nominalista del mundo. Para decirlo con términos coloquiales, la silla sigue siendo silla y la mesa, mesa, más allá y a pesar de nosotros. Por ello elegimos el término *configuración* del referente al de "construcción".

La construcción del acontecimiento

En términos del esquema de la comunicación de Jakobson, el periodismo es un género discursivo que privilegia la función referencial. Las cinco preguntas básicas a responder por un periodista varían según sean "las cinco W" en su abreviatura inglesa, esto es, "What?", "Who?", "When?", "Where?", "Why", o la versión castellana: "¿Qué?", "¿Quién?", "¿Cuándo?", "¿Cómo?", "¿Dónde?", a las que suele agregárseles "¿Por qué?".

La respuesta persigue una utopía llamada "objetividad", ya descartada de la práctica periodística como concreción pero a la cual se debe seguir apuntando.

Como la historia (de la cual se ha dicho que es su primera versión), el periodismo trabaja con fuentes, testimoniales e indiciales, en procura de reconstruir un *fenómeno*. Decíamos antes que la primera persona testigo invocada por Tom Wolfe como característica del "viejo periodismo" es discutible, porque, aunque puede privilegiarse la presencia del reportero ante el fenómeno mismo, las preguntas básicas tienden a una desaparición de esa primera persona en pos del relato "objetivo" de los fenómenos.

En realidad, la ideología que guíe al periodista y a la línea editorial y comercial del medio al que pertenezca será la que dictamine a qué fenómeno se le prestará atención. "Esto es *noticia*", es una frase típica en las redacciones de periódicos o estaciones de radio o televisión, y depende del perfil de éstas qué fenómeno adquirirá tal carácter distintivo. El fenómeno, pues, no es la noticia, sino que, por el contrario, *una noticia es una construcción discursiva (por lo tanto, ideológica) que tiene su origen en un fenómeno*. Es decir, el mismo fenómeno puede *no* ser noticia para distintos medios.

Una vez transformado en materia discursiva, en noticia, el fenómeno se vuelve *acontecimiento*, es decir, regresa simbólicamente a su naturaleza fáctica con un plus de significancia otorgado por la misma noticia. Así, la información periodística se basa en una operación selectiva de un hecho del "mundo real" convertido en discurso ideológico y devuelto a la esfera de lo "real", a la vez, a través de nuevas operaciones selectivas, siempre ideológicas, como el espacio o el tiempo que se le habrá de conceder en los medios a su desarrollo.

El acontecimiento, pues, resulta una construcción, como lo ha destacado Eliseo Verón. Construcción que, por otra parte y al mismo tiempo, es identificada por la llamada "opinión pública" con el fenómeno, sin que en la sociedad se tome conciencia de la mediación realizada.

Una de las premisas que convierten a un fenómeno en "noticia" es su urgencia o calidad de primicia. Con referencia al Mayo Francés, en su artículo de 1968 "La escritura del suceso", Roland Barthes destaca esta inmediatez, que caracteriza a los medios auditivos o audiovisuales pero que no escapa tampoco a los gráficos, y que tiende a privilegiar la construcción de sentido ya no sólo a través de la palabra mediadora sino en y por ella:

La palabra informativa (la del reportero) ha estado tan estrechamente mezclada con el acontecimiento, con la propia opacidad de su presente (basta con pensar en

determinadas noches de barricadas), que constituía su sentido inmediato y consustancial, su manera de acceder a una inteligibilidad instantánea; esto quiere decir que, en los términos de la cultura occidental, en los que no puede percibirse nada que carezca de sentido, *ella constituía el propio acontecimiento*. (Barthes, 1987: 190; el subrayado es nuestro)

NOVELA, HISTORIA Y PERIODISMO

La nueva novela periodística y la herencia de Rodolfo Walsh

En su caracterización de la novela de no-ficción a partir de la obra de Rodolfo Walsh, Amar Sánchez postula la taxonomía del discurso narrativo no-ficcional, que incluye pero no se acaba con la citada clase de novela:

Habría que hablar entonces de un *discurso narrativo no-ficcional* (del que participa el relato de no-ficción); este discurso supera y evita las limitaciones de toda clasificación e incluye diversas clases de textos más o menos cercanos al periodismo o a la ficción, en tanto se produzcan en ellos cierto tipo de transformaciones narrativas. La idea de un discurso considerablemente más amplio y abarcador que tiende a borrar o a hacer más lábiles los márgenes entre ficción, realidad, literatura, historia, periodismo, etc. nos remite a los comienzos de la novela como género, en tanto en sus orígenes no estaban claros sus límites ni su relación con lo real. (Amar Sánchez, 1992: 21)

Esta definición es, sin duda, deudora de la filiación que Wolfe hace del Nuevo Periodismo con la novela inglesa de los siglos XVIII y XIX, antes de la cristalización del realismo literario como escuela a través de la narrativa francesa. Y, si bien veremos que no coincide en un todo con la concepción de la novela que formula Tomás Eloy Martínez —en tanto éste entiende la novela como ficción—, postulamos que, sin embargo, la define cabalmente. El entrecruzamiento de "ficción, realidad, literatura, historia, periodismo" es la marca que caracteriza las novelas históricas de Martínez, es decir, *La novela de Perón* y *Santa Evita*.

Esto coloca asimismo a Martínez como legatario directo de la no-ficción de Walsh a través de lo que Zuffi llama la novela «"post" testimonial», que tiene vínculos tanto con la narrativa del boom como con la del post-boom (cf. Zuffi, 1996). Esta instancia no necesariamente superadora, sino continuadora de textos como *Operación masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* o *Caso Satanowsky*, responde en principio a las premisas enunciadas por el propio Walsh en la entrevista concedida a Ricardo Piglia en marzo de 1970 y publicada en *Un oscuro día de justicia*:

[...]es probable [...] que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un tipo de arte más documental [...] En un futuro [es posible que...] lo que

realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o el documento [...] evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas. (cit. por Amar Sánchez, 1992: 27)

De esta manera, Walsh se anticipa una vez más a Wolfe, cuando éste preconiza en 1973 (reiteramos la cita) "Creo que existe un tremendo futuro para un tipo de novela que se llamará la novela periodística, o tal vez la novela documento, novelas de intenso realismo social que se sustentarán en el concienzudo esfuerzo de información que forma parte del Nuevo Periodismo".

La caracterización del discurso no-ficcional según Amar Sánchez sigue proveyéndonos de claves de lectura para la obra de Martínez:

El discurso no-ficcional parece surgir allí donde se cruza una necesidad de fractura y renovación literarias con circunstancias históricas en las que los acontecimientos (revoluciones, luchas, crímenes políticos) no precisan de lo imaginario para constituirse en relatos, como si pertenecieran a una realidad de por sí suficientemente "literaria". Aquí es donde reside una cierta condición "escandalosa" del género: "realidad" y "ficción" se transforman simultáneamente al estar en contacto y los límites entre ellas se vuelven imprecisos. (Amar Sánchez, 1992: 28)

Y, en coincidencia con nuestra concepción de la realidad como configuración ideológica así como con la declaración de Nuria Girona Fibla de que "En ellas [obras como *La novela de Perón*] no se niega la posibilidad de acceso al conocimiento pero sí se declara la complejidad del objeto interrogado y se dispersa la ilusión de una explicación totalizante" (Girona Fibla, 1996: 23), del mismo modo que con la cita de Raymond Williams que tomamos de Rotker más arriba, postula:

Otra de las oposiciones que surgieron con más frecuencia para caracterizar el género es la de ficción/realidad. Muchos trabajos lo definen justamente a partir de esta dicotomía y no problematizan el sentido de ninguno de los dos términos, relacionando "ficción" con imaginación —o mentira— y confundiendo "realidad" con lo real. Sin embargo, es necesario distinguir lo real —los hechos— de la realidad que es ya una construcción: no hay *una* realidad, sino múltiples realidades construidas socialmente que dependen para su constitución de numerosos factores. Esta observación no tiende a eliminar de modo idealista el mundo real, sino que afirma que nuestra forma de describirlo es una construcción cultural. (20)

Esta concepción —que se condice con la de la historia, luego de los *Annales*, como práctica social— explicita el vínculo literatura-historia-periodismo que prima en las novelas

históricas de Martínez, por lo tanto, deudoras de las de Walsh. Sin embargo, aunque el propósito del legatario no sea hacer justicia ni proponer una visión maniquea de la realidad, sí creemos que, como lo expresaremos más adelante, esta oscilación entre realidad y ficción es la matriz de la obra de Martínez, que termina por inclinarse hacia la iluminación de la realidad por parte de la ficción. Y en ello tiene que ver esencialmente la fuerte operación de investigación periodística que hay tanto en *La novela de Perón* como en *Santa Evita*, una base inevitable para la construcción de estas novelas donde los límites entre las citadas dimensiones se vuelven lábiles. Creemos, además, que estas novelas de Martínez, contrariamente a lo que ha querido ver cierto sector de la crítica (cf. Laera, 2002 y Link, 2002), mantienen aún una impronta ideológica a pesar de su relativización de la verdad, como dijera Amar Sánchez en la última cita y Girona Fibla al apuntar lúcidamente que en ellas “no se niega la posibilidad de acceso al conocimiento”.

Estimamos que Amar Sánchez se equivoca al ceñir sus certeras reflexiones al que llama discurso no-ficcional. Sus teorías, por el contrario, si bien pueden ser aplicables a la no-ficción —como ella misma lo dijo, por otra parte—, resultan más operativas y productivas en el marco de la “novela periodística” a la que se refiere Wolfe y que no necesariamente debe descartar el elemento ficcional, sino incorporarlo a un entramado mucho más rico.

Isabelle Bleton sigue la línea de Amar Sánchez y nos acompaña en las filiaciones walshianas de Martínez al calificar a *La novela de Perón* y *Santa Evita* como textos de frontera entre la novela y el periodismo (cf. Bleton, 2000: 139) que proponen un doble pacto de lectura, entre la ficción de la primera y el realismo del segundo (140), que no se oponen sino que constituyen un sistema complementario que lanza un desafío al lector (141). Esta doble posibilidad de lectura, novelesca o referencial, se encarna en un “nuevo realismo”, obviamente deudor del Nuevo Periodismo:

...cette double possibilité de lecture [...] repose sur la création d'un espace référentiel au sein du roman, ou inversement, d'un espace romanesque entre les documents. Toutes les textes ont une double référence: externe e interne. La référence externe est constituée par la corrélation entre textes et documents réels, texte et savoir historique du lecteur, et la référence interne par la manière dont les faits sont représentés et créent des résonances fictionnelles, convoquant chez le lecteur des références littéraires. Cette double référentialité, et la tension qui en résulte, serait une caractéristique de ce nouveau réalisme proposé par les textes. (142)

No coincidimos con la autora en que este referente es eminentemente discursivo y que se formula únicamente en términos de intertextualidad (143), como lo hemos dicho más arriba. El relato de los hechos, para utilizar palabras de Amar Sánchez, o la construcción del acontecimiento, en términos de Verón, no niegan necesariamente la ocurrencia de los fenómenos que dan lugar a la narrativización.

Sí suscribimos lo que Bleton dice más adelante acerca de Martínez en cuanto a que a causa de su desconfianza de la historia, "il affirme *le pouvoir cognitif* du roman, sa capacité à éclairer la réalité à travers une représentation capable de rivaliser avec l'histoire dans *l'accès à la vérité*" (146; los subrayados son nuestros). Aun cuando la representación de lo real pase a la vez por una reflexión sobre la validez de los medios utilizados —Bleton se refiere aquí a la autorreferencialidad presente en este tipo de ficciones—, la herencia de Walsh es patente en que "ce réalisme semble prendre la forme narrative de l'enquête, en particulier du journalisme d'enquête, avec aussi de nombreuses références à l'enquête policière" (147). Ello coincide con la figura del "detective literario" (*literarischen Detektive*) con la que Roland Spiller caracteriza o bien a ciertos personajes o bien ciertos procedimientos narrativos verificables en varias novelas argentinas de los ochentas, entre ellas *La novela de Perón*, cuyos protagonistas, sostiene, son *hommes de lettres* en busca del archivo que les permita entender la historia (cf. Spiller, 1993: 101-108).¹⁰

Periodismo y literatura según Tomás Eloy Martínez

"No sé muy bien qué día de 1951, poco después de cumplir 17 años, me contrataron para escribir las noticias de última hora en las pizarras de LA GACETA" (Martínez, 2002). Así recuerda Tomás Eloy Martínez, en un suplemento consagrado al aniversario del diario tucumano, sus inicios en el periodismo. Los cincuentas lo verían cultivarse periodística y literariamente tanto en ese matutino como, sobre fines de la década, ya en Buenos Aires, en *La Nación*, donde ejerciera como crítico cinematográfico, rubro que daría lugar en 1961

¹⁰ Spiller sitúa acertadamente el origen de esta figura rioplatense en el Borges de *Ficciones*, especialmente en "Examen de la obra de Herbert Quain" y "La muerte y la brújula". Por lo demás, este último constituía la obra cumbre del cuento policial argentino para Rodolfo Walsh (cf. Lafforgue y Rivera, 2002: 31).

a su primer libro: *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961).

Sin embargo, la experiencia que marcaría su primera relación entre el periodismo y la literatura se inicia en 1962, con el lanzamiento por parte de Jacobo Timerman del semanario *Primera Plana*, que se constituiría en la revista emblemática de circulación masiva en los sesentas. El propio Martínez lo ha sostenido en diversas oportunidades, señalando más o menos explícitamente sus vínculos con el Nuevo Periodismo: "[*Primera Plana*] Es la destrucción del llamado periodismo objetivo. Se cuenta la noticia como un relato en el cual la voz autoral requiere un enorme esfuerzo. Y el lid de la información no va a estar dado por el hecho central sino por el modo de narrarlo" (cit. Por Ruiz, 2001: 26).¹¹ En el "Prólogo" de la reedición de 1998 de *Lugar común la muerte*, se refiere a los textos de aquella época —que se prolongaría en el semanario *Panorama* y en el diario *La Opinión* ya en la primera mitad de los setentas— como "ejercicios donde mezclé por primera vez las aguas de la literatura y del periodismo" (Martínez, 1998: 9). En "El prólogo de 1978", que acompañó la primera edición de 1979, se extiende acerca del soporte textual, el manejo de las fuentes y la irrupción de la subjetividad que caracterizará no sólo a estos textos sino también a *La novela de Perón y Santa Evita*:

Todos los textos de este libro fueron escritos para vivir un día o una semana, y perecer por olvido. Exhumarlos es una manera de aceptar sus propias leyes, que obedecen tanto a la imaginación como al documento. Las circunstancias a las que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes tan dispares como el

¹¹ Las concepciones de Martínez coinciden, por lo demás, con las teorizaciones de Rotker sobre la crónica: «La crónica modernista se distancia de la "externidad" de las descripciones, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad" (Rotker, 1992: 109); "Las crónicas cuentan con la estilización del sujeto literario, a diferencia del periodismo: su estrategia no es la de la objetividad. Suelen ser textos fuertemente autorreferenciales, incluso a menudo sobre la escritura en sí" (156); «¿Qué es lo que hace que estos textos informativos, noticiosos, sean "obras de arte"? Lo que los distingue y constituye proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso, del cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial» (113); "Si se toma el modelo de Jakobson para categorizar el lenguaje, habría que reconocer que en la crónica modernista los factores destinatario, contexto, código, destinatario, mensaje, contacto, con sus respectivas funciones derivadas —emotiva, conativa, fática, metalingüística, referencial y poética—, presentan un juego de balances y coexistencias muy particular, donde no es menos importante la función poética —el arte verbal como dominante— que la referencial" (121n); «Los procedimientos como la *poetización de lo real* forman parte de la "literariedad" y de la condición de prosa poética de las crónicas modernistas. La nueva poética produjo también un género literario nuevo, entendiendo por género un método de conceptualización de la realidad, de composición y orientación externa e interna, que en este caso oscila entre el discurso literario y el periodístico conformando un espacio propio» (155); «Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años 50 y 60 de este siglo habría de llamarse "nuevo periodismo" y "literatura de no ficción"» (203).¹

testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les concedí componen una realidad que no es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?

Desconfié siempre del testigo neutral que se sitúa ante cada historia como si no hubiese en ella sombras ni dobleces y tiene la presunción de suponer que su versión es única. ¿Quién no ha visto en las páginas de *Time Magazine* o de *La Prensa* de Buenos Aires, tan adictas a los dogmas de la impersonalidad y el distanciamiento, yacer más ruinas de verdades que en los dormitorios de los amantes? (11)

En su análisis de *Primera Plana*, María Eugenia Mudrovcic concluye que la revista "constituye un capítulo privilegiado en las relaciones entre periodismo y literatura, en especial porque tensa las exigencias de la escritura hasta el punto de una crispación que parece más propia de la literatura, por añadidura de rasgos vanguardistas" (Mudrovcic, 1999: 310).¹² Por su parte, Elisa T. Calabrese ya había destacado, refiriéndose a *La novela de Perón*, "el trabajo sobre registros de escrituras que hibridan lo periodístico genuino con lo ficticio, desdoblado, en un juego de espejos, las máscaras autorales" (Calabrese, 1994: 65), para agregar: "Al ficcionalizar textos de procedencia diversa y especialmente aquellos de origen no fictivo, pone en cuestión su legitimidad y permite el juego de las interpretaciones valorativas" (66).

Además de los numerosísimos paratextos, en especial entrevistas, en los que Martínez define las cercanías y distancias entre periodismo y literatura, hay dos textos esenciales que dan cuenta de su posición respecto de esta materia, recogidos en la Biblioteca virtual de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (que él fundara junto con García Márquez): "Defensa de la utopía", discurso ofrecido en el Taller Seminario "Situaciones de crisis en medios impresos", dictado en Santa Fe de Bogotá del 11 al 15 de marzo de 1996, y "Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI", conferencia pronunciada ante la asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa el 26 de octubre de 1997, en Guadalajara, reescrita como "El periodismo vuelve a contar historias" en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, el 21 de noviembre de 2001.

Las analogías del periodismo con el género novela, la comprensión de los hechos únicamente a partir de su puesta en relato y la raíz común existente entre narrar y

¹² Que resaltemos esta conclusión no significa que estemos de acuerdo con la lectura que de *Primera Plana* realiza Mudrovcic, mucho más preocupada por resaltar negativamente los aspectos de mercado de la publicación e inscribirla en la últimamente tan mentada y poco definida "industria cultural".

conocer son las constantes en estos ensayos de Martínez, fuertemente basados en las teorizaciones de Wolfe y Rotker, y que atienden asimismo a aspectos que hemos tratado en el "Marco teórico" como la noción formalista de "extrañamiento" y la importancia que le asigna Barthes al detalle. La genealogía de los vínculos entre periodismo y literatura es análoga a la que establecen *El nuevo periodismo* en el caso de las novelas y *La invención de la crónica* en el de, precisamente, las crónicas, y apenas varía entre los dos textos. Igualmente, Martínez deja claro que el periodismo no es un equivalente de la literatura, en especial a partir de su búsqueda de la verdad, pero luego veremos cómo lo periodístico tiñe lo literario hasta el punto de poder hablar, si no de una equivalencia, de una fuerte analogía, lo que podríamos llamar con Mario Vargas Llosa "la verdad de las mentiras".

En "Defensa de la utopía", Martínez recuerda la década de los cincuenta como fundacional del «nuevo periodismo» a través del semanario colombiano *Momento*, "una revista donde la realidad se parecía a las novelas" (Martínez, 1996b: 1), y añade que "[l]as grandes crónicas de aquellos años fundacionales nacieron al amparo de una realidad que se iba creando a medida que se escribía" (1) y que "[e]nriquecido por un lenguaje de novela, transfigurado en literatura, el periodismo desplegaba ante los ojos del lector una realidad aún más viva que la del cine" (1). La impronta de aquel "Igual que una novela" de Tom Wolfe se continúa en "Periodismo y Narración...", donde el "duelo entre la inteligencia y los sentidos ha sido resuelto hace varios siglos por las novelas" (Martínez, 1997b: 1) y "[t]ambién el periodismo ha resuelto el problema a través de la narración" (1), se critica a los periodistas que "conocen mejor a los teóricos de la comunicación pero leen mucho menos a los grandes novelistas de su época" (3) y se postula que

Un periodista no es un novelista, aunque debería tener el mismo talento y la misma gracia para contar que los novelistas mejores. Un buen reportaje tampoco es una rama de la literatura, aunque debería tener la misma intensidad de lenguaje y la misma capacidad de seducción de los grandes textos literarios. (6)

"El periodismo nació para contar historias" (4), afirma categóricamente el autor.

En cuanto en la puesta en relato, "Defensa..." indica que "[e]n un libro memorable, *Idea de la Historia*, el filósofo inglés Robin George Collingwood advirtió que «sólo lo que se escribe es histórico», sólo lo que ha sido escrito permanece" (Martínez, 1996b: 5). En "Periodismo y Narración...", Martínez vuelve a apelar a un filósofo de la historia y postula la narración como conocimiento:

Uno de los más agudos ensayistas norteamericanos, Hayden White, ha establecido que lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en su memoria, son los relatos. [...] Narrar tiene la misma raíz que conocer. Ambos verbos tienen su remoto origen en una palabra del sánscrito, gna, conocimiento. (Martínez, 1997b: 4)

La noción de "extrañamiento" enunciada por el Formalismo Ruso y retomada por Wolfe es esencial para el periodismo según Martínez. En "Defensa...", sigue evocando los cincuentas y la escritura fundacional de García Márquez, cuando "[t]odo parecía nuevo como si, al cabo de un largo olvido, las cosas pudieran ser nombradas por primera vez. ¿De dónde sino de ese instante salió el afán de ir inscribiendo el nombre verdadero de los objetos y las funciones para que sirven, como se lee en *Cien años de soledad*?" (Martínez, 1996b: 1-2), para luego reafirmar que "el periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica" (2) sino que es, ante todo, "una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la realidad, entender el por qué y el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viendo por primera vez", misión reservada según los formalistas para la "literariedad". En "Periodismo y Narración...", reafirma: "Contar la vida, como querían Charles Danah y José Martí, volver a narrar la realidad con el asombro de quien la observa y la interroga por primera vez: esa ha sido siempre la actitud de los mejores periodistas" (Martínez, 1997b: 6).

En cuanto al detalle, como lo anticipó Jakobson, lo teorizó Barthes y lo repitió Wolfe, se vuelve asimismo constitutivo del periodismo que propugna Martínez. En su texto de 1997, dice:

Las palabras escritas en los diarios no son una mera rendición de cuentas de lo que sucede en la realidad. Son mucho más. Son la confirmación de que todo cuanto hemos visto sucedió realmente, y sucedió con un lujo de detalles que nuestros sentidos fueron incapaces de abarcar... (5).

¿Cuál es la diferencia entre el periodismo y la literatura, entonces? ¿Son sus límites tan lábiles? Martínez apela entonces a la teoría de la comunicación y deslinda:

Yo creo que la novela es el género de la libertad, y en esa medida cualquier confusión genérica es posible, cualquier elemento bastardo, marginal de la realidad es introducible en la novela. Y cuando establezco distinción entre periodismo y literatura, creo que el periodismo tiene tres lealtades y la literatura tiene sólo una, y ahí está la diferencia mayor. El periodismo tiene siempre presente al receptor; y si no lo tiene

presente, está listo, porque el receptor es el destinatario. Ésa es una primera condición: quién es mi lector. Eso condiciona el lenguaje que voy a emplear: voy a emplear este lenguaje porque tengo este receptor. Podés crear un receptor a la manera de tu lenguaje, es posible, Borges lo hace; la crítica, por ejemplo. Cuando Borges hace periodismo, hace eso: crear un receptor. Se vuelve a hacer eso mismo en *Primera Plana*. La segunda fidelidad del periodista es una lealtad a lo que él entiende de buena fe que es la verdad, o sea, la realidad. Una narración, con datos objetivos, de lo que supone que es la verdad. Pese a lo cual, siempre hay manipulaciones posibles de la verdad: poniendo un hecho arriba de otro, titulando de una manera por sobre otra. La verdad es siempre, fatalmente, relativa. Y la tercera fidelidad es a su conciencia, a su escritura, y, sobre todo, a su nombre. Porque como el único patrimonio real que tiene un periodista es su nombre propio, la defensa de su nombre está condicionada a lo que él hace. Pero, en cambio, la única fidelidad del novelista es a sí mismo, a su propia libertad. Porque si por un instante el novelista piensa en el lector, arruina el texto, pierde esa libertad. El novelista no puede pensar en el lector nunca. (Neyret, 2002-2003)

En este sentido, nos interesa particularmente la relación ya marcada por Calabrese entre *La novela de Perón* y sus pre-textos periodísticos, ya que éstos serán reeditados en 1996 en *Las memorias del General*. En el "Prólogo" (fechado en 1995), Martínez expone la tensión a la que se ve sometida la búsqueda de la verdad a partir de la puesta en relato de los hechos. Y si primero dice que "*cuanto más investigaba, más se me confundían las verdades*" (Martínez, 1996a: 13), en la conclusión postula:

Cada uno de los datos de este libro tiene un documento, una carta, una cinta grabada que avala su veracidad. En los inciertos años en que estas páginas fueron escritas, la ilusión de verdad era todo lo que los argentinos podíamos llevar de un lado a otro y tal vez lo único de lo que no fuimos despojados. (15)

Las memorias del General es un libro de investigación y testimonios periodísticos. Aun así, Martínez no habla de la "verdad" sino de su "ilusión". ¿Por qué no invertir los términos y regresar diez años atrás, al primer acápite de *La novela de Perón*, al primer paratexto que en su función anticipadora y condicionadora de la lectura reitera un pasaje del prefacio de *París era una fiesta*? Entonces, diremos nuevamente: "Si el lector lo prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos".

Historia y ficción según Tomás Eloy Martínez

Nos parece imprescindible indagar asimismo en las teorizaciones que el propio Tomás Eloy Martínez ha realizado sobre las relaciones —simetrías y asimetrías— entre historia y ficción. Vale decir que no consideramos que el discurso teórico de un autor coincida necesariamente con sus operatorias y procedimientos al momento de escribir sus ficciones, por lo cual lo someteremos a verificación en nuestro análisis de *La novela de Perón*.

Sin embargo, creemos importante detenernos en este punto ya que Martínez ha producido una serie de textos que siguen una línea de razonamiento que se va modificando con los años. Corregidos, aumentados o sintetizados, han sido motivo de numerosas conferencias y clases magistrales, la mayoría de las cuales dan cuenta de la afirmación de determinadas certezas y la proposición de nuevos enfoques. Entre ellos, tres son las piedras angulares de su reflexión en torno a la historia y la ficción; nos referimos a "La batalla de las versiones narrativas" (1986), el "Prólogo" a *Ficciones verdaderas* (2000) y "La construcción de un mito" (1996/2003).¹³ A éstos le sumaremos el particularmente esclarecedor "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan" (1996), leído originalmente en la Semana Cultural del Cono Sur realizada en Berlín en 1993, que nos sitúa en el tema desde una perspectiva eminentemente argentina.

En "La batalla de las versiones narrativas", nos interesan en primer lugar los términos presentes en el título. El primero plantea un conflicto, que, se verá, es con el poder; el segundo postula la irreductibilidad de la verdad; el tercero indica el campo donde se desarrolla la batalla de versiones: la dimensión de la *narratio*.

A lo largo del ensayo, Martínez va trazando una genealogía de la penetración de lo imaginario en lo histórico en América Latina. Esta contaminación se inicia en el siglo XVI con las historias, crónicas y relaciones, que con su introducción de elementos ficticios resquebrajan el sistema hasta entonces preponderante de la historia ciceroniana. Hay en este período dos nombres claves: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca con sus *Naufragios* y José de Oviedo y Baños con *la Historia de la conquista y la población de la provincia de*

¹³ Tomamos este último de *Réquiem por un país perdido*, el más reciente libro de artículos y ensayos de Martínez. Cabe señalar que, como consignamos, el ensayo está fechado en 1996 y una versión previa apareció como "Evita: la construcción de un mito" en *El sueño argentino* (1999). Es decir, optamos por la última edición del texto pero debemos hacer notar que es anterior al "Prólogo" a *Ficciones verdaderas*.

Venezuela. La tesis de Martínez es que estas operatorias del XVI son retomadas y se vuelven determinantes en el XX, con el Jorge Luis Borges de "Pierre Menard..." como "inevitable precursor", para reaparecer en dos obras claves de la deconstrucción de la historia como discurso monolítico: *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, y *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos.

El soporte teórico de Martínez en este ensayo apela a la filosofía y la crítica literaria de la transición al posestructuralismo así como a la historia de los *Annales*. Así, afirma inicialmente que "[l]as luchas entre la escritura y el poder se han librado siempre en el campo de la historia" y que "el poder sólo puede escribir la historia cuando ejerce control sobre quien ejecuta la escritura", siguiendo evidentemente a Michel Foucault.¹⁴

De inmediato, relaciona memoria y verdad como pluralidades que se expresan en la escritura, y se autoinscribe en tal concepción al aludir a la metáfora que titula el Capítulo Diez de *La novela de Perón*, editada el año anterior:

La apuesta de las novelas que vamos a considerar es todavía más osada: no se trata ya de recrear el mundo, ni tan siquiera, como pretendía la llamada literatura comprometida, de transformarlo revolucionariamente mediante la palabra. La apuesta reside en cambiar la memoria de los hombres: en demostrar que todo lo que recordamos, y aun todo lo que somos, nunca es de una sola manera. Que la verdad no es una ni mucho menos absoluta, sino frágil y con innumerables facetas, como los ojos de la mosca.

Y relaciona esta afirmación con lo que ya había anticipado: "Fue el poder el que advirtió primero (hablo del poder político, del poder religioso) el extraño privilegio que la escritura tenía de hacer y deshacer la memoria, es decir, la realidad del pasado". Más adelante agregará que "la posesión de la historia es un signo inequívoco del sitio donde está el poder". Poder, escritura y memoria constituyen, pues, un entramado conflictivo, y para explicarlo, Martínez recurre a Gilles Deleuze: "La memoria no existe sin un sujeto que la posee, pero tampoco permanece sin un sujeto que la escribe".

¹⁴ En la segunda afirmación, sin embargo, se perciben asimismo ecos de Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Cf. Rama, 1984, especialmente los capítulos II ("La ciudad letrada", pp. 23-39) y III ("La ciudad escrituraria", pp. 41-69). En otro orden, advertimos que omitimos paginar las citas de "La batalla..." dado que hemos trabajado con un documento de Internet.

Para contrarrestar la hegemonía del poder, Martínez cita a Nietzsche cuando éste advierte que "la historia sólo es efectiva en la medida que introduce lo discontinuo", concepción que, sabemos, será central en Foucault. El estatus de esta disciplina se refleja en que "la historia es una ficción que permite vislumbrar (pero no ver) la verdad, una fulgurante violencia narrativa que convierte la fuerza de lo escrito en fuerza de la naturaleza, el pasado en futuro, la memoria en acontecimiento". Retengamos dos conceptos que nos parecen claves: la historia como ficción y la violencia de la escritura, ya destacada por Barthes en "La escritura del suceso", como veremos más adelante.

La renuncia a la pretendida neutralidad del realismo decimonónico es ya, para Martínez, una toma de postura ideológica, ya que "no hay texto sin ideología": Como señalara Terry Eagleton, ni "el texto literario con su ilusión de libertad" ni "el texto historiográfico con su ilusión de objetividad" escapan a la presión ideológica que sobre ellos ejerce la realidad.

Siguiendo a Roberto González Echavarría, Martínez afirma que "al acercarse a la historia, la novela latinoamericana se acerca también a la filosofía y al mito", tal como lo hicieron los cronistas de Indias. Es clave esta consideración ya que anticipa las futuras teorizaciones del autor y su vuelco, una década más tarde, al mito popular constitutivo del imaginario nacional a través de la figura de Eva Perón en *Santa Evita*.

La batalla de las versiones narrativas se libra entre el poder político y los novelistas, que oponen a la imagen monolítica "una historia infinitamente reescribible", como lo señalará luego Aínsa respecto de la nueva novela histórica (cf. Aínsa, 1996). Los personajes históricos, dice Martínez, ya no son el sostén de veracidad para el protagonismo de las masas, como quería Lukács, sino "representaciones del país y metáforas del destino nacional", en tanto que a través de una "subversión estructural" la nueva novela latinoamericana "propone la esencial ambigüedad de todo acontecimiento real, la posibilidad de que la historia se desmienta infinitamente a sí misma".

Historia y ficción se van acercando y alejando en las argumentaciones de Martínez. En principio, "[e]l pasado es ahora una *narratio* donde historia y novela se funden, [...] van emitiéndose sin distinción de voces" porque "[l]a historia se hace con palabras, como la ficción", en tanto "toda palabra *alude* a la realidad pero no es la realidad. Ficción e historia pueden, entonces, considerarse metáforas de la realidad: una, la historia, luchando por afirmar su principio de verdad; la otra, por imponer su principio de ilusión. En las dos es preciso elegir, reconstruir, imaginar". Desde ya, Martínez basa esta afirmación en las reflexiones de Lucien Febvre, para luego reafirmar el "imposible principio de verdad de la

historia”, al cual el novelista “opone no sólo el principio de ilusión sino también el principio de conocimiento”, entendido éste como una posibilidad infinita, en una nueva remisión explícita a Borges. La verdad se plantea como utopía y la imaginación, como conocimiento. Pero a la vez “la historia [...] también se propone como principio de conocimiento, la historia de Lucien Febvre y de Fernand Braudel”. Así, historia y novela salen a la caza de la realidad por distintos caminos (la historia sale en busca de lo que quiere encontrar y no puede permitirse dudas ni ambigüedades, el novelista difícilmente sabe hacia dónde se dirige y se mueve en un mundo de asombros) pero coinciden en que “no hay punto de llegada, la búsqueda es infinita, puesto que llegar es detenerse”.

Detrás y dentro de todo esto opera la idea de reescritura, reescritura que corrige la versión monolítica del poder y que a la vez modifica la memoria:

...la novela [...] empieza a contar lo histórico de acuerdo con sus propias leyes, se atreve a imponer a los personajes el nombre propio de la realidad, atribuye a la historia y a la imaginación una misma jerarquía dentro del texto narrativo, y se opone a los dogmas del poder advirtiendo que no hay dogma, que no puede haberlo, que una verdad puede ser muchas veces contada bajo luces distintas y aun opuestas pero todas verdaderas. Cada lector podrá, entonces, reescribir para sí la historia, en un acto de apropiación legítimo y además necesario.

Esta relativización de la verdad, la proliferación de versiones y el trabajo con la fusión de material histórico y ficticio ha hecho que la crítica especialmente del Primer Mundo haya encuadrado a *La novela de Perón*, y luego a *Santa Evita*, como ejemplos de lo que Linda Hutcheon llama “historiographic metafiction”. Celia Fernández Prieto resume muy acertadamente los presupuestos que la teórica canadiense expone en tres de los capítulos de su libro *A Poetics Of Postmodernism* (cf. Hutcheon, 1996: 87-140):

...«historiographic metafiction», categoría que engloba un tipo de novelas —muchas de ellas, no todas, novelas históricas— en las que se proyectan con nitidez los presupuestos estéticos e ideológicos de la postmodernidad. La metafiction historiográfica asume el valor histórico y por tanto relativo y cambiante de los conceptos de historia y ficción, así como que ambas formas de narración constituyen en nuestra cultura sistemas de dar sentido a lo real que sólo se diferencian por sus marcos (*frames*), es decir, pragmáticamente. Pero lo que identifica a las novelas de esta categoría es la intensa autoconciencia que exhiben acerca de la naturaleza discursiva e intelectual del pasado y su carácter paradójico, pues su estructura se establece sobre contenidos opuestos de imposible reconciliación [...].

Algunos de los procedimientos utilizados en las novelas de la metafiction historiográfica son la manipulación y distorsión de los materiales históricos, por ejemplo se tiende a falsificar deliberadamente detalles históricos bien conocidos por los lectores [...]; la utilización de detalles históricos sin asimilarlos o integrarlos en la trama [...] y el recurso a la parodia intertextual. (Fernández Prieto, 1996: 215n)

Si recorremos el libro de Hutcheon y cotejamos sus teorizaciones con las novelas históricas de Martínez, sin duda encontraremos muchos puntos de contacto entre éstas y el concepto de "metaficción historiográfica". Sin embargo, también se deben apuntar importantes diferencias que, a nuestro juicio, colocan concretamente a *La novela de Perón* en un paradigma moderno. En principio, podemos citar al propio Martínez en "La batalla de las versiones narrativas", cuando advierte: "No se trata aquí de ese juego de identidades tan claramente delimitado que asoma en obras como *Ragtime* de Doctorow o *El hotel blanco* de Thomas, en el cual el lector sabe siempre a qué atenerse: dónde está lo histórico y dónde lo que no lo es". Escrito dos años antes de la primera edición de *A Poetics Of Postmodernism*, "La batalla..." ya se distancia de dos de las novelas que serán recurrentes en las argumentaciones de Hutcheon.

La misma Hutcheon reconoce que "[t]he provisional indeterminate nature of historical knowledge is certainly not a discovering of postmodernism" (Hutcheon, 1996: 88), y si bien apunta que "the concentration of these problematizations in postmodern art is not something we can ignore" (88), luego trata de explicar que "[t]he postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge" (89). La paradoja con que Hutcheon caracteriza una y otra vez lo posmoderno, el doble movimiento de inscripción y problematización, no resulta para nosotros un sostén epistemológico lo suficientemente sólido como para dar cuenta de un salto cualitativo respecto de la episteme moderna. A lo sumo, se trata de una máxima tensión a la que ésta es sometida, una suerte de manierismo.

Multiplicidad, disparidad y provisionalidad (cf. 90) son tres cualidades que se le asignan a lo posmoderno en oposición a la objetividad, neutralidad, impersonalidad y transparencia de la representación (cf. 92), pero ya hemos visto cómo, aun en palabras de la propia Hutcheon, esta concientización no es privativa de la posmodernidad aunque la caracterice. Las referencias a los *Annales*, Braudel y Ricoeur no notan —como sí lo hace Martínez— que la historia aún persigue un objetivo científico, despojado de positivismo pero todavía resistente a su asimilación sin más al relato (cf. Revel, 2002: 118-119); la instancia de mediación que establece Carlo Guinzburg a través del "paradigma del indicio" (cf. 121), que será retomado por Roger Chartier (cf. Chartier, 1992), no elude la incertidumbre pero sí le devuelve a la historia la posibilidad del acceso al conocimiento de

los hechos y conduce a la experiencia francesa más reciente a la reconstrucción de "un espacio racional pensable para las ciencias sociales" (Revel, 2002: 135). La propia Hutcheon lo deja entrever cuando cita a Edward Said en su argumento de que aun bajo la noción de discontinuidad de Foucault hay una suposición de que "rational knowledge is possible, regardless of how very complex —and even unattractive— the conditions of its production and acquisition" (cit. por Hutcheon, 1996: 98).

Una última diferencia se plantea en el plano de la ideología. Para Hutcheon, "the ideology of postmodernism is paradoxical, for it depends upon and draws its power from that which it contests" (120). No es éste el caso de *La novela de Perón*, donde, como dijera Jitrik, el referente se configura ideológicamente como "un sistema concreto de relaciones producidas a su vez por relaciones sociales", esto es, no únicamente en el plano del discurso. Esta novela tiene como horizonte ideológico una semiosis característica de la modernidad, como lo es la montonera, y, remontándonos aún más atrás, la sarmientina, en tanto, en el primer caso, veremos que Martínez adhiere a presupuestos discursivos propios de la Juventud Peronista 1970-1973, y en el segundo, el autor realiza deliberadamente con Perón una operación análoga a la que Sarmiento hiciera con Quiroga en el *Facundo*. La citada resemantización de la semiosis montonera comprende hasta la corrección del texto fundacional de la agrupación, "Cómo murió Aramburu", que resulta todo lo contrario de la falsificación de detalles que caracteriza a la "metaficción historiográfica" (cf. 114). El "duelo de versiones narrativas" no se propone instaurar una paradoja sino, muy por el contrario, reponer los datos históricos soslayados por el discurso oficial, muchos de los cuales luego serán puestos a consideración de los lectores en forma de testimonio periodístico en 1996 con *Las memorias del General* y su "ilusión de verdad", esa utopía —otro horizonte ajeno a la posmodernidad— que plantea la novela periodística, según dijera Bleton, de "l'accès à la vérité". Se trata, además, de operaciones propias de la periferia, que posee otra vivencia de la historia muy diferente de la teorizada por Hutcheon para el centro.¹⁵

El "Prólogo" a *Ficciones verdaderas* ha sido considerado por la crítica como un arte poética de Tomás Eloy Martínez, y en cierto modo lo es, aunque bajo la condición de que no sea leído fuera del contexto de "La batalla de las versiones narrativas" y "La

¹⁵ En este sentido, Borges ya decía en 1930 en *Evaristo Carriego*: "...solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo" (Borges, 1981: 107n).

construcción de un mito", ensayos condicionados, respectivamente, por la escritura y la recepción de *La novela de Perón y Santa Evita*. La impronta utópica de "[c]orregir la realidad, transfigurarla o, al menos, disentir de la realidad" (Martínez, 2000b: 9) determina esta poética, pero en este caso resaltando que "debe haber una realidad previa" (9), vital o literaria, como condición *sine qua non* para que el "desplazamiento de la realidad hacia el territorio de la imaginación" (9) tenga sentido, ya que "la literatura no es una mera corrección de la realidad" (9).

Volviendo sobre el tópico de que el periodismo y la historia son los lugares de la verdad, y la literatura, el de la imaginación, Martínez vuelve a cuestionarlo:

Los conceptos de representación, de verosimilitud, y lo que Roland Barthes llamaba la ilusión referencial, mezclan los tantos y sitúan la verdad en cualquier parte o en ninguna. La escritura literaria tiende a crear verdades que coexisten con otros objetos reales, pero que no son la realidad sino, en el mejor de los casos, una representación que tiene la misma fuerza de la realidad y engendra una ilusión igualmente verdadera.
(9)

Éstas son las "ficciones verdaderas", aquéllas que plantean una reversibilidad de la literatura hacia la realidad, un efecto sobre ésta más poderoso que el de otro tipo de ficciones, y que, sin duda, responden al paradigma de la novela periodística que tiene su más cercano antecedente en Walsh. Aunque no se trate aquí de operar como fiscal ante la injusticia, es cierto que "en el caso de las ficciones verdaderas el gesto de apropiación de la realidad es más evidente y su interdependencia con el imaginario de la comunidad dentro de la cual el texto se produce y con el momento en el cual se produce es, también, mucho más clara" (9-10). Esto implica una mayor carga de referencialidad, pues, que es la que precisamente acerca estas ficciones al periodismo, aunque el resultado siga siendo una transfiguración y una ilusión, y aunque Martínez dedique los siguientes párrafos a deslindar historia y periodismo de ficción.

Genealógicamente, Borges vuelve a ser el punto de inflexión y, dentro de su producción, los relatos de *Historia universal de la infamia*, uno de los cuales, no casualmente, integra la antología de *Ficciones verdaderas*. No es aventurado, tampoco, establecer un juego intertextual entre las *Ficciones* borgesianas y éstas, con el agregado de un complemento al título original.

La carga referencial vuelve a ser resaltada, al mismo tiempo que la satisfacción inmediata del horizonte de expectativas, que no es otro que el que se cumple en *La novela de Perón o Santa Evita*:

En las ficciones verdaderas, hay una mutua complicidad entre autor y lector, un diálogo de iguales, en el que aquél expone todos los sentimientos, modos de ser, rumores y culturas que ha recogido de su comunidad como un espejo con el cual el lector terminará identificándose porque las experiencias a las que alude el texto literario son reconocidas por el lector como propias o como eco de algo propio. (11)

Por si hiciera falta, Martínez lo reafirma: "*Si las ficciones verdaderas reflejan una conciencia plena de la época de producción es porque su origen deriva de hechos que definen a esa época*" (12).

Las ficciones verdaderas vienen a "*llenar un vacío de la realidad [...], escribir lo omitido*" (13). Un ejemplo claro de ello son las novelas sobre Lee Harvey Oswald que escribieron Norman Mailer o Don De Lillo. Aunque para Martínez "*ninguna de ellas es lo que convencionalmente se llama novela histórica*" (13), constituyen nuevamente "*un duelo de versiones narrativas entre la ficción y la historia o, si se prefiere, una metáfora de la historia: los personajes son ciertos, el trasfondo histórico coincide con el de los documentos, pero la lectura de los hechos es otra*" (13). ¿Qué mejor definición oblicua de la novela periodística que, para nosotros, representa *La novela de Perón?*

No casualmente, pues, en el siguiente párrafo Martínez repite una vez más el acápite de Hemingway, sólo que esta vez lo explica:

Puesto que las palabras son convenciones, y el modo en que ordenamos los hechos responde a una interpretación de esos hechos, el escritor puede violar esa interpretación y, situándose en el otro lado, en el lado de la imaginación y de la fabulación, descubrir algunas construcciones de la verdad más legítimas aún que las construcciones fundadas en las viejas relaciones racionalistas de causa a efecto. (13)

En "La construcción de un mito" debemos partir asimismo del título, esto es, el carácter de artificio que posee un relato que luego se tornará constitutivo. Este ensayo, a diferencia de los dos analizados anteriormente, como dijimos se apoya en *Santa Evita* (aparecida un año antes) y propone una perspectiva fuertemente ligada con las corrientes críticas del Primer Mundo, desde un paradigma posestructuralista que conduce a una esencial indeterminación entre historia y ficción. Sin embargo, no podemos obviar el contexto de su producción —al que, al pasar, alude el autor—, esto es, la década menemista. Se percibe en "La construcción de un mito", como atmósfera que no determina pero sí contamina las reflexiones teóricas, un aura de desencanto, de, si no

resignación, por lo menos desilusión. La caída de los grandes relatos y de las utopías revolucionarias de los sesentas y setentas y el triunfo de la globalización y el neoliberalismo signan este texto, escrito desde una óptica eminentemente —ahora sí— posmoderna. A lo largo de sus sucesivas recopilaciones se incluirá primero en un volumen titulado *El sueño argentino*, y luego en la versión corregida y aumentada del mismo pero cuyo título alude al final de ese sueño: *Réquiem por un país perdido*. No pretendemos con estas observaciones desautorizar este ensayo sino, insistimos, contextualizarlo, y notar que en el anteriormente analizado, pero posteriormente publicado, "Prólogo" a *Ficciones verdaderas* el enfoque tiene mucho más de "La batalla de las versiones narrativas" que de éste.

Las reflexiones giran en torno al mito, y en este sentido, Martínez le cede la palabra al crítico Michael Wood, quien en una reseña de *Santa Evita* escribe:

Tomás Eloy —dice— usa la ficción no para derrotar a la historia o para negarla sino para llevarnos a la historia que está entrelazada con el mito. Sus fuentes son de confianza dudosa, él lo dice, pero sólo en el sentido en que también lo son la realidad y el lenguaje. En esa afirmación hay tanto un juego como un argumento interesante: algunas de sus fuentes no deben ser sólo ficcionalizadas sino también completamente ficticias. [...] No se trata entonces de las licencias que se toma el realismo mágico o de las furtivas romantizaciones de las novelas de no ficción. Es el intento de usar la imaginación para alcanzar algo que de otra manera sería inalcanzable. Y la pregunta que aquí se formula es no sólo qué es verdad sino qué podría ser verdad. O, más importante, aún, qué cuenta como verdad para nosotros, cuáles son los campos en que nosotros creemos en las promesas de la realidad o descreemos de ellas. (cit. por Martínez, 2003: 346).

Martínez suscribe estas afirmaciones y las inscribe en un doble movimiento que caracterizará a todo este ensayo: "¿No es ésa, acaso, una definición de lo que es mito? Lo que señala Wood, ¿no tiende acaso a decir que, donde antes había un mito, el de Evita, hay ahora también, además una novela que deconstruye el mito y lo reconstruye de otra manera?" (346). La novela vuelve a la realidad de otra manera que las "ficciones verdaderas", en este caso para potenciar el mito: una frase ficticia de *La novela de Perón* es incluida como real en un museo del peronismo (cf. 346-347), una escena igualmente imaginada de *Santa Evita* se reproduce en una película con la misma pretensión de verdad (cf. 358). Martínez no entiende cómo los lectores no suspenden su incredulidad ante una ficción: "El personaje de Evita de mis novelas —el mito— se ha entrelazado así con la Eva de la historia y la ha modificado" (348), "Forjamos imágenes, esas imágenes son transformadas por el tiempo y al final no importa ya si lo que creemos que fue es lo

que de veras fue. La tradición no discute si una versión es correcta o no. La acepta o no la acepta" (348). Así, "[l]a única verdad posible es el relato de la verdad (relativa, parcial) que existe en la conciencia y en las búsquedas del narrador" (348).

El ánimo, quizá la intencionalidad con que se ha escrito el texto, se pone de manifiesto en la siguiente reflexión, donde se entrelazan el lugar de los deseos (el horizonte utópico) e inmediatamente se salta a lo perdido (la tradición, nada menos) y la indeterminación:

La ficción y la historia se escriben para corregir el porvenir, para labrar el cauce de río por el que navegará el porvenir, para situar el porvenir en el lugar de los deseos. Pero tanto la historia como la ficción se construyen con las respiraciones del pasado, reescriben un mundo que ya hemos perdido y, en esas fuentes comunes en las que abrevan, en esos espejos donde ambas se reflejan mutuamente, ya no hay casi fronteras: las diferencias entre ficción e historia se han ido tornando cada vez más lábiles, menos claras. (348-349)

Martínez distancia los procedimientos utilizados en *Santa Evita* de los de *La novela de Perón*. En ésta, dice, se invierte el procedimiento de contar un hecho real con la técnica de la novela (Nuevo Periodismo) para contar "hechos ficticios como si fueran reales, empleando algunas técnicas del periodismo" (350). Tanto como los procedimientos han cambiado los horizontes de expectativas de los sesentas y setentas: ya no hay un deseo totalizador, ya no sopla un viento de justicia, ya no son paradigmas *Terra Nostra* ni *Yo el supremo*, ya han pasado bajo los puentes las aguas de Foucault, Derrida, "los conceptos de narratividad y representación de Hayden White y hasta los ataques de Roland Barthes a la supuesta objetividad del discurso histórico tradicional" (351), así como de una u otra manera han fracasado Nicaragua, Cuba y el hombre nuevo y han caído el Muro de Berlín y la Unión Soviética. "Escribir no es oponerse ya a los absolutos porque no quedan en pie los absolutos" (351) y el poder es foucaultianamente una red que se extiende en censuras y prohibiciones. La mirada de Martínez ve sólo el vacío, "un vacío que comienza a ser llenado no ya por una versión que se opone a la oficial, sino por muchas versiones, o, más bien, por una versión que va cambiando de color según quién es el que mira" (352). "No se puede dialogar con la historia como verdad sino como cultura, como tradición" (352) y la *nouvelle histoire* o *intellectual history* apela a los procedimientos de la literatura.

La conclusión es lapidaria: «El gesto de oponerse carece de sentido; no hay razón para hablar de lo que en 1976 [sic] llamé "el duelo de las versiones narrativas". A lo que

quizás haya que tender ahora es a una reconstrucción» (352), es decir, a una transfiguración. “Cuando digo que la novela sobre la historia tiende a reconstruir, estoy diciendo también que intenta recuperar el imaginario y las tradiciones culturales de la comunidad y que, luego de apropiárselas, les da vida de otro modo” (353), mientras que el autor es “un mediador parcial, subjetivo, limitado, que rara vez puede trascender el marco de su experiencia, rara vez puede alzarse por encima de sus carencias personales” (353-354). La vía es tomar al lector como cómplice e “ir al centro del mito, enfrentarme a la historia como cultura, situarme en un espacio no autoritario, no cerrado, en un espacio que expone sus pasos en falso, sus nudos mal hechos, sus tropiezos, los juegos de la palabra y del documento” (355). Por si hiciera falta aclararlo: “Ya no se trata de desentrañar las mentiras de la memoria a través de una contramemoria, como hice en *La novela de Perón*” (356). Este pesimismo paradójico se extiende aun a la Eva Perón histórica, cuyos libros y discursos más famosos fueron apócrifos y, en el caso de *Mi mensaje* —texto vetado por Perón—, “[l]a única vez que Evita escribió, la única vez que intentó construirse como mito a través de la escritura, fracasó” (363). Éstas son las paradojas constitutivas a las que está condenada América Latina: “¿De qué modo la crítica podría orientarse en un campo cultural donde todo tiende a ser ficción y donde la realidad es representada a la vez como profecía, como pasado, como verdad inverosímil, como mito, como conspiración o como invocación mágica?” (355), dice un Martínez con ecos evidentes de otro Martínez, Martínez Estrada, como si Tomás Eloy Martínez fuera un Ezequiel Martínez Estrada de la posmodernidad.

Las conclusiones, sin embargo, logran por fin despojarse, al menos en parte, de esta pesada mochila y retoman parcialmente la concepción de diez años atrás:

Pero la ficción y la historia son también apuestas contra el porvenir. Si bien el gesto de reescribir la historia como novela o el de escribir novelas con los hechos de la historia no son ya sólo la corrección de la verdad oficial, ni tampoco un modo de oponerse al discurso del poder, no dejan de seguir siendo ambas cosas: las ficciones sobre la historia reconstruyen versiones, se oponen al poder y, a la vez, apuntan hacia adelante. (363-364)

Pero sin embargo, aun así, en las últimas líneas lo que queda es el rizoma:

Las manos que mueven el telar de los mitos son ahora muchas y vienen desde infinitas orillas: tantas orillas que ya ni siquiera es fácil distinguir dónde está el centro ni qué pertenece a quién. Así son las imágenes con que el pasado reescribe, en las novelas, la historia del porvenir. (365)

"Historia y ficción: dos paralelas que se tocan", texto publicado el mismo año que "La construcción de un mito" nos devuelve al Martínez de 1993, cuando se encontraba escribiendo *Santa Evita* y el impacto de recepción de esta novela aún no había condicionado el discurso del autor. Como podemos apreciar en el título, se mantiene la idea de fusión de dos planos que están llamados originalmente a no encontrarse, pero que por obra de la imaginación habrán de confluír. Además, el hecho de que ésta sea una intervención destinada al público alemán hace que Martínez se afirme en su argentinidad y trace con mayor claridad la genealogía de su producción literaria.

El escritor comienza recordando las imágenes de nación que se exhibían en su escuela primaria y enseguida las relaciona con uno de los ejes del pensamiento argentino y magma de su propia obra: "En aquellas imágenes fundadoras de las que estoy hablando se entrelazaban, desplazándose, la civilización y la barbarie. Siempre el relato de la Argentina se ha movido al compás de ese péndulo fatal, que no deja espacio para los grises" (Martínez, 1996c: 90). Pese a lo cual inmediatamente afirma: "Y sin embargo, hay grises" (60).

La raíz común entre historia y ficción en la Argentina se cimienta en el siglo XIX a través de memorias, autobiografías o diarios, dice Martínez siguiendo a Jitrik: "Si me he detenido en las imágenes forjadas por la historia en el siglo XIX es porque allí, en el campo de la historia, nació lo que ahora distinguimos como relato argentino" (91). Esto es, la revelación de lo privado, "[l]as exploraciones de destinos individuales en las grandes ficciones del siglo XIX" (91), de donde abrevará la historia a comienzos del XX. ¿Cuáles son estas obras canónicas para Martínez? *Facundo*, por supuesto, pero también *Martín Fierro*, *Amalia* y uno de los textos más excéntricos de la historia/literatura argentina: *Una excursión a los indios ranqueles*.

Martínez ve, empero, una determinante inversa para la literatura argentina del siglo XX: el pudor, la desconfianza y las reticencias con que Borges define el carácter nacional en "El escritor argentino y la tradición" (1951) y que a través de su figura de padre textual, de su "sombra terrible", teñirá los textos venideros aun cuando "la realidad argentina, el carácter argentino, se esmeran en ser irracionales y estridentes" (92) para Martínez, en el marco de "una literatura donde no está resuelto aún el tironeo entre el ser y el deber ser, entre lo que se quiere escribir y lo que el consenso crítico acepta como literario" (92).

Pero retornando a la relación entre historia y ficción, el punto de inflexión sigue siendo Borges, en quien, "como sucederá luego en muchas de las ficciones históricas argentinas, la invención está tejida sobre un bastidor de informaciones y personajes verdaderos" (93-94). Ésta resulta una filiación directa de Martínez con el autor de *Ficciones*, mediada, como hemos dicho más arriba, por el referente del peronismo: "Tanto Perón como Borges compartían la idea de que los documentos se pueden manipular en la Argentina con una cierta impunidad" (94). Así, pues, en un país donde los documentos son manipulados o destruidos, donde los archivos han sido construidos por minorías letradas y «la historia es un "libro de ejemplos" que escamotea, oculta y ficcionaliza la realidad» (94), lo que "no es posible contarlos con el lenguaje de la historiografía" (95) deviene territorio para la novela. Explícitamente, Martínez (se) pregunta:

...¿con qué argumentos negar a la novela, que es una forma no encubierta de ficción, su derecho a proponer también una versión propia de la verdad histórica? ¿Cómo no pensar que por el camino de la ficción, de la mentira que osa decir su nombre, la historia podría ser contada de un modo también verdadero —al menos igualmente verdadero— que por el camino de los documentos? (94)

Para luego (por si no quedara claro) afirmar que "en la Argentina, la novela me ha parecido siempre un medio más certero para acercarse a la realidad que las otras formas de la escritura" (94).

Martínez deduce, pues, que en nuestro país "la ficción histórica y la historia a secas se sitúan en un mismo nivel de verosimilitud" (95-96) y que existe "una tradición que avala este linaje, cuyos orígenes se remontan al indeciso género del *Facundo*" (96) y que pasa, obviamente, por el Borges de *Historia universal de la infamia*, así como por el Roberto Arlt de *Los lanzallamas*. Pero el peso de Borges es mucho mayor a partir de su manejo del apócrifo, posible —según Martínez— sólo en un país donde "lo que cuenta es lo que la comunidad, por un consenso tácito, establece como verdadero" (96) y "[s]uena a verdad aquello que se parece a lo que creemos que es verdad" (96). No de otro modo, como inicio de esta progenie, la imagen de Facundo Quiroga "es la que transmitió Sarmiento en su libro, no la que establecen los archivos" (96).

El escritor declara luego su propósito personal de "trabajar en los márgenes de la historia" (98) para indagar "qué pasa con la verdad de un personaje cuando se lo investiga a través de la ficción y qué pasa con la verdad de un personaje real cuando entra en el espacio de la realidad" (98). Huelga consignar que Martínez ejemplifica estas

interrogaciones con *La novela de Perón*, y adelanta que una parte "más intensa todavía" (98) será la venidera *Santa Evita*. Citando a Benedict Anderson, declara que "[u]na nación se imagina a sí misma, se inventa a sí misma, y en esa invención encuentra su sentido. Una nación es, al fin de cuentas, imaginación" (98). Y, desde esta perspectiva, la misión de la novela es "la imaginación de la verdad" (98).

Tras este recorrido, podemos volver a preguntarnos, siquiera por método, qué es, qué queda de, dónde está la verdad para Tomás Eloy Martínez. Él mismo lo ratifica en una entrevista de 1998: «Nada es verdad, y al mismo tiempo todo es verdad. [...] ...si los que están en el poder tienen el derecho de "imaginarse" una historia falsa, ¿por qué no pueden los novelistas intentar descubrir la verdad con su imaginación? Éste es el desafío» (Bach, 1998: 15), que se cumplirá con la novela periodística en *La novela de Perón*. Y, respecto de ésta, anticipamos nuestro análisis y confirmamos nuestro marco genérico con las siempre certeras palabras de Girona Fibla:

Tomás Eloy Martínez construye un acontecimiento de la historia política argentina desde un registro múltiple en el que reconocemos las modalidades discursivas de la historia, la crónica periodística y la ficción realista. Comparte con estos dominios la voluntad de verdad de lo narrado, la técnica del narrador omnisciente y supuestamente neutro (en grado cero), la ilusión de referencialidad, la pretensión de relatar hechos verídicos. Como crónica periodística se sitúa a medio camino entre la historia y el periodismo; como relato histórico entre la ficción y la historia. (Girona Fibla, 1995: 46-47)

“CÓMO MURIÓ ARAMBURU”

Tiempos violentos

En *Perón o muerte*, Sigal y Verón analizan, como lo indica el subtítulo del libro, el peronismo como fenómeno discursivo. Según explicitan los autores, su principal objetivo es explicarse “[l]a explosión de violencia con que culminó el proceso iniciado con el triunfo del peronismo en marzo de 1973” (Sigal y Verón, 1988: 12). De allí que de las tres partes en que se divide el volumen, las dos primeras, dedicada una a caracterizar la enunciación peronista en los cuarentas y cincuentas, y la otra al discurso de Perón en el exilio, ocupen solamente la mitad de las páginas y necesariamente desemboquen en la tercera, titulada “La trampa”, que se extiende a lo largo de la segunda mitad del libro y se consagra a la enunciación de la Juventud Peronista, identificada con Montoneros. Si bien no compartimos la hipótesis ni las conclusiones de Sigal y Verón, sostenemos que su análisis es certero y abre numerosas posibilidades para la comprensión del fenómeno Montoneros.

En principio, esto ocurre por lo ya dicho: el peronismo es “un caso, históricamente crucial, del discurso político. Crucial no solamente respecto de la historia argentina, sino también en relación con el contexto general de los fenómenos políticos contemporáneos” (11). Luego, por la propuesta de los autores de analizar en el plano de la producción de sentido, la estructura simbólica e imaginaria que determina la acción social. De tal modo, Sigal y Verón concluyen que “[l]a violencia, como los discursos, está articulada a la matriz significativa que le da sentido y, en definitiva, la engendra como comportamiento enraizado en el orden simbólico y productor de imaginario. [...] la violencia es, desde este punto de vista, *una especie de discurso*” (14). Desde ya, para los autores, esta violencia —que condenan— estará situada básicamente en la enunciación de la Juventud Peronista en general y de Montoneros en particular.

Nacen los Montoneros

La acción que hace nacer y le da entidad al grupo Montoneros es el secuestro, juicio revolucionario y ejecución del ex dictador Pedro Eugenio Aramburu, ocurridos entre el 29 de mayo y el 1 de junio de 1970. Los hechos son ampliamente cubiertos en el momento por los medios masivos de comunicación, pero no es sino hasta más de cuatro años

después, el 3 de septiembre de 1974 en el N° 9 de su revista *La Causa Peronista*, que los Montoneros narrarán con lujo de detalles el denominado "Operativo Pindapoy". Hasta entonces, las únicas fuentes informativas de la agrupación habían sido los comunicados emitidos al respecto en el 70, cuya matriz genérica dista de la posterior narración. La pregunta que se impone es ¿por qué esperar cuatro años para hacerla pública? Intentaremos ofrecer algunas respuestas.

La primera explicación es la de Mario Firmenich (recordemos que a él y a Norma Arrostito se les atribuye explícitamente el texto), el 6 de septiembre de 1974. Según consta en un artículo de Eduardo Paredes en el diario *La Opinión*, el líder montonero declaró: "Como preveíamos el cierre de la revista *La Causa Peronista* nos pareció mejor apresurar esa publicación porque estábamos en deuda con el pueblo peronista sobre un hecho tan importante" (cit. por Ruiz, 2001: 196n). La frase "apresurar esa publicación" puede leerse en dos sentidos. Uno, el más inmediato, por la citada premura ante el cierre de la revista. Y otro, que "publicación" respondiera al sentido editorial del término, pero referido a un texto previamente escrito. Poseemos testimonios de que por lo menos en 1971 ya se hallaba redactada la narración que en el 74 se conocería como "Cómo murió Aramburu", y que Perón estaba en conocimiento de ella.

Una segunda, y evidente, explicación para la publicación es que tres días después de la misma, ese 6 de septiembre de 1974, los Montoneros anunciaron públicamente su paso a la clandestinidad. Retomando la teorización de Feinmann acerca de la constructividad de la verdad y su relación con la creación literaria, si la primera verdad de la historia argentina, la liberal, había tenido su origen en el *Facundo*, Montoneros no poseía un texto análogo. Postulamos que "Cómo murió Aramburu" viene a cubrir ese vacío, y no es casual que haya aparecido cuando Montoneros opta por marginarse de la Ley. Esto implicaba una nueva condición, que debía, de acuerdo con la tradición, plasmarse en lo que Shumway llama las "ficciones orientadoras" características del siglo XIX (Shumway, 2002: 14-15), o en lo que Sommer denomina, respecto de la misma época, "ficciones fundacionales" (cf., en relación con *Facundo*, Sommer, 1991: 62-82). Para expresarlo con otras palabras, un acta de nacimiento. Podemos decir en este sentido, apelando al lenguaje coloquial, que los Montoneros nacieron en 1970 pero fueron anotados en 1974.

La ficcionalización del testimonio: tres ejemplos

En la portada y en la página 25 del Nº 9 de *La Causa Peronista*, se lee como título "Mario Firmenich y Norma Arrostito cuentan COMO MURIO ARAMBURU". Si nos detenemos en este enunciado, podemos inferir en principio una fuente oral (Firmenich y Arrostito), que estará altamente modalizada por la palabra escrita. Inclusive, la introducción, que expone las razones del "Aramburazo", no responde al "cuentan" del título sino que se trata evidentemente de un texto escrito. Otro tanto ocurrirá con la narración de los hechos, que ordena los testimonios de Firmenich y Arrostito con subtítulos que respectivamente apuntan "Mario" y "Norma". *Es evidente que "Cómo murió Aramburu" está redactado por un tercer autor.* Y este hasta ahora desconocido narrador se vale tanto de construcciones anafóricas —"ERA LA UNA Y MEDIA de la tarde del 29 de mayo de 1970" en el inicio del primer párrafo, "Era la una y media de la tarde" en el comienzo del segundo (1974: 25)— como de una cuidadosa dosificación de la tensión narrativa a lo largo del relato del secuestro y juicio revolucionario, así como de una deliberada economía de recursos propia de la matriz del policial negro en la escena del ajusticiamiento y la diestra utilización del diálogo, cualidades del todo lejanas a la inmediatez del género testimonial.

Podemos tomar de las teorizaciones que Rotker formula sobre periodismo y literatura su afirmación acerca de que «[s]e ha considerado lo creativo como exclusivo de un universo que vive y termina en sí, y todavía es costumbre difundida sostener que lo "literario" de un texto disminuye en relación directa al aumento de la referencialidad a la realidad concreta» (Rotker, 1992: 110-111). Y cita a Raymond Williams respecto de la mezcla que se ha hecho del referente real con el sistema de representación, de la idea del hecho con la de su narración:

De esto se derivan dos graves consecuencias. Hubo una falsificación —falsa distancia— de lo "ficcional" o de lo "imaginario" (conectado con lo "subjetivo"). Y hubo una censura hacia el hecho de la escritura misma —como composición activa significativa— dentro de lo cual se distinguió la "práctica", de lo "factual", o de lo "discursivo". Estas consecuencias tienen una profunda relación. *Cambiar, por definición, lo "creativo" por lo "ficcional" o lo "imaginativo" por lo "imaginario", es deformar la práctica real de la escritura* bajo la presión interpretativa de ciertas tendencias específicas... Las dicotomías realidad/ficción y objetivo/subjetivo son las llaves teóricas e históricas de la teoría básica burguesa de la literatura, que ha controlado y espacializado la actual multiplicidad de la escritura. (111)

No debemos olvidar que "Cómo murió Aramburu" se publica en el soporte de un medio periodístico, esto es, la revista *La Causa Peronista*. Pero, de acuerdo con lo citado, no es apodíctico que todo material que se edite en un medio de prensa deba ser excluyentemente referencial, como lo hemos visto en las teorizaciones de Wolfe.

"Cómo murió Aramburu" se extiende entre las páginas 25 y 31, intercalado en su diagramación con materiales que sí se pretenden testimoniales, a saber: las cartas "LOS MONTONEROS A PERÓN" Y "PERÓN A LOS MONTONEROS" (ambas, de 1971) y la transcripción de los comunicados públicos N° 3, 4 y 5 de la agrupación guerrillera (emitidos entre mayo y junio de 1970). Dentro de estos paratextos, sin embargo, se encuentra una coda titulada "Después del Aramburazo" que se relaciona directamente, mediante analogías textuales, con el relato de "Cómo murió Aramburu", lo que nos lleva a considerarlo como parte del texto que nos ocupa. Nótese que el comienzo de este fragmento es análogo al de "Cómo murió Aramburu": "Mientras la pick-up avanzaba hacia Timote..." (Montoneros, 1974: 31).

"Cómo murió Aramburu" puede dividirse, entonces, en tres partes. La primera es una introducción que enuncia los objetivos de la operación, con carácter de declaración político-ideológica, pero que no deja de introducir elementos narrativos. De hecho, se inicia con el señalado "ERA LA UNA Y MEDIA de la tarde..." (Firmenich y Arrostito, 1974: 25) y la descripción del trayecto de la pick-up Gladiator hacia la localidad de Timote. Además, en cuanto a la disposición gráfica, se ordena en dos columnas y se limita a la página 25. La segunda parte se inicia en la página 26, está diagramada a cuatro columnas y comprende el "testimonio" de Firmenich y Arrostito, donde se narra desde los momentos previos al secuestro hasta los posteriores a la ejecución. La tercera, como dijimos, es la mencionada coda, que se liga con la introducción a través de la imagen de la pick-up en marcha y retoma el tono declarativo para deslindar una posible alianza entre Montoneros y el gobierno de Onganía, tesis que circuló desde el conocimiento de los mismos hechos, sobre la cual se ha escrito una nutrida bibliografía y que no ha podido ser probada.¹⁶

¹⁶ Sobre la citada bibliografía, ver, por ejemplo, Fernández Alvaríño (1973), Méndez (1988) y Rodríguez Molas (1985: 138-142). Tomás Eloy Martínez, por su parte, afirma categóricamente acerca de este supuesto: "Si salió en *La Causa Peronista*, sería dudar de un tipo íntegro como Dardo Cabo, que era el director de la revista en ese momento. No ha habido nunca ningún signo de desmentida ni de Firmenich ni de Arrostito sobre este texto, ni de ningún montonero considerable. Nunca, ni [Horacio] Verbitsky, ni [Miguel] Bonasso, ni [Juan] Gelman, ni las personas que estaban involucradas en la publicación de *La Causa Peronista* desmienten este texto, que señala que es un acto de servicio" (Neyret, 2002-2003).

Un primer ejemplo, que acerca "Cómo murió Aramburu" a las técnicas del Nuevo Periodismo, es el intertexto que establece el segundo subtítulo de la página 26, "La hora señalada", con el arte cinematográfico a través de la paráfrasis del título del filme *A la hora señalada*. Este vínculo intertextual implica, en principio, una apertura de "Cómo murió Aramburu" hacia otros discursos, algo que ya fuera señalado por Wolfe. Es evidente asimismo el valor metafórico de la expresión, que contrasta con la austeridad del resto de los subtítulos y expresa una voluntad de ficcionalización. Por último, en cuanto a la recepción, apela a un lector modelo con una determinada competencia en el lenguaje artístico. Podemos decir que en este subtítulo, intercalado entre párrafos de fuerte corte referencial, se "filtra" el estilo literario del autor.

Como segundo ejemplo, tomaremos el primer párrafo que sigue al subtítulo "ADENTRO (FERNANDO, EMILIO)", en la página 28, donde se relata la incursión de Fernando Abal Medina y Emilio Maza en el departamento de Aramburu para secuestrarlo. Ambos cumplen exitosamente con la misión, pero habrán de morir al poco tiempo: Maza, luego de la ocupación de la localidad cordobesa de La Calera el 1 de julio de 1970, y Abal Medina el 7 de septiembre en un operativo policial realizado en la pizzería "La Rueda" de William Morris, donde se hallaban reunidos un grupo de líderes montoneros. La narración nuevamente, en medio de los hechos, adopta una impronta ficcional a través de la evocación sinecdóquica que de ellos realiza el autor: "Sus voces no están, se perdieron en La Calera y en William Morris. Pero su testimonio ha traspasado el tiempo, en la evocación de sus compañeros", en un discurso de tono elegíaco.

El tercer ejemplo nos importa especialmente asimismo por su remisión al Nuevo Periodismo y su trabajo sobre el realismo en el sentido que le otorga al término Barthes, es decir, el del "detalle concreto" o la significación de la insignificancia para obtener un efecto de realidad. En el apartado "EL VIAJE", mientras el prisionero es conducido en la pick-up hacia Timote, se recorta el siguiente párrafo: «**Aramburu no habló en todo el viaje salvo cuando los compañeros tuvieron que buscar el bidón en la oscuridad. "Aquí está", dijo**» (29). La inclusión de la frase en estilo directo no aporta información a

la oración anterior, sino que parecería un mero detalle complementario. Sin embargo, en la economía narrativa del relato, es básica para potenciar la ilusión referencial. Si la frase de Aramburu fuese más que una simple indicación, dijera algo sobre los motivos que llevaron a su secuestro, como ocurre en la narración del juicio, estaría justificada su transcripción dentro de un testimonio. No siendo así, sólo se justifica como incremento del coste de la información narrativa y a la vez presentización del protagonista del relato, puesta en escena de su palabra y, con ella, el refuerzo del detalle de la altura moral del prisionero que los Montoneros se proponen construir en su ficcionalización, para de ese modo potenciar aún más lo elevado de su acción. El “Aquí está” de Aramburu se convierte, de esta manera, en un antecedente indicial del “Proceda” con que le ordenará a Abal Medina que lo ejecute, en el pasaje donde “Cómo murió Aramburu” alcanza su mayor grado de ficcionalización, y que analizaremos en el apartado que consagramos a la reescritura del texto montonero en *La novela de Perón*.

Postulamos que “Cómo murió Aramburu” es, por lo tanto, un texto de ficción, una verdad construida literariamente —en términos de Feinmann—, que viene a reiterar casi 130 años después la operación política del *Facundo*. El texto lo dice explícitamente: “Habían nacido los Montoneros” (25).

El tercer autor

Tal vez la identificación con el mejor escritor y periodista de ese momento —y, por supuesto, militante montonero— sea la que nos conduce hacia la pluma de Rodolfo Walsh. Incluso, parece indicarlo la vinculación que se le atribuye con el denominado “Operativo Pindapoy” por parte de distintos actores. En principio, en su ejemplar Año I, N° 7, la revista *Evita Montonera* —sucesora de *La Causa Peronista*—, en un artículo titulado “El mejor servicio de informaciones es el pueblo”, le dice a Walsh, a cargo del Servicio de Informaciones montonero: “Aramburu, Villar, los Born, la fábrica de armas Halcón, el Hércules y muchos otros fueron posibles porque compañeros como usted nos pasaron la información necesaria” (cit. en Vinelli, 2002: 31). Sin embargo, Walsh no militó en el área Informaciones e Inteligencia sino hasta 1973 (40).

Pero por su parte, contrariamente, el propio Firmenich declara en el documental *Operación Walsh*, dirigido por Gustavo Gordillo, que “La presencia de Rodolfo Walsh está ahí, en el origen del hecho que determina el nacimiento público de Montoneros y que

marca toda la historia posterior" (cit. en Monteagudo, 2000). En una carta fechada en Barcelona el 17 de mayo de 2000 y dirigida al periodista del diario porteño *La Nación*, Jorge Camarasa, Firmenich asevera que "la verdad histórica sobre la detención, juicio revolucionario y fusilamiento del Gral. Aramburu [...] es la que se encuentra en los comunicados emitidos entonces por la organización Montoneros así como en todas mis declaraciones públicas al respecto" (Firmenich, 2000).

Una fuente reservada, de máxima confianza, señala que el propio Firmenich "no era inhábil para el oficio" de la escritura, pero agrega que un tercer montonero, no identificado, pero también con habilidades literarias, podría haber sido quien se hizo cargo de la redacción final del texto. O bien, dice, si no, podría haberse tratado del poeta y militante montonero Francisco "Paco" Urondo, quien tenía un rango más alto en la organización. Para descartar que se tratara de Walsh, señala que "Cómo murió Aramburu" "no tiene su lenguaje ni su concisión" y que, además, el actualmente detenido-desaparecido se opuso explícitamente a la publicación del relato.

Tomás Eloy Martínez, por su parte, revela: "La escritura final, probablemente, haya tenido alguna ayuda profesional de un tercero. Tal vez, de este amigo que estuvo ahí, y que es el inspirador de la figura de Nun" (Neyret, 2002-2003).¹⁷

Cabe agregar que Walsh incluyó como punto 37 de *Operación masacre*, en la edición de 1972, una suerte de epílogo titulado "Aramburu y el juicio histórico", transcrito en bastardilla, lo que lo diferencia del resto del libro. Allí toma como fuentes los comunicados que Montoneros emitió entre mayo y junio de 1970, que se constituyen en el pre-texto tanto de este segmento como en el de "Cómo murió Aramburu" y de buena parte del Capítulo Diez de *La novela de Perón*.

Otra lectura del *Facundo*

La aparición de Montoneros tiene como antecedentes a partir de los treinta lo que se dio en llamar el revisionismo histórico, que para Maristella Svampa, hace lugar a la "apropiación autorreferencial de la barbarie" (Svampa: 1994: 269-281), esto es, la asunción del término demonizado por la dicotomía sarmientina con un valor positivo para

¹⁷ Cf. nota 19.

aplicarlo a partir de los cuarentas a las masas peronistas. Ello se verá reforzado por la izquierda nacionalista reunida en torno al peronismo, como lo señala asimismo Svampa:

...el paso más novedoso fue el realizado desde la izquierda peronista. Fue ésta precisamente la que insistió no solamente en considerar al peronismo como un avatar más dentro del movimiento histórico de aquella Barbarie denostada, devenida Pueblo Peronista, en busca de su liberación. En momentos de aguda lucha política, reactualizó la lógica fatalista que se encontraba inscripta en tres registros que confluían en dicha visión: en la ideología marxista, que predecía en nombre de las leyes de la historia la victoria final del proletariado; en la lectura revisionista-peronista, que veía en el adversario oligárquico un "obstáculo" que interfería en la marcha inevitable del pueblo hacia su realización; y por último, en el discurso peronista, que a través de la enunciación de nuevas dicotomías postulaba una lógica de exclusión del Otro. (1994: 281).

En una nota a pie de página que concluye el libro, Svampa afirma: "Tocaría a Montoneros, en una época posterior, cristalizar dicha encarnación" (281n).

Recurriremos a un apologista de Domingo Faustino Sarmiento para evidenciar, sin embargo, las concepciones que el autor del *Facundo* puede haber legado a Montoneros. Pérez ya encuentra en el discurso sarmientino tres características que retomará la agrupación guerrillera, a saber: la reivindicación de la lucha armada, el uso de la violencia y la licitud del crimen político.

En cuanto a la primera, el sarmientista apunta: "Sarmiento es consciente que, a pesar de la situación política favorable, hace falta la lucha armada para derrocar a Rosas: el tirano no caerá por sí mismo. Concluye el libro invocando la suerte de las armas del General Paz" (Pérez, 2002: 145; cf. Sarmiento, 2002: 293). Respecto de la segunda, dice Pérez:

Como Rosas y Quiroga, Sarmiento funda a "sangre" y "fuego". Es la violencia de la barbarie: la violencia de Quiroga, la de Rosas, la que mantiene integrado el territorio nacional y hace posible la existencia de un equilibrio político precario. Es la violencia literaria e institucional de Sarmiento, su lucha insistente, compulsiva, la que cohesiona espiritualmente la patria, según la nueva imagen que quiere imponer de la misma: la patria debatiéndose heroicamente entre la civilización y la barbarie. (Pérez, 2002: 108).

En cuanto al crimen político, Pérez reconoce que Sarmiento estaba luchando por una causa "que asumía, en sus aspectos más justos e injustos, ocultando los errores y aún los crímenes políticos de sus militantes" (113n). Así, en el *Facundo*, Sarmiento

justifica el asesinato de Manuel Dorrego por orden de Juan Lavalle: "la muerte de Dorrego era una *consecuencia necesaria* de las ideas dominantes entonces" (Sarmiento, 2002: 175; el subrayado es nuestro), postula, y añade enseguida: "Dorrego estaba de más para todos" (176). No es de extrañar esta postura, cuando en la misma "Introducción" Sarmiento preconiza la muerte de Rosas: "Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan, y el Esfinge Argentino, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas" (46).

El crimen político es tradición en la historia argentina, y la ejecución de Aramburu por parte de Montoneros no escapa a ella. El mismo Aramburu había mandado a fusilar a un grupo de 27 contrarrevolucionarios peronistas, entre ellos el general Juan José Valle, en junio de 1956 en los basurales de José León Suárez, hecho que fue investigado y publicado al año siguiente por Rodolfo Walsh en su novela de no-ficción *Operación masacre*. Si el primer objetivo del "Aramburazo" era el lanzamiento público de Montoneros (inicialmente llamado "Comando Juan José Valle"), el segundo era, precisamente, según el texto de Montoneros enjuiciar al "fusilador de Valle" (45) y al **"artífice del robo y desaparición del cadáver de la compañera Evita"** (45). Según Sigal y Verón —que jamás aluden al texto de Firmenich y Arrostito—, en el contexto de los setentas "las ejecuciones se convierten en verdaderos *actos de discurso*" (1988: 141).¹⁸

"Cómo murió Aramburu" es, en principio, si nos ceñimos al verbo que rige su título, un relato de muerte, una muerte ligada a anteriores muertes que se encadenan en la historia argentina. Si nos atenemos a lo expuesto sobre el crimen político en la concepción de Sarmiento, podríamos formular como hipótesis que el texto de Montoneros deriva de una lectura oblicua, autorreferencialmente apropiada, del mismo *Facundo*.

¹⁸ Al respecto, nos parece importante señalar algo que hemos cotejado con testigos de la época y que expresa Ruiz: "El argumento central radicaba en que la violencia guerrillera estaba causada por los errores de un régimen autoritario que se perpetuaba y que ejercía un alto nivel de violencia. Con este argumento, el diario [*La Opinión*] recogía otra vez una idea que formaba parte del sentido común político de amplios sectores: en primer lugar, Perón explicaba la guerrilla como un síntoma de la crisis política y no como una causa; pero también importantes personajes, como el influyente ex presidente Frondizi y uno de los máximos dirigentes del radicalismo, Raúl Alfonsín, decían públicamente lo mismo. Así, en las tres fuerzas políticas más importantes de los últimos años, esa explicación legitimadora de la guerrilla fue ganando importantes adeptos. Excepto la corriente liberal-conservadora, ninguna otra se opuso frontalmente al surgimiento de la violencia política de izquierda. Los intelectuales aceptaban sin crítica el método de la violencia, y las mediciones de opinión pública reflejaban un consenso similar" (Ruiz, 2001: 86-87).

Un manto de silencio

"Cómo murió Aramburu" comparte asimismo con el *Facundo* su condición de fuente para historiadores que, aunque pongan en duda la total veracidad del relato, se ajustan a él al momento de narrar el caso Aramburu. Así ocurre con el autor del principal libro sobre Montoneros, el inglés Richard Gillespie, como se demuestra en el inicio del capítulo 3 de *Soldados de Perón. Los Montoneros* (Gillespie, 1987: 119-123), donde lo califica como "relato oficial". También, en el volumen 1 de *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, se reproduce casi en su totalidad el texto. Resulta llamativo, más allá de hipotéticas adhesiones ideológicas, que una operación ya decodificada en el texto de Sarmiento, es decir, el develamiento de su carácter ficcional, se reitere al comenzar el último cuarto del siglo XX con "Cómo murió Aramburu".

Apenas en una nota al pie, Gillespie se permite dudar de la veracidad de la fuente, aunque sólo en cuanto a la autoría: "«Cómo murió Aramburu», *supuestamente* escrito por Firmenich y Arrostito" (1987: 124n; el subrayado es nuestro). Más explícito en este sentido es el sociólogo Carlos Altamirano en *Peronismo y cultura de izquierda*, donde en un ensayo condenatorio de Montoneros apunta:

Lo que resulta indiscutible es que el sentido, como acto político, de la concurrencia a la Plaza [de Mayo] no se deja disociar de *la dimensión imaginaria de la realidad montonera*, como no se dejan disociar de ella todos los actos políticos relevantes del grupo, comenzando por el primero, el del secuestro y la muerte del general Aramburu (¿dónde inscribir, si no, la *ficción* del juicio, la condena y la ejecución?). (2001: 137-138; los subrayados son nuestros)

Lo que nos resulta notable es que, más allá de esta mención, en el campo de los estudios sobre el peronismo, "Cómo murió Aramburu" haya sido un texto sistemáticamente soslayado en su exégesis. Como dijimos, no la hacen Gillespie ni Anguita y Caparrós (que sólo lo glosan y transcriben, respectivamente), ni Sigal y Verón (que limitan su análisis hasta el 1 de mayo de 1974), en tanto Feinmann directamente lo omite. Tampoco la hace Altamirano, y Svampa finaliza su estudio justamente antes de la irrupción de Montoneros, que, como dijimos, quedan relegados a una nota al pie, y sin

mención alguna de su principal escrito. Es decir, todos los sectores, incluida la izquierda peronista, han soslayado el análisis de este texto fundacional.

LA NOVELA DE PERÓN

Montoneros de novela

Si "Cómo murió Aramburu" es un texto histórico teñido de literatura, *La novela de Perón* no es menos un texto literario tejido, en palabras de su autor, "sobre el bastidor de la historia" (Neyret, 2002-2003). Y del periodismo, podemos añadir, que tantas veces ha sido considerado una primera versión de la historia. De hecho, el pre-texto más lejano que se puede encontrar de *La novela...*, "Perón sueña con la muerte", se ubica originariamente el 8 de abril de 1970 como crónica periodística de Martínez, recopilada en 1979 en el volumen *Lugar común la muerte*, que ha contado con sucesivas reediciones corregidas y aumentadas. (No resulta casual, pues, que *La novela de Perón* se inicie con un sueño del general.) También deben tenerse en cuenta las entrevistas personales de Martínez con Perón, datadas el 29 de junio de 1966 y el 26 de marzo de 1970, ambas durante el exilio del general en Madrid, materia prima de las "Memorias" de la novela, así como del documento titulado, precisamente, *Las memorias del general*. Éstos mismos pre-textos periodísticos serán puestos en cuestión por el propio Martínez en *La novela de Perón* (Calabrese, 1994: 66).

La crítica se ha detenido, por lo general, en el "duelo de versiones narrativas" con el discurso de la historia oficial (Martínez, 1986) de *La novela de Perón*, a través del citado contrapunto entre las Memorias, cuya redacción el general confía a su secretario, José López Rega, y las Contramemorias, que elabora el periodista Emiliano Zamora para la revista *Horizonte*. Pocos han reparado en la versión de "Cómo murió Aramburu" que se realiza en el Capítulo Diez, no casualmente, el centro de la novela.

Este capítulo se inicia, precisamente, con un paratexto (acápite) atribuido a Perón en una entrevista, donde el general dice: "Del segundo [Aramburu] se encargará el pueblo alguna vez. El pueblo no dejará sin venganza los estropicios que nos hizo ese canalla. [...] Esos crímenes nunca quedan impunes" (Martínez, 1997a: 193). Esta afirmación documental se verá ratificada por la carta que Perón entrega a los Montoneros, fechada en Madrid el 20 de febrero de 1971, en la que les dice a los guerrilleros que "Estoy completamente de acuerdo y encomio todo lo actuado. Nada puede ser más falso que la afirmación que con ello ustedes estropearon mis planes tácticos porque nada puede haber en la conducción peronista que pudiera ser interferido por una acción deseada por todos los peronistas" (Perón, 1971), en respuesta a la carta de Montoneros del 9 de

febrero del mismo año, donde éstos le pedían al líder “su palabra esclarecedora acerca de esta hipotética contradicción entre sus planes y nuestro accionar” (Montoneros, 1971).

Las primeras palabras del Capítulo Diez son dichas por el personaje del montonero Abelardo “Nun” Antezana y resultan harto significativas: “Yo maté al general Pedro Eugenio Aramburu” (Martínez, 1997a: 193). Se trata de una entrevista con Zamora, en el Café Gijón de Madrid, en 1971. Poco más adelante en el texto, Nun le dice al periodista:

—Fuimos [...] trece personas las que formamos la célula inicial de Montoneros. Diez intervinimos en el secuestro de Aramburu. Seis decretamos su sentencia de muerte. El día en que Perón regrese a Buenos Aires, las cuentas no serán ésas. Se hablará de doce y no de trece fundadores. De cinco jueces. Se omitirá mi nombre. Quedaré para siempre fuera de esa justicia. Yo aparezco tan sólo en el papel que te he mostrado, Zamora. Y ahora tengo que destruirlo. (201)

¿De qué papel habla Antezana? De un “Informe al general Perón sobre la Operación [sic] Pindapoy / Comando Juan José Valle” (197), firmado por “Fernando Abal Medina, Carlos Gustavo Ramus, Abelardo Antezana” (197), que no es otro texto que “Cómo murió Aramburu”, salvo que, recordemos, éste se publicó en 1974 y el encuentro entre Antezana y Zamora tiene lugar en 1971.

Sin embargo, Martínez cotejó, como ya se dijo, la fuente de “Cómo murió Aramburu” con el relato de otro testigo presencial del secuestro y fusilamiento, un montonero juzgado y sentenciado por el hecho, quien le confirmó paso a paso la versión de Firmenich y Arrostito.¹⁹ La otra fuente, citada en el texto, es, al decir de Antezana, “El compañero Rodolfo Walsh” (201), quien “ha contado con claridad extrema las razones que nos llevaron a la ejecución” (201). E inmediatamente se transcriben, en bastardilla, pasajes del citado segmento de *Operación masacre* “Aramburu y el juicio histórico”.

Es preciso detenerse en este punto porque, en su obra, Walsh se atiene por momentos textualmente a los comunicados de Montoneros de 1970, en tanto Martínez reproduce, a su vez, la versión de su colega pero levemente alterada. Así, en *La novela de Perón*, se lee, atribuido por Antezana a Walsh: “Aramburu fue ajusticiado a las siete de la mañana del 1º de junio de 1970” (201). En *Operación masacre*, con sólo una palabra de diferencia: “Aramburu fue ejecutado a las 7 de la mañana del 1º de junio” (Walsh, 1988:

¹⁹ “Te voy a contar un dato. Conozco una persona que estuvo ahí, cuyo nombre no puedo dar porque purgó el estar ahí con la cárcel; y también estuvo en la quinta de Timote. Estuvo en ese episodio y me narró su versión, idéntica a la de Firmenich y Arrostito” (Neyret, 2002-2003).

195). Y en el Comunicado Nº 4 de la organización guerrillera, fechado, precisamente, el 1º de junio de 1970: "La conducción de MONTONEROS comunica que hoy a las 7.00 horas fue ejecutado Pedro Eugenio Aramburu". Este detalle, por mínimo que parezca, permite inferir dos cuestiones: a) que Walsh transcribió la información del comunicado montonero; b) que Martínez, hábilmente, modificó una sola palabra para distanciarse léxicamente de la antedicha transcripción, pero que de todas maneras, tuvo como fuente de segunda mano el texto de Montoneros.

No escapa a nuestro conocimiento que el Capítulo Diez postula la relatividad de toda verdad desde su mismo título, "Los ojos de la mosca". Esta relativización del saber historiográfico que, según Fernando Ainsa (1996), caracteriza a la nueva novela histórica hispanoamericana, es expresada en la alusión a los omatidios de este insecto que hace Perón:

Vean esos ojos. Ocupan casi toda la cabeza. Son ojos muy extraños, de cuatro mil facetas. Cada uno de esos ojos ve cuatro mil pedazos diferentes de la realidad. A mi abuela Dominga le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos? Y yo nunca sabía qué contestarle... (Martínez, 1997: 214)

Martínez no hace en este capítulo sino reduplicar el cuestionamiento de una verdad única que postula el "duelo" entre las Memorias y las Contramemorias. Esto es lo que, sin duda, se pretende con la "contraversión" de Antezana. Sin embargo, en su reconstrucción indicial del pasado, el novelista se acerca notablemente a la tarea del historiador, según lo define, apelando a términos de la crítica literaria para referirse a la historiografía, Roger Chartier:

La intriga debe entenderse como una operación de conocimiento que no pertenece al orden de la retórica sino que plantea como central la posible inteligibilidad del fenómeno histórico, en su realidad borrada, a partir del cruce de sus huellas accesibles. (Chartier, 1992: 75)

'[L]a "mentira" literaria pued[e] también cumplir una misión [...]: la de ser un complemento posible del acontecimiento histórico, su posible metáfora, su síntesis paradigmática', dice Ainsa (Ainsa, 1996: 9-10). Y en esta batalla de palabras alza su voz

"Cómo murió Aramburu". Éste es el pre-texto ineludible del Capítulo Diez de *La novela de Perón*, la cual, al intentar demitificar la historia a través de la puesta en evidencia de su construcción discursiva (White, 1992a), por el contrario, y a causa de la naturaleza bivalente de esta misma operación —esto es, si la historia puede ser literatura, la literatura bien puede ser historia—, se sumerge de lleno en dicha historia. Es más: en el marco de su filiación walshiana, Martínez produce una nueva historia, en la que, corregido y aumentado, termina siendo finalmente rescatado el discurso de los Montoneros.

El fin de la historia

La mencionada pluralidad de versiones que caracteriza a *La novela de Perón* se hace patente ya desde uno de sus acápites iniciales, atribuido por el "autor" a Juan Perón en una entrevista:

Los argentinos, como usted sabe, nos caracterizamos por creer que tenemos siempre la verdad. A esta casa vienen muchos argentinos queriéndome vender una verdad distinta como si fuese la única. ¿Y yo, qué quiere que haga? ¡Les creo a todos! (Martínez, 1997a: 6)

En este contexto de relativismo podemos preguntarnos del mismo modo quién es el "autor" de la novela. Los registros son múltiples. Por una parte, está el ya autodenominado como tal, transcriptor de las declaraciones de Perón en sendas entrevistas sostenidas el 29/6/66, que sirven de acápites a los capítulos Diez y Diecinueve, y el 26/3/70, correspondiente al citado acápite inicial; desde ya, no se puede omitir la coincidencia de fechas con aquéllas de las entrevistas realizadas por Martínez, de las que diéramos cuenta anteriormente. En segundo lugar —si tomamos como parámetro un progresivo alejamiento de la referencialidad que implica el uso mismo de la palabra "autor" y su condición atributiva—, encontramos, en una nota al pie,²⁰ al que llamaremos "comentador", quien detenta un saber particular que, si bien no alcanza para equiparlo con el anterior, asimismo, sin embargo, en un momento transcribe declaraciones formuladas por Perón también en 1970. Luego ubicamos, en el Capítulo Catorce, significativamente titulado "Primera Persona", al personaje Tomás Eloy Martínez, de profesión periodista, el cual, si bien ya ha hecho su aparición en el Capítulo Nueve,

²⁰ P. 74.

aquí narra desde una perspectiva homodiegética; además, ostenta notables coincidencias con, desde ya, el "transcriptor", y con el "comentador", puesto que entrevista a Perón en las mismas fechas. A lo largo de la novela, en varios casos asumiendo también la primera persona y por momentos haciendo lugar asimismo a una segunda persona de marcado tono autorreflexivo, el narrador es otro periodista, el citado Zamora, autor, a su vez, en la ficción, de las Contramemorias de Perón para *Horizonte*, y a quien podemos considerar el *alter ego* del personaje Tomás Eloy Martínez de *Santa Evita*, ya que a ambos se les atribuyen las mismas acciones en ambas novelas —lo cual, por reflejo, lo vuelve el otro yo del personaje Martínez de *La novela de Perón*—. ²¹ A estas Contramemorias se oponen las Memorias de Perón, atribuidas en primera persona al general. Sin embargo, a pesar de la supuesta autorreferencialidad del discurso autobiográfico, en la novela se da a entender explícitamente que las Memorias son fraguadas en realidad por López Rega. Hemos dejado deliberadamente para el final al clásico narrador en tercera persona, heterodiegético, cuya principal función parece ser, ante todo, establecer los cronotopos de la historia, es decir, enlazar tiempos y espacios simultáneos o distintos. Pero a él habría que sumar, ahora sí por último, la figura del no-narrador, esto es, la inclusión *in medias res* de un informe policial al principio del Capítulo Once.

Esta enumeración de autores-narradores no es un mero catastro. Uno de los ejes de *La novela de Perón* es su pregunta por la posibilidad de escribir la historia. O bien su imposibilidad. Así se lo plantea, en el mismo Capítulo Diez, Antezana a Zamora, en una velada amenaza que más que remitirnos al terror literario por la página en blanco, nos lleva a pensar en el miedo concreto ante la muerte: "Yo maté al general Pedro Eugenio Aramburu. [...] Yo lo maté y vos nunca podrás escribirlo. Si lo hicieras, Zamora, sería tu fin. Se acabaría tu historia" (193).

Podemos leer esta frase literalmente como lo que en lenguaje coloquial se denomina una "apretada". Pero cabe formular dos apreciaciones. Por una parte, la afirmación "Yo lo maté y vos nunca podrás escribirlo", que antepone la acción a la palabra y parece negar la posibilidad de la historia como producción discursiva. Y por otra parte, la

²¹ En el Capítulo Diez de *La novela de Perón*, el montonero Antezana le dice a Zamora: "Y la semana pasada te vimos en Gstaad, con Nahum Goldman. ¿Vas a escribir otra glorificación de los judíos?" (Martínez, 1997a: 197). En el Capítulo 13 de *Santa Evita*, el personaje-narrador Tomás Eloy Martínez dice: "Yo acababa de regresar de Gstaad, donde había entrevistado a Nahum Goldman, el presidente del Consejo Judío Mundial" (Martínez, 2000a: 303). Cabe señalar el anacronismo de que mientras el primer texto ubica este encuentro en 1971, el segundo lo sitúa en 1970.

sentencia "Se acabaría tu historia", notoriamente polisémica: el guerrillero se refiere en principio a la historia de vida personal del periodista, pero asimismo a la "historia" que éste tiene por misión testimoniar, misión que no es otra que la del personaje Tomás Eloy Martínez y a la vez la del autodeclarado "autor" de esta novela histórica.

Ya hemos reparado en el tipo de historia que se cuenta en *La novela de Perón*, una historia tan sesgada en las Memorias del general, que en realidad escribe su lacayo, como en las Contramemorias que, al margen de la versión oficial, redacta Zamora. Sin embargo, el Capítulo Diez escenifica como ningún otro la pluralidad de voces que pueden narrar la historia. Recordemos, por ejemplo, que un personaje ficticio, Antezana, firma el informe a Perón de la "Operación Pindapoy" junto con dos personajes históricamente verificables (los líderes montoneros Abal Medina y Ramus), y que este mismo personaje invoca como autoridad el texto de no-ficción de un autor empírico, Rodolfo Walsh (que, no huelga el comentario, pasará a ser un personaje más en *Santa Evita*).

Respecto de la construcción discursiva de la historia pero, al mismo tiempo, su pretensión legítima de aprehensión de la realidad, escribe Chartier, replicándole en principio a Hayden White (White, 1992a y 1992b):

...la comprensión histórica está construida, en efecto, en y por el relato en sí, por sus disposiciones y por sus composiciones. Pero hay dos formas de entender esta afirmación. Primero, puede significar que la intriga es en sí misma comprensión (y por lo tanto, que haya tantas comprensiones posibles como intrigas construidas) y que la inteligibilidad histórica sólo se mide con la vara de credibilidad que ofrece el relato. [...] Sin embargo, la proposición que relaciona narración y explicación puede tener otro sentido, si elabora los datos de la intriga como rasgos o índices que autorizan la reconstrucción, nunca sin incertidumbre pero siempre sometido a control, de las realidades que lo produjeron. (Chartier, 1992: 75)

En el Capítulo Diez, empero, parece establecerse un nuevo y último, aunque no definitivo, criterio de verdad. Según Antezana, la última palabra sobre los hechos habrá de corresponderle al mismo Perón. Retomamos y completamos una cita:

[...] El día en que Perón regrese a Buenos Aires, las cuentas no serán éstas. [...] Yo aparezco tan sólo en el papel que te he mostrado, Zamora. Y ahora tengo que destruirlo. *Son los designios del general*. (Martínez, 1997: 201; el subrayado es nuestro)

Este criterio se corresponde con una conversación que el personaje Tomás Eloy Martínez ha mantenido con Perón, hablando sobre Ernesto Guevara, y que evoca en el Capítulo Catorce ("Primera Persona"):

Yo le dije: Qué raro, General. Esa versión no coincide para nada con la historia. ¿Con cuál historia?, me cortó. La que cuenta el Che. ¿Cómo que no coincide?, dijo. *Tiene que coincidir.* (262; el subrayado es nuestro)

No podemos omitir, regresando al Capítulo Diez, la tentación en este sentido del propio periodista, en diálogo con Antezana, respecto del supuesto conocimiento de Zamora sobre el escondite del cadáver de Eva Perón:

—¿Y ahora qué vas a hacer, Zamora? Te ha caído una brasa en la mano. ¿Publicar la noticia? ¿Darte un baño de fama?
—Ver a Perón. Ofrecerle la historia. Preguntarle *cómo la escribiría él si estuviera en mi lugar.* (198; el subrayado es nuestro)

El saber deficiente de Zamora es el que pone en peligro su vida. En efecto, Antezana le dice: "La mitad de lo que ya sabés te costaría la muerte. Ahora tenés que saberlo todo para seguir viviendo" (198). Para agregar: "Oí ahora, *porque estás condenado a callarte...*" (199; el subrayado es nuestro).

De lo expuesto podemos extraer al menos, si no dos conclusiones, dos cuestiones. Una, evidente, pero no por ello menos remarcable: que en un texto de 1985 llamado *La novela de Perón* alguien efectivamente escribe la historia. La palabra, pues, parece haber triunfado, aunque ignoremos el destino corrido por Zamora, si bien podemos imaginarlo, al funcionar como *alter ego* del Tomás Eloy Martínez personaje y "autor" de *La novela de Perón* y, diez años después, de *Santa Evita*.

La segunda cuestión abre un interrogante. La polifonía del Capítulo Diez de *La novela de Perón* y, en definitiva, de toda la obra ¿apunta —dijera Chartier— a que "haya tantas comprensiones posibles como intrigas construidas"; como voces enunciatoras, agregamos? ¿O bien, por el contrario, "plantea como central la posible inteligibilidad del fenómeno histórico, en su realidad borrada, a partir del cruce de sus huellas accesibles"? La mayor aproximación a una respuesta la hemos encontrado en Girona Fibla, cuya cita repetimos: "no se niega la posibilidad de acceso al conocimiento pero sí se declara la complejidad del objeto interrogado y se dispersa la ilusión de una explicación totalizante".

Un largo y sinuoso proceder

"«SER» A TRAVÉS DE UN CRIMEN" (Arlt, 1998: 153) se titula uno de los capítulos de *Los siete locos*, y en esta frase que ilustra el deseo de Erdosain está resumido el propósito de Montoneros al ajusticiar a Aramburu. Iván de la Torre ve en el texto arltiano una anticipación de la historia:

Los propios montoneros aparecen reflejados elípticamente en el texto de Arlt: su primer [sic] acción, la que los hace conocidos, es el secuestro y asesinato de Aramburu (que copia en cierta medida el de la novela, donde secuestran y simulan matar al primo de Erdosain)... [Torre, 2001]

Y añade:

Los montoneros también repiten el esquema planteado por el Astrólogo según el cual cada nivel de su secta tendrá distintos niveles de iniciación y creencias; como aclara Giussani en su libro *Montoneros: la soberbia armada*: "Había cierto pitagorismo en este aparato, cuya naturaleza era bastante parecida a las antiguas órdenes misteriosa[s] con sus sucesivos niveles de iniciación. Se trataba de una sociedad organizada en círculos concéntricos con distintos grados de acceso a la cumbre. Hasta parecía por momentos que había una ideología para cada círculo"... (id.)

El crítico recuerda entonces la frase que Nun le dice a Zamora en el Capítulo Diez como justificación del "crimen": "—Necesitábamos sobrevivir —dice Nun—, y por lo tanto necesitábamos que muriera un enemigo. Cuanto más importante fuera ese sacrificio, tanto mayor sería nuestra existencia. Es una idea nietzscheana" (Martínez, 1997a: 202). Nótese el tono explicativo ya no sólo del personaje sino del texto novelesco mismo, que, como lo anticipara en el acápite de Hemingway, parece proponerse echar luz sobre un acontecimiento histórico. Ello se potencia si lo comparamos con la cita que hemos hecho de Feinmann respecto de la Juventud Peronista: "Esta concepción de la verdad [lucha, conquista, dominación, enfrentamiento] acercaba a los militantes de la JP más a Nietzsche que a cualquier otro filósofo".

Consultado Martínez al respecto, respondió:

—No. Aún ahora en los Montoneros podés tener una respuesta, no del hecho concreto sino del hecho global. Los Montoneros se sentían una fuerza militar. En tanto fuerza militar, se sentían sujetos a las leyes de la guerra, como si fueran las leyes de la Convención de Ginebra. Y el trato a un prisionero del rango de Aramburu es un

trato estrictamente militar. Era un cuerpo militarizado, hasta el final. Buena parte de las deserciones se producen por reacción contra esta militarización de los Montoneros de Firmenich, por ejemplo, la de Gelman, la de Galimberti y la de otra gente en México. De modo que ["Cómo murió Aramburu"] es un texto escrito como si quisieran demostrar que "Siento respeto por mi enemigo", o que "Traté a mi enemigo de acuerdo con las leyes de la guerra". Eso es lo que quieren enfatizar, que no tuvo una muerte injusta, indecorosa, degradante. "No somos nazis, somos oficiales de un ejército virtual." (Neyret, 2002-2003)

Esta actitud, que ya hemos analizado en el texto de Firmenich y Arrostito cuando Aramburu les alcanza el bidón en el vehículo a sus secuestradores, se reitera en el último tramo del relato, "La sentencia", cuando Firmenich da cuenta de una serie de detalles que hacen a la preparación del militar para la muerte:

Pidió que le atáramos los cordones de los zapatos. Lo hicimos. Preguntó si se podía afeitar. Le dijimos que no había utensilios. Lo llevamos por el pasillo interno de la casa en dirección al sótano. Pidió un confesor. Le dijimos que no podíamos traer un confesor porque las rutas estaban controladas. (Firmenich y Arrostito, 1974: 30)

Estos detalles, propios del discurso del Nuevo Periodismo, dan cuenta de la grandeza de Aramburu, si nos atuviéramos al testimonio, o de la grandeza que los Montoneros buscan instalar en él para destacar la suya propia, si leemos "Cómo murió Aramburu" como una nueva "ficción orientadora" o "ficción fundacional". Se trata de un texto bélico, y en este sentido Martínez vuelve a apelar al discurso novelesco para iluminar la historia; dice Nun: "Toda creación nueva necesita de los enemigos más que de los amigos. De un enemigo considerable más que de cien. Nosotros lo teníamos: Aramburu" (Martínez, 1997a: 202). Nótese la polisemia del término "creación", que puede aludir tanto al nacimiento de los Montoneros como al acto creativo de la escritura. Al fin y al cabo, sólo poseemos el *relato* del secuestro, juicio y ejecución de Aramburu. Las supuestas grabaciones del proceso, se afirma, debieron quemarse por razones de seguridad. Borges dice en "Pierre Menard, autor del Quijote" acerca de la historia, que "no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió" (Borges, 1981: 449), y recordemos la genealogía borgesiana de Martínez en una frase de *Santa Evita* referida, precisamente, a Eva Perón: "Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo" (Martínez, 2000a: 21).

Bajo estas premisas, Tomás Eloy Martínez desmonta en *La novela de Perón* el momento culminante de "Cómo murió Aramburu", el "Proceda" (Firmenich y Arrostito,

1974: 30) del ex dictador, y devela su estatus ficcional. Ello, a través de la intertextualidad entre el relato de Montoneros y su novela, hipotexto e hipertexto, respectivamente, en el Capítulo Diez. Podemos decir asimismo que tanto las explicaciones del Operativo Pindapoy puestas en boca de Antezana como la operatoria de la reescritura del relato montonero constituyen un modo de reflexión metatextual, esto es, crítica, sobre éste.

La reescritura, en palabras de Martínez, se propone como una parodia de "Cómo murió Aramburu" para resaltar el desdén de Perón por los Montoneros.²² Sin embargo — además de que no necesariamente debemos ceñirnos a la opinión autoral, en definitiva, un paratexto entre tantos otros—, sabemos que la parodia implica iguales dosis de distanciamiento y filiación, de parricidio y homenaje al texto parodiado, del cual el hipertexto nunca se desprende. Sí, en cambio, podemos poner el acento, más que en la supuesta candidez de los Montoneros, en la hipocresía de Perón, lo cual le otorga a *La novela...*, no sólo en su reescritura de "Cómo murió Aramburu" sino también en las Contramemorias que redacta el periodista Zamora, una impronta ideológica próxima a la montonera luego del episodio del 1 de mayo de 1974, cuando el general echa de la plaza a los miembros de la agrupación luego de tratarlos de "estúpidos" e "imberbes". Es en este momento cuando Montoneros toma distancia del líder, realiza la opción radical de un "peronismo sin Perón" y poco después de la muerte del general, pasa a la clandestinidad. Tanto estas acciones como la demitificación del personaje en *La novela de Perón* responden al imaginario de la consigna montonera "Con los dirigentes a la cabeza o con la cabeza de los dirigentes", en este caso, la del propio Perón.²³

²² Dice Martínez: "El texto que yo escribo es un texto paródico, visto desde Nun. Sobre todo, porque la versión montonera era una versión guerrera de la historia. Entonces, me pareció que había que escribirlo en clave paródica, con una intención, según recuerdo. Mi intención era enfatizar el hecho de que Perón se estaba burlando todo el tiempo de los Montoneros. Los Montoneros tomaban a Perón en serio y Perón no los tomaba en serio a ellos. Y nunca los tomó en serio. Los tomó en serio mientras servían a sus fines y dejó de tomarlos en serio cuando dejaron de serle útiles, como la historia, por otra parte, lo prueba" (Neyret, 2002-2003).

²³ Es muy interesante, y más a efectos de nuestro trabajo por su filiación sarmientina, lo que cuenta Martínez al respecto: "La génesis de *La novela de Perón* deriva del hecho de que Perón no quiso que publicara los documentos reales que yo le había acercado para completar sus memorias. Entonces, ahí sí me tomé la libertad de trabajarlos, de tal forma que construyeran un retrato de Perón que a mí me parecía el verdadero. Con la misma exacta intención, y ahí hay una copia, o inspiración, o como quieras llamarlo, del *Facundo*. Mi idea inicial, al escribir el libro, es que Perón, a quien yo entrevisté, me hizo vehículo de la construcción de un monumento histórico que yo sé que es falso. Entonces, con las herramientas que he reunido para completar ese monumento histórico, voy a tratar de mostrarles a los argentinos, que durante más de cuarenta años en aquel momento, a la salida de la novela, vivieron a la sombra de Perón y de su ideología —y aún ahora, porque aunque su ideología está transformada, el peronismo continúa—, como un acto de justicia, una imagen de Perón que correspondiese con la imagen verdadera" (id.).

Ya hemos visto cómo Antezana invoca como fuente, en 1971, un texto de Rodolfo Walsh que se añadirá a *Operación masacre* en la edición de 1972 y cómo éste, a su vez, tiene como hipotexto los comunicados de Montoneros de 1970. Luego de esta exposición de las razones que condujeron a la ejecución, se pone en juego el "Informe..." que firman Abal Medina, Ramus y Antezana y que éste califica en el café Gijón como "una historia de justicia" (Martínez, 1997a: 197).

Los procedimientos del Nuevo Periodismo con que ha sido escrito "Cómo murió Aramburu" son reduplicados por Martínez en *La novela de Perón* en la escena del encuentro entre Antezana y Zamora. La descripción novelesca privilegia la función que cumple el detalle a lo largo de todo el segundo bloque de la parte IV del Capítulo Diez, y poco a poco esta "significación de la insignificancia" irá pasando de la descripción del ambiente a la reescritura del texto montonero. En principio, se trata, pues, de una puesta en escena: "Nun ha colocado una ordenada línea de papeles sobre la mesa del café. Desde lejos, parecen las figuras de un álbum. Zamora las baña en humo. El calor no quiere levantarse. Sigue ahí, aferrado a la noche, como un centinela" (202).

Los apartados de "Cómo murió Aramburu" en que se detiene *La novela de Perón* son los dos últimos, y a la vez, por la dosificación de la tensión narrativa que le imprimió el tercer autor al texto montonero, los culminantes: "Eva Perón" y "La Sentencia". En cuanto al primero, atribuido al relato de Firmenich, la operación de Martínez es glosar a manera de resumen el texto de *La Causa Peronista*. Éste dice:

De todas maneras, creo que el tema de Evita surgió el segundo día del juicio, el 31 de mayo. Lo acusábamos, por supuesto, de haber robado el cadáver. Se paralizó. Por medio de morisquetas y gestos bruscos se negaba a hablar, exigiendo por señas que apagáramos el grabador. Al fin, Fernando lo apagó.

"Sobre ese tema no puedo hablar", dijo Aramburu, "por un problema de honor. Lo único que puedo asegurarles es que ella tiene cristiana sepultura."

[...]

Volvimos a la habitación del juicio. Lo interrogamos sin grabador. A los tirones contó la historia verdadera: el cadáver de Eva Perón estaba en un cementerio de Roma, con nombre falso, bajo custodia del Vaticano. La documentación vinculada con el robo del cadáver estaba en una caja de seguridad del Banco Central a nombre del coronel Cabanillas. Más que eso no podía decir, porque su honor se lo impedía. (Firmenich y Arrostito, 1974: 30)

En *La novela de Perón*:

En los primeros interrogatorios, Aramburu se negó tercamente a tocar el tema. Se lo prohibía (dijo) una cuestión de honor. Por fin, a los tirones, confesó algo. El cadáver, confiado al Vaticano, estaba en un cementerio de Roma. Nos dio el número del lote. Ya lo sabés: era falso. (Martínez, 1997a: 202-203)²⁴

Inmediatamente se salta a "La sentencia". En este tramo de *La novela de Perón*, se apela asimismo a los procedimientos del Nuevo Periodismo, esto es, contar a través de un relato imaginario la trastienda de los hechos. En "Cómo murió Aramburu" se lee: "**Era ya la noche del 1º. Le anunciamos [a Aramburu] que el Tribunal iba a deliberar**" (Firmenich y Arrostito, 1974: 30). El texto de Martínez se extiende entonces en los detalles que podrían haber ocurrido aquella madrugada, tanto los que hacen al caso Aramburu como los que, de acuerdo con la poética barthesiana del realismo, apuntan a reforzar el efecto de realidad. El pasaje revela asimismo una cuidadosa lectura del relato monotonero, dado que, aunque no está explícito, se deduce efectivamente que son cinco los guerrilleros que actúan en Timote: Firmenich, Abal Medina, Ramus —quien **"iba y venía continuamente a Buenos Aires"** (30)— y dos compañeros no nombrados. Es al agregar a Antezana cuando Martínez habla de seis. Dice *La novela de Perón* en este tramo digno tanto de la retórica de Tom Wolfe como de la de Borges al situar en la pampa la cifra del destino de la vida de un hombre²⁵:

"El 1º de junio, como a las cuatro de la madrugada, nos retiramos a deliberar. Éramos seis y queríamos que, aun tratándose de Aramburu, funcionara la justicia. Fernando Abal Medina leyó los cargos. Yo asumí la defensa. Separé la moral de la

²⁴ Aquí se abre una nueva instancia intertextual, de la que sólo daremos cuenta porque no hace al objetivo de este trabajo pero igualmente nos parece pertinente. Ya antes de la glosa de Antezana, Zamora le ha contado a éste su búsqueda infructuosa del cadáver de Eva Perón en Bonn y el guerrillero le ha dicho el número falso del lote en Roma supuestamente indicado por Aramburu (197-198). Ésta es la génesis textual de *Santa Evita*. En efecto, al comienzo del Capítulo 13 de esta novela, el narrador Tomás Eloy Martínez cuenta su encuentro en París en 1970 con Rodolfo Walsh, y procede a una crítica y reescritura (las mismas operaciones que en *La novela de Perón*) de "Esa mujer", el cuento de éste de 1965 que es indudable hipotexto; la escena concluye con la frustrada pesquisa en Bonn del personaje Martínez (cf. Martínez, 2000a: 301-309 y Walsh, 2001: 9-19). Y aunque el coronel Cabanillas no es nombrado en *La novela de Perón*, en el último capítulo de *Santa Evita* aparece como el coronel Tulio Ricardo Corominas, quien llama por teléfono a Tomás Eloy Martínez para proponerle una inmediata cita en un café de Buenos Aires, donde le contará la verdadera historia del cadáver de Eva Perón. La llamada de Cabanillas y la reunión en el café ocurrieron realmente, y fueron —según ha declarado Martínez a la prensa— el disparador de la escritura de *Santa Evita*. Estas circunstancias son narradas, además, en la propia novela (cf. Martínez, 2000a: 64 y 385-391).

²⁵ La referencia a la gauchesca y su pervivencia en el siglo XX no es arbitraria. El Capítulo Catorce de *La novela de Perón*, "Primera persona", luego del último encuentro entre Perón y Tomás Eloy Martínez, en Puerta de Hierro, concluye: "Y me fui de allí, como quien se desangra" (Martínez, 1997a: 267).

política. Argumenté que los crímenes de aquel hombre databan de hacía ya mucho tiempo y que podíamos encontrar alguna forma de perdón. Poco antes de que amaneciera, cada uno de nosotros escribió su sentencia en un papel. Seis veces leí: muerte.

"Nos quedamos un rato afuera, fumando. Estábamos en un campo de Timote, sobre la pura pampa, cinco leguas al este de Carlos Tejedor. Entre unas pilas oxidadas, hallé un hueso fosforescente. A mi lado, Carlos Gustavo Ramus ensillaba un caballo.

"Vi en el horizonte la línea rojiza del amanecer. Me incorporé y dije: lo fusilaremos a las siete. Hay que avisarle al reo para que se prepare. (Martínez, 1997a: 203)

En cuanto al estilo y a la citada filiación borgesiana, cabe destacar la utilización del arcaísmo "leguas" al medir la distancia entre Timote y Carlos Tejedor. Respecto de la ideología presente en el texto, parece responder tanto al discurso montonero cuanto al de Walsh. En efecto, de los seis personajes, uno, el ficticio, asume la defensa de Aramburu y esgrime sus razones, pese a lo cual todos lo sentencian a muerte, incluido Antezana. El discurso de éste, por lo demás, responde a la terminología de la justicia: "fusilaremos", "reo". Nada indica que se trate de un crimen. Igualmente, se cumple la sentencia anticipada de Perón en el paratexto que inicia el Capítulo Diez: "Del segundo se encargará el pueblo alguna vez". Nótese que los Montoneros se identifican discursivamente con el pueblo, como lo han destacado Sigal y Verón (1988: 133 y ss.) y como, desde ya, puede leerse en la misma introducción de "Cómo murió Aramburu", que concluye refiriéndose a "esos jóvenes que, un 29 de mayo, se largaron al todo o nada para enseñarle al imperialismo cómo contraataca y cómo golpea el pueblo a medida que se va organizando en la lucha" (Firmenich y Arrostito, 1974: 25).

Así como el relato de *La Causa Peronista* es asumido en su mayor parte por Firmenich, en *La novela de Perón* la voz es la de Antezana. Siguiendo los lineamientos de lo que en 1974 será "Cómo murió Aramburu", Nun se erige, sin embargo, en protagonista de la historia, esa historia de la cual será eliminado por "los designios del general". *La novela...* le atribuye, entonces, a Antezana las acciones de Abal Medina. En *La Causa...* se lee: "A la madrugada Fernando le comunicó la sentencia:

"—General, el Tribunal lo ha sentenciado a la pena de muerte. Va a ser ejecutado en media hora" (30). En tanto, en *La novela de Perón* no sólo cambia el enunciador sino que se enfatizan ciertos detalles: "Cuando me vio llegar, Aramburu se puso pálido. ¿Qué han resuelto?, preguntó. Yo hablé solemnemente: General, el tribunal lo ha condenado a la pena de muerte. Va a ser ejecutado dentro de media hora" (Martínez, 1997a: 203).

El texto de Martínez oscila levemente respecto del de Firmenich y Arrostito, para no constituirse en una mera transcripción, a la vez que se enfatizan las vivencias del personaje Antezana. Por ejemplo, cuando Aramburu pregunta si se puede afeitarse y los guerrilleros le comunican que "no había utensilios", *La novela...* agrega en la voz de Nun: "No tenemos con qué, general, le dije. Y me toqué la cara. Con sorpresa, advertí que yo tenía también la barba crecida" (203). De la misma manera, como líder del operativo, Antezana añade información que no está presente en el texto montonero: "Dejé un centinela cerca de la puerta" (203), dice. Las acciones de los guerrilleros que en el relato de *La Causa Peronista* están expresadas en primera persona del plural ("**Lo hicimos**", "**Le dijimos**", "**Lo llevamos**") se personalizan en la primera del singular atribuida a Nun, quien a su vez, como dijimos, realiza las acciones atribuidas por Firmenich y Arrostito a Abal Medina. Ante el pedido de un confesor por parte de Aramburu, el "**Le dijimos que no podíamos traer un confesor porque las rutas estaban controladas**", se transforma en: "Tendrá que confesarse ante Dios, general, le respondí. Las rutas están controladas y no podemos traer a nadie" (203). La tensión del relato en *La novela de Perón* reproduce fielmente la de *La Causa Peronista*.

Súbitamente, indicado por las bastardillas en el texto, se da a entender que Antezana le lee a Zamora un pasaje textual del "Informe...": "*Le pusimos un pañuelo en la boca para apagar la queja de la muerte*" (203-204), que viene a añadir una metáfora al original "**Le pusimos un pañuelo en la boca y lo colocamos contra la pared**" (Firmenich y Arrostito, 1974: 30). El texto de Martínez agrega, ya nuevamente en la voz de Antezana: "Lo acercamos a la pared. Desenfundé mi Walther 9 milímetros y le quité el seguro. Lo vi estremecerse" (Martínez, 1997a: 204).

Enseguida, las acciones atribuidas exclusivamente a Abal Medina por *La Causa...* se bifurcan entre éste y Antezana, como si se tratara del otro yo del líder montonero. Pero es en esta instancia cuando también se bifurcan las versiones y se produce el "duelo" entre ellas al que se refiere Martínez en su texto teórico de 1986. En el relato montonero se consigna: "**Fernando tomó sobre sí la tarea de ejecutarlo. Para él, el jefe debía asumir siempre la mayor responsabilidad. [...]**

"—General —dijo Fernando—, vamos a proceder.

"—Proceda —dijo Aramburu.

"**Fernando disparó la pistola 9 milímetros, al pecho.**" (Firmenich y Arrostito, 1974: 30).

En *La novela de Perón* —donde, nótese, se ha agregado el detalle de la marca de la pistola—, se propone la otra versión: "General, vamos a proceder, exclamó Abal Medina.

"Cerró los ojos. En ese instante, le disparé. La bala entró directo en el corazón", dice Antezana (Martínez, 1997a: 204).

El juego de intertextualidades parte del hipotexto montonero para pasar al hipertexto de *La novela de Perón* pero, en una nueva remisión, retorna a la supuesta transcripción anticipada de "Cómo murió Aramburu", es decir, el "Informe..." que Nun le presenta a Zamora. Pero antes de regresar al texto, tiene lugar una operación crítica puesta en voz de Antezana: "Un mes más tarde, cuando traje a Madrid el informe del operativo, Perón reparó en un curioso error que Fernando había cometido al referir la historia, tal vez para aumentar la estatura del enemigo. Aquí está la versión, Zamora. Podés leerla" (204).

Es la primera vez que el periodista *alter ego* de Martínez tiene contacto directo con los papeles. Con la "versión", como se la llama nada inocentemente. La misma dice, transcrita en bastardilla:

Abal Medina tomó sobre sí la tarea de ejecutar al reo. Para nosotros, el jefe es quien debe asumir la mayor responsabilidad.

—General —dice Fernando—, vamos a proceder.

—Proceda —habló por última vez Aramburu. (204)

Nun retoma la palabra y es entonces cuando *La novela de Perón* rompe el contrato de verosimilitud del supuesto testimonio para develar el carácter ficcional del texto montonero: "Esa palabra es imposible: *Proceda*, me advirtió Perón. ¿A qué hombre se ha visto hablar con un pañuelo dentro de la boca?" (204). La ficción corrige la historia, o, para decirlo más propiamente, la ficción —como quería Hemingway— arroja luz "sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos". En este caso, la "cosa" es otro relato ficcional, que, en efecto, fue narrado *como* hecho. Y es en este punto donde reparamos en el "como" del prefacio a *París era una fiesta*, esto es, en el cuestionamiento que primero Hemingway y luego Tomás Eloy Martínez realizan de la escritura de la historia, de la puesta en discurso de los hechos, en definitiva, de la "escritura del suceso" para Barthes. El crítico francés acierta al puntualizar: "La escritura misma (si no queremos confundirla obligatoriamente con el estilo o la literatura) es violenta. Es justamente lo que hay de violencia en la escritura lo que la separa de la palabra, lo que revela en ella la fuerza de inscripción, la añadidura de un trazo irreversible" (Barthes, 1987: 193). Lo que se propone la nueva novela periodística es desmontar esa irreversibilidad y poner en

evidencia el artificio de que el signo de la historia, como dice el mismo Barthes, "es mucho menos lo real que lo inteligible" (177). Aunque Martínez sostenga que "novela significa licencia para mentir" (Neyret, 2002-2003) y que si hay una operación de periodismo de investigación que sostiene a la novela, es porque "para poder mentir bien, hay que saberlo todo" (id.), será finalmente, y siempre, *una opción consciente* la que acepte o denuncie "la verdad de las mentiras". Es lo que dice Antezana en la conclusión del fragmento que hemos analizado: «Resolví dejar el relato de Fernando tal cual. No voy a ser yo quien corrija la palabra final que puso él en boca de Aramburu. Ese "Proceda" que no existió quedará para siempre» (Martínez, 1997a: 204).²⁶ Esto es, los Montoneros optan por el relato mítico, al mismo tiempo que *La novela de Perón* realiza el procedimiento demitificador inverso.

²⁶ Aquí se plantea una instancia más que pertinente: ¿por qué Antezana se refiere a "el relato de Fernando" si la fuente que "cuenta" la historia es Firmenich? En "Cómo murió Aramburu" hay dos momentos en que el testimonio de Firmenich y Arrostito es de segunda mano. El primero, cuando se narra cómo Abal Medina y Emilio Maza secuestran a Aramburu en su propio departamento. Allí, bajo el subtítulo "ADENTRO (FERNANDO, EMILIO)" es cuando, como dimos cuenta, el tercer autor se convierte en enunciador y alude a las "voces" de los dos guerrilleros que "ya no están" pero permanecen "en la evocación de sus compañeros". El otro momento es el culminante, el de la ejecución, ya que en el texto montonero Firmenich mismo dice, luego de anunciar que será Abal Medina quien ejecute al reo: "A mí me mandó arriba a golpear sobre una morsa con una llave, para disimular el ruido de los disparos" (Firmenich y Arrostito, 1974: 30). En *La novela de Perón*, Martínez no omite este detalle; en la voz de Nun —el supuesto ejecutor— se dice: "Afuera, en el patio, dos de nosotros se quedaron trabajando con herramientas de carpintería, para tapar el ruido de los disparos" (Martínez, 1997a: 203). Esto implica que tanto en el "Informe..." de 1971 del que Antezana es borrado (en *La novela...*) como en "Cómo murió Aramburu", la fuente es asimismo de segunda mano —y en este último caso, de tercera mano—, dado que en el texto de Montoneros, necesariamente tiene que haber sido Abal Medina quien le haya contado a Firmenich su diálogo final con Aramburu y los pormenores de la ejecución (y Firmenich, a su vez, se lo cuenta al tercer autor, quien es el que efectivamente escribe el relato). Esta pluralidad de voces, que no es desaprovechada por Martínez, llega al punto de que, al haber muerto Abal Medina en William Morris el 7 de septiembre de 1970 (posteriormente designado como "Día del Montonero"), ni en 1971 ni en 1974 hay posibilidad de que la versión sea reafirmada o corregida por el propio actor.

CONCLUSIONES

Ficciones verdaderas

A través de nuestro propio análisis así como de la lectura que realiza Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón*, hemos develado el carácter ficcional de "Cómo murió Aramburu", un texto considerado inicialmente dentro del género del testimonio. Dicha ficcionalización se realiza a través de procedimientos característicos del Nuevo Periodismo aplicados a las declaraciones de Firmenich y Arrostito por un tercer autor, desconocido, que es el que determina el estatus de este relato. Asimismo, habida cuenta de las concepciones del referente como configuración ideológica y la verdad como construcción discursiva, inscribimos "Cómo murió Aramburu" dentro de lo que Shumway llama "ficción orientadora" y Sommer, "ficción fundacional", en este caso, paradigmática de la semiosis propia de la guerrilla montonera.

Este discurso es el que retoma Martínez en *La novela de Perón*, donde la reescritura de "Cómo murió Aramburu" a la vez que por una parte enfatiza su estatus ficcional, por otra recupera un texto soslayado históricamente. Verificamos, dentro del marco más amplio del cruce entre historia y ficción, cómo en *La novela de Perón* se apela asimismo a las operatorias y procedimientos del "New Journalism", lo cual no sólo tiende a homologarla discursivamente con el texto montonero sino que también la erige en representante de la que podemos llamar con Wolfe "novela periodística", que en la Argentina se manifiesta principalmente a través de la obra de "no-ficción" de Rodolfo Walsh, de quien Martínez se convierte en legatario.

Los textos de Montoneros, Martínez y Walsh giran alrededor de lo que podemos llamar "discurso de la barbarie", de acuerdo con la dicotomía cristalizada en el *Facundo*. Se establece, así, una genealogía que se inicia en el siglo XIX con Sarmiento, encuentra su punto de inflexión en el siglo XX en Borges, toma una nueva implicancia en Walsh y deriva en Martínez. En ellos se comprueba tanto la utilización de materiales de la realidad para construir una ficción como, especialmente en Sarmiento, Walsh y Martínez, la reversibilidad de la ficción hacia la realidad, sea en forma de apropiación y reconstrucción de un mito para proponer a partir de él un proyecto de organización nacional (Sarmiento), en forma de denuncia de la injusticia y contradiscurso del poder (Walsh) como, en la instancia más reciente de Martínez, en forma de recuperación y resemantización de una enunciación particular (Montoneros) dentro de una semiosis más amplia que caracteriza la segunda mitad del siglo XX (peronismo). Aun con distintas ideologías, el campo

semántico de la "barbarie" —inicialmente la rosista, luego la peronista— agrupa a estos autores y sus principales textos dentro de un mismo eje. Borges cumple aquí la función irremplazable de bisagra instauradora de un nuevo verosímil que a la vez recoge aquella primigenia indeterminación genérica sarmientina y la entrega, mediante su propio cruce entre historia y ficción (destacado por Martínez en sus teorizaciones), como matriz generadora de los discursos que lo suceden.

Es importante recalcar que el texto de Montoneros no se aparta de esta línea, sino que forma parte de ella, tanto en contrapunto con el *Facundo* —apropiándose de su matriz para proponer un nuevo modelo de nación opuesto al de la verdad liberal— como en sus vinculaciones intertextuales con Walsh y posteriormente Martínez. "Cómo murió Aramburu" opera en este entramado como metafórico epílogo de *Operación masacre* y matriz generadora de *La novela de Perón*.

Así como "Cómo murió Aramburu" es un supuesto testimonio que deviene ficción, *La novela de Perón* es un texto que desde su mismo título se anuncia como ficcional pero que, como lo revela el acápite de Hemingway que anticipa y condiciona su lectura, se propone iluminar la realidad. Hay un doble movimiento de abreviar en personajes y situaciones históricos, pasarlos por el tamiz de la ficción y devolverlos, transfigurados, al campo de la historia. Esta reversibilidad, contrariamente a lo que ha querido ver cierto sector de la crítica, es la filiación más fuerte de Martínez con Walsh.

"Cómo murió Aramburu" y *La novela de Perón* son lo que Martínez ha catalogado con el oxímoron "ficciones verdaderas", textos que oscilan entre la historia y la ficción pero no como un juego gratuito de apariencias y paradojas, sino en un entramado intertextual que, desde la ficción, da cuenta de la historia y a la vez la pone en jaque. Inevitablemente bárbaros en una nación seducida por la barbarie, nos permiten un diálogo intertextual y una exégesis del relato ficcional de un hecho histórico. Dos modelos para la muerte, en definitiva, como siguen debatiendo el periodista Zamora y el montonero Antezana en una mesa del café Gijón:

- Aun así —dice Zamora—, no hacía falta matarlo.
- ¿No lo entendés, entonces? —se extraña Nun.
- Nunca entiendo la muerte.
- Era algo más que la muerte. Más importante, y también más definitivo.

BIBLIOGRAFÍA

Textos analizados

- FIRMENICH, Mario y Norma Arrostito (1974). "Cómo murió Aramburu". *La Causa Peronista*, Año 1, Nº 9, 3 de septiembre. Buenos Aires.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1997a) [1985]. *La novela de Perón*. Buenos Aires: Planeta.

Bibliografía citada

- AÍNSA, Fernando (1996). "Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico". En *Casa de las Américas*, Nº 202, enero-marzo. La Habana.
- ALTAMIRANO, Carlos (2001). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ANDERSON, Benedict (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London – New York: Vérsó.
- ANGUITA, Eduardo y Martín Caparrós (1997). *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 1: 1966-1973*. Buenos Aires: Norma.
- ARLT, Roberto (1998) [1929]. *Los siete locos*. Ed. de Flora Guzmán. Madrid: Cátedra.
- BACH, Caleb (1998). "Tomás Eloy Martínez: La verdad imaginada". En *Américas*, Vol. 50, Nº 3, mayo/junio. Washington DC: OEA.
- BAJTÍN, M. M. (1990). "El problema de los géneros discursivos" y "Respuesta a la encuesta de la revista *Novy Mir*". En *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno.
- BARTHES, Roland (1987). "El discurso de la historia", "El efecto de realidad" y "La escritura del suceso". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- BASCHETTI, Roberto (comp.) (1988). *Documentos de la resistencia peronista 1955-1970*. La Plata: De La Campana.
- ___ (1995). *Documentos 1970-1973. De la guerrilla peronista al gobierno popular*. Id.
- ___ (1996). *Documentos 1973-1976. Volumen 1. De Cámpora a la ruptura*. Id.
- ___ (1999). *Documentos 1973-1976. Vol. II. De la ruptura al golpe*. Id.
- BLETON, Isabelle (2000). "Journalisme et fiction dans le roman argentin, de Miguel Bonasso à Tomás Eloy Martínez". En *América*, Nº 24. París: CRICCAL.
- BORGES, Jorge Luis (1981) [1930, 1941 y 1944]. *Evaristo Carriego*. "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones*. En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- CAIMARI, Lila (2002). "Los consensos de la historia". En *Clarín*, "Cultura y Nación", 14 de diciembre. Buenos Aires.
- CALABRESE, Elisa T. (1991). "Historia y ficción: tres ejemplos de la narrativa argentina". En *Río de la Plata. Culturas*, Nº 11-12. *Discurso historiográfico y discurso ficcional*. París: Celcirp.
- ___ (1994). "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual". En Elisa T. Calabrese et al. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires. GEL.

- ___ y Luciano Martínez (2001). "Historia de una teoría". En *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CAPARRÓS, Martín (1995) [1992]. "Sólo imberbes". En *La patria capicúa*. La Plata: Altamira.
- CASTORIADIS, Cornelius (2003). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 1: Marxismo y teoría revolucionaria. Vol. 2: El imaginario social y la institución*. Buenos Aires: Tusquets.
- COIRA, María (1994). "Referencia y comunicación en textos narrativos de ficción". En Elisa T. Calabrese *et al.* Op. cit.
- CHARTIER, Roger (1992). "La historia o el relato verídico". En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Trad. Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa.
- FEINMANN, José Pablo (1986). "Racionalidad e irracionalidad en *Facundo*". En *Filosofía y Nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires: Legasa.
- ___ (1988). "Política y verdad. La constructividad del poder". En Saúl Sosnowski (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- FERNÁNDEZ ALVARIÑO, Próspero Germán (1973). *Z. Argentina. El crimen del siglo*. S/ed.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1996). "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea". En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.) *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor.
- FIRMENICH, Mario (2000). "Firmenich por Firmenich". *La Nación*, 29 de mayo. Buenos Aires.
- FOKKEMA, D. W. y Elrud Ibsch (1984). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Trad. Gustavo Domínguez. Madrid: Cátedra.
- GILLESPIE, Richard (1987). *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Trad. Antoni Pigrau. Buenos Aires: Grijalbo.
- GIRONA FIBLA, Nuria (1995). *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años ochenta*. València: Universitat de València.
- ___ (1996). "Escribir la historia y escribir las historias. La novela argentina de los 80". En *Casa de las Américas*, ed. cit.
- HUTCHEON, Linda (1996). *A Poetics Of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- JAKOBSON, R. (1987). "Sobre el realismo artístico". En Jakobson *et al.* *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Trad. Ana María Nethol. México: Siglo Veintiuno.
- JITRIK, Noé (1988a). "Literatura y política en el imaginario social". En *El balcón barroco*. México: UNAM.
- ___ (1988b). "Lenguaje e ideología". Id.
- LAERA, Alejandra (2002). "Piglia – Eloy Martínez. Contribuciones a la relación entre realidad y ficción en la novela argentina". En *milpalabras*, N° 3, otoño.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. Rivera (2002). "La narrativa policial en la Argentina". En *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Libro Negro de la Segunda Tiranía. Texto completo y definitivo* (1958). Buenos Aires: Integración.
- LINK, Daniel (2002). "Políticas del género". En *Punto de Vista*, Año XXV, N° 73, agosto.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1961). *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- ___ (1970). "Todorov: el reino de las palabras". En *Panorama*, Año VIII, N° 171, 4 al 10 de agosto. Buenos Aires.

- ___ (1986). "La batalla de las versiones narrativas". En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N° 8, Vol. XXIII. Bogotá D.C.: Banco de la República. Internet.
- ___ (1996a). *Las memorias del General*. Buenos Aires: Planeta.
- ___ (1996b). "Defensa de la utopía". Biblioteca virtual de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Internet.
- ___ (1996c). "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan". En Karl Kohut (comp.). *Literaturas del río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt: Vervuert.
- ___ (1997b). "Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI". Biblioteca virtual de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Internet.
- ___ (1998). "Prólogo", "El prólogo de 1978" y "Perón sueña con la muerte". En *Lugar común la muerte*. Buenos Aires: Planeta.
- ___ (1999). "Evita: la construcción de un mito" [1996]. En *El sueño argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- ___ (2000a) [1995]. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- ___ (2000b). *Ficciones verdaderas. Hechos reales que inspiraron grandes obras literarias*. Con la colaboración de Jennifer French. Buenos Aires: Planeta.
- ___ (2001). "El periodismo vuelve a contar historias". En *La Nación*, 21 de noviembre. Buenos Aires.
- ___ (2002). "Primeros años de un aspirante". En *La Gaceta*, 12 de septiembre. Tucumán.
- ___ (2003). "La construcción de un mito" [1996]. En *Réquiem por un país perdido*. Buenos Aires: Aguilar.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1997) [1933]. *Radiografía de la pampa*. Ed. crítica. Coord. Leo Pollman. Madrid: ALLCA XX – Editorial Universitaria (Colección Archivos).
- MÉNDEZ, Eugenio (1988). *Aramburu. El crimen imperfecto*. Buenos Aires: Planeta.
- MONTEAGUDO, Luciano (2000). "Retrato de un grande". En *Página/12*, 6 de octubre. Buenos Aires.
- MONTONEROS (1970). Comunicados N° 3 (31 de mayo), N° 4 (1° de junio) y N° 5 (15 de junio). En *La Causa Peronista*. Ed. cit.
- ___ (1971). "Los Montoneros a Perón". Carta, 9 de febrero. Id.
- ___ (1974). "Después del Aramburazo". Id.
- MUDROVIC, María Eugenia (1999). «El arma periodística y una literatura "necesaria". El caso *Primera Plana*». En Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Susana Cella (dir.). Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- NEYRET, Juan Pablo (2002-2003). «"Novela significa licencia para mentir". Entrevista con Tomás Eloy Martínez». En *Espéculo*, Año VIII, N° 22. Madrid: Universidad Complutense.
- PÉREZ, Alberto Julián (2002). *Los dilemas políticos de la cultura letrada (Argentina – Siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor.
- PERÓN, Juan Domingo (1970). "A los compañeros Montoneros". Carta, 20 de febrero. En *La Causa Peronista*. Ed. cit.
- PRIETO, Adolfo (1982). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- REVEL, Jacques (2002). *Las construcciones francesas del pasado. La escuela francesa y la historiografía del pasado*. Buenos Aires: FCE.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo (1984). *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- ROTKER, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.
- RUIZ, Fernando J. (2001). *Las palabras son acciones. Historia política y profesional de La Opinión de Jacobo Timerman (1971-1977)*. Buenos Aires: Perfil.
- SARLO, Beatriz (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- SARMIENTO, Domingo F. (2002) [1845]. *Facundo*. Estudio preliminar y notas de Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño. Buenos Aires: Losada.
- SCARANO, Laura (2000). "La alucinación de la referencia" y "La provocación realista". En *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- SHKLOVSKI, V. (1987). "El arte como artificio". En Jakobson *et al.* Op. cit.
- SHUMWAY, Nicolás (2002). *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé.
- SIGAL, Silvia y Eliseo Verón (1988). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- SOMMER, Doris (1991). *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: The University of California Press.
- SPILLER, Roland (1993). *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart. Juan Martini, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, Abel Posse und Rodolfo Rabanal*. [Entre la utopía y la aporía. La determinación narrativa de la identidad en algunas novelas argentinas contemporáneas.] Frankfurt: Vervuert.
- SVAMPA, Maristella (1994). *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- TOMASHEVSKI, B. (1987). "Temática". En Jakobson *et al.* Op. cit.
- TORRE, Iván de la (2001). "Peronismo versus escritores: entre el amor y el espanto". En *La Insignia*, 4 de febrero. Internet.
- VERÓN, Eliseo (1983). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Barcelona: Gedisa.
- VINELLI, Natalia (2002). *ANCLA. Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- WALSH, Rodolfo (1988) [1957/1972]. *Operación masacre*. Buenos Aires: De la Flor.
- ____ (2001) [1965]. "Esa mujer". En *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: De la Flor.
- WHITE, Hayden (1992a). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1992b). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- WOLFE, Tom (1992). *El Nuevo Periodismo*. Trad. José Luis Guarnier. Barcelona: Anagrama.
- ZUFFI, María Griselda (1996). «Tras los silencios de la historia. La narrativa "post" testimonial de Tomás Eloy Martínez». Tesis doctoral inédita. Pittsburgh: University Of Pittsburgh.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Esto no es una pipa	3
HIPÓTESIS. Cruces, genealogías y reescrituras	6
ESTADO DE LA CUESTIÓN. Un texto fundacional soslayado	7
MARCO TEÓRICO	13
Retazos de género	14
Nuevo Periodismo, Viejo Lobo	17
Veámoslo con realismo	22
Nuevo Periodismo, nuevo realismo	25
En lo referente a la ideología	28
La construcción del acontecimiento	31
NOVELA, HISTORIA Y PERIODISMO	34
La nueva novela periodística y la herencia de Rodolfo Walsh	34
Periodismo y literatura según Tomás Eloy Martínez	37
Historia y ficción según Tomás Eloy Martínez	43
"CÓMO MURIÓ ARAMBURU"	57
Tiempos violentos	57
Nacen los Montoneros	57
La ficcionalización del testimonio: tres ejemplos	59
El tercer autor	62
Otra lectura del <i>Facundo</i>	63
Un manto de silencio	66
LA NOVELA DE PERÓN	68
Montoneros de novela	68
El fin de la historia	71
Un largo y sinuoso proceder	75
CONCLUSIONES. Ficciones verdaderas	84
BIBLIOGRAFÍA	86
ÍNDICE	90