



En el medio: La novela periodística en Hispanoamérica [1]

Juan Pablo Neyret

The Pennsylvania State University
jpn147@psu.edu

Resumen: Desde el siglo XIX, y especialmente en el XX y el XXI, el periodismo se ha utilizado como una técnica de verosimilización y a la vez ficcionalización en la novela hispanoamericana. El propósito de este artículo es teorizar sobre el tema y analizar cómo funciona esta estrategia simultánea de exposición y ocultamiento en tres novelas: *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez.
Palabras clave: periodismo - novela - Rodolfo Walsh - Gabriel García Márquez - Tomás Eloy Martínez

“Una
crónica es
un cuento
que es
verdad” -
Gabriel
García
Márquez

A
Griyo,
“*O Sis*
My Sis”.

Introducción con disimulo

Aníbal González, el principal especialista en los vínculos entre literatura y periodismo, ya ha expuesto con claridad las bases del tema que me propongo desarrollar. Previo a entrar en mis propias consideraciones, lo cito:

el discurso periodístico es una presencia fundamental en las principales novelas hispanoamericanas del siglo XIX. Su presencia es significativa, sin embargo, no en forma determinista, sino como un ejemplo más en una amplia estrategia de disimulo textual: el uso sistemático de uno o mas discursos para ocultar a otros discursos, en una suerte de mimetismo textual que obstaculiza la búsqueda de sentido del texto. Desde las solapadas novelas del periodo colonial hasta las novelas naturalistas de fines del siglo XIX, la novelística hispanoamericana ha insistido con frecuencia en su veracidad periodística tan solo para luego retirar lo dicho y oscurecerlo con elementos ficcionales. (“Periodismo y novela” 241)

De las palabras de González retengo especialmente una: *disimulo*. En el XIX, con una tradición ya reconocible en siglos anteriores pero que inaugura en toda su magnitud *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi en 1816, la que González llama “ley del disimulo” apunta esencialmente a evitar la acción de la censura sobre los textos. Éstos se caracterizan por poseer un evidente sentido político y en virtud de ello se oponen de manera más o menos explícita al discurso del Estado. Sin embargo, y reteniendo siempre este carácter político, el juego se ampliará mas allá de la censura para plantearse en los conocidos términos de la verosimilitud (atribuida habitualmente a la literatura) y la verdad (rectora -al menos se supone- del

discurso periodístico). Lo que González deja abierto a nuestra consideración, y éste es el tema que me propongo desarrollar, es cómo la interacción entre periodismo y literatura se presta a un juego de exposiciones y ocultamientos que en el siglo XX, sostengo, se complejiza. [2]

Para entender este juego (que, como todo juego, es algo muy serio) de préstamos y devoluciones, remito inicialmente a la teoría de que los discursos literario y periodístico comienzan a fundirse en la novela inglesa del mediados del siglo XVIII. Lennard J. Davis hace notar la que él llama “matriz indiferenciada” de las “noticias/novelas” (42) a partir de las baladas, en las cuales se encontraría el origen del género periodístico (48-67) [3]. En el siglo XVII, apunta, estas baladas serían reemplazadas por el “libro de noticias” (“*newsbook*”) o por el “panfleto de noticias” (“*news pamphlet*”) [71] como vehículo de comunicación de hechos supuestamente verdaderos. González agrega a las consideraciones de Davis: “De hecho, puede argumentarse que la novela logró mantener su propia autoridad y prestigio entre los demás géneros literarios de fines del siglo XVIII y del XIX mayormente mediante la imitación del discurso periodístico, en un intento por aprovecharse de la reputación de verdad del periodismo” (“Periodismo y novela” 229). Quien es considerado el primer novelista inglés, Daniel Defoe, era también periodista, y su discurso literario apela al género que hoy llamaríamos testimonio en su obra más conocida, *Robinson Crusoe*, de la que dice en el “Prefacio” que tiene todo de “hecho” y nada de “ficción” (1961, 7). Sin embargo, entonces ¿por qué leemos hoy *Robinson Crusoe* como una novela y no como un testimonio? Y, lo que es más, ¿hasta dónde el testimonio no está teñido de ficción? [4] Volveremos sobre esta cuestión, brillantemente analizada por María Griselda Zuffi en su libro *Demasiado real* en el capítulo que le dedica a *La pasión según Trelew*, de Tomas Eloy Martínez, uno de los maestros contemporáneos de la fusión entre literatura y periodismo (21-32).

Sin embargo en este artículo, que se propone esencialmente dialéctico, debo volver sobre mis pasos y refutar a Davis, quien en el primer capítulo de su libro necesita demostrar con, a mi juicio, excesiva minuciosidad y excesivo error, que el *Quijote* no es una novela [5]. Esto, porque, si lo reconociera, anularía su tesis de que la novela moderna nace en Inglaterra. Del mismo modo, Davis se limita a las baladas inglesas. Nosotros, contrariamente, sabemos que la misma tradición de transmisión inmediata de noticias existía ya en el Romancero español.

Se sabe que es el *Quijote* el que realmente inaugura la incertidumbre entre hecho y ficción cuando el narrador, en el Capítulo 9 de la primera parte, encuentra los cartapacios atribuidos a un tal Cide Hamete Benengeli, que son los que cabalmente cuentan la historia de Alonso Quijano. El narrador, hasta entonces supuestamente omnisciente, se vuelve transcriptor -en realidad, descubrimos que siempre lo ha sido-, y lo que es más, transcriptor de un documento que él mismo no entiende en su lengua original y que ha de serle traducido por un “morisco aljamiado” (“El ingenioso hidalgo” 71-73) [6]. El juego que plantea Cervantes se complejiza en la segunda parte, cuando Don Quijote y Sancho pasan a ser ellos mismos lectores de la primera parte del *Quijote* (“El ingenioso caballero” 27-35) [7]. Todo esto que estoy (a)notando apunta, por una parte, como dije, a develar los mecanismos por los que Davis hace a un lado la obra de Cervantes, y por otra, al obvio reconocimiento, ya dicho también mucho antes y mucho mejor por Jorge Luis Borges, de que la simiente de toda la novelística moderna, y aun posmoderna agregó (pues tal palabra le fue felizmente ajena a Borges), se halla en esos dos volúmenes aparecidos en 1605 y 1615.

La crónica como literatura

Regresemos al territorio de la novela hispanoamericana que propone Aníbal González desde *El Periquillo Sarniento* hasta fines del siglo XIX. Y llegada esta época no podemos ignorar un género que igualmente funde literatura y periodismo, que no debemos confundir con la novela, que es la que nos convoca, pero que a la vez se encuentra estrechamente relacionado con ella: me refiero a la llamada “crónica modernista”.

Es sabido que la mayor parte de la obra de los principales escritores modernistas se editó en soporte periodístico bajo la forma de crónicas. El ejemplo privilegiado de ello -aunque lo mismo ocurre con Rubén Darío- es José Martí con sus *Escenas norteamericanas*, publicadas durante y desde su exilio en New York [8]. En ellas, como señala Susana Rotker, “prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial” (113). Ello se produce por lo que Julio Ramos ha llamado “sobreescritura” (110-111) en las crónicas martianas. Para decirlo silogísticamente, Martí trabaja como periodista. Como tal, es requerido por los editores para que presente textos al estilo de los *reporters* de la época, esto es, narraciones sucintas de hechos cronológicamente ordenados y desprovistos de arte verbal y subjetividad autorial. Tal, el concepto de la crónica periodística para las empresas de la época. Pero Martí, y tantos otros modernistas, “sobreescriben”, es decir, escriben sobre lo que escriben en una suerte de palimpsesto a través del cual violan las normas establecidas y se permiten privilegiar el arte verbal aun cuando estén hablando de un hecho reciente y concreto, lo que conocemos como una “noticia”. El norte que no debemos perder en estas consideraciones es que lo que hacen Martí y sus colegas sigue siendo periodismo pero no deja de ser a la vez literatura. La prueba más obvia es que hoy leemos esas crónicas con deleite, a más de un siglo de la ocurrencia de hechos de los que en su mayoría no tenemos conocimiento, pero es el estilo martiano, por ceñirnos nuevamente al autor cubano, la subjetividad con que narra los hechos (“El terremoto de Charleston” sigue siendo un ejemplo ideal, más aún teniendo en cuenta que Martí no estuvo en Charleston cuando ocurrió el terremoto y se manejó con fuentes de segunda mano), aquello que nos impacta.

Además de la prevalencia del arte verbal (la “sobreescritura”), ha de destacarse la siguiente afirmación de Rotker, tan iluminadora que puede aplicarse tanto al período que analiza como a obras previas y posteriores, que son las que nos ocuparán: “La identificación de lo estético con lo ficticio, ha alejado y debilitado al discurso literario del mundo de los acontecimientos, haciendo que parezca una actividad suplementaria y prescindible”. Esta frase, tomada de su libro *La invención de la crónica*, viene inmediatamente precedida de una cita de Raymond Williams aún más categórica: “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 especializado la actual multiplicidad de la escritura” (cit. por Rotker 111). David Lagmanovich actualiza estos conceptos cuando se refiere a la falsa dicotomía entre crónicas de opinión y crónicas de interpretación, que son las que nos ocupan:

el límite entre “opinión” e “interpretación”, si existe, es tan tenue que se vuelve incognoscible. ¿O acaso la opinión y la interpretación son valores absolutos? ¿Es posible opinar sin que la opinión dada implique una interpretación de la realidad, o interpretar el sentido de un suceso sin que esa interpretación refleje la opinión de quien la formula? Las crónicas de que estamos hablando, que son las crónicas auténticas, están centradas en el *cómo* de lo acontecido, según lo ordena la preceptiva periodística, y a veces hasta dan por supuesto y conocido el acontecimiento del cual arrancan, sin entrar en excesivos detalles. Pero, en todo caso, el “como lo veo yo” y el “como yo lo interpreto” son una y la misma cosa. En la manera de mirar está ya implicada la forma en que transmitiré mi visión a los demás. *Defiendo, pues, la autonomía de la crónica. Y defiando también su existencia en tanto género literario.* (10; énfasis añadido) [9]

Rodolfo Walsh: creer lo increíble

De la mano de estas palabras de Lagmanovich, “género literario”, ingresamos por fin -aunque a nadie escapará que ya lo hemos hecho- en el tema de la que he dado en llamar “novela periodística”. Y como punto de partida para tratarla, me remito a una conocida frase de Roland Barthes, con la que inicia su ensayo “La escritura del suceso”: “Describir el suceso implica que éste ha sido objeto de escritura. ¿Cómo puede escribirse sobre un suceso? ¿Qué es lo que podría querer decir ‘escritura del suceso’?” (189). Barthes se refiere específicamente al Mayo Francés de 1968 y propone sus respuestas. Yo me permitiré tratar otros sucesos y otras escrituras y ofrecer otras respuestas que las que propone el intelectual galo.

Comenzaré, sin embargo, por una coincidencia: Barthes está escribiendo en la época en la que se desarrolla en los Estados Unidos el llamado “Nuevo Periodismo”, “New Journalism”. Y a confesión de parte relevo de pruebas: el término “novela periodística” lo he tomado del libro de Tom Wolfe titulado, precisamente, *El nuevo periodismo*, de 1973, en el que el periodista-escritor-teórico afirma como corolario de su introducción:

Son únicamente las modas que prevalecían entre los novelistas lo que se ha extinguido. Creo que existe un tremendo futuro para un tipo de novela que se llamará la novela periodística o tal vez la novela documento, novelas de intenso realismo social que se sustentarán en el concienzudo esfuerzo de información que forma parte del Nuevo Periodismo. (55-56)

Es necesario resaltar que Wolfe toma la novela realista inglesa como paradigma del Nuevo Periodismo -de allí su énfasis en el “realismo social”- y destaca que en 1966 -luego de haber sido publicada como crónicas periodísticas el año anterior- Truman Capote “había inventado un nuevo género literario, la ‘novela de no-ficción’” (43) con *A sangre fría*.

La dialéctica centro-periferia se instala en nuestra discusión, puesto que tanto Capote, que es el que inventa el rótulo para su propia novela, como Wolfe, que lo refrenda casi una década después, ignoran que en un país del Cono Sur de América, siete años antes, en 1957, un escritor y periodista llamado Rodolfo Walsh ya había inaugurado ese género con su obra *Operación masacre*, igualmente originada en crónicas periodísticas y luego volcada en libro. La narración trata sobre los fusilamientos clandestinos que en 1956, en un basural de la localidad de José León Suárez, las fuerzas de la dictadura autodenominada “Revolución Libertadora”, que un año antes había derrocado con un golpe de Estado al gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, hacen de un grupo de contrarrevolucionarios (es decir, de militantes peronistas que intentaban reinstalar el gobierno peronista). “Hay un fusilado que vive”, le dice un hombre a Walsh, quien declara que “[a]sí nace aquella investigación, este libro”. Pero en los renglones entre las palabras que cito, Walsh encuadra a este muerto viviente y escribe como un oxímoron lo que nos lleva a retomar aquellas primeras palabras de Aníbal González: “Livraga me cuenta su historia increíble. La creo en el acto” (11). [10]

A partir de allí, a partir del libro llamado *Operación masacre*, se han realizado incontables análisis. Prefiero detenerme en la frase citada en último término. Livraga cuenta una “historia”, que ha de entenderse como un testimonio. Sin embargo, el narrador la juzga “increíble”. ¿Livraga miente? Seguramente no. Si Livraga no miente y su historia es un testimonio pese a todo “increíble”, ese “increíble”, de

acuerdo con la teoría burguesa que denuncia Raymond Williams, se inscribiría en lo que la sociedad acostumbra llamar “literatura”, es decir, el terreno de la ficción. El giro maestro de Walsh es afirmar, respecto de la historia, “la creo en el acto”. Esta aserción por la cual le otorga calidad de creíble a lo increíble es la puerta por la que Walsh ingresa en la fusión de los géneros literario y periodístico. La historia de Livraga puede parecer a primera vista el material para una novela totalmente ficticia. Sin embargo, Walsh emprende una investigación rigurosa en la que los testimonios y los documentos son esenciales y pretenden conducir a la verdad. Para decirlo con un casi retruécano, la verdad creíble de lo increíble, algo que resulta difícil de conceptualizar si no se ha experimentado la realidad latinoamericana, y con ello no me refiero, como podría parecer, al concepto de “realismo mágico” salvo en lo que pudiera tener que ver con la situación sociopolítica de mi subcontinente.

Ana María Amar Sánchez, en un estudio canónico sobre Walsh, ha preferido al término “no-ficción” el de “discurso narrativo no-ficcional” (*El relato* 19-22), en el cual, como cita de John Hellmann, si el relato realista le dice al lector “todo esto no sucedió realmente, pero podría haber sucedido”, en el discurso narrativo no-ficcional la justificación es “[t]odo esto pasó, por lo tanto no me culpen si no parece real” (23) [11]. La no-ficción, y dentro de ella *Operación masacre*, responde según Amar Sánchez a un trabajo de montaje que realiza un sujeto-narrador que necesariamente tiene un punto de vista, a la vez que, por una parte, “la verdad es la verdad de los sujetos que construyen una versión, es decir, un relato”, y por otra, “[l]os acontecimientos no sufren un proceso de modificación, sino que dependen de una enunciación que es siempre una postura, y una elección histórica” (35; énfasis añadido). Esa “elección histórica” es tan propia del escritor como del periodista, y por eso hablamos de “periodismo literario”. [12]

Algo análogo, en lo que la mayoría de la crítica no ha reparado, es un pasaje de la “Nota” previa al libro de Walsh *Los oficios terrestres* (1965) cuando se refiere al cuento “Esa mujer”. Como es sabido, éste reproduce la conversación que sobre el destino del cadáver secuestrado de Eva Perón mantienen un periodista, que puede identificarse cabalmente con el propio Walsh, y un coronel, no otro que Carlos Eugenio Moori Koenig, el responsable de hacer desaparecer el cuerpo embalsamado de Evita. Walsh nos advierte respecto del cuento que “La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera” (7). Se ha puesto el énfasis siempre en la palabra “verdadera” como gesto de credibilidad, de probable discurso periodístico insertado en un libro de cuentos, idea reforzada por el hecho de que el narrador es el periodista. Sin embargo, y con toda razón, a la vez no ha dejado de notarse que Walsh elige escribir un cuento e incluirlo en el soporte de un libro de cuentos. Se ha preguntado muchísimas veces por qué Walsh no eligió escribir un texto testimonial o periodístico sobre esa conversación. Mi respuesta es que, como he dicho, el peso de la frase citada recae una y otra vez sobre el adjetivo “verdadera”, y se deja de lado que Walsh en la citada “Nota” está diciendo que si es verdadera, lo es “*en lo esencial*”. Resulta obvio pero imprescindible destacar que ese “en lo esencial” apunta a que no se trata de una transcripción textual, y mi hipótesis es que Walsh lo dice no por las lagunas que pudiera tener su memoria respecto de la charla con el coronel sino, por el contrario, para, con esa frase entre comas que relativiza el “verdadera”, abrir la puerta a la posibilidad de la ficción. Exacto punto medio, como brillantemente lo ha dicho Amar Sánchez, entre su obra de no-ficción y su obra narrativa (“Evita” 45), “Esa mujer” representa en la producción de Walsh, leído a la luz de la “Nota” previa, otro ejercicio maestro de narración (no novela, cuento en este caso) periodística. En otras palabras, la conversación existió, desde luego que es “verdadera”, pero sólo “en lo esencial”, un deliberado escamoteo -que es de lo que aquí se trata, de mostrar y ocultar al mismo tiempo- que Walsh se habría llevado a su tumba si tuviera una tumba y no formara parte del ominoso número de desaparecidos que aún esperan en la Argentina la aparición de su cuerpo. [13]

Este procedimiento de Walsh remite una vez más a la escritura de Borges y a la filiación borgesiana del propio autor de *Operación masacre*, quien se inició como escritor y compilador de relatos policiales. Elisa Calabrese atribuye a Borges entre otras “operatorias vanguardistas” la de “la contaminación de los géneros -una de las marcas más reconocibles en la literatura argentina posterior” (124), y, agrego, latinoamericana. Más adelante señala Calabrese que “un ejemplo de ello puede ser *Historia universal de la infamia*, cuyo trabajo parte de materiales ‘deleznable’ como las crónicas periodísticas” (125). Tomás Eloy Martínez sostiene idéntica postura acerca de la mezcla entre realidad y ficción: “Por supuesto que mi novela [*Santa Evita*] no habría aparecido si no fuera por Borges, él ha influenciado toda la literatura contemporánea, no sólo la de la Argentina. Primero en su *Historia universal de la infamia*” (Bach 20) [14]. A la vez, Martínez mismo ya había sostenido 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” (“Historia y ficción” 94).

En la vasta obra de Borges abundan los ejemplos del cruce de géneros y la dilución de las fronteras entre realidad y ficción. En este sentido, y a los efectos del cruce con el periodismo y particularmente con la crónica, un relato sin duda privilegiado es “Emma Zunz”. En un artículo periodístico dedicado al género, María Moreno destaca precisamente los rasgos cronísticos del final de este texto, que cito: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido: sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (568). Moreno lo señala con brillantez al principio del último párrafo de su artículo, precisamente introductorio de la cita anterior: “Cronista era Emma Zunz, la protagonista del cuento escrito por ese cronista de biblioteca que fue Borges”.

Gabriel García Márquez: el suceso de la escritura

Hemos estado refiriéndonos, entre otros géneros narrativos, a las crónicas: crónicas periodísticas en el sentido estricto de los editores de periódicos (las que Lagmanovich llama concretamente “noticias”) y la crónica que, desde el Modernismo, funde periodismo y literatura. Por ello, para seguir con la línea de las novelas periodísticas, he elegido referirme al caso de una novela que se declara a sí misma crónica. Me refiero a *Crónica de una muerte anunciada*, publicada por Gabriel García Márquez en 1981, un año antes de recibir el Premio Nobel de Literatura.

Según contó oportunamente, García Márquez se basó en una historia real para el argumento de la novela, y en sus propias palabras, demoró tres décadas en concretarla porque esperó hasta que los personajes reales mencionados en el relato hubieran muerto. Tales prevenciones parecen obedecer más a un impulso periodístico que a la escritura de una ficción novelística -y es imposible no recordar el “[h]ay un fusilado que vive” de Walsh-. Y, curiosamente (o no), el título de la novela es encabezado por la palabra “Crónica”. Sin embargo, esta crónica se inicia, puede decirse, con las “famosas últimas palabras”: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana...” (7). La “muerte anunciada”, según reclama el texto, alude al hecho de que todo el pueblo donde se desarrolla la acción sabe y calla que el personaje de Santiago Nasar ha de morir. A partir de ello, el narrador realiza un juego oximorónico de ocultamiento y exposición. Ello, porque ¿qué necesidad existe de que haya una crónica de algo que ya ha sido anunciado? Sin embargo, el participio futuro pasivo -una de las formas de la conjugación perifrástica, la cual, nada casualmente, en su raíz latina indica obligación o necesidad- que inicia la narración indica que el hecho parece no haber sucedido aún, y el detalle del asesinato de Nasar ocupa recién

el último tramo. Si periodísticamente una noticia es un hecho que elige destacarse para su puesta en discurso, para la “escritura del suceso”, en este caso un giro maestro de García Márquez es realizar la operación contraria: adelantarse a la noticia en la diégesis, no sólo a través de la prolepsis del comienzo sino, aún más, dando por descontado que un hecho que aún no ocurrió ya es noticia. Llegando al centro de su narración, García Márquez lo confirma reenviando al título: “Nunca hubo una muerte más anunciada” (80-81). [15]

La novela, como obra literaria que es, no escapa a una voluntad de estilo, que, sin embargo, sabemos que ya había sido apropiada por Martí y otros modernistas a fines del siglo XIX. ¿Resulta lícito entonces poner el énfasis en un “estilo literario” para inclinar la balanza hacia el lado de la ficción pura? Otra vía de entrada es preguntarnos ¿quién narra?, que equivale a decir en este caso ¿quién es el cronista? Aunque no debemos confundir autor empírico con autor textual, resulta evidente que el narrador es un tal Gabriel García Márquez, lo cual podemos inferir especialmente de las referencias, éstas sí explícitas, que realiza de su familia [16]. Sin embargo, ese narrador que podría exhibir todo su conocimiento a partir de su condición de personaje-testigo de los hechos-escritor-periodista, de acuerdo con la lectura que realiza Aníbal González, rompe con los principios de causalidad narrativa, es decir, con la estructura interna de toda narración que -aristotélicamente, según le atribuye a Borges- lleva de forma ineluctable de un hecho a otro según una rigurosa lógica interna y un principio de coherencia. [17]

Para González, en cambio, el narrador sabe tan poco de la historia como lo poco que sabe el juez que lleva adelante la causa por la muerte de Nasar (*Journalism* 115). Esta afirmación, atendible por una parte, es discutible por otra, justamente en lo que atañe a la lógica interna que ha elegido García Márquez para esta obra. Porque, a la vez, lo que hace en *Crónica de una muerte anunciada* que pese al “anunciada” se mantenga la tensión narrativa es el escamoteo -el “disimulo” diría el propio González- de la información según estamos acostumbrados a leerla en una crónica, puesto que los hechos están prolijamente fragmentados y dispersos en un rompecabezas que sólo se completa con el final de la narración, y ello bien indica que el cronista sí está en posesión de un conocimiento. Desde su primera palabra, es decir, desde la palabra rectora del título, la novela esta convocando a la dimensión periodística, a la lectura de una crónica, pero ¿qué crónica menos crónica que ésta que nos lleva a cada momento por un nuevo meandro y rompe con el principio de causalidad al elegir, en forma aparentemente arbitraria, no ordenar los hechos cronológicamente sino a través de constantes idas, vueltas y repeticiones?

De eso mismo se trata: *Crónica de una muerte anunciada* genera su propio principio de coherencia en esta fragmentación, que no es otra cosa que la puesta en escena de la tensión entre periodismo y novela. Según el caso, es decir, según la lectura, a la vez complace y defrauda nuestras expectativas: a quienes esperan una crónica en el sentido más tradicional de la palabra, le opone un mosaico narrativo; y a quien espera las certezas de la lógica aristotélica de una novela, le ofrece esa incertidumbre de la que habla González, esa suma de versiones que caracterizan al periodismo (115). En definitiva, *Crónica de una muerte anunciada* es una obra maestra de la novela periodística porque se trata a la vez de metanovela, de metaperiodismo y, en definitiva, de la puesta en cuestión (y en abismo) de las posibilidades y de los alcances de los dos elementos que la componen: novela y periodismo.

Tomás Eloy Martínez: la verdad de las mentiras

Ingreso ahora en el último autor que me ocupará, no sólo por ser el mayor exponente actual de la novela periodística sino también por ser un digno y evidente heredero de Walsh y García Márquez: Tomás Eloy Martínez. Su novela canónica dentro del periodismo literario, que en rigor caracteriza a toda su obra, es *Santa Evita*, editada en 1995 y considerada con toda justicia por la crítica como la mejor obra del “posboom”, si vamos a atender a estas periodizaciones. Como es sabido, *Santa Evita* trata tres historias paralelas: la de la búsqueda del cadáver secuestrado de Eva Perón, la de las zonas oscuras -las “zanjas ciegas” como las llama Martínez- de la vida de Evita, y la de la escritura de la propia novela, a cargo de un narrador llamado, justamente, Tomás Eloy Martínez. [18]

Quiero detenerme un momento en dos frases que el Martínez empírico pronunció a propósito de la novela y del periodismo. La primera afirma: “Novela significa licencia para mentir” (Neyret 2002). La segunda estatuye: “De todas las vocaciones del hombre, el periodismo es aquella en la que hay menos lugar para las verdades absolutas. ... el periodismo instala siempre una pregunta” (“Periodismo y narración” 235). Si bien Martínez reconoce el deber del periodismo para con la búsqueda de la verdad y su compromiso esencialmente con el lector, y no consigo mismo como el novelista, seguramente se habrá notado la analogía entre ambas citas. Es cierto que mentir (la novela) es un acto deliberado, y que la falta de lugar para las verdades absolutas (el periodismo) es una limitación que no tiene por qué ser intencional. Sin embargo, oigamos al Martínez que recuerda las décadas de 1950 y 1960, especialmente esta última, la del auge del “Nuevo Periodismo”, que sumó su influencia sobre los periodistas y escritores latinoamericanos a la que ya provenía de la crónica modernista: “Las grandes crónicas de aquellos años fundacionales nacieron al amparo de una realidad que se iba creando a medida que se escribía. Estaba a punto de secarse el dique de La Mariposa, y en vez de decirlo así, con esas palabras de álgebra, García Márquez inventaba a un personaje que para poder afeitarse en la ciudad sin agua se mojaba la cara con jugo de duraznos” (“Defensa” 1) [19]. Quiero repetir el concepto de Martínez sobre el periodismo de aquella época, porque es esencial para el desarrollo de su novelística: “una realidad que se iba creando a medida que se escribía”. Si eso era lícito e incluso deseable en el periodismo, ¿cuál es la diferencia de esta declaración de principios respecto de la creación literaria?

Martínez sostiene que su operación es exactamente inversa a la de Walsh: en sus palabras, mientras éste busca a través de la literatura de no-ficción una legitimación de la verdad, él apunta con sus novelas a crear una instancia de ambigüedad en la que finalmente triunfe la mentira. Sin embargo, el mismo Martínez dice “nada es verdad y a la vez todo es verdad” (Bach 16). Esta última frase, que apresurada y erróneamente podría considerarse como una declaración más de la deriva posmoderna en la que la crítica del Primer Mundo lo ha colocado, apunta precisamente a aquella cita anterior de la realidad que se crea a medida que se escribe. Habiendo renunciado a las verdades absolutas, Martínez tampoco propone un relativismo a ultranza, sino que se trata de un buscador obsesivo de la verdad. Ya no una Verdad con mayúscula, totalizante, lo que equivaldría a totalitaria, sino en todo caso *alguna* verdad que, paradójicamente, pueda ser iluminada desde la ficción, es decir, desde la novela [20]. Me apoyo para ello en el título y en las declaraciones del “Prólogo” de un libro suyo del 2000: *Ficciones verdaderas*:

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 acabará identificándose porque las experiencias a las que alude el texto literario son reconocidas por el lector como propias o como el eco de algo propio. ... 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.
(11-12)

Abundan los ejemplos en los que *Santa Evita* cuenta cómo se va construyendo, y aunque cabría hacer un relevamiento y análisis completo de ellos, elegiré unos pocos no sin la ayuda del azar. Por ejemplo éste, en el que se cuestiona el género mismo de la obra: “¿*Santa Evita* iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. Se me escurrían las tramas, las fijejas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos” (65). Quien quiera oír, que oiga los ecos que esta frase incluida en el Capítulo 3, titulado precisamente “Contar una historia”, guarda de nuestro análisis de *Crónica de una muerte anunciada*.

No podemos enunciarlo como ley, pero en *Santa Evita* grandes pasajes que parecen mentiras son verdades así como grandes pasajes que parecen verdades son mentiras. En la novela, Martínez da cuenta del carácter apócrifo de una de las frases que con más frecuencia se le atribuyen a Eva Perón: “Volveré y seré millones”. El narrador se encarga de explicar cuidadosamente el por qué de la imposibilidad de estas palabras, pero súbitamente concluye el párrafo diciendo: “Nunca existió, pero es verdadera” (66). La novela es asimismo un mosaico de versiones que incluyen todo tipo de citas y aun de géneros -hay un episodio, el del Renunciamiento de Evita a la vicepresidencia, que está narrado a la manera de un guión de cine (99-114)-. Entre ellas, numerosas entrevistas a personajes reales que conocieron a Evita. Previo a un extenso testimonio del peluquero Julio Alcaraz, el narrador Martínez se cuestiona: “Antes de escribir estas páginas tuve mis dudas. Cómo hay que contar esto: ¿Alcaraz habla, yo hablo, alguien escucha, o estamos todos hablando a la vez, jugamos al libre juego de leer escribiendo?”. Y se responde, antes de la copiosa transcripción: “Alcaraz habla. Yo escribo” (86). La bastardilla con que se incluye seguidamente el discurso del peluquero conduce, o pretende conducir, a un discurso testimonial. Pocas dudas quedan de ello hasta que, al ser entrevistado, Martínez cuenta que Alcaraz le firmó ante escribano público un permiso para que él inventara sus palabras, y que luego de leerlas hasta lo felicitó porque, dijo el peluquero, él no habría sido capaz de decir cosas tan inteligentes (Neyret 2002; Bach 20). [21]

El periodismo de investigación, que Walsh utiliza para la denuncia, parece ser utilizado por Martínez para la mentira novelesca. En sus propias palabras: “Por supuesto que hay una investigación periodística,” (en *Santa Evita*) “porque para poder mentir bien, hay que saberlo todo” (Neyret 2002). Martínez se instala deliberadamente en una zona ambigua para la cual elige decir que sólo se trata de mentiras, lo cual no es sino una estrategia para enmascarar pasajes que son verdades. No se trata aquí de requisar qué es mentira y qué es verdad, sino de resemantizar al menos dos frases de la novela. Una, en el citado Capítulo 3: “Tardé años en llegar a estos pliegues *del medio* donde ahora estoy” (65; énfasis añadido). Otra, el final mismo del texto: “No se en qué punto del relato estoy. Creo que *en el medio*. Sigo, desde hace mucho, *en el medio*. Ahora tengo que escribir otra vez” (391; énfasis añadidos). Postulo que ese “medio” del que nos habla Martínez en relación con el instante del relato en que se encuentra debe extenderse a la naturaleza misma de *Santa Evita*: hallarse exactamente en el medio del periodismo y la novela.

Respecto del género convocado, Martínez ha declarado que *Santa Evita* “[t]iene una estructura deliberada de texto periodístico” (Neyret 2002). Ello, si siguiéramos sus palabras de que la novela es una mentira, invertiría la afirmación de Aníbal González con que se inicia este artículo: “la novelística hispanoamericana ha insistido con frecuencia en su veracidad periodística tan sólo para luego retirar lo dicho y oscurecerlo con elementos ficcionales”. Si el juego es como lo postula Martínez en sus entrevistas, debemos decir que la novelística hispanoamericana actualmente insiste en la veracidad que puedan tener sus mentiras para luego retirar lo dicho y oscurecerlo con elementos *periodísticos*. Así, podríamos decir que hemos descripto

un círculo perfecto. Sin embargo, no suscribiré tesis tan tentadoramente tranquilizante: temo, deseo, postulo, propugno, que nosotros también nos hallamos *en el medio*.

Notas

- [1] La presente es la reescritura de la conferencia leída en el Hood College, Frederick, Maryland. Expreso mi más profundo agradecimiento a la doctora María Griselda Zuffi, Directora de Estudios Latinoamericanos, y a la doctora Roser Caminals-Heath, titular del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras, que me abrieron con absoluta generosidad las puertas de su institución. Mi reconocimiento se hace extensivo al doctor David Lagmanovich (Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) por sus siempre agudas, sutiles y reveladoras observaciones, en este caso respecto de cuestiones lingüísticas que hacen a la esencia de las obras analizadas y citadas. Asimismo reconozco mi deuda de gratitud para con el doctor Hugo Hortiguera (Griffith University, Brisbane, Australia), quien leyó minuciosamente el nuevo original y lo enriqueció con sus sugerencias y correcciones.
- [2] Para seguir la elaboración que hace de su “ley del disimulo”, remito a González 1993 y 1995. Se trata en rigor del mismo texto, en versiones inglesa y española. El coloquio que recoge el texto publicado en 1995 tuvo lugar el año anterior, cuando el volumen de 1993 estaba a punto de ser editado.
- [3] Todas las traducciones me pertenecen.
- [4] Deseo dejar planteada una pregunta que involucra a otro de los grandes maestros del periodismo y la literatura, Gabriel García Márquez: ¿hasta dónde su *Relato de un naufrago* no es una reescritura, tres siglos después, de *Robinson Crusoe*? De hecho, el título original del libro que hoy conocemos simplemente como *Robinson Crusoe* es *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner; Who Lived Eight and Twenty Years, All Alone in an Un-Inhabited Island on the Coast of America, Near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having Been Cast on Shore by Shipwreck, Wherein All the Men Perished but Himself: With an Account How He Was at Last as Strangely Deliver'd by Pyrates*. García Márquez no lo ha de ignorar cuando titula a su volumen *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*. Esta vertiente sajona no se ha hecho notar tan frecuentemente como el vínculo entre los textos de los novelistas del “boom” y los relatos de la conquista y la Colonia; en el caso de *Relato de un naufrago*, por dar dos ejemplos, los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y los *Infatunios de Alonso Ramírez* de Carlos Sigüenza y Góngora.

En el caso de Defoe el ejemplo más evidente es *A Journal of the Plague Year* [*Diario del año de la peste*] y la consecuente correlación entre el diario personal (“journal”) y el periodismo (“journalism”). Como veremos más adelante en el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez se sirve permanente y deliberadamente de la exposición del género narrativo con el que opera. El otro ejemplo más citado es *Noticia de un secuestro*, donde retoma la retórica periodística en la palabra rectora del título. Sin embargo,

los géneros autobiográfico, memorialístico y epistolar se suman a esta voluntad del escritor colombiano, con su autobiografía *Vivir para contarla* (mediante el juego de palabras con la expresión popular que añade el enclítico, nada inocente por cierto, que apunta a una vida suficientemente extensa para, y aquí está el punto, convertirla en narración), pero también su novela *Memoria de mis putas tristes* aunque no se trate en este caso de una amalgama con el periodismo, y, ya desde el principio de su trayectoria literaria, *El coronel no tiene quien le escriba*, donde simultáneamente el protagonista, su bisabuelo Gerineldo Márquez, aguarda una carta que nunca llega a la vez que, metatextualmente, el narrador es quien lo/le escribe al coronel. Tampoco ha de omitirse la recopilación de uno de los talleres de guión dictados en la Escuela de Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, *La bendita manía de contar*, cuya introducción se titula, precisamente, “Para contar historias” (9-19). Al respecto, Tomás Eloy Martínez cita y glosa a Noé Jitrik en cuanto “[l]a revelación de lo privado (historias, memorias, diarios) es el territorio donde la literatura encuentra su lugar natural en el siglo XIX y también la fuente en la que van a abreviar los historiadores” [y narradores, agregó] “de comienzos del siglo XX.” [Y no sólo comienzos, vuelvo a enmendar, sino también durante todo el XX y el XXI, lo cual Martínez obviamente *disimula*.] “Lo privado y lo público son entonces afluentes de un mismo río” (“Historia y ficción” 91). Francisco Umbral explica de manera brillante en sus palabras introductorias a *Diario de un snob*: “cualquier diario íntimo - ilustre o anónimo - refleja puntualmente, antropológicamente, el tiempo en que se vive, porque la intimidad es de todos” (11), a la vez que define la labor del escritor de periódicos como “[s]acrificar la propia intimidad, las variadas poses de un diario personal, para ofrecer al lector de cada día una luz un poco más oculta de lo que nos pasa. Así, al cabo del tiempo, reunida tanta prosa, lo que queda no es el documento de un hombre, sino el film de una época” (9). Sugiero, para ampliar estos conceptos, el cotejo del más reciente libro de Nora Catelli, *En la era de la intimidad*.

- [5] Tomás Eloy Martínez refuta incontrastablemente esta idea: “Cada vez que se señala el advenimiento de una novela revolucionaria ... es interesante confrontarla con el *Quijote*, porque no hay rasgo del género que no esté anticipado ya por ese libro prodigioso” (“La resurrección” 348).
- [6] Es este pasaje se encuentra, como se sabe, el concepto del ¿autor, transcriptor? del *Quijote* que da origen al “Pierre Menard...” de Borges, cuya lectura, en mi consideración, es inseparable del ensayo del escritor argentino “Kafka y sus precursores”, donde se explica teóricamente la operatoria y el procedimiento por el cual el mismo Menard/Borges instaura esta genealogía respecto de Cervantes mismo. Para un análisis (análisis de análisis, *mise en abyme* a esta altura) de la lectura/relectura/deslectura menardiana/borgesiana del *Quijote*, remito a la tercera parte de *El arte del olvido* (título tomado de un verso de Borges, desde luego), que realiza Nicolás Rosa, en el capítulo “El olvido textual” (141-152). Rosa, en un movimiento crítico magistral de desplazamiento, deriva sin embargo su tesis de “Funes el memorioso”.
- [7] Esta información a Quijote y Sancho de la existencia del *Quijote* como libro es retomada asimismo por Borges principalmente en su ensayo “Magias parciales del Quijote”, y también en la hipótesis que plantea -el potencial hallazgo del manuscrito de Cide Hamete Benengeli- en “Un problema”.
- [8] La edición más exhaustiva y a la vez con un formidable aparato crítico es la de la Colección “Archivos”, coordinada por Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez.

- [9] Rotker apunta, en coincidencia con Lagmanovich: “si como material periodístico las crónicas debían presentar un alto grado de *referencialidad* y *actualidad* (la noticia), como material literario han logrado sobrevivir en la historia una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata, para revelar *el valor textual en toda su autonomía*” (101). Tomás Eloy Martínez señaló a su vez sobre la línea editorial revista *Primera Plana* en la Argentina de la década de 1960: “Es la destrucción del periodismo objetivo. Se cuenta la noticia en 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” (Ruiz 26).
- [10] La evidencia del “cuerpo político” (que no ha de ser confundida con la del *body politic* de la Academia estadounidense contemporánea, salvo que se ampliara extremadamente la analogía) es expuesta por Alberto Julián Pérez: “El Livraga que conoce Walsh es un hombre asustado, que lleva en su rostro deformado la marca de su *via crucis*: el tiro de gracia que no lo mató, y le destrozó la mandíbula y la dentadura, y le salió por la mejilla” (135). Esta evidencia corporal sin duda aporta a la creencia de Walsh en lo “increíble”, que periodísticamente une la evidencia del hecho con la narración.
- [11] En su libro, Hellmann estatuye: “The fabulist need only convince on the basis of internal cohesion of his purely imaginary works. He says, *All this could never happen, so do not blame me if it does not seem real*. The new journalist, on the other hand, need only convince on the basis of verifiable sources and his personal integrity: *All this actually did happen, so do not blame me if it does not seem real*” (11).
- [12] La elección histórica de Walsh se define por la agrupación peronista de lucha armada Montoneros, testimoniada en 1972 en el agregado a *Operación masacre* de “Aramburu y el juicio histórico” (194-198). Señala Pérez al respecto: “*Operación masacre* fue concebido como un libro periodístico de denuncia y testimonio, pero el sistema literario lo asimiló como parte de nuestra literatura. En la versión que manejamos, el autor ya está muerto: el guerrillero ha sacrificado su vida por la causa, y es el editor quien cierra el libro. En Latinoamérica, a cada paso importante de su historia literaria se redefine y amplía el concepto de lo que es un autor. En este caso el autor es un cronista, un periodista y participante de la historia, que escribe, llevado por las circunstancias, una obra urgente, que se transforma en un clásico. En un primer paso la obra fue motivada por un suceso político: la violencia desencadenada por el gobierno contra la población civil. El periodista defiende a los civiles, resiste y milita mediante la escritura. Está luchando con la palabra y la idea. Después luchará con las armas” (138). De hecho, como apéndice, el editor incluye en la edición que manejamos, análoga a la de Pérez, la “Carta abierta de Rodolfo Walsh” [originalmente, “de un escritor”] “a la Junta Militar”, fechada el 24 de marzo de 1977, a un año del golpe de Estado que instauró la última dictadura hasta el momento en la Argentina, tras enviar la cual un día después, el 25 de marzo de 1977, Walsh fue emboscado y apresado por las fuerzas de la dictadura, y, según los testimonios, pese a su resistencia armada, llegó muerto a la Escuela de Mecánica de la Armada de Buenos Aires, el principal campo de concentración de ese entonces. Tomás Eloy Martínez, quien fue su colega y amigo, advierte que “[e]n *Operación masacre* [Walsh] se vuelve peronista sin saberlo, porque todavía no lo era, pero el texto deriva de textos peronistas” (Neyret 2002). Resulta productivo leer la “Carta...” de Walsh a la Junta en correlación con la “Carta a mis amigos”, donde da cuenta en el mismo 1977 de la muerte en combate de su hija Vicki, también montonera. Un excelente

análisis de la lectura facciosa de este texto puede confrontarse en Mercère 2004.

- [13] Adriana Bocchino señala terminantemente: “Lo he dicho varias veces y, especialmente, a partir de la reflexión sobre la escritura de Walsh: hablar de la desaparición del autor, aunque sea en términos teóricos, en este caso resulta hacerse cómplice de la dictadura” (7). Este concepto, coincidente con lo dicho por Pérez en la nota 12, me ha llevado a decir asimismo que la realidad argentina y latinoamericana “no se entenderá jamás si no se considera a los lingüísticos sujetos de la enunciación y del enunciado, a la vez, como correlatos directos de un genuino sujeto de Derecho” (2005: 245).
- [14] Aníbal González da en la tecla una vez más: “In its original version *Universal History of Infamy* (there is an expanded edition from 1954) consists of seven brief texts that were serialized in the Saturday supplement of the Buenos Aires newspaper *Crítica*, for which Borges worked as literary editor. ... *Universal History of Infamy* shows the influence of avant-garde movements of the 1930s ... *Universal History of Infamy*'s avant-gardism is also evident in the book's style and structure. ... Thus, at first glance, *Universal History of Infamy* appears to be little more than a rather lurid and sensational collection of crime stories, which, save for their evident display of erudition, would be at home in any modern supermarket tabloid. However, despite our contemporary tendency to regard tabloids newspapers mostly as works of fiction, they, like all other forms of journalism, still claim to be the unvarnished truth” (*Journalism* 104-105). Cabe decir que en la edición citada en nuestra bibliografía, hemos trabajado con esa edición aumentada de 1954.
- [15] Roberto Ferro descubre la analogía del título de la novela de García Márquez con el de una narración previa: “En *Un asesinato anunciado* (1950), novela de Agatha Christie, el anuncio, un aviso publicado en un periódico, es un elemento de la intriga incorporado al conjunto de relaciones de la trama y funciona como un indicio determinante en la deducción de *Mrs Marple*, la investigadora” (220). La referencia es harto apropiada, si bien corresponde corregir el inglés de Ferro, ya que la traducción correcta es *Se anuncia un asesinato*, lo que lógicamente obtura la posibilidad de una homología absoluta en los títulos. Tampoco comparto con el crítico que el texto de García Márquez se trate de una parodia.

En la novela de Christie, un crimen se anuncia en un “[a]dvertise” (“anuncio”, precisamente) “in the *Gazette* [*Chipping Cleghorn Gazette*]” (“A Murder” 11). El personaje de Mrs. Swettenham le lee a su hijo: “Edmund, *Edmund*, listen to this ... *A murder is announced and will take place on Friday, October 29th at Little Paddocks at 6.30 p.m. Friends please accept the only intimation*” (12). Estas aserciones, pertenecientes a la parte I de la novela, titulada en abismo “A Murder Is Announced”, concluyen con la frase: “*And we'll all go a'murdering to-day!*” (22). El epílogo, a su vez, concluye, en la última frase de la novela: “You don't hear properly. Of course they want the *Gazette!* How else they know what's going on round here?” (288). Resulta asimismo llamativo que tanto García Márquez como Christie inicien sus novelas con referencias horarias. En el caso de la novelista estadounidense, la referencia al periódico es una clara *myse en abime*: “Between 7.30 and 8.30 every morning except Sundays, Johnnie Butt made the round of Chipping Cleghorn whistling vociferously through his teeth, and alighting at each house letter-box such morning papers as they had been ordered by the occupants of the house in question” (9). También cabe destacar que en la novela de Christie el disparador de la intriga, esto es, el anuncio del asesinato, aparece bajo el soporte de un texto periodístico.

- [16] A lo largo de la novela, García Márquez da cuenta reiteradamente de personas reales de su filiación: sus hermanas Margot y “la monja” (Aída), sus hermanos Jaime y Luis Enrique, su bisabuelo Gerineldo Márquez, su primo segundo Dionisio Iguarán, su tía Wenefrida y su madre Luisa Santiaga. El otro personaje, además de la hermana monja, que no es llamado por su nombre propio es su padre, pero disimuladamente el narrador da cuenta de que “mi padre había vuelto a tocar el violín de su juventud” (69). Este dato se verifica -lo mismo que la mayoría de los nombres- en el *racconto* de su infancia que García Márquez hace en su autobiografía *Vivir para contarla*: “También él dejó de estudiar para tocar el violín” (10).
- [17] González alude al ensayo de Borges “El arte narrativo y la magia”, en el que el escritor señala: “Rectamente se induce ... que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común” (230). Borges concluye: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado de infinitas e incesantes operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido e ilimitado. En la novela, pienso que la única honradez está con el segundo” (232). El ordenamiento de los datos, sin embargo, también es capital para Borges, según destaca en una de sus reseñas en la década de 1930, cuando dirigía la sección de libros y autores extranjeros en la revista mundana *El Hogar* -en la misma tradición, desde luego, que la de *Historia universal de la infamia*-. “En un libro realista, es una virtud que los documentos parezcan reales. Si efectivamente lo son, siempre al novelista le queda el mérito de haberlos trabajado, animado y organizado. *La misma selección ya es un arte*” (“*Les Jeunes*” 217-218; énfasis añadido)
- [18] El concepto de la tripartición es, precisamente, de García Márquez. Cuenta Martínez: “Uno de los primeros lectores de *Santa Evita*, cuando aún era un manuscrito, fue Gabriel García Márquez. Durante toda una mañana desmontamos el texto como si fuera un mecanismo de relojería. García Márquez pensaba que no había una novela sino tres” (Neyret 2002).
- [19] Resulta inevitable la referencia a *Cien años de soledad*, concretamente al episodio de la “peste del olvido”, cuando los habitantes de Macondo se consagran a renombrar las cosas para volver a otorgarles entidad (139-142). En *Santa Evita* Martínez parafrasea: “Todo relato es, por definición, infiel. La realidad, como ya dije, no se puede contar ni repetir. Lo único que se puede hacer con la realidad es inventarla de nuevo” (97).
- [20] He desarrollado más extensamente esta noción en Neyret 2007. Girona Fibla establece: “En ellas [obras como *La novela de Perón*, del mismo Martínez, antecesora directa de *Santa Evita*] 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” (23).
- [21] Ello responde a la exacta caracterización que Zuffi le asigna, por primera vez, a la obra de Martínez: “Si tuviera que arriesgar una definición a la escritura de Martínez diría que es *pos/testimonial*. Está dentro de la hibridación postmoderna sin querer renunciar del todo, o esquivar, después de todo, el cuerpo testimonial e histórico que son la dinámica sustancial de su trabajo” (19). El concepto es clave en la tesis doctoral de esta crítica, de la cual *Demasiado real* es una reescritura. La disertación se titula “Tras los silencios de la historia: La narrativa ‘post’ testimonial de Tomás Eloy Martínez”.

Obras citadas

- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- . “Evita: Cuerpo político/imagen pública”. *Evita: Mitos y representaciones*. Comp. Marysa Navarro. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. 43-64.
- Bach, Caleb: “Tomás Eloy Martínez: La verdad imaginada”. *Américas* 50:3 (1998): 14-21.
- Barthes, Roland. “La escritura del suceso”. 1968. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. 1984. Trad. Celia Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. 189-195.
- Bocchino, Adriana A. “Unas palabras previas”. Adriana A. Bocchino, Romina García y Emiliana Mercère. *Rodolfo Walsh: Del policial al testimonio*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004. 7-9.
- Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia”. *Discusión*. 1932. *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 226-232.
- . “Emma Zunz”. *El Aleph*. 1949. *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 564-568.
- . “Funes el memorioso”. *Ficciones*. 1944. *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 485-490.
- . *Historia universal de la infamia*. 1935. *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 287-345.
- . “Kafka y sus precursores”. 1951. *Otras inquisiciones*. 1952. *Obras completas II: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 88-90.
- . “*Les Jeunes Filles*, de Henri de Montherlant”. 1936. *Textos cautivos*. 1986. *Obras completas IV: 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé, 2003. 217-218.
- . “Magias parciales del *Quijote*”. *Otras inquisiciones*. 1952. *Obras completas II: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 45-47.
- . “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. 1939. *Ficciones*. 1944. *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 444-450.
- . “Un problema”. *Obras completas II: 1952-1972*. *El hacedor*. 1950. Buenos Aires: Emecé, 2002. 172.
- Calabrese, Elisa T. “Borges: Genealogía y reescritura”. Elisa Calabrese *et al.* *Supersticiones de linaje: Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. 97-137.

Capote, Truman. *A sangre fría*. 1966. Trad. Fernando Rodríguez. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Cervantes, Saavedra, Miguel de. *El ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha*. 1615. Ed. Joaquín Casaldueiro. Madrid: Alianza, 1984.

—. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. 1605. Ed. Joaquín Casaldueiro. Madrid: Alianza, 1984.

Christie, Agatha. *A Murder Is Announced*. 1950. New York: Dodd, Mead & Co, 1967.

Davis, Lennard J. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. New York: Columbia UP, 1983.

Defoe, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. 1722. New York: Signet, 1960.

—. *Robinson Crusoe*. 1719. New York: Signet, 1961.

—. *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner; Who Lived Eight and Twenty Years, All Alone in an Un-Inhabited Island on the Coast of America, Near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having Been Cast on Shore by Shipwreck, Wherein All the Men Perished but Himself: With an Account How He Was at Last as Strangely Deliver'd by Pyrates*. London: W. Taylor, 1719. Chicago: Library Resources (Microform: The Microbook Library of English Literature), 1976.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. 1816. México, D.F.: Porrúa, 1959.

Ferro, Roberto. "Parodia de la escritura de los dramas de sangre: *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez". *El lector apócrifo*. Buenos Aires: De la Flor, 1998. 205-230.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 1967. Ed. Jacques Joret. Madrid: Cátedra, 2004.

—. *Crónica de una muerte anunciada*. 1981. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

—. *El coronel no tiene quien le escriba*. 1961. Manchester: Manchester UP, 1981.

—. *La bendita manía de contar*. Ed. Ambrosio Fornet. San Antonio de los Baños, Escuela Internacional de Cine y Televisión; Madrid, Ollero & Ramos, 1998.

—. *Memoria de mis putas tristes*. México D.F., Mondadori, 2004.

—. *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori, 1996.

—. *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*. Barcelona: Tusquets, 1970.

—. *Vivir para contarla*. 2002. Nueva York: Vintage, 2003.

Girona Fibla, Nuria. "Escribir la historia y escribir las historias". *Casa de las Américas* 202 (1996): 19-29.

González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. New York: Cambridge UP, 1993.

—. "Periodismo y narrativa en la Hispanoamérica del siglo XIX: El caso de *El Periquillo Sarniento*". *Esplendores y miserias del Siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*. Comps. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui. Caracas: Monte Ávila, 1995. 331-353.

—. "Periodismo y novela en Hispanoamérica: La ley del disimulo en *Amalia* de José Mármol y *Tomochic* de Heriberto Frías". *Revista Iberoamericana* 214 (2006): 227-242.

Lagmanovich, David. "Linderos de la crónica". Prólogo. *Cometas en el cielo: Crónicas*. Por Juan Pablo Neyret. Torreón: Iberia, 2006. 9-13.

Martí, José. "El terremoto de Charleston". 1886. *En los Estados Unidos: Periodismo de 1881 a 1892*. Eds. Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez. Madrid: ALLCA XX, 2003. 713-721.

Martínez, Tomás Eloy. "Defensa de la utopía". 1996. <http://www.fnpi.org/download/defensa.pdf> 8 ene 2009.

—. "Historia y ficción: Dos paralelas que se tocan". 1993. *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt a.M., Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1996. 89-100.

—. *La novela de Perón*. 1985. Buenos Aires: Planeta, 1997.

—. *La pasión según Trelew*. 1973/1997. Buenos Aires: Planeta, 2000.

—. "La resurrección perpetua". 2005. *La otra realidad: Antología*. Ed. Cristine Mattos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. 336-348.

—. "Periodismo y narración: Desafíos para el siglo XXI". 1997/2001. *La otra realidad: Antología*. Ed. Cristine Mattos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. 232-245.

—. Prólogo. *Ficciones verdaderas: Hechos reales que inspiraron grandes obras literarias*. Buenos Aires: Planeta, 2000. 9-14.

—. *Santa Evita*. 1995. Buenos Aires: Planeta, 2000.

Mercère, Emiliana. "Apropiación de la voz del otro: 'Carta a mis amigos' reescrita por True Peace". Adriana A. Bocchino, Romina García y Emiliana Mercère. *Rodolfo Walsh: Del policial al testimonio*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004. 73-92.

Moreno, María. "Escritores crónicos". 2005. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>. 19 ene 2009.

Neyret, Juan Pablo. "La mosca y la mariposa". *La Gaceta*. 15 jul. 1997, sec. 7: 4.

—. "Mi nombre es Nadie: Exilio y autobiografía en Tomás Eloy Martínez". *Romance Studies* 23:3 (2005): 237-246.

—. "'Novela significa licencia para mentir: Entrevista con Tomás Eloy Martínez'". *Espéculo* 22. 2002. http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html. 7 ene. 2009.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvar. *Naufragios*. 1542. *Naufragios y Comentarios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. 15-109.

Hellmann, John. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana: U of Chicago P, 1981.

Pérez, Alberto Julián. "Operación masacre: Periodismo, sociedad de masas y literatura". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63-64 (2006): 131-147.

Ramos, Julio. "Límites de la autonomía: Periodismo y literatura". *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. 1989. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. 82-111.

Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. 1990. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. 7-161.

Ruiz, Fernando J. *Las palabras son acciones: Historia política y profesional de La Opinión de Jacobo Timerman (1971-1977)*. Buenos Aires: Perfil, 2001.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Infortunios de Alonso Ramírez*. 1690. San Juan de Puerto Rico: Cordillera, 1967.

Umbral, Francisco. *Diario de un snob*. 1973. Barcelona: Destino, 1978.

Walsh, Rodolfo. "Carta a mis amigos". 1977. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Alianza, 2000. 280-282.

—. "Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar". 1977. Apéndice. *Operación masacre*. 1957/1972. Buenos Aires: De la Flor, 1988. 205-213.

—. “Esa mujer”. *Los oficios terrestres*. 1965. Buenos Aires: De la Flor, 2001. 9-19.

—. “Nota”. *Los oficios terrestres*. 1965. Buenos Aires: De la Flor, 2001. 7-8.

—. *Operación masacre. 1957/1972*. Buenos Aires: De la Flor, 1988.

Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. 1973. Trad. José Luis Guarner. Barcelona: Anagrama, 2000.

Zuffi, María Griselda. *Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

—. “Tras los silencios de la historia: La narrativa ‘post’ testimonial de Tomás Eloy Martínez”. Diss. U of Pittsburgh 1996.

© *Juan Pablo Neyret 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo