

EN DEFINITIVA, EN ARGENTINA  
TODOS CAEMOS EN EL BARROCO FÚNEBRE  
REPORTAJE A TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

POR

SUSANA ROSANO  
*University of Pittsburgh*

A Tomás Eloy Martínez le gusta contar la historia de cómo se hizo periodista, allá en su Tucumán natal, porque tenía necesidad de ganar dinero, aunque ya desde la adolescencia tenía absolutamente en claro que quería ser escritor. “El periodismo es un acto de servicio y la novela es un acto de libertad, lo que distingue claramente a uno de la otra”, asegura, para remarcar que “en el periodismo hay una lealtad con el lector pero en la novela esa lealtad es sólo con uno mismo”. En su afán por relacionar ambos oficios, recuerda que en América Latina no hay un solo escritor que no haya sido periodista: desde los modernistas como Rubén Darío, Gutiérrez Nájera o José Martí hasta César Vallejo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges o Juan José Saer. De esta manera, los escritores retoman en este siglo la tradición del XIX y “utilizan en muchos casos al periodismo para denunciar las barbaries del Estado”.

Ganador del Premio Alfaguara 2002 por *El vuelo de la reina*, ha publicado crónicas (*Lugar común la muerte*, 1979), un testimonio (*La pasión según Trelew*, 1973) y varias novelas, de las cuales *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995) alcanzaron un amplio reconocimiento de público. Su última novela, *El cantor de tangos*, fue comprada en exclusividad por Bloomsbury, la editorial inglesa fundada por Virginia Woolf, lo que produjo la inédita situación de que saliera a la venta primero en inglés y recién después, hace un par de meses, en español. Al respecto, Tomás Eloy Martínez se ufana en decir que su cantor tiene una voz superior a la de Carlos Gardel y sin embargo fracasa.

Su propuesta sobre las ficciones verdaderas puede ser leída como una reflexión sobre su escritura, en un gesto tal vez similar al de Jorge Luis Borges o Ricardo Piglia de crear una manera de leer la propia obra. “Si toda ficción es una reelaboración de algo real, 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”, sostiene, y reconoce que esta actitud puede o ser deliberada pero si embargo es inequívoca.

SUSANA ROSANO: ¿Se podría pensar que en el escenario cultural de lo *pos*, posmodernidad, posdictadura, poscolonialidad, las ficciones verdaderas ocupan el espacio que la novela histórica tuvo durante los nacionalismos?

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: Encuentro el síntoma de las ficciones verdaderas como una tendencia fuerte dentro de las novelas contemporáneas, y de algún modo podríamos decir que de una manera no consciente muchos novelistas tradicionales se desvían hacia ese

campo. García Márquez ha dejado de escribir novelas y sus dos últimas obras son una autobiografía y un libro de reportajes. Ante la vastedad de la realidad y su condición inaprensible, ante la diseminación de las lecturas, la novela empieza a reflexionar sobre cuál es su sentido. Ya Charles Dickens y Gustave Flaubert trabajaban sus novelas en el siglo XIX a partir de historias conocidas. Varias de las obras de Dickens se basan en juicios o investigaciones muy minuciosas realizadas por él mismo sobre hechos de la realidad. Pero en el siglo XIX la partición de aguas entre novela y ficción estaba más clara. En estos momentos, la realidad crea confusiones constantes. En primer lugar, los centros de poder la reinventan permanentemente. Y en esto los presidentes George W. Bush y Carlos Menem son ejemplos mayúsculos de un reajuste de la realidad a sus propios valores o a sus deseos. ¿Qué es si no el concepto de guerra preventiva sino una guerra diseminada, al boleo? Creo en este sentido que la proliferación de ficciones verdaderas corresponde más bien a una sensación generalizada de desconcierto ante la realidad.

Lo de ficciones verdaderas es un oxímoron, porque en el origen siempre hay un hecho real. En este sentido, el planteo es similar al de Vargas Llosa sobre la verdad de la mentira. La palabra verdadera es confusa porque la verdad es múltiple e inasible. Pero en realidad se trata de ficciones donde se parte de un hecho real, del orden de la experiencia, de lo que el autor siente como verdad. Puede ser un hecho histórico pero también una experiencia de vida, un sueño. Hay decenas de ejemplos de este tipo: Alexander Solzhenitsin ha construido toda su obra a partir de este principio, incluso la de *Archipiélago Gulag*. Buena parte de las novelas recientes derivan de esa transfiguración de una parte de la vida, de la biografía, de la experiencia, de los sueños humanos, o simplemente de un recorte de periódicos. La imaginación sirve entonces aquí para cubrir las brechas que dejan lo real, lo secreto, lo escondido.

SR: En una puja entre ficción y realidad, entonces, ¿la ficción gana la partida?

TEM: Claro, porque lo que prevalece de la imaginación humana son las memorias, y las memorias son ficciones en definitiva. De la guerra de Troya recordamos los relatos de Homero, la *Iliada* y la *Odisea*. También hubo historiadores como Tucídides o Herodoto, pero hasta qué punto la historia en ese momento no era también una ficción.

SR: Hay una gran confusión con los orígenes de la palabra historia.

TEM: Sí, la crónica y la ficción nacieron entrelazadas. Estoy pensando por ejemplo en una de las más curiosas y fantasiosas novelas de caballería, en donde Olivero de Castilla le corta en un capítulo la cabeza a sus dos hijos, y en el capítulo siguiente se las vuelve a poner por compasión. Ese libro se llama precisamente *Historia de los nobles caballeros Olivero de Castilla y Artuz Dalgarbe*, es una novela del siglo XV. Hay una gran confusión entre lo que es historia y lo que es ficción. Por ejemplo, en la *Historia de la Conquista y población de la provincia de Venezuela*, de José de Oviedo y Baños, hay un personaje que se llama Garci González que con una quijada de burro mata a dos mil guerreros indios que lo sorprenden mientras está durmiendo.

SR: ¿Se puede rastrear detrás del gesto de *Santa Evita*, de ficcionalizar la historia y entremezclarla con elementos de fábula una tradición cultural argentina?

TEM: Lo que hace *Santa Evita* está mucho más en la tradición argentina que lo que hacen Copi u Osvaldo Lamborghini. Es el mismo gesto del *Facundo*, donde Sarmiento narra su experiencia, trabaja sin documentos y por lo tanto inventa prácticamente todo. Valentín Alsina encuentra 55 desviaciones históricas o errores en el texto cuando

Sarmiento le pide que lo lea. En *Santa Evita* hay un juego abierto con el lector porque la novela dice una y otra vez “estos datos son falsos, esta información no es confiable”. No hay burla, sino un juego con la omnipotencia argentina del “lo sé todo”. Sé todo sobre Evita...

SR: ¿En este sentido el trabajo textual es similar en *Santa Evita* al de *La novela de Perón*?

TEM: No. En el caso de *La novela de Perón*, hay un mayor apego a los documentos históricos. Allí me interesaba reconstruir la figura de Perón en un momento en que su mito se estaba solidificando. Por eso hay una actitud deliberada de reconstrucción: veamos cómo fue esta figura de verdad. Y en este sentido se trata también del mismo gesto del *Facundo*, un gesto tan deliberado que la novela se publica primero como folletín en el semanario *El periodista*. Existe en la novela un juego continuo de verdades. Hay en ella un personaje totalmente ficticio, Arcángelo Gobbi, al que caracterizo como miembro de la Escuela Científica Basileo y que en la novela está enamorado de Isabel Perón. Fue tan grande la confusión que la novela creó al ser leída que el director de la Escuela Basileo en Argentina envió una carta a los editores de *El Periodista*, diciendo que habían revisado su lista de un millón de socios y que en ella no figuraba ningún Arcángelo Gobbi. Entonces yo, desde España, escribo una carta firmada como Arcángelo Gobbi en la cual dejo entender que estoy sirviendo como guardaespaldas en la causa de un político franquista español, y que efectivamente fui miembro de la Escuela Basileo. Digo también que si fui engañado no fue por mala fe mía, pero que yo había estado realmente allí.

SR: Es claramente un gesto irreverente, en un momento en la historia argentina donde el peronismo se había establecido casi como un dogma de fe...

TEM: Claro, Gobbi está enamorado de Isabelita, que es la persona más ajena al enamoramiento que pueda tener cualquier ser humano...

SR: ¿Qué valor entonces adquiere la documentación en el caso de las ficciones verdaderas?

TEM: Cualquier autor de novelas que sea serio trabaja sobre una documentación abundante, aun donde menos se nota, como por ejemplo en *Cien años de soledad*. Sin documentación uno no construye el verosímil, a menos que tu intento sea escribir un texto deliberadamente inverosímil como son los de Copi u Osvaldo Lamborghini. Pero nos encontramos acá con otra retórica diferente a la mía. En este sentido es muy interesante el caso de “Esa mujer”, el cuento de Rodolfo Walsh, que está escrito en dos momentos, en el 62 y en el 65, cuando todavía duraba la prohibición del nombre de Eva. En realidad se trata de un trabajo periodístico, ya que está basado en una entrevista que Walsh le hizo a Moori Koenig. Pero al no nombrar a Eva sino como “esa mujer”, la crónica se convierte en pura ficción, en un cuento.

SR: ¿Cuál fue entonces su estrategia narrativa en *Santa Evita*?

TEM: Lo que hice en *Santa Evita* para acentuar el verosímil, la credibilidad como algunos quieren que la llame, fue muy simple: invertir la técnica del nuevo periodismo. Trabajo con las herramientas del periodismo sobre datos falsos. Con frases como la de “yo estuve allí”, “yo entrevisté”, y además al referirme a personajes reales, el efecto entonces se reduplica, y esto es deliberado.

SR: ¿El personaje de Moori Koenig está tomado de la serie histórica?

TEM: Sí, Moori Koenig es un personaje real, aunque las declaraciones que aparecen en la novela son totalmente falsas, como las del peluquero Alcatraz y la de Cariño, donde ni siquiera hubo testimonio. Yo simplemente los llamé por teléfono y les dije lo que iba a inventar sus declaraciones. Les advertí que iba a añadir a sus vidas un elemento que no estaba en ellas. Y les pregunté si estaban de acuerdo. La viuda de Moori Koenig también me permitió que usara libremente su nombre en la novela, lo que no sucedió en el caso del embalsamador Pedro Ara.

SR: ¿Cree que hubo zonas oscuras en el trabajo de embalsamamiento de Eva?

TEM: Por supuesto. ¿Por qué un proceso de embalsamamiento, que normalmente dura tres meses, en el caso de Ara duró tres años? Ara sostiene que era su obra maestra. Pero siempre sentí que había un gesto morboso en la actitud, y en la novela trabajé sobre esto, a tal punto que le graba su nombre en el clítoris.

SR: Este tal vez es uno de los puntos que llevó a algunos críticos, como Beatriz Sarlo, a hablar de *Santa Evita* como un claro ejemplo de lo que denominó “barroco fúnebre”...

TEM: Bueno, ella también escribió un libro sobre el cadáver de Evita y los Montoneros. En definitiva, en la Argentina todos caemos en el barroco fúnebre...

SR: Este juego con el lector, esta desestabilización entre la historia y la ficción, se complica todavía más en el tratamiento que le da a Juan Domingo Perón. Además de *La novela del General*, se publicaron *Las Memorias del General*, que se ofrecen al lector como periodismo puro, a partir de las entrevistas que le realizó a Perón en Puerta de Hierro...

TEM: Sí, este libro se está por volver a reeditar bajo el título de *Las vidas del general*, y a la vez en ese mismo texto se publica la entrevista original que le hice para construir *Santa Evita*.

SR: El escritor muestra sus costuras...

TEM: No, es una manera de mostrar el lado de lo real, para que la gente pueda cotejar lo que hay de invención.

SR: Esto me recuerda la crónica “Los últimos años de Juan Manuel de Rosas”, que aparece publicada en *Lugar común la muerte*, de 1979, que en mi opinión es uno de sus mejores textos. ¿Cuánto hay allí de ficción?

TEM: Cada dato de esa crónica es absolutamente real. Viajé a Southampton, hablé con los testigos, fui a ver la tumba de Rosas en el momento en que nadie iba a verla. Reconstruí a través de documentos sus últimos días. De algún modo y hasta dónde sé, este texto sirvió de material para una novela de Andrés Rivera que se llama *El farmer*. Un dato que me sorprendió mucho fue el de la amistad de Rosas con el oficial Charles George Gordon, un inglés que trabajó por la liberación de Sudán.

SR: ¿Todas las crónicas de este libro se basan en hechos reales?

TEM: Sí. Fue allí que descubrí lo que podríamos llamar las desviaciones hacia la ficción que se encuentran en el mundo de lo real. Por ejemplo, en la crónica “Saint-John Perse desaparece”. Cuando lo entrevisté, el poeta estaba en la cama, moribundo; era el atardecer y se encontraba en su lecho rodeado de agua, entre la fuerte lluvia que se había desatado y el espectáculo del mar que se veía desde su enorme ventanal. Me pareció que desaparecía y así lo conté en la crónica, pero nadie se sorprendió cuando la nota salió en los periódicos. También fue publicado en los periódicos un texto de un novelista

venezolano llamado Guillermo Meneses, que lleva por título “Encuentros en una casa equivocada”, donde me pasa exactamente lo que cuento: que al día siguiente voy a buscarlo a la casa con una persona que conocía el lugar y no podía equivocarse, y la casa no estaba. Son esas desviaciones de la realidad las que me interesan.

SR: Como en aquella crónica que cuenta un diálogo con la mamá de Manuel Puig...

TEM: Sí, que tenía las cenizas de su hijo en una caja y las ponía sobre el piano. Me pareció algo digno de ser contado y le dije a la señora que lo iba a contar. Allí, en estas crónicas, no hay ni un gramo de novela, de invención. Son crónicas periodísticas aunque pueden leerse como cuentos.

SR: De la misma época de *Lugar común*... es su primera novela, *Santuario*, a la que siempre se refiere como a una obra fallida. ¿Por qué?

TEM: Sí, la publiqué pero la retiré de circulación rápidamente, aunque sé que en algunas bibliotecas todavía se puede encontrar. Es una novela totalmente experimental en la cual trato de escribir a contrapelo de lo que sé hacer. En el momento en que la escribí ya tenía un enorme oficio periodístico. Intento hacer una ópera, una voz lírica, muchas cosas, y sale fallida porque la novela trata de suprimir precisamente lo que yo sé. Más que de un acto de libertad, en este caso se trató de un acto de censura para conmigo mismo. Y la censura la pagué caro.

SR: ¿Cómo fue la génesis de su libro-testimonio *La pasión según Trelew*, que está pronto a ser reeditado?

TEM: En el momento en que se produce la masacre de Trelew, en agosto de 1972, yo dirigía el semanario *Panorama*, y la edición estaba ya cerrada. El dueño de la editorial que publicaba la revista había salido de viaje a Medio Oriente. Me despierta a eso de las cinco de la mañana el secretario de redacción que estaba de guardia y me dice que corría un rumor de que habían matado a los guerrilleros de Trelew. Me fui al diario y al leer los cables quedaba muy claro que los habían asesinado. Era un hecho gravísimo, de terrorismo de Estado. A las 7 de la mañana desayuné con el jefe de prensa de la presidencia, Edgardo Sajón, un hombre que después fue asesinado por el almirante Emilio Eduardo Massera, que me dijo que la versión oficial iba a ser la de un intento de fuga pero que en realidad el que los había matado era “un loquito”. Yo le dije que más allá de que estuviera loquito, ese hombre había cometido un acto de terrorismo del Estado, y eso no lo podía convalidar el presidente. Él me advirtió entonces: “Tomás, no te metas en esto, es un problema de Estado”. Decidí levantar la edición y publicar un recuadro que se llama “La sangre de los argentinos”, y que dice que si el Estado toma las armas en sus manos y suprime por la violencia aquella violencia que está condenando, entonces la Argentina se va a ver ante un desborde de sangre cuyas consecuencias son imprevisibles.

SR: Es un texto un poco profético si se piensa que fue escrito en agosto de 1972...

TEM: Sí, al día siguiente la Marina le pidió al dueño del periódico que volviera y me despidieron sin causa, sin indemnización. Quedé en la calle, y entonces me dije: voy a demostrar que esto que conté es la verdad, y me fui a Trelew. Allí tenían películas, grabaciones y tuve la inmensa suerte entre comillas de que en el momento en que estaba en el lugar bajaron 2000 paracaidistas y tomaron 19 rehenes, exactamente el mismo número de los guerrilleros que estaban capturados y muertos. Los capturaron, los llevaron a Villa Devoto y el pueblo se sublevó. El libro narra por un lado la matanza de los guerrilleros y por otro la sublevación popular.

SR: El libro fue quemado durante la dictadura, ¿no?

TEM: Sí, en 1976. Fue un gran honor porque me quemaron con libros muy valiosos, como los de Freud, Marx, Lacan.

SR: Entre *La novela de Perón* y *Santa Evita*, usted publicó otra novela, *La mano del amo*, que prácticamente pasó inadvertida. ¿A qué creé que se debió la indiferencia de los lectores y de la crítica?

TEM: Es extraño porque en esta novela también hay una reflexión sobre marcos históricos concretos, como la indiferencia durante la dictadura, que no han sido leídos. La excepción dentro de la crítica son las lecturas de Nicolás Rosa y de Horacio González, ambas muy inteligentes. Hay una gran tendencia clasificatoria en la crítica en general y no sólo en la Argentina. Por ejemplo con el realismo mágico. También “El Aleph”, “Pierre Menard, autor del Quijote” o “El inmortal” podrían ser leídos como realismo mágico. A mí a veces me encasillan en esta categoría porque mi gran culpa es ser amigo de García Márquez. Creo entonces que *La mano del amo* no fue leída porque los lectores se acostumbran a una cierta manera de escribir de los autores, y de algún modo le exigen que siga en esa dirección.

SR: Pero la crítica, por ejemplo, ha sido despareja con respecto a *Santa Evita*, más allá del extraordinario éxito de ventas. Algunos críticos incluso lo acusaron de un cierto condimento morboso en el tratamiento del cadáver. Se llegó a hablar, con cierta ironía, de algo así como de “la maldición de la momia”...

TEM: Algunos piensan que la novela ha sido una concesión al gran público...

SR: ¿La crítica no perdona el éxito?

TEM: El éxito efectivamente es algo que no se perdona. La caída en desgracia de Ricardo Piglia, por ejemplo, en el momento en que vende *Plata quemada* fue terrible.

SR: ¿Se podría decir que de alguna manera los premios, el éxito de ventas, en fin la presión de los editores, condicionan el proceso de escritura?

TEM: Para cualquier escritor que hace de la literatura su razón de vida, la pregunta podría resultar ofensiva. No, nada fuera de la obra misma modifica la obra.

SR: ¿*El cantor de tangos* fue una novela por encargo?

TEM: Cuando la editorial Bloomsbury me pidió una crónica sobre Buenos Aires para la serie “Los escritores y sus ciudades”, en octubre de 2000, les propuse narrar un sueño que había tenido pocos días antes, en Londres. En el sueño, yo trataba de oír a un cantor de tango insuperable, sin encontrarlo jamás en los lugares donde lo anunciaban. Advertí que estaba pensando en una novela, no en una crónica. De todos modos, Bloomsbury aprobó la idea. La novela que resultó de aquel sueño superó el límite de cincuenta mil palabras impuesto por el contrato. Ofrecí devolver el dinero del anticipo, pero la editorial decidió de todos modos publicar el libro, fuera de la serie “El escritor y sus ciudades”. No sé si a eso se le puede llamar encargo.

SR: ¿Tiene en proyecto alguna nueva novela?

TEM: He comenzado a escribir una novela llamada *Purgatorio*, sobre la vida cotidiana en la Argentina durante la última dictadura: las vacaciones, las fiestas, el Mundial de fútbol, esas cosas. Durante aquellos largos ocho años, no viví en mi país ni un solo día. Estoy tratando de recuperar con la imaginación el pasado que se me negó en la realidad.