

Lugar común la muerte, de Tomás Eloy Martínez: una invención a manera de la realidad

Tomás Eloy Martínez's *Lugar común la muerte*:
An Invention in the Form of Reality

Marcelo Coddou
Drew University New Jersey, EEUU
mcoddou@drew.edu

Resumen • Este ensayo intenta estudiar la índole de periodismo narrativo que constituyen las crónicas que conforman el libro *Lugar común la muerte* del escritor argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010). Se discute la oposición verdad/documento vs. verosimilitud/imaginación, para mostrar cómo los escritos periodísticos de este libro se inscriben en una modalidad genérica que, habiendo nacido en América Latina durante la vigencia del Modernismo, ha continuado dando muestras notables hasta nuestros días. Se analizan algunas de las estrategias narrativas que el periodista Tomás Eloy Martínez empleara en textos que, publicados originalmente en diarios de Caracas y Buenos Aires, fueron leídos como tales, como escritos periodísticos. Para ello se revisan cuidadosamente algunos de los principales postulados teóricos que formulara al respecto el propio escritor-periodista autor del libro aquí considerado.

Palabras clave: periodismo narrativo, estrategias narrativas, escritor-periodista.

Abstract • The following essay will present an analysis of creative nonfiction from the chronicles gathered in *Lugar común la muerte* written by Argentinean writer Tomás Eloy Martínez (1934-2010). The essay will discuss the opposition between truth/document versus credibility/imagination, so as to portray how journalistic writing is inscribed in a generic form that was conceived under the rules of Latin-American Modernism; form that still prevails until nowadays. The essay will also discuss the narrative strategies that Tomás Eloy Martínez uses in the texts that were originally published in newspapers of Caracas and Buenos Aires, and that were read merely as journalistic pieces of writing. For this reason, the essay will carefully revise some of the main theoretical postulates that were written by the very same writer/journalist.

Keywords: Narrative Journalism, Narrative Strategies, Writer-journalist.

El escrito inaugural de *Lugar Común La Muerte*, “Perón, sueña con la muerte”, representa cabalmente lo que son las características resaltantes de casi todos los que componen el volumen. Los doce textos de la primera parte del libro aparecen agrupados bajo el título “Eclipses”¹, instante de acabamiento, proximidad del fin, de la desaparición. Hay un narrador-testigo, el propio Tomás Eloy Martínez, quien al inicio de su narración, que ocupa la mitad exacta del texto, se limita a transcribir lo que oye de boca del Secretario del General. La forma verbal dominante en estas primeras tres páginas del texto es el *verbum dicendi*: [él] *dijo* aparece once veces, dos de las cuales con la variante enfatizadora *así dijo*. La función básica del narrador en este instante es, entonces, *la testimonial*: indica cuál es la fuente de información de que parte y restituye el discurso existente en ésta. Pero también, podríamos decir que actúa como *narratorio intradiegetico* (interior al texto): es a él a quien el narrador de la historia central destina su relato y, en este sentido, constituye un nexo entre el narrador principal, TEM y el lector virtual. A la instancia de transcripción directa del decir de ese narrador, al que por ser reproducción “fiel” de lo dicho por él debemos considerar *discurso restituído*², le prosigue la modalidad de discurso *transpuesto*, propio del estilo indirecto, en que el narrador (principal) reproduce el discurso original pero no en sus términos, sino acomodándolo al suyo propio. Por ejemplo:

[dijo] que lo había tocado para imponerle sosiego: la piel del General estaba húmeda, pero había una extraña calidad en el sudor... ,etc.

Lo que hace todavía más compleja la estructura narrativa del texto es la presencia de un tercer relato, tercero en el orden de su aparición, pero que es el medular dentro del formulado por el narrador de la historia central. Es precisamente el del sueño, el sueño de Perón con la muerte. Aquí, pues, el narrador es Perón, y su discurso debemos entenderlo a medio camino entre el transpuesto (por López Rega) y el restituído (por TEM) en el cual el narrador desaparece para que el personaje se exprese directamente. Es el General quien cuenta su sueño a López Rega y éste lo reproduce, en palabras del General, a TEM, quien, por su parte, lo transcribe a su lector tal como lo ha oído del receptor del relato de ese sueño. Relato intercalado, entonces, dentro de un relato también intercalado.

A esa primera parte de la narración de TEM, separado por un espacio en blanco, prosigue la reconstitución de la circunstancia en que él fuera el receptor del doble relato que distinguíamos: el del sueño que Perón le hace a López Rega y el que éste le hace al narrador del texto de TEM. Es sólo aquí que se nos indican las instancias espacio-temporales en que se ha dado el relato que sirve de marco a los dos intercalados: una tarde en las calles de Madrid, hacia 1970, en que está fechado el texto. Pero es aquí también donde recién descubrimos que el verdadero protagonista del relato no es Perón, sino López Rega. En efecto: su presentación, inmediata y directa, con la economía exigida por la extensión del texto (próximo, en este sentido, al cuento) no se cumple construyendo su prosopografía, sino su etopeya. Son su carácter, rasgos morales, sus creencias, los que aparecen destacados: estamos, en apretada síntesis, ante el tenebroso López Rega que TEM magistralmente desarrollaría como personaje importantísimo en *La novela de Perón*.

1 Uno de esos doce textos se denomina “Eclipse de Macedonio”. Cito de Tomás Eloy Martínez, *Lugar común la muerte*, Editorial Planeta Argentina, 1998.

2 Genette *Figures III*, Paris, Edts. Du Seuil, 1976.

Son estrategias narrativas, podemos concluir, tras este somero análisis, las que el periodista TEM emplea en un texto que, publicado en diarios de Caracas y Buenos Aires, fue leído como tal, como escrito periodístico. En él no se daba sólo cuenta de hechos actuales o actualizados, dignos de ser conocidos y divulgados (así se define la *noticia*) sino que, además de ofrecer “innegable repercusión humana” (qué significó para Perón y por extensión, para el destino político de la Argentina la influyente y nefasta figura de López Rega), está plasmado como un texto narrativo, vale decir, con los procedimientos propios del relato literario.

Es lo que sucede con cada uno de los textos de *Lugar común la muerte*: todos ellos permiten el análisis y la apreciación que exigen los escritos literarios, porque se da cumplimiento a lo que el escritor TEM (periodista/narrador, narrador/periodista) postulara como *lugar común* de discursos que se les suele pensar en espacios genéricos irreductibles, con deslindes que no se pueden traspasar. Las propuestas que el escritor hiciera en tantos ensayos suyos, encuentran en sus propias realizaciones la más cabal muestra de la posibilidad de trabajar “para el periodista, para el narrador”, en esa dirección, logrando resultados óptimos tanto en el reportaje y la crónica como en el relato ficticio. A quienes postulan compartimentos estancos a partir de presupuestos retóricos, TEM opone no tan sólo una reflexión teórica muy bien formulada, sino una obra, periodística y literaria, de innegable solidez.

Nos gustaría demostrarlo con la consideración crítica de algunos de los textos de *Lugar común la muerte*. Por ejemplo, el titulado “Si la Pastora cae”. No nos preocupará el análisis exhaustivo del texto, sino la observación de lo que en él –que se supone un artículo “periodístico”– haya de “literatura”. La intercomunicación genérica, la imbricación, el mutuo enriquecimiento es lo que principalmente llama nuestra atención.

Al modo de las crónicas fundacionales de García Márquez en la Venezuela de los cincuenta y tantos, en que al informar sobre hechos reales el periodista colombiano no lo hacía con “palabras de álgebra” y, al contar historias, también “reales”, no procedía como en los telegramas de las agencias noticiosas³, TEM, al “dar la noticia” de lo que acontece con la demolición de un viejo barrio caraqueño lo hace nuevamente en un texto en que se evidencian las conexiones entre esas escrituras: la del *periodismo* y la de la *ficción*, aparentemente diversas, pero que el autor enlaza en un discurso de mutua fecundación, tal como lo habían hecho García Márquez y la tradición de los “cronistas apasionados del modernismo”, “los escritores testigos de la Revolución Mexicana” y tantos otros autores latinoamericanos recordados por el mismo TEM. En el texto “Si la Pastora cae”, al cual nos referimos, ocurre, efectivamente, eso que él había pensado como una *ética* con la que debe operar el periodista, según la cual éste:

no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica; no es una mera polea de transmisión entre la realidad y el lector, sino, 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 vez⁴.

³ Vid TEM, “Defensa de la utopía”, “Discurso del Taller Seminario” *Situaciones de crisis en medios impresos*, Bogotá, 11-15 de marzo de 1996. Publicado por “Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano”, Cartagena, 1996.

⁴ TEM, “Defensa de la utopía”, art.cit.

En “Si la Pastora cae” no se limita su autor a informar de la “destrucción”⁵ del viejo barrio de Caracas, sino que hace que su lector *piense y sienta* lo que ello está significando para sus moradores, cabalmente individualizados muchos de ellos, con sus nombres propios: Marcos Revello, Josefina Rivero, Domingo Díaz Sánchez, etc. Son seres humanos concretos que dialogan “sobre la triste amenaza de tumbamiento que les cayó a estas casas hechas de pasado” y que contemplan “con pavor los bloques de apartamentos que han desbaratado para siempre la belleza de Dos Pilitas a Portillo donde los caraqueños acudían en otros tiempos a oír los saludos de la historia”.

No se trata, pues, de la fría y distante notificación de un suceder. Por el contrario, el receptor de la información se conmueve, emocionado, ante el relato de lo que les significa, en lo profundo, para los vecinos del sector, la amenaza de la demolición inminente. Esto se logra con procedimientos discursivos que suelen considerarse atributos del lenguaje literario. Por ejemplo, el uso de la personificación: los patios serán *asesinados*, los dormitorios de las bisabuelas *fusilados*, el barrio todo “es algo más que una *sobreviviente de la difunta Caracas* de techos rojos”, y su naturaleza secreta “no está hecha de viejas alcobas y de fachadas decrépitas, sino de ese polvillo dulce que exhalan las *costumbres* y los *sentimientos*”. Haciendo humanos los objetos, el impacto que provoca el saber de su inevitable aniquilamiento, se acrecienta y profundiza. Otro procedimiento de índole “literaria” en “Si la Pastora cae” lo constituye la intercalación de relatos: los personajes “van a contar la historia de lo que debe ser salvado” y ésta aparece organizada en instancias de vida humana: “la infancia”, “adolescencia y juventud”, “los años plenos”, “la muerte”. A los lectores no nos importa si esos personajes-narradores son invención del periodista o seres de carne y hueso que éste de verdad alguna vez entrevistó. Leemos el texto como tenemos que hacerlo cuando entramos en el mundo de la ficción, aceptando que “una vez *dentro* de ese mundo, lo vivimos como si fuese parte del mundo real y poseyese todas sus propiedades básicas”⁶. Pero como se trata de un texto en que, como diría Vargas Llosa, *la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira*, el periodista TEM consigue darnos, donde había sólo hechos, a los seres humanos que están detrás de esos hechos, a las personas concretas afectadas por una realidad amenazante. Por eso, en el caso de esta crónica, podemos estar seguros de que se llamen o no como el periodista los nombra, sean o no meticulosamente fieles a la realidad los fragmentos de sus vidas que de ellos se nos cuentan, esos personajes son *personas*, en lo profundo idénticas a los habitantes del barrio.

Los párrafos finales de “Si la Pastora cae” me parecen ejemplo precioso de las cualidades de la prosa con que TEM trabajó sus escritos de *Lugar común la muerte*. Distante de las aceptadas para el periodismo convencional en ellas se dan connotaciones, una semantización global del mensaje, lenguaje figurado, totalmente moldeado, formas de expresión que se muestran las más aptas para interpretar las múltiples sensaciones, emociones y sentimientos surgidos en contactos con una realidad viva, humana. Mediante la relevancia concedida al ritmo prosódico logra sugerir determinadas imágenes y sensaciones en la sensibilidad del receptor de dicho texto:

5 “Si la Pastora cae” está incluido precisamente en el sector “Destrucciones” de *Lugar común la muerte*.⁴ TEM, “Defensa de la utopía”, art.cit.

6 Vid Félix Martínez Bonati, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Santiago de Chile, LOM. 2001: 125.

‘De esas costumbres estaba hecha La Pastora’ dice, Josefina, quitándose del pelo unas pocas hebras de lluvia. Acaso para usted sean historias de otro tiempo, pero dentro de nosotros tiene el perfume de la eternidad. Ellos lo saben: aunque la humilde casa de Marcos Revello caiga sobre la quebrada de Catuche, derrotada por las demoliciones, siempre quedará viva una brizna de sus aguinaldos o una chispa de su fértil destilería. Aunque la planta de mamón y las cañas huecas de Josefina sean barridas por las cuadrillas del municipio, seguirá flotando en el aire de la parroquia el dulce viento de sus noviazgos y de sus carnavales.

Lo saben, por supuesto, desde hace mucho. Desde el remoto día en que un mestizo llamado Francisco Fajardo posó las plantas por primera vez sobre los prados rojos donde luego crecería La Pastora, y oyendo el bramido de las piedras, sintiendo en la seca noche el aleteo de los pájaros maina supo que toda la aldea capaz de brotar en esas espesuras sería mortal e invencible, no por la fuerza de sus manos sino por la amorosa memoria de sus gentes.

Selección conciente del lenguaje, trabajo delicado con imágenes sensoriales y símbolos, cuidadosa elaboración formal del material narrativo. Más todo aquello que da a este texto su calidad de no preceder. “Una característica del periodismo -ha recordado Susana Rotker- es la temporalidad y no sólo del referente, sino del interés que produce en el lector”⁷. Un escrito como “Si la Pastora cae” conserva vigencia e interés permanentes, como sucede con todo texto literario logrado.

“Literatura” también es, como todas las crónicas de este libro, la titulada “Saint- John Perse desaparece”. Repensemos, por unos instantes, en tan rico y controversial término, “literatura”, con el fin de verlo funcionar en este texto específico. Si en un principio “literature” aludía al arte de leer y escribir –así en Quintiliano– estrechamente relacionado a dos disciplinas centrales de la cultura greco-latina, la Gramática y la Retórica, hasta el siglo XVIII refiere a la ciencia en general y, más apropiadamente, a la del hombre de letras: “el conocimiento y ciencia de las letras”, es la definición dada por el *Diccionario de Autoridades*. El sentido actual de “literario” es *calidad de las obras de arte del lenguaje*, algo anunciado a finales del XVIII. Campo de la creación estética, entonces. En el XIX y el XX se reafirma esta significación, referida a las obras que pueden considerarse como *específicamente literarias*. La gran pregunta, claro está, es la de *¿qué ha de entenderse por “específicamente literario”?* Aceptemos que es la así considerada *función poética* de Jakobson o *estética* de Mukarovski y en general del formalismo ruso: aquello que hace que el componente básico, que es la lengua, deseché su carácter utilitario para convertirse en signo autónomo volcado sobre su propio mensaje artístico⁸.

Las características que convierten un texto, por su estructura y funcionamiento, en obra literaria (la *literaturnost* de los formalistas rusos, en español, la *literariedad*), refiere, según muchos, a la intencionalidad artística del emisor del texto (algo así como : las crónicas de *Lugar común la muerte*, son literatura porque TEM se propuso escribir con fines artísticos), concepción ésta discutible y discutida. Para zanjar el problema de circunscribir a la voluntad autorial lo relativo al estatuto del texto, la teoría que parte del hecho de que la literatura es un acto de comunicación, ha reflexionado sobre los tres fundamentos de la *comunicación literaria*: el emisor (autor), el mensaje (texto) y el receptor (lector).

Los seguidores de la *estética de la recepción*, de la *semiótica* y de la *ciencia empírica de la literatura*, atribuyen al público receptor un papel decisivo en la determinación de

⁷ Susana Rotker “Prólogo” a José Martí, *Crónicas. Antología crítica.*, Madrid, Alianza Editorial, 1993: 7-29, cit. p. 10.

⁸ Vid. Tzvetan Todorov (ed) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI edts., 1965.

qué textos han de ser considerados como “literarios”⁹. Pero en ello juega rol importante el *mensaje*. Y si la obra literaria presenta una forma determinada de mensaje verbal es en el plano de la *expresión* verbal donde se manifiesta más propiamente la “literariedad” del texto, considerado como poético en relación con el lenguaje cotidiano (al que se aproxima extremadamente el periodístico dominante y tradicional). O sea: nuevamente el problema de distinción entre el lenguaje poético y lengua común. Frente a ello es fácil visualizar, esquemáticamente, dos posiciones contrapuestas. Una entiende que la lengua literaria presenta un tipo de estructuras, procedimientos y recursos lingüísticos peculiares que la convierten en un lenguaje específicamente diferenciado, pues se trata de un *desvío* (infracción, antinomia, agramaticalidad) de la norma seguida en el lenguaje común, que tiene como función primordial la comunicación. La otra posición teórica niega, basándose en Hjelmslev, tal diferenciación específica de la lengua literaria respecto de la común: “la lengua literaria y poética es una lengua cuyo plano de expresión es, a su vez, la lengua habitual”¹⁰.

Los formalistas rusos concluirían que el carácter peculiar de la lengua poética radica en el valor *autónomo* de tal lenguaje, que trasciende la mera finalidad práctica de la comunicación, a la que se reduce la lengua cotidiana (y del periodismo más establecido). Este valor autónomo consiste en el relieve que toma la *forma* de la expresión poética gracias a la mayor presencia de *artifícios* o *recursos* fonéticos, morfológicos, sintácticos y semánticos que *des-automatizan*¹¹ y convierten esa expresión, como tal, en el centro de atención del discurso¹².

Otro criterio de diferenciación entre el texto (y lenguaje) literario y el que no lo es, se basa en el carácter de *ficcionalidad* de tal texto, rasgo que para algunos teóricos consistiría en criterio decisivo cuando se trata de dilucidar si una obra pertenece o no al terreno literario¹³. Este tema ha sido tratado por cultivadores de la Pragmática (Austin, Searle, Ohmann). También por Schmidt, Ricoeur, Martínez Bonati y tantos otros. Paul Ricoeur, por ejemplo, en su reinterpretación del concepto aristotélico de *mimesis*, ha intentado demostrar que en la *Poética* tal concepto no debe entenderse en el sentido de “reproducción de la realidad”, sino en el de “representación”, concebida como creación artística de una nueva realidad. En este sentido *mimesis* es sinónimo de *poiesis*, creación, ordenación de las acciones que constituyen una determinada fábula.

Aquí algo clave para entender y apreciar lo cumplido por TEM: esta noción de *mimesis* de Paul Ricoeur leyendo a Aristóteles, se adecuaría al concepto actual de *ficcionalidad*: creación y estructuración de “mundos posibles”. La ficción mimética crea esos mundos posibles basándose en el principio de *verosimilitud*: no se trata de que el mundo representado sea una reproducción o copia del mundo real, sino que aquél es un mundo posible autónomo, creado, no obstante, con una lógica de composición similar a la que rige en el mundo real. Según esto, los seres y acontecimientos de ese mundo posible o imaginario presentarán, como forma peculiar de ser, su carácter ficcional: su existencia artística consiste

⁹ J.M.Ellis, p.ej., afirma que “en un sentido importante es la comunidad quien convierte los textos en literatura, no los autores. Ciertamente éstos les confieren las calidades que son la causa de que la comunidad los trate así. Pero lo que los convierte en literatura es el acuerdo de la comunidad”. Vid su *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1988 (1974).

¹⁰ Vid E.Alarcos, *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976.

¹¹ Cfr. Sklowsky, “El arte como artificio” (1917), en Todorov, op. cit: 55-70.

¹² En esta “orientación del mensaje” hacia la forma de la expresión radicaría, según Jakobson, la *función poética*.

¹³ Vid K. Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.

en *parecer* existentes y verdaderos, siendo meros entes de ficción¹⁴. Es, en lo esencial, el planteamiento teórico del propio TEM. En efecto, en su importante “Prólogo” a *Ficciones verdaderas* sostiene:

la literatura no es una mera corrección de la realidad [...] sino otra realidad, diferente pero no adversaria de la realidad del mundo: un deseo de otra realidad y de otro orden dentro de la realidad, a la vez que un desplazamiento de la realidad hacia el territorio de la imaginación. 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 [...] Su única obligación [de la novela] es engendrar una verdad que tenga valor por sí misma, que sea sentida como verdadera por el lector [...] Para un escritor de ficciones, el lugar de la verdad está en el lugar de la imaginación¹⁵

De modo que, para TEM, la ficcionalidad sería una condición esencial del lenguaje literario y un elemento clave para entender la estructura del texto artístico por “su capacidad de organizar la obra literaria como representación, a causa de la conexión fundamental entre texto y mundo que tal concepción implica”¹⁶.

Según viéramos, el otro pilar que sostiene el texto literario –como hecho de comunicación, dijimos– es el *emisor* o autor, pieza fundamental en la enunciación del mensaje. Para algunos teóricos el significado de éste depende, en primer lugar, de *la intención del autor*. En casos como el de TEM, que fuera profesor de literatura, crítico avezado y ensayista, me parece ineludible atender a la dirección que, consciente y seguro de lo que hacía, dio a cada uno de sus escritos¹⁷. Y resulta indudable que él sabía, perfectamente, cómo y por qué procedió: quería que sus ficciones fueran *verdaderas*, que en sus crónicas y reportajes la literatura y el periodismo encontraran un “lugar común”.

Revisemos ahora, siempre de un modo esquemático, como es lógico, las funciones que a la literatura se le han atribuido a lo largo de la historia, con el fin de determinar las que pudieran estar presentes en ese texto de TEM que pronto analizaremos. Desde el decir horaciano del *dulce et utile*, a la literatura se le ha asignado, en el mundo de occidente, esa doble función: didáctico-placentera. Sabido es que sólo desde Baumgarten (*Aesthetica acromatica*, 1750-1758) y Kant (*Crítica del juicio*, 1790), hay tendencias teóricas que afirman la autonomía de lo bello y la impracticidad del sentimiento estético, tendencias a las que TEM parece no haberse adscrito. El Romanticismo concibió la obra de arte como como un universo autónomo y al arte y a la belleza como valores absolutos. De los románticos alemanes surgió el concepto –y la expresión– de *el arte por el arte*¹⁸. Este rechazo de la ancilaridad del arte encontramos en Flaubert, Baudelaire, los parnasianos (Leconte de Lisle, Banville), Huysmans y los decadentistas, Poe, Óscar Wilde, etc. Valera, por ejemplo, en España sostendría:

¹⁴ Véase Félix Martínez Bonati, op.cit.

¹⁵ Cfr. Tomás Eloy Martínez, *Ficciones verdaderas. Hechos reales que inspiraron grandes obras literarias*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 2000. “Prólogo”: 9-14. Cit. p. 9.

¹⁶ Los términos son del teórico español A. García Berrio.

¹⁷ De ninguna manera estoy postulando que debamos reducir nuestras apreciaciones como lectores a la intencionalidad autorial; lo que pido es considerar ésta cuando quien la formula es un *profesional de la literatura*, alguien que, además de escribir, *sabe* en qué consiste tal escritura.

¹⁸ Aunque suele atribuirse la expresión a Theophile Gautier, quien la emplea en *Mademoiselle de Maupin* (1835).

Creo de pésimo gusto, impertinente siempre y pedantesco con frecuencia, tratar de probar tesis escribiendo cuentos [...] El fin de una novela es deleitar, imitando pasiones y actos humanos y creando, merced a esta imitación, una obra bella¹⁹.

También se ha pensado que la función de la literatura es convertirse en “fuente de conocimiento”. Para muchos románticos el poeta (el *dichter*) es develador de secretos y misterios de la vida. Citada siempre es la afirmación de Rimbaud de que el poeta “se hace vidente... y llega a lo desconocido”. Lo que los surrealistas denominarían “revelación”: el poema como acercamiento a los arcanos de la supra-realidad.

Ligada a la función de conocimiento aparece en algunos la concepción de la literatura como transmisora de valores, normas y sistemas de una comunidad a sus miembros. El citado Ellis habla de la *función pedagógica* y de *identificación* con el propio grupo. La literatura también sería *transmisora de cultura*: en ella viven los principios valóricos y las visiones de mundo de un pueblo, sus normas de conducta y sabiduría popular. Y conocidas son las postulaciones de quienes piden para la literatura *compromiso*: se escribe para incidir ideológica y políticamente en la transformación de la sociedad: los naturalistas, Sartre, el realismo socialista.

No debemos olvidar –en esta enumeración sumaria–, la función *catártica* señalada por la cultura griega: la “purgación de las pasiones” que decía Aristóteles. Y, relacionada con tal concepto, la literatura con función *liberadora* y *gratificadora*, cumplida en el escritor y en los lectores: ella incita a la creatividad, potencia la imaginación, etc. Existen también quienes conciben como su función la *evasión*, en el tiempo y en el espacio.

Tras este excursus –un tanto extenso, queriendo haber sido cumplidamente sintético– y teniendo en consideración lo resumido, emprendamos el cometido que anunciáramos de apreciar un texto más de *Lugar común la muerte*, “Saint-John Perse desaparece”. Recordemos, otra vez, que su autor señalaría que los escritos de este libro “obedecen tanto a la imaginación como al document” y que si bien al concebirlos partió de “circunstancias veraces”, “los sentimientos y atenciones que les concedió componen una realidad que no es de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura”. Así en el prólogo de 1978. En el de 20 años más tarde habla decididamente de “un lenguaje de imaginación que era igualmente verdadero”.

TEM contó las circunstancias de gestación y recepción del escrito. Dice que vio a Saint John Perse por casualidad dos meses antes de que muriera. Lo que narra en esta crónica es la impresión de su desaparición:

el texto apareció en *La Opinión* y yo narraba cómo el personaje va desapareciendo delante de los ojos del periodista. Y el lector lo creyó, porque es la subjetividad del periodista la que trabaja, pero, al mismo tiempo tiene que ver con lo que el personaje va diciendo²⁰.

Notemos que habla, explícitamente, de *narración*. En otras entrevistas señalaría que esas historias suyas publicadas en periódicos eran *imaginaciones evidentes, declaradas, de un escritor*, percibidas por él mismo como realidad, pero en definitiva *ficciones*, aunque eran asumidas como *verdaderas* por el lector²¹.

¹⁹ En el prólogo, de *Pepita Jiménez*, ed. de Appecton, 1886.

²⁰ Vid Jorge Halperín, “A fondo: TEM, escritor y periodista”, *Clarín*, 3 de mayo de 1998.

²¹ Cfr., p.ej., Cynthia Palacio, “TEM se aleja del mundo peronista”, *El Universal*, México, 2 de diciembre de 1998.

El primer hecho evidente que da calidad “literaria” al texto es que la dimensión verbal del mensaje se aparta del uso ordinario que de la lengua se efectúa en la comunicación cotidiana y del que domina en el periodismo tradicional. Hay una voluntad manifiesta del emisor –el narrador– de convertir la expresión en foco significativo de atención del discurso, para lo cual utiliza recursos que confieren valor “autónomo” al lenguaje empleado, que se presenta así con una opacidad diametralmente opuesta a la transparencia del discurso sólo interesado en la comunicación. Abundan los *artificios* o *recursos desautomizadores*. Menciono unos pocos, habiendo muchos más: la dimensión *figurativa*²², por ejemplo, de expresiones como “él debía sentir entre las penumbras de su casa el paso incesante y sordo de la muerte”. A la alabanza que a Saint-John Perse podría haberlo hecho feliz la plasma así (en una especie de *cita* indirecta):

la que describe su vida como un vasto poema de amor donde el hombre convive en pie de igualdad con las algas, la cal, los murciélagos, los glaciares y las frutas; donde el hombre no es sino un soplido de arena en la enorme playa del universo.

Metáforas, vale decir, lo que desde la retórica greco-latina (Aristóteles, Quintiliano) viene considerándose como una comparación implícita, fundada sobre el principio de la analogía entre dos realidades, diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros (Góngora llamando a los pájaros “esquilas dulces de sonora pluma”)²³. Comparaciones abundan en el texto, pero no en la forma que es frecuente en el uso ordinario de la lengua, sino *con voluntad de estilo*. A modo de ejemplo: “todavía recuerdo su bigote oscuro y breve, la calvicie que se esforzaba por disimular, *la nariz de balcón moviéndose como una proa entre la gente*”, metáfora sub-sumida en una comparación *literaria*, estilísticamente buscada. Otra: “caminaba por la vida *como* entre nubes de luz”. Los ejemplos son múltiples.

Pero son metáforas, preciosas y precisas, las que se prodigan en el texto: “la grandeza lo seguía adonde quiera que fuese: era su amada, su hermana, el lecho en que dormía”. Algunas de esas metáforas, muchas de ellas, funcionan en seguimiento del designio fundamental de un texto que, ya lo dijimos, busca mostrar el desaparecer del poeta Saint-John Perse:

Alexis Leger no se desvanecía en esa oscuridad de la que nunca vuelven los viejos. La impresión que dejaba era más bien la de una luna en menguante, para la cual todas las faces son el principio de una aventura.

Dámaso Alonso hace mucho dio el nombre de *imagen* a lo que suele llamarse *metáfora impura*. Imagen, esto es, lo que representa, da forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el escritor desea transmitir. El desvanecimiento de Saint-John Perse

22 A las *figuras* los diccionarios de términos literarios que atienden a la retórica clásica, las definen como aquellas que constituyen “ciertos procedimientos expresivos a través de los cuales el orador o el escritor, desviándose del lenguaje ordinario, trata de captar la atención del oyente o del lector, impresionándole por el ornato con que resaltan el lenguaje del texto”. Vid, p.ej., el *Diccionario de términos literarios* de D.Estébanez Calderón, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

23 Jakobson, representante cabal de la Retórica contemporánea, puso de relieve que la metáfora no es en sus orígenes un tropo literario, sino un fenómeno estrictamente lingüístico que afecta a la vía de conocimiento y designación de las cosas por relación de semejanza. O sea: la metáfora más que un proceso de comparación constituye una transposición, un desplazamiento de significado de un término a otro por la semejanza que hay entre las realidades designadas por ambos términos. Cfr. Roman Jakobson, *Ensayos de Poética*, Madrid, FCE, 1977 (1973 en Gallimard de París, bajo el título *Questions de Poétique*).

se nos muestra con imágenes creadas por la fantasía del escritor que es TEM. Plasma una realidad en su corporeidad sensible, suscita en el lector idénticas sensaciones a las que él experimentara ante esa realidad, objeto de su imaginación: “esos desvíos de la realidad fueron para mí naturales cuando los viví” sostiene en el “Prólogo” de la edición de 1995 de *Lugar común la muerte*.

Es con delicada belleza, en efecto, que la narración va desplegando el desvanecerse del personaje. Transmitido por quien lo percibe, llega al lector con asombrosa eficacia, produciéndose un hecho de empatía que sólo puede lograr el dominio perfecto del vehículo comunicante²⁴. Resalta, por ejemplo, la habilidad de la gradación con que se presenta lo que es esencial en el relato. La presentación es progresiva y escalonada, los elementos interrelacionados siguen un orden cabalmente ascendente y conducen a un clímax, momento culminante que responde a la máxima tensión e interés del relato. Cito algunas de esas instancias. En la narración del viaje hasta su lugar de destino (la casa del poeta, en donde se producirá el diálogo que, transfigurado y recreado más que transcrito, constituye centro medular del texto), subraya la diferencia entre el momento de inicio, una mañana clara (claridad que se extenderá por algunas horas) y el paisaje que ve al acercarse a la casa: “vi que el sol a lo lejos [...] empezaba a ser desgarrado por nubes de tormenta”. Se da un primer paso en la configuración de la atmósfera que conjuga con lo que es designio básico del relato. Luego, en un *flash back* –la estructura del texto está dominada por este procedimiento de ruptura de la linealidad de la secuencia temporal²⁵– el narrador recuerda la imagen de Saint John Perse que se le había grabado la primera vez que lo vio en Argentina en 1960, para luego contrastarla con la del presente:

pero el hombre que yo iba a encontrar quince años más tarde, no era ya ni la sombra de aquel viejo esplendoroso: era apenas su aliento, su enfermedad, su cansancio. El cuerpo se le batía en retirada.

La oposición entre la imagen de Saint-John Perse en su madurez y la del presente del relato, se acentúa cuando el narrador-periodista reconstruye, con enorme erudición, la historia personal del poeta y anota: “no hay en ella derrota ni infortunios”. En otros momentos: “la grandeza lo seguía adonde quiera que fuese”. “Nada le es negado: ni siquiera la insólita felicidad del amor a los setenta años”. A esa reconstrucción de triunfos contraponen, en eficaz yuxtaposición, lo que él ve en el hombre de ahora: alguien “que se apagaba”. Imagen que juega con la afirmación concreta que el narrador hace: “a pesar de la claridad [‘todo resplandecía en el cuarto’ se ha dicho antes] me costaba descubrir al gran Viejo”. La cita continúa así, y subrayo los términos que importa destacar:

Sentía –*sin ver* casi– la *demacración* de su cara en la penumbra, la *opaca* brasa de los ojos, la *esfumatura* de su cabeza calva reposando sobre una almohada *invisible*. La voz de Perse me llegaba desde *ninguna* parte. *Perdí* algunas de sus frases y probablemente él *perdió* todo lo que dije.

²⁴ TEM ha puntualizado que todo escritor tiene que “encontrar el modo de decir las cosas”, y recordando lo dicho por Borges –“la simplicidad absoluta es la búsqueda de la lucidez”– sentencia: “el lenguaje no es belleza sino eficacia”.

²⁵ Esta técnica de narrar en retrospectiva TEM la utiliza recurrentemente en sus novelas. Sin dudas la aprendió del cine que tan bien conoce, y de novelistas contemporáneos que le son predilectos: Joseph Conrad, Scott Fitzgerald, Huxley, Joyce, Carlos Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa.

Nótese cómo la selección ajustada de sustantivos, adjetivos y verbos va configurando, con extrema propiedad, la imagen (y el sentimiento) que se quieren comunicar. Gradualmente, poco a poco en esa gradación ascendente de que hablábamos –presentación progresiva y escalonada– se va mostrando la desaparición de Saint-John Perse delante de los ojos y oídos del cronista.

En un párrafo posterior al que recién citáramos, se nos dice: “de pronto la voz se *desvanecía* y sólo quedaba la *ausencia* de Perse sobre la cama”²⁶. Frase que se complementa con otra que a poco le sigue: “sólo Perse se me *escurría* de la Mirada”.

Una sinestesia literariamente eficaz aparece después dentro de ese comunicar por parte del narrador de lo que está sintiendo ante el ser que se le esfuma gradualmente: “Oí una sonrisa en la penumbra. La oí: sigo sin resignarme a no haberla visto”²⁷.

Otro momento, otro escalón ascendente en la conformación de la imagen que le permite al escritor transmitir sus visiones y sentimientos, se da cuando se vuelve sobre su propio discurso para, en definitiva, justificarlo²⁸:

Fue al final de esa frase [que no citaré] cuando Perse se *esfumó*: la descripción parece exagerada y, sin embargo, es la única que conviene al repentino *vuelo de su mirada hacia otra parte*, al *crepúsculo* en que se insertaba su cuerpo a la sensación concreta de que la cama quedaba *vacía*.

Actitud tan alerta como la que se nos muestra en esta reflexión es la que vemos en la que inmediatamente la sigue: “el poeta desapareció, eso es lo cierto. Yo, sumiso a la lógica, preferí suponer que la desaparición era sueño”.

Una última observación sobre el texto: la índole dubitativa que adopta, la escasa seguridad en la formulación discursiva. Lejos del lenguaje asertivo del que pronuncia verdades indiscutibles (las que espera el lector de textos periodísticos) aquí, en el de TEM, se emplean, recurrentemente, éstos: “*creo que*” (varias veces), “*no sé por qué*”, “*algo*” (no lo certero, sino lo posible e imaginable), “*acaso*”, “*sospecho*”. Y frases como “sé que esta página no reproducirá jamás las ondulaciones de aquella voz sombría, que no podría tampoco acercarse a la historia de aquel último domingo de mayo en que todo parecía irreal”, “no reconozco el orden en que ocurrieron las cosas aquella tarde”. Vale apreciar: la ambigüedad, la plurisignificación, características peculiares del lenguaje “literario” frente a otros lenguajes monosémicos (científico, lógico, jurídico, “periodístico”) y que convierten a aquél en portador de una carga significativa múltiple. Según indicara Barthes:

la lengua simbólica a la que pertenecen las obras literarias es por su *estructura* una lengua plural, cuyo código está constituido de tal modo que cualquier palabra (cualquiera obra), por él engendrada, posee significados múltiples²⁹.

²⁶ Muy al comienzo del texto, al referirse a la voz del poeta se la había calificado de “fatigada”, grado menor del desvanecimiento.

²⁷ Hace recordar las atrevidas sinestias de Juan Ramón Jiménez: “se oye la luz”, “azul sonoro”, “poniente que brama”. O a Bécquer: “Sabe, si alguna vez tus labios rojos/ quema invisible atmósfera abrasada/ que el alma que hablar puede con los ojos/ también puede besar con la mirada” y Darío: “vieron la nada amarga de este mundo/ pozos de horror y dolores extremos”. Y el “silencio verde” de un famoso poema de Gerardo Diego. En todos los casos: transposición de sensaciones, atribución de una sensación a un sentido que no le corresponde.

²⁸ *Metanarración* es el término que alude al “discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando”. Vid. D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1992.

²⁹ Cfr. R. Barthes, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972 (1966).

Podríamos analizar cada uno de los textos que conforman *Lugar común la muerte* -tentación a la que nos resistimos en beneficio del lector- y llegaríamos a la misma conclusión: no se trata de artículos periodísticos habituales. En ellos hay, como lo descubriera TEM al decidirse en editarlos en libro, “mezcla de las aguas de la literatura y del periodismo”.

Lo considerado aquí por nosotros sobre *Lugar común la muerte* de TEM, nos hace recordar lo sostenido por Ángel Rama al referirse a *Crónica de una muerte anunciada*. El ensayista uruguayo ha dicho que esta obra de García Márquez:

no ofrece la desnuda, aséptica, objetiva enunciación de hechos ocurridos en la realidad, en un pueblo real, con seres reales, sino esa otra cosa que es la literatura, ese tejido de palabras y de estratégicas ordenaciones de narración para transmitir un determinado significado, que sean cuales fueran sus fuentes, no es otra cosa que una invención del escritor. En el mejor de los casos, *una lectura* de la realidad; en el más común, *una interpretación*; en el más afinado, *una invención a la manera de la realidad*³⁰.

Y eso son, precisamente, los textos de *Lugar común la muerte*, de Tomás Eloy Martínez: una invención a la manera de la realidad.

REFERENCIAS

- Alarcos, Emilio. (1976). *Ensayos y estudios literarios*. Madrid: Júcar
Eloy Martínez, Tomás. (1998). *Lugar común la muerte*. Argentina: Planeta
Hamburger, Kate. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor
Martínez Bonati, Félix. (2001). *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago: LOM.
Todorov, Tzvetan. (1965). *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Recepción: martes 29 de septiembre de 2009

Aceptación: lunes 4 de enero de 2010

³⁰ Vid. Ángel Rama, “Prólogo” a *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1982. Cit. p. 3.