



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Coddou, Marcelo

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

Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 204-215

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

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.

MARCELO C

El escrito
cabalme
volumen
“Eclipse
narrador
pa la mi
General.
dicendi:
La funci
fuente d
podríam
el narra
entre el
del decir
consider
del estilo
en sus té

[d
ha

Lo qu
un terce
formula
Perón co
medio ca
el narra
cuenta s
por su p
sueño. R

A esa
sigue la
distingui
del texto
que se h
de Madr
descubri
efecto: s
texto (p
sino su e
dos: esta
desarrol

1 Uno d
la mue
2 Genet

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 “S
barrio d
para sus
Marcos
que dial
pasado”
para sien
tiempos

No s
receptor
en lo pro
se logra
literario.
torios de
difunta
y de facil
mientos
aniquila
“Si la Pa
la histor
humana
lectores
de carne
que hace
de ese m
dades bá
depende
darnos,
las perso
crónica,
o no me
cuentan,

Los p
de la pro
aceptada
global d
muestran
surgidos
al ritmo
del recep

⁵ “Si la
TEM,
⁶ Vid Fé

‘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 perecedero. “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 *cualidad 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, deseche 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 eds., 1965.

qué text
el mensa
el plano
texto, co
extrema
de distin
quemátic
un tipo d
en un len
mia, agr
primord
diferenci
poética e

Los f
en el val
municac
valor au
la mayor
que des-
discurso

Otro
basa en e
en criter
rio¹³. Est
También
en su rei
la *Poética*
sino en e
En este s
constituy

Aquí
de Paul
creación
posibles
tado sea
autónom
mundo r
presenta

⁹ J.M.El
no los
así. Pe
Madrid
Vid E.
¹⁰ Vid E.
¹¹ Cfr. Sk
¹² En esta
¹³ Vid K

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 autoral; 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).

Cr
es
y

Tambl
conocim
misterio
vidente.
poema c

Liga
como tra
citado E
literatur
visiones
das son
incidir i
Sartre, e

No d
la cultur
tal conc
en los le
quienes

Tras
teniendo
apreciar
demos, c
la imagi
veraces”
es de los
Así en el
de imagi

TEM
John Per
es la imp

el
de
tr

Note
esas hist
un escri
eran asu

¹⁹ En el p

²⁰ Vid Jo

²¹ Cfr., p
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 *artifícios* 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 soplo 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 halcón 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 m
realidad
experim
fueron p
de Luga

del perso
produci
comunic
que es es
rrelacion
culminar
instanci
se produ
medular
(claridad
“vi que
primer p
del relat
cedimien
imagen d
en 1960

pe
ac
le

La op
relato, s
historia
mentos:
insólita f
en eficaz
Imagen d
[‘todo re
La cita c

Se
la
m
lo

²⁴ TEM
dicho
sino ef
²⁵ Esta té
del cin
Fitzger

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 sinestesias 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).

Podría
tación a
no se tra
al decidi

Lo co
recordar
ensayista

no
un
y
se
lo
un

Martínez

REFERE

Alarcos,
Eloy Ma
Hambur
Martínez
Todorov
Siglo

³⁰ Vid. Á
p. 3.