

Valeria Grinberg Pla

“La novela es un acto de libertad”. Entrevista a Tomás Eloy Martínez

Novela, biografía y relato histórico: el contrato de lectura y las diferencias genéricas

Valeria Grinberg Pla: Usted no sólo es novelista, sino también periodista. ¿Por qué decidió escribir *Santa Evita* en forma de novela y no de biografía? ¿Qué lo llevó a elegir la forma?

Tomás Eloy Martínez: Eso está explicado, creo, en el último capítulo de la novela. Ese último capítulo es la única zona verdadera de la historia. Todo el resto es una novela y, por lo tanto, falso. La técnica que aplico es una técnica inversa a la del Nuevo Periodismo, la de autores como Norman Mailer o Truman Capote. Tanto en *Miami y el sitio de Chicago* como en *A sangre fría* ellos cuentan hechos reales con la técnica de la novela. En mi libro, en cambio, se cuentan hechos ficticios con la técnica del periodismo. Es decir, por contagio, el medio comunica el efecto de realidad. Si suponés que vas a leer en un periódico la verdad, y el lenguaje que se da es el lenguaje del periódico, hay como una especie de efecto de contagio que produce verosimilitud sobre el texto. De modo que si digo “yo cotejé tales fichas”, “yo vi, narrador”, “yo leí tal texto”, “yo estuve con fulano de tal”, el efecto de realidad es inmediato, sobre todo si los personajes con los cuales estás hablando, y de los cuales sugerís que has entrevistado, son personajes reales. De hecho, en cada uno de los casos, básicamente en el del peluquero Alcaraz, todo lo que dice es falso, excepto que él peinó a

Eva en los orígenes. En esos casos, todos ellos autorizan por notario a que yo los cite con su nombre y los incluya en una novela. Para que veas hasta qué punto el efecto de realidad se contagió, en una discusión personal sería que tuve con José Pablo Feinmann, protesté porque él había tomado para el libreto de la película *Eva Perón* una escena obviamente imaginaria que aparece en *Santa Evita*. Le dije: “Esa mentira es mía... Recuerdo muy bien el momento en que inventé la escena”. Él me contestó: “Pero pusiste que era un reportaje”. Pero el libro dice claramente ‘novela’, y la novela es una declaración de mentira.

VGP: Yo le hice la pregunta pensando en que el narrador de *Santa Evita* compara al biógrafo con un embalsamador. Entonces, ¿cómo definiría al novelista? Si el novelista no trata de embalsamar la historia, ¿qué busca hacer el novelista?

TEM: Lo que me preguntás es por qué convertí eso en una novela; por el hecho de que quienes querían que contara la historia como tal eran tres militares que de algún modo, directo o indirecto, habían participado en la represión en la Argentina y yo no quería hacer de vocero de los militares. De todos modos publiqué el texto real de esa historia —lo que ellos me dijeron tal como me lo contaron— en una serie de crónicas que salieron en el diario *El País* y también en *La Nación*, entre el 22 y el 23 de julio de 2002, o sea a los 50 años de la muerte [de Eva Perón]. Bueno, ése es el referente real de la novela. Ésa es la diferencia que ayer [en el debate posterior a la lectura de *El vuelo de la reina*] marcaba claramente entre las lealtades que el periodista tiene con la verdad y las del novelista. La novela es un acto de libertad extrema. Por eso hay *collages*, hay fragmentos de películas, hay citas intertextuales, hay elementos de todo tipo.

VGP: Usted señala que la novela es un acto de libertad, pero el novelista esta-

blece una verdad también, aunque por otros medios. Usted dijo en varias oportunidades que el *Facundo* de Sarmiento, aunque sea el “Facundo mentira” es lo que nosotros sabemos sobre Facundo Quiroga. Tal vez lo que la gente algún día piense o sepa sobre Eva Perón tenga mucho que ver con *Santa Evita*.

TEM: Eso que dije tenía una intención aplicada estrictamente a *La novela de Perón*. El Perón de la novela entabla con el Perón real un duelo de versiones narrativas. Perón cuenta su historia, da una versión mejorada de sí, y yo trato de dar una versión diferente. En el caso de *Santa Evita*, no. El biógrafo es un embalsamador porque congela, detiene la historia, el novelista pone la historia en acción. Hay un problema de recepción. El lector de biografías es un lector pasivo, acepta esos hechos como reales y los deja en la refrigeradora de su imaginación: ahí están, así son y no se mueven. La novela mueve la historia, con los hechos, con los personajes. Por eso yo disiento mucho del concepto tradicional de la novela histórica de Lukács, del héroe y demás. No, aquí hay una reflexión sobre el significado de la historia...

VGP: ... incluida en el desarrollo de la novela.

TEM: Sí. ¿Qué es la historia como representación? ¿Qué significa la novela como representación de la historia? Y, ¿cuáles son los límites de la verosimilitud y de la veracidad? Es un trabajo más bien sobre el extremo, el límite de la verosimilitud, porque lo que se cuenta es mentira, y en verdad la apuesta inicial de la novela es un juego con los historiadores de Eva Perón. Hay intersticios en la vida de Eva Perón que no están mostrados, nunca han sido señalados; por ejemplo el más inexplicable de todos los hechos: ¿cómo se podía, cómo se puede entender todavía —desde el punto de vista de la historia—

que Eva Perón y Perón concentren de un millón y medio a dos millones de personas en la avenida 9 de Julio, en el Cabildo Abierto del 22 de agosto [de 1951] para proclamar a Eva vicepresidenta, y que Eva tarde alrededor de 40 minutos en aparecer en el palco? Cosa insólita, porque generalmente aparecía antes de o junto con Perón. ¿Qué hizo mientras tanto? ¿Dónde estaba? No hay ninguna explicación historiográfica de ese hecho. Entonces yo inventé una explicación, usé al peluquero con esa finalidad y elaboré una especie de drama doméstico a partir de eso.

VGP: Es decir, que la novela permite interpelar las versiones del pasado de la historiografía, en este caso, concretamente, de la renuncia [de Eva a la vicepresidencia].

TEM: Claro, es una respuesta a la interpretación tradicional (que los militares se opusieron) y mi reflexión es: no, se opone Perón, que era más fuerte que los militares. Bien, mientras los historiadores trabajan con los documentos, la novela trabaja con la psicología de los personajes. Trata de entender en profundidad las pasiones reales de los seres humanos, cómo operan los seres humanos ante determinadas circunstancias. Es otro tipo de indagación.

VGP: En “La batalla por la verdad”¹ usted apunta que los mejores historiadores son sobre todo buenos narradores, habla de su admiración o su interés por la obra de Carlo Ginzburg y señala cómo la *nouvelle histoire* o la micro historia se acercan a la literatura en su forma de contar la historia. Ahora también me estaba señalando justamente la metarreflexión que hay en la novela sobre lo que significa escribir sobre la historia. En esta historiografía que se acerca a la literatura y en esta

¹ En: *La Nación* (Buenos Aires) 01/04/2000.

novelística que se acerca a una indagación sobre cómo se construye el conocimiento histórico, ¿dónde están los límites?

TEM: Bueno, te lo puedo explicar con una anécdota. Un vecino al cual quiero mucho, Robert Darnton, uno de los grandes historiadores norteamericanos, escribió un libro que se llama *La gran matanza de gatos*. Es un libro célebre. Bueno, con Darnton tuve una conversación sobre este tipo de cosas. Me dijo Darnton un día: “Encontré un panfleto. Es un panfleto extraordinario contra el rey Luis XV” —porque él trabaja el período previo a la Revolución francesa, y estudia los documentos de la policía francesa que hace un seguimiento de quién está leyendo esos panfletos, dónde se está leyendo, en qué *bistrós*, en qué cafés, en qué lugares hay lecturas públicas de esos panfletos—. Después, se puede hacer una historia de la cultura francesa en este período. Aparecen Diderot, D’Alembert, también algunos pintores, filósofos, escritores, Voltaire, poetas. Todos estaban detrás de este panfleto, o lo habían leído, o habían entrado en contacto con este panfleto. Darnton me dijo: “Este panfleto sería extraordinario para trazar un retrato de la época”. “No, porque se te escapan dos zonas de la inteligencia importantes: Gluck, el músico, que queda afuera, y el ajedrecista Filidor”, respondí yo. “Ves, por eso los historiadores tendríamos que escribir novelas —me contestó— porque un novelista acomoda los anacronismos y los resuelve a través de saltos de imaginación”. Cualquiera, para construir el mapa cultural de la época, hace que la historia retroceda, a través de un personaje puente, o de lo que fuera, la libertad está para eso, y retrocede hacia Gluck y hace que Gluck con su música interfiera, influya o que en una escena en la cual se oye el panfleto, aparezca la música de Gluck, no Gluck mismo, porque estaba muerto; o que cierta

lección de ajedrez de Filidor aparezca en otro momento. El historiador no puede desplazar la verdad de lugar ni de tiempo. Ésa es la gran diferencia entre el novelista y el historiador. El novelista puede moverlo todo. Creo que esto explica muy gráficamente y muy claramente ese proceso. También el periodista está atado a un límite espacial y a un límite temporal.

VGP: Y no puede permitirse anacronismos.

TEM: De ningún modo. En el periodismo, eso es pecado mortal.

El peronismo o un caso de inverosimilitud en la historiografía latinoamericana y argentina

VGP: Usted ha postulado que la historia argentina, o la realidad argentina, es novelesca de por sí; o que han sucedido hechos tan novelescos, que sólo la novela puede captar ese caos o esa locura.²

TEM: Sí, esa inverosimilitud...

VGP: Esa inverosimilitud que la novela es más idónea para captar que la historia. Y eso me hizo pensar en una de las definiciones del “realismo mágico”: que la realidad de América es maravillosa de por sí y que por eso sólo la puede captar un estilo o una estética como la del “realismo mágico” o de “lo real maravilloso”.

TEM: Bueno, se diferencian mucho porque el “realismo mágico” cuenta inverosimilitudes físicas, es decir personajes que vuelan, seres humanos con colas de cerdo, amnesias colectivas, como en *Cien años de soledad*, que estoy citando. No, la

² Tomás Eloy Martínez (1996): “Historia y ficción: dos paralelas que se tocan”. En: Karl Kohut: *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 94-95.

inverosimilitud de la historia tiene que ver con hechos que contados como novela no son imposibles. Por ejemplo, dos hechos que suceden en lugares diferentes de México: cuando Salinas de Gortari es expulsado del poder, hace su huelga de hambre. Te acordás que hace una huelga de hambre, que aparece con una campera de cuero en una choza mísera de Monterrey y una mujer lo refugia y él le dice que vino a hacer una huelga de hambre. Eso le dura menos de veinticuatro horas. Pero simultáneamente están buscando un cadáver, que es el cadáver de un cuñado de Salinas de Gortari que ha sido asesinado, y una mujer, una rabadomante (una de esas personas que detectan objetos o seres humanos perdidos con una especie de bastón, una cosa *mediúmnica* o adivinatoria), una rabadomante llamada La Paca descubrió dónde estaba el cadáver sólo con la ayuda del bastón. En ese momento, Fuentes y García Márquez, recuerdo, dijeron públicamente: “Más vale que tiremos nuestras novelas al mar, porque la realidad está mejorando la novela”. Bueno, en la Argentina hay un hecho que me parece muy significativo de ese fenómeno. Por de pronto, la historia del Altar de la Patria de López Rega ya es inverosímil: juntar los cadáveres enemigos en un solo lugar. Además, la avenida del Libertador fue cerrada varios meses durante la construcción del Altar de la Patria. Sucedió en noviembre de 1974, y es difícil encontrar el dato porque sólo está contado como protesta de la Iglesia Católica: en la zona donde se estaba construyendo el Altar de la Patria se monta una gran tarima para una misa al aire libre a la cual asisten 15.000 niños de las escuelas de la capital, escuelas públicas, obligatorias. En esa misa el cardenal o sumo pontífice, vestido de blanco, José López Rega, que era ministro de Bienestar Social, ordena a 15 obispos de una llamada Iglesia Católica Apostólica Latinoamericana, y esos obispos le

entregan la comunión a los chicos, de una iglesia de fantasía. Además, López Rega instala frente a la casita de Aramburu en Buenos Aires una especie de huevo gigantesco de plástico dentro del cual hay una tablilla que dice que es de una tabla de Ciro el Grande, que irradia poderes mágicos sobre Buenos Aires. Y a mí me dijo López Rega, ¡a mí me dijo!: “Yo mantengo vivo al general. Hace 5.000 años que está vivo. Es un faraón que murió hace 5.000 años.” ¿Cómo se debería contar eso? ¿Como imaginación? Y sin embargo, son verdades que yo mismo he oído. Las conté en un libro de crónicas, *Lugar común la muerte*.

VGP: La cuestión de López Rega haciéndose pasar por Perón con todos sus delirios aparece además en *Las memorias del General* y en *La novela de Perón*. ¿Por qué eligió el título *Santa Evita* para su novela sobre Eva Perón?

TEM: Porque me pareció que el proceso de mitificación de Eva tenía que ver con una voluntad de santificación y porque me impresionó mucho un altar que vi en Santiago del Estero una vez, en un pueblo que está lejísimo, creo que se llamaba Atamisqui. Un lugar a donde entré a pedir agua, muy perdido. Estaba yendo en auto hacia Tucumán y me desvié en un momento en busca de una casa en donde servían cabritos, creo, y después perdí el rumbo, y no había agua en el lugar del cabrito. Tenía sed, busqué una casa, golpeé la puerta sabiendo que el agua es un producto muy caro en Santiago del Estero, y me hicieron pasar a un saloncito y en el centro del salón había un altar y el altar estaba ocupado por Eva. Y me pareció tan significativo que tanto tiempo después la gente siguiera venerándola y la venerara como una santa. De hecho se pidió la beatificación de Eva, sabés, un hecho real.

VGP: Mucha gente lo cuenta, no sólo usted, sino también Dujovne Ortiz y otros, pero no vi ningún documento...

TEM: Hay documentos. Una cosa muy curiosa que pasa con Eva y que está en las dos novelas [en *La novela de Perón* y en *Santa Evita*] es la reconstrucción de la frase “gracias por existir”, eso también lo conté...³

VGP: Sí, que Eva Perón nunca dijo esa frase, que es una invención suya.

TEM: La iban a poner en un mármol en el museo del peronismo entre las frases famosas de Eva y de Perón y yo tuve que escribir un artículo en el diario diciendo: “Cuidado, que esa frase es inventada”, y al día siguiente salieron solicitadas de la Unión de Obreros de la Construcción y de la Unión de Obreros Metalúrgicos diciendo que cómo yo atentaba contra la memoria de la Señora, negando frases que la Señora había dicho y que eran frases importantes.

Narraciones de Eva Perón, construcciones de lo nacional

VGP: Usted escribió que la primera nación que le contaron era una nación de lluvias y desiertos, una especie de sucesión de estampas⁴. Teniendo en cuenta eso más algunas afirmaciones del narrador de *Santa Evita*, yo me pregunté si para usted contar a Eva Perón no es oponer a esas narraciones otra narración de la nación: ni la matrona grecorromana de las monedas, ni el Cabildo, ni los desiertos; poniendo a Eva como una narración de la nación, tal vez de una nación inverosímil.

TEM: Los epígrafes son funcionales a los textos, quieren decir algo que añade algo al texto. Si pensás en el epígrafe de

*Santa Evita*⁵ te das cuenta que esa nación narrada en forma de estampas o de cuadros vivos –como yo decía, creo, en aquel texto– está señalada en Eva como una sucesión de tarjetas postales. Claro, sí, son dos maneras de contar la nación, dos modos diferentes. Una manera es la que Mitre usa en la historia de San Martín y de Belgrano. Porque Mitre establece –esto también lo he escrito⁶– en su *Galería de celebridades argentinas*, los fundamentos, los modelos de la nación argentina a través del militar, que es San Martín, del marino que es Brown, del poeta que es Florencio Varela, del tribuno que es Mariano Moreno. En fin, establece doce o diez figuras paradigmáticas de lo que significa la Argentina y las congela. La Argentina nació en 1810 y no tiene existencia anterior a esta fecha. Él construye una nación ilustre, una nación heroica. En el caso de Eva Perón es totalmente lo contrario: es una nación semibárbara, una nación de hija ilegítima, de mujer vejada y humillada, de pobreza, de santidades falsas, en fin, es una mixtura, un componente de la otra Argentina, que es también real.

VGP: Ayer, después de la lectura, usted contestó a una pregunta que le hicieron diciendo “es sabido que no soy peronista”. ¿Es evitista?

TEM: No, no soy evitista. Cuando empecé a escribir esta novela, como en el caso de *La historia de Perón* era muy claro que yo no era peronista, en el caso de Eva de antemano me pregunté qué actitud tenía ante esta mujer. Fue mi pregunta central, durante mucho tiempo, y dejé que el personaje me llevara en la dirección o el viento que el personaje quisiera. Creo que

³ Tomás Eloy Martínez (2003): *Réquiem por un país perdido*. Buenos Aires: Aguilar, pp. 347-348.

⁴ Tomás Eloy Martínez (ver nota 2), p. 89.

⁵ “Quiero asomarme al mundo como quien se asoma a una colección de tarjetas postales. Evita Duarte, Entrevista en ‘Antena’, 13 de julio de 1944.”

⁶ Tomás Eloy Martínez (ver nota 2), pp. 92-93.

Eva era un personaje complejo, no era de una sola pieza. Es imposible llamarse evitista. Creo que Eva era autoritaria, fanática, un tanto irracional, una mujer sin duda apasionada, y al mismo tiempo muy sincera en su voluntad de ayudar a los demás. En esa ayuda a los demás había un componente central de ayuda a sí misma, porque lo que entregaba era aquello de lo que ella había carecido, por ejemplo regalaba máquinas de coser, que era lo que a su madre más le había costado comprar; dentaduras postizas, que era de lo que la gente de su familia carecía y no tenía dinero para comprar; celebraba matrimonios. Eva tenía la manía de casar a la gente por millares. Reunía 1.500 parejas que vivían en concubinato y las casaba a todas. Es decir, por la marca, el estigma de la infancia, el sello de la familia del padre. Vos sabés que la familia de Eva está empeñada ahora en contar una historia distinta.

VGP: Conozco la página web⁷ en la que una sobrina nieta de Eva [Cristina Álvarez Rodríguez, presidenta de la Fundación de Investigaciones Históricas Evita Perón] cuenta una historia irrisoria, muy distinta de lo que se sabe, pero pienso que esa historia a Eva le habría gustado, porque Eva era conservadora. Quiero decir, su irrupción en la vida política de mediados, fines de los cuarenta fue revolucionaria, pero ella era conservadora, como usted dice, ella quería casar a la gente, tenía valores muy tradicionales.

TEM: Por supuesto, sí, que eran los valores de la época por otra parte. Hay un libro de fotografías compiladas por dos argentinos, Tomás de Elía y Juan Pablo Queiroz (no sé si hay edición alemana pero hay una edición americana y una argentina), titulado *Evita. An Intimate*

Portrait. Hay allí fotografías muy raras, sobre todo de la infancia de Eva, y que sin duda fueron proporcionadas por la familia. En ese sentido es importante qué Eva muestra. Ésa es la Eva construida por la familia: según esa versión, el inexistente matrimonio de Juan Duarte y doña Juana Iburguren era un matrimonio consolidado; Juan Duarte se casa con Juana porque se divorció de su primera esposa; Eva obviamente llega virgen al matrimonio; de acuerdo con esta historia, nunca vive con Perón antes de casarse... Es una historia ilegítima, irreal, que se esfuerza por legitimar a Eva. Lo que pasa es que la historia hasta ahora en los documentos recogidos por el poder ha trabajado con una enorme impunidad. Cada personaje de la historia o familiares de ese personaje construyeron monumentos a su manera, y por lo general esos monumentos han prevalecido a lo largo del tiempo y han sido trasladados a los libros de historia porque están afirmados por el peso documental del testimonio familiar o del testimonio de las personas más cercanas. La novela irrumpe en ese campo, destruye ese campo, lo rehace, lo reconfigura, y si bien construye hechos que no son reales, de algún modo la imagen que emerge de esa construcción imaginaria, es una imagen real, mucho más real que la de los documentos, que es lo que yo quiero decir sobre *Facundo*, concretamente.

VGP: ¿Cree que el tema de Eva se agotó o se va a agotar algún día?

TEM: Si Eva se convierte realmente en un mito, y de hecho ya lo es (los mitos son inagotables, asumen formas diferentes), asumirá otra forma, le encontrarán otra manera de narrarla. En mi caso yo la narré a través del cadáver; esto es una transfiguración del personaje, pero se la puede narrar de mil maneras. Y creo que cualquiera de las maneras como se la narre, será siempre otra Eva, habrá

⁷ <http://www.evita-peron.org/Principal.htm>

muchas Evas, y cada una a la medida de su autor.

Tomás Eloy Martínez nació en Tucumán, Argentina, en 1934. Es periodista y narrador. Actualmente es director del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Rutgers University en New Jersey, EE.UU. Colabora regularmente en los diarios *La Nación* y *The New York Times*. Entre sus novelas se destacan *La novela de Perón* (Buenos Aires 1985), *Santa Evita* (Buenos Aires 1995), *El vuelo de la reina* (Madrid 2002; Premio Alfaguara de Novela 2002) y *El cantor de tango*, que acaba de aparecer en Buenos Aires y Madrid. En 2003 publicó el libro de ensayos *Réquiem por un país perdido*. Con motivo de la presentación de la edición alemana de *El vuelo de la reina* a cargo de la editorial Suhrkamp, Tomás Eloy Martínez hizo una gira por Alemania en octubre de 2003, en el marco de la cual tuvo lugar esta entrevista.

Valeria Grinberg Pla estudió Letras Germánicas, Románicas y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, la Universitat de Barcelona y la Johann-Wolfgang-Goethe-Universität de Frankfurt, en donde se graduó en 1997. Está trabajando en una tesis doctoral sobre la construcción de Eva Perón en textos históricos, literarios y biográficos. Correo electrónico: v.grinberg@em.uni-frankfurt.de.

Graciela Goldchluk

Edición digital comentada del Archivo Puig

El archivo de escritos literarios de Manuel Puig es uno de los archivos de autor más completos que se conservan en Argentina. Comprende una cantidad no mensurada de manuscritos, que supera los

15.000 documentos conservados por el escritor (considerando documento cada hoja de papel) desde los primeros apuntes que dieron origen a sus ocho novelas, hasta proyectos inconclusos o guiones cinematográficos inéditos.

Un grupo de investigadoras de la Universidad Nacional de La Plata, dirigidas por José Amícola, tuvo a su cargo el primer relevamiento del material existente, y en base a ello realizó dos ediciones genéticas. La primera fue *Materiales iniciales para "La traición de Rita Hayworth"* (La Plata, Publicaciones especiales de Orbis Tertius 1, 1996), donde colaboraron Roxana Páez, Julia Romero y Graciela Goldchluk, es decir el grupo inicial de trabajo. Este volumen incluye facsimilares del conjunto de esquemas prerredaccionales, que Puig realizaba en abundancia a lo largo de todo el proceso escriturario. Este tipo de apuntes constituye una reflexión permanente sobre la estructura de la novela en desarrollo y sobre aspectos puntuales, como un matiz lingüístico o de reacción de un personaje, o micro historias que aparecen dispersas en la redacción. Incluye también la publicación de tres guiones cinematográficos anteriores a la escritura de *La traición de Rita Hayworth*, y la transcripción de las primeras versiones del primer y último capítulo de la novela, con sus tachaduras y reemplazos. Se completa con la transcripción en inglés del borrador de la carta que Manuel Puig enviara a la actriz Rita Hayworth, y con trabajos críticos de cada una de las integrantes del equipo.

La segunda publicación significó la culminación del trabajo grupal y el comienzo de la edición digital. Se trata de la edición crítico-genética de *El beso de la mujer araña*, para la colección Archivos (ALLCA XX, Tomo 42, 2002), coordinado por José Amícola y Jorge Panesi, con edición y comentario de los procesos tex-