

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-
AMERICANA

ADRIANA ESTHER SUAREZ

DESMAQUILLAR, REESCRIBIR, MAQUILLAR
Algunos procedimientos narrativos en *La novela de Perón*
de Tomás Eloy Martínez

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-
AMERICANA

DESMAQUILLAR, REESCRIBIR, MAQUILLAR
Algunos procedimientos narrativos en *La novela de Perón*
de Tomás Eloy Martínez

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Mestre em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Ano 2010.

Candidata: Adriana Esther Suarez

Orientadora: Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto

São Paulo
2010

Me preguntó qué significaba para mí el peronismo.

Qué recordaba yo de todo ese pasado.

Lo único que recuerdo es lo que no he visto, respondí.

Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*

Resumen

El objetivo principal de esta disertación de Maestría es la realización de un estudio de la obra *La novela de Perón* (1985), del escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010), como tratándose de un escrito que discute las figuras de personajes-narradores que a su vez son productores de textos. El trabajo se divide en tres capítulos que llevan los títulos “Antes”, “Durante” y “Después”, teniendo como marco temporal el día 20 de junio de 1973 en el que Juan Domingo Perón regresó a Argentina para ser nuevamente presidente. El primer capítulo está dedicado a un escrito real: las limitadas Memorias de Perón, que habían sido publicadas por Martínez en el semanario *Panorama* con el consentimiento del memorialista, pero que no conformaban al periodista y entrevistador porque habían sido “maquilladas” por Perón y su secretario López Rega. Esa falta de datos fidedignos hizo que las Memorias funcionasen como una provocación a contestaciones narrativas de lo más variadas en lo que respecta a forma y contenido. Así discutiremos tanto relatos anteriores a *La novela de Perón* como relecturas y reescrituras que son trabajadas dentro de la materialidad de la obra. En la novela, las Memorias serán leídas como tema no resuelto de la vida del personaje Perón, tanto para él mismo como para los personajes de los periodistas Zamora y Martínez, que las cuestionan desde sus propios escritos. Un segundo capítulo del trabajo discute las intervenciones de un narrador omnisciente que pretende conducir al lector de la novela a una única posibilidad de realizar la lectura y el juicio de personajes, situaciones, y profesiones como la de escritor o periodista, que son puestas en jaque en sus enunciados. Dicho narrador presenta un comportamiento parcial, ideológicamente hablando, que provoca cierta extrañeza en una novela de fines del siglo XX. Y, finalmente, en el tercer capítulo, buscamos leer una historia que queda pendiente en los trabajos iniciados por Zamora y Martínez, divididos entre sus dos actividades, el periodismo y la literatura. De esa manera, la novela deja en abierto la posibilidad de que sus personajes cambien de rumbo, reelaboren sus investigaciones periodísticas y escriban narrativa de creación. La hipótesis que guía este trabajo se basa en releer *La novela de Perón*, dejando de lado aquello de histórico y ensayístico que ya se le discutió, y buscar en ella la parte confesional de sus varios narradores que expresan el deseo de entrar al mundo de la ficción y todavía no saben cómo hacerlo.

Palabras clave: narrador, enunciado, reescritura, investigación, ficción.

Resumo

O principal objetivo desta dissertação de mestrado é a realização de um estudo da obra *La novela de Perón* (1985), do escritor e jornalista argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010), tratando-se de um escrito que discute as figuras de personagens-narradores que, por sua vez, são produtores de textos. O trabalho é dividido em três capítulos, que levam os títulos “Antes”, “Durante” e “Depois”, tendo como marco temporal o dia 20 de junho de 1973 em que Juan Domingo Perón voltou à Argentina para ser novamente presidente. O primeiro capítulo é dedicado a um escrito real: as limitadas Memórias de Perón, que tinham sido publicadas por Martínez no semanário *Panorama* com o consentimento do memorialista, mas que não conformavam o jornalista e entrevistador porque tinham sido “maquiadas” por Perón e seu secretário López Rega. Essa falta de dados fidedignos fez com que as Memórias funcionassem, por sua vez, como uma provocação a respostas das mais diversas, em termos de forma e conteúdo. Assim, discutiremos tanto os relatos anteriores à *La novela de Perón* quanto releituras e reescritas, que são trabalhadas na materialidade da própria obra. Na novela, as Memórias serão lidas como tema não resolvido da vida da personagem Perón, tanto para ele mesmo quanto para as personagens dos jornalistas Zamora e Martínez, que as questionam desde seus próprios escritos. Um segundo capítulo do trabalho discute as intervenções de um narrador onisciente, que tem a pretensão de conduzir o leitor do romance para uma única possibilidade de fazer uma leitura e julgamento de personagens, situações ou profissões, tais como, a de escritor ou jornalista, as quais são postas em xeque nos seus enunciados. Tal narrador apresenta um comportamento parcial, ideologicamente falando, que provoca certa estranheza em um romance de finais do século XX. E, finalmente, no terceiro capítulo procuramos ler uma história que permanece pendente no trabalho realizado por Zamora e Martínez, divididos entre suas duas atividades, o jornalismo e a literatura. Assim, o romance deixa em aberto a possibilidade de que suas personagens possam mudar o rumo de suas carreiras, reelaborem suas investigações jornalísticas e escrevam narrativa de criação. A hipótese que orienta este trabalho é baseada na releitura de *La novela de Perón*, deixando de lado aquilo de histórico e ensaístico que já foi discutido dela, e buscando a parte confessional de seus narradores, que desejam entrar no mundo da ficção e ainda não sabem como fazê-lo.

Palavras-chave: narrador, enunciado, reescrita, investigação, ficção.

Abstract

The main objective of this dissertation is focused on carrying out a study of the narrative *La novela de Perón* (1985), by the Argentinean writer and journalist Tomás Eloy Martínez (1934-2010), as the case of a writing, which discusses the figures of characters-narrators who are – at the same time – texts’ producers. The work is divided into three chapters with the titles “Before”, “During” and “After”, taking into account the day June 20th, 1973, when Juan Domingo Perón came back to Argentina to be elected as president of the country. The first chapter is dedicated to a real text: the memoirs of Perón, which had been published by Martínez in the magazine *Panorama*. Perón had approved those memoirs, but the journalist did not, because the memoirs had been “made up” by Perón and his private secretary López Rega. The lack of true information made the memoirs worked as a target to the most diverse narrative answers in terms of form and contents. In this way, we shall discuss previous stories and narratives of *La novela de Perón*, as well as rereading and rewriting, which are developed into the materiality of the novel. In it, the memoirs will be read as an unresolved issue in the life of the character Perón, neither for him nor for the other characters, the journalists Zamora and Martínez. The second chapter discusses the intervention of an omniscient narrator, who wants to drive the reader of the novel to do an only one-way reading of characters, situations, or professions such as writer or journalist, which are questioned in his statements. Such a narrator presents an ideological behavior unusual in a twentieth-century novel. And finally, in the third chapter we intend to read a story that remains without an end, in the undertaken work by the characters Zamora and Martínez, divided between their two activities, journalism and literature. Thus, the novel leaves open the possibility that its characters change their courses, rework and rewrite their journalistic investigations and start elaborating creative narrative. The hypothesis that guides this work is based on rereading *La novela de Perón*, putting aside the historical topics and essay parts – already discussed by the critics – and looking for the confessional part of its many narrators, who want to enter the world of the fiction but they still do not know how to do it.

Key-words: narrator – statement – rewriting – research - fiction

Índice

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I – “Antes”	14
1. Los principios de las Memorias.....	14
1.1 El dictado.....	14
1.2 El delta de las Memorias.....	17
1.3 Un inicio convencional.....	23
1.4 Desmaquillar, reescribir, maquillar.....	26
1.4.1 Lectores que escriben.....	28
1.4.2 La escritura como deseo.....	31
1.5 Conquistar al lector.....	36
1.5.1 Preocuparse por la recepción.....	44
1.5.2 Contar una vida.....	48
1.6 Autoridad para escribir.....	53
CAPÍTULO II – “Durante”.....	59
2. Un intermediador.....	59
2.1 Quién es quién.....	59
2.1.1 Personajes diseñados a medida.....	66
2.2 Dejar que hablen. La primera y segunda persona.....	71
2.2.1 Quien dice “yo”.....	74
2.3 Los paréntesis de la historia.....	76
2.4 Memorias: memoria, recuerdos.....	79
2.4.1 Verdades inverosímiles.....	83
2.5 El periodismo bajo la lupa.....	86
2.5.1 La noticia como mercancía.....	89
CAPÍTULO III – “Después”.....	92
3 Del día del retorno en adelante.....	92
3.1 El 20 de junio, lejos de Ezeiza.....	92
3.2 El plagio como otro tipo de reescritura.....	97

3.3 Un diario íntimo.....	101
3.4 Dos periodistas.....	103
3.4.1 <i>Work in progress</i>	108
3.5 Historia y memoria.....	113
3.5.1 El olvido.....	117
3.6 Continuar escribiendo: otra posibilidad.....	119
3.6.1 Cómo narrar después.....	123
Consideraciones finales.....	129
4 Referencias bibliográficas.....	132

INTRODUCCIÓN

En 1996, se publica en Argentina la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. Los ecos producidos por esa narrativa, que prometía develar detalles del periplo del cadáver de Eva Perón, hicieron pasar desapercibido un libro de no ficción titulado *Las Memorias del General*, también publicado ese mismo año. En él, Martínez presentaba la transcripción de las grabaciones de unas entrevistas realizadas con Perón en su residencia de Madrid en marzo de 1970, de las que había surgido una publicación en la revista *Panorama* para la que Martínez trabajaba. Además de dicha transcripción y de la adaptación que sufriera para aparecer en el semanario, la obra traía principalmente documentos conseguidos por medio de testigos, organismos públicos, o a través de la investigación periodística de Martínez.

En el prólogo de *Las Memorias del General*, Martínez relataba los procedimientos de un trabajo periodístico que se proponía desenmascarar las incorrectas informaciones proporcionadas por Perón en 1970, y que una vez publicadas se habían convertido en las “Memorias canónicas” del ex presidente. En ese prólogo no se hace mención a la obra ficcional de Martínez, a pesar de que a partir de aquellas entrevistas, años más tarde él había escrito tanto *La novela de Perón* (1985) como *Santa Evita* (1996), ambas obras – así lo reconoce su propio autor – eran producto indirecto de su trabajo periodístico.

La idea que generó esta disertación surgió de leer la cantidad de versiones que las entrevistas de Martínez con Perón habían suscitado, y cómo esas versiones se potenciaban en *La novela de Perón*. En esta obra que tiene como personajes, además de Perón, a los periodistas Zamora y Martínez, las versiones cumplen tanto los roles de correcciones como de desmentidas. De ello, quisimos analizar el resultado de las distintas versiones como relecturas y reescrituras, y, en la confrontación entre ellas, tratar de darnos cuenta por cuál apostábamos nosotros como lectores externos de la novela.

En *La novela de Perón*, los personajes de los periodistas, que pretenden escribir novelas y levantan discusiones críticas sobre los modos de narrar, son también fundamentales para leerse

en ellos la tensión entre Periodismo y Literatura. Y la entrada del nombre propio del autor a la obra como personaje-testigo de los hechos narrados hace que la escritura se vaya armando a partir de declaraciones testimoniales y, por lo tanto, de múltiples versiones.

Una primera idea que tuvimos para desarrollar la presente disertación fue la de trabajar la novela como relato autoficcional, discutiendo la entrada del autor al interior del texto. En un desdoblamiento establecido en los personajes Zamora, como periodista que deseaba ser escritor, y Martínez, también periodista pero con una experiencia previa como narrador ficcional, el autor expone la doble perspectiva de su trabajo con Perón, la investigativa y la narrativa. Sin embargo, analizar la riqueza de lecturas y producciones textuales de las versiones de tantos narradores inmanentes significó dejar de lado una lectura de la novela como relato autoficcional, así como también las demás lecturas que focalizan lo histórico y/o la poética del autor en una obra que también funciona como ensayo crítico.

La última versión – también hacemos uso de este término para definir el proceso de selección realizado en nuestro trabajo – de esta investigación que aquí se presenta se divide en tres partes o capítulos que recorren el tiempo de los hechos narrados en la novela: “Antes”, “Durante” y “Después”, siempre en referencia al día en que Perón volvió a Argentina, 20 de junio de 1973, para posteriormente presentarse como candidato y lograr la presidencia de la Nación. La división del tiempo en los tres capítulos fue la solución que encontramos para seguir los acontecimientos que en *La novela de Perón* se presentan de forma anacrónica. El primer capítulo de este trabajo trata de centrar la atención en aquellas Memorias de Perón publicadas en la revista *Panorama* en 1970, altamente consideradas por el mismo memorialista, dando relevancia al hecho de que esas Memorias juegan con la doble lectura que se hace de ellas, tanto con valor de escritura ficcional como de referente real fuera del texto. A esas Memorias se le contraponen otras que presentan un pulido más esmerado, y a su vez más actualizadas que Perón está desarrollando, y que son uno de los pilares de la novela.

Queremos presentar también otros textos – ficcionales y reales – que surgieron como provocación a/de esas Memorias de Perón. De ese modo, discutiremos primero un relato publicado en *Lugar común la muerte* titulado “Perón sueña con la muerte” que pensamos goza de un conocimiento de los hechos y una “actualidad pretérita”, como diría Beatriz Sarlo, que hace cuestionable la fecha (8 de abril de 1970) que lleva como subtítulo. También leeremos artículos y ensayos como “Días de exilio en Madrid”, “Ascenso, triunfo, decadencia y derrota de José López

Rega” y “El miedo de los argentinos”, los tres publicados en medios periodísticos; y el ensayo académico “Perón y los nazis” presentado en el Wilson Center de Washington (D.C.). Los escritos arriba mencionados se elaboraron, unos, a partir de los restos de la investigación periodística que Perón no permitió a Martínez incluir en sus Memorias de *Panorama*, y otros, como material que posteriormente el autor fue seleccionando cuando vinieron a la luz temas tales como los verdaderos fines políticos de López Rega, la relación de Perón con ciertos grupos fascistas y la manipulación de la masa desde el Poder. Nuestro trabajo busca relacionar estos escritos no ficcionales con la producción de *La novela de Perón* que ya se estaba gestando, al decir del autor, en la segunda mitad de los años 70.

La presentación de esos textos también tendrá relación con elementos aludidos en nuestra investigación: la relectura y reescritura de textos como necesidad de llegarse a una versión única e imposible en la historia, la recepción de los escritos y la autoridad que tienen los productores de esos textos para narrarlos.

En la primera parte también presentamos algunos de los elementos ficcionales: el narrador omnisciente, y parte de los personajes; en lo que respecta a la división del tiempo y los espacios, esos serán detallados de forma distributiva en los tres capítulos. Creemos que es importante discutir la descripción que el narrador omnisciente hace de los personajes como guía de lectura de un camino único, que veremos en el desarrollo del análisis como la pretensión ingenua de ese narrador de conducir la lectura e imponer sus propias conclusiones con relación a la historia que se narra.

Después de comentar el trabajo de Perón con sus nuevas Memorias, y la publicación de la biografía no autorizada de Zamora en la revista *Horizonte*, aparecida el mismo día del retorno, que estaba siendo leída en el aeropuerto internacional por los testigos y, de alguna forma, coautores del texto, pasamos al segundo capítulo del trabajo. En él, discutiremos el tiempo parado del “Durante”: el día del retorno, tanto para los personajes que viajan de Barajas a Ezeiza como para los que están aguardando la llegada del líder en las cercanías del aeropuerto. Leemos ese tiempo suspendido – como metáfora del tiempo que parece no pasar en el avión que lleva a un Perón ansioso de vuelta al país y del de la espera (que desespera) a los grupos de izquierda y derecha que aguardan el momento de la llegada como definitorio de sus cuestiones políticas.

Es en esta parte del trabajo que pretendemos develar si los personajes son caracterizados de una forma tal que su maniqueísmo los lleva a ser pensados y divididos en dos grandes grupos:

los “buenos” y los “malos” personajes del género epidíctico de un tipo de retórica aristotélica. El narrador será el encargado de hacer el elogio de los primeros y la condena de los segundos, sin embargo, pensamos que su sarcasmo con ambos grupos puede llegar a lograr cierto tono de imparcialidad (o fingida imparcialidad) que coloque la novela entre aquellas que confían en la crítica adulta del lector.

También, en este segundo capítulo, intentaremos seguir las enunciaciones y los enunciados del narrador. Ese intercalará descripciones con relatos del accionar de los personajes dejando, a veces, que hablen con sus propias voces. La narración hará uso de la primera, segunda y tercera persona, haciendo que el lector deba seguir el relato del narrador siempre atento a los cambios del discurso.

Eso nos lleva a pensar, además, en quién se pronuncia cada vez que uno de los personajes dice “yo”. Según sostiene el teórico francés Philippe Lejeune, en el ensayo “El pacto autobiográfico”, aquel “yo” de la enunciación del que narra su historia de vida no es el mismo “yo” del enunciado producido por él. Lo que nos coloca frente a la cuestión de la memoria y los recuerdos: se hace memoria y se tienen recuerdos, afirma Paul Ricoeur.

Un tercer punto en este capítulo es el tema de los medios de comunicación masiva que son puestos en duda en la novela, lo que acompaña la dubiedad que también sufren las Memorias, las biografías y los relatos testimoniales en la narrativa. La palabra escrita, como producto de la subjetividad, es puesta en jaque. Prosiguiendo con el análisis de las publicaciones, constatamos que estas también son personajes de la novela. Tengan o no un referente real fuera del texto, en ellas será leída la manipulación de los medios, la necesidad de éxito en las ventas y la palabra pronunciada desde algún tipo de Poder.

Finalmente, en el tercer y último capítulo, “Después”, presentamos las expectativas de los distintos productores de textos de seguir con sus obras, aunque a partir de ahora – siendo de la misma forma en que lo venían realizando o cambiando totalmente su escritura – lo harán pensando en un fin estipulado *a priori* y movidos por intereses políticos o literarios.

A partir del análisis de los personajes, sus lecturas, escrituras y reescrituras de diarios íntimos, noticias de radio, transcripción de grabaciones y cuadernos borradores, queremos demostrar que esos personajes como lectores diegéticos tienen una posición ante los textos leídos y escritos que se diferencia de una postulación de sorpresa y desconocimiento del tema que

puedan tener los lectores externos de la novela. Los lectores internos de *La novela de Perón* no leen para enterarse sino para constatar lo que ya saben.

También, en ese último capítulo, quisimos discutir los temas de la memoria de Perón, y su relación con los recuerdos y el olvido, como punto de partida para quien desea escribir la historia, e inscribirse en ella como personaje histórico. Así, veremos cuánto hay de real y cuánto de ficcional en la subjetividad de los recuerdos de los personajes, y cómo el tiempo – más reciente o lejano – y el lugar desde el que narran – el del vencedor, el del derrotado o el del exiliado – pueden llegar a modificar las versiones publicadas en los libros de historia.

Siguiendo el descriptivo arriba explicitado mostraremos que *La novela de Perón* es una narrativa de narrativas, pasadas, presentes y futuras, que cede el mismo espacio para los escritos de varios y variados narradores tanto hetero como intradieгéticos. Que, además, la obra da lugar a críticas y desestimaciones realizadas a todos los textos por igual, pero que la versión que prima será estratégicamente presentada *a posteriori* de la que se quiere socavar. Creemos también que *La novela de Perón* propone la ponderación de la narrativa verosímil como solución preponderante a la mera información de datos, de los que no siempre se puede avalar su veracidad.

Con relación a las normas gramaticales de la lengua castellana, este trabajo se adecua al último texto básico, que fue aprobado el miércoles 3 de noviembre de 2010 en la Comisión Interacadémica de la RAE, que se llevó a cabo en la ciudad española de La Rioja y se ratificó el 28 de noviembre en la Feria del Libro de Guadalajara, en México, durante el pleno de las 22 academias. También, queremos dejar sentado que la traducción al español de todos los textos en inglés, francés o portugués utilizados en este trabajo es de nuestra responsabilidad.

CAPÍTULO I – “Antes”

En un comentario publicado en Milán en 1957, Manlio Cancogni, después de aceptar su encendida debilidad por el *Miracolo della reliquia della Croce* y anteponiendo, es claro, esta debilidad a la admiración que desde luego también le inspira el *Ciclo di Sant'Orsola*-, confiesa y explica que él cree que no existe otro modo para *mirar* a Carpaccio que considerarlo un hombre tan estupefacto ante la enorme riqueza de *vida figurativa* que la realidad nos ofrece a cada instante que lo único que desea es representarla, reproducirla, finarla para siempre en la memoria, preservándola de la acción destructiva del tiempo¹.

1 Los principios de las Memorias

1.1 El dictado

Cuando en abril de 1970 aparecieron publicados en la revista semanal *Panorama* unos textos que se denominaron “Memorias”² de Perón, nada se sabía sobre la historia que traía por tras esa narración de vida, que junto al nombre del ex presidente presentaba también el de un periodista relativamente conocido hasta ese momento.

Tomás Eloy Martínez ya conocía a Perón de un encuentro en Madrid de fines de junio de 1966³, cuando lo entrevistó con motivo del derrocamiento del presidente Arturo Illia. El reportaje de sólo una página se publicó en una edición especial que el semanario *Primera Plana*

¹ MARTINI, Juan. *El enigma de la realidad*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 1992, p. 72.

² El texto de las Memorias de Perón apareció publicado el día 14 de abril de 1970. En los números del 21 y 28 de abril del mismo año Martínez publicó textos sobre Eva Perón y la muerte del sindicalista Augusto Timoteo Vandor, respectivamente. Todos los textos publicados fueron autorizados por Perón (MARTÍNEZ, 1996, p. 12).

³ Martínez relata así el encuentro: “Hablé con él durante tres largas horas bajo un retrato al carbón del Che Guevara, en las oficinas que Jorge Antonio [sindicalista argentino exiliado] tenía en el paseo de la Castellana en Madrid” (MARTÍNEZ, 1996, p. 9).

(MARTÍNEZ, 1996, p. 9) le dedicó al nuevo gobierno del militar Juan Carlos Onganía. La relación entre entrevistador y entrevistado no pasó de unos llamados telefónicos del primero para preguntar por la salud y los planes políticos del segundo. Sin embargo, a fines del año 69, el entonces director de *Panorama* – Norberto Firpo – le sugiere a Martínez, que se encontraba en ese momento en Europa, que entrevistase a Perón. Cuando Martínez se comunica finalmente con Perón y le solicita la entrevista, le aclara que quiere grabar la conversación que irían a tener. El periodista recuerda haber sido sorprendido por la pregunta de Perón, sobre los temas que se le iban a preguntar y deseaba conocer de antemano.

Martínez reconoció tiempo después que en ese momento su mente quedó en blanco y sin respuesta, pero finalmente le dijo que le gustaría que le contase su vida desde el principio e instintivamente agregó: “Tal vez ya es hora” (1996, p.11).

Además del grabador, Martínez fue acompañado por el poeta César Fernández Moreno, que oficiaría como testigo, según el periodista declaró más tarde.

Durante cuatro días, desde el 26 hasta el 29 de marzo de aquel año 1970, Martínez grabó unas Memorias que Perón había preparado con su secretario privado José López Rega⁴, y que este leía en voz alta para el grabador. A la lectura se agregaban algunas digresiones de Perón, que interrumpía a su secretario cuando recordaba algo anecdótico. Otras veces, López Rega corregía los recuerdos de Perón con comentarios que el periodista encontraba insólitos y nada pertinentes. El secretario sabía el texto de memoria y a veces quedaba tan compenetrado con la lectura que comentaba los sucesos pronunciándose con un “yo”, como pronombre de la primera persona de la acción, o sea, Perón.

Martínez recuerda que en algunas oportunidades Perón le pidió que apagara el grabador y él así lo hizo. Lo que el ex presidente pretendía en esas oportunidades era que no se tomara en cuenta algún comentario suyo sobre su propia madre, su prima María Amelia, o sobre su primera esposa Aurelia Tizón. La obediencia del periodista fue total, salvo en algunos puntos – recuerda –

⁴ López Rega fue Ministro de Bienestar Social de la Argentina durante el gobierno de Perón-Perón, que tuvo inicio en 1973 con Juan Perón como presidente y continuó después de su muerte, en 1974, con María Estela Martínez de Perón desde 1974 hasta 1976. Sin embargo, sus funciones iban más allá de las de dicho Ministerio; fue fundador y dirigente de la Triple A, Alianza Anticomunista Argentina, que persiguió a sectores de izquierda o simplemente a opositores. Muchos intelectuales argentinos que se supieron en las listas negras de la Triple A optaron por el exilio. Su temida figura y sus relaciones con el esoterismo le adjudicaron el mote de “brujo”, e hicieron que se lo comparase con el místico siberiano Rasputín, por la influencia que tenía sobre la primera dama y después presidenta Martínez de Perón.

que tanto él como Fernández Moreno interrumpieron la lectura del secretario porque este había irrumpido en el paso del General, describiéndose a sí mismo, por ejemplo, como el acompañante de Perón en el funeral del ex presidente Bartolomé Mitre, fallecido en 1906. Tanto Martínez como Fernández Moreno llamaron la atención de Perón sobre ese recuerdo “virtualmente imposible” (MARTÍNEZ, 1996. p. 11); Perón no desaprobó a su secretario, quien insistió sobre el anacronismo.

Unos días después de terminada la entrevista, cuando Perón le entregó al periodista el texto completo de las Memorias pasado en limpio, las excentricidades del secretario no figuraban en él.

El texto que se publicó en *Panorama* aquel 14 de abril de 1970 fue una adaptación de esas lecturas grabadas en la quinta 17 de Octubre⁵, la casa que Perón tenía en la zona Puerta de Hierro de Madrid, y de aquellos textos escritos entregados posteriormente. Perón los había aceptado como sus “Memorias canónicas” (MARTÍNEZ, 1996, p. 12), no quería modificarles absolutamente nada, y así se lo hizo saber al periodista, quien comenta, le insistía en ampliarlas con datos de su vida aportados por cientos de testigos. Pero el ex presidente no lo aceptó.

Las Memorias, como escrito autobiográfico son la narración de los primeros cincuenta años de la vida de Perón, que este trabajó junto a su secretario siguiendo los postulados de textos contruidos por el propio interesado para satisfacer el “deseo narcisista de hablar de sí” de todo autobiógrafo (GUSDORF, p. 11) al mismo tiempo que presentar públicamente una imagen “maquillada, que escamoteara sus defectos” (MARTÍNEZ, 2004c, p. 3). En poco difieren las Memorias de Perón de otros textos memorialistas, sin embargo, en lo que se diferencian es, en primer lugar, que surgen de un pedido exterior – de la revista *Panorama*; después, lo que iba a ser una entrevista personal se reemplazó con un texto ya acabado que Perón le dictó a su secretario privado y este – además – modificó según su buen entender por considerar que las Memorias debían servir como “el merecido monumento de su ejemplo político” (MARTÍNEZ, 1996, p. 14). Finalmente, después del llamado de atención de Martínez y Fernández Moreno sobre las incongruencias inventadas por el secretario, un nuevo texto se pasa en limpio y se entrega al periodista, que redactaría con él la versión final de las Memorias.

⁵ La casa se llamó “17 de Octubre” en homenaje al día la Lealtad. El 17 de Octubre de 1945 se produjo una gran movilización de los seguidores de Perón que exigían la liberación del entonces coronel del ejército. Perón estaba preso en la Isla Martín García (Pcia. de Buenos Aires).

Esa versión narrativa de los años de Perón anteriores a su vida pública y política, que sufrió tantos manoseos, dejó conforme al memorialista; contrariamente, el periodista sintió que poco o nada había intervenido salvo en el estilo final de la publicación y quería un resarcimiento por todo el trabajo de investigación sobre la vida de Perón que había realizado. Asegura Martínez que después de haber publicado obedientemente las Memorias como Perón deseaba, se dedicó a investigar algunos datos tergiversados y otros directamente omitidos, pero cuando se los presentó a Perón – supuestamente el interesado en tener un completo escrito de sus Memorias – este no acusó recibo de sus llamados telefónicos, cartas o mensajes enviados por terceros.

El periodista no estaba hablando la misma lengua de Perón; mientras aquel discutía los términos de las informaciones, este había producido un texto narrativo con el que estaba totalmente satisfecho. Mientras que Martínez se preocupaba con los lugares de enunciación, Perón lo hacía con un enunciado que se sustentaba como narración, si se desea teleológica y con todas las características del texto memorialista decimonónico.

1.2 El delta de las Memorias

La supuesta inconformidad del periodista con aquellas Memorias de Perón que había sustentado con su propio nombre en la revista *Panorama*, produjo una serie de textos posteriores que van de relatos ficcionales a artículos y ensayos publicados en libros, periódicos o presentados en congresos a los que el autor denominó “delta de las Memorias” (MARTÍNEZ, 1996, p. 15), que se entiende como representación de un cauce principal que se abre en varios ríos (textos) independientes entre sí en su desembocadura pero relacionados a una naciente principal (las Memorias). Así surgió el relato “Perón sueña con la muerte”, publicado en *Lugar común la muerte* en 1979 (MARTÍNEZ, 1983). Dicho relato, a diferencia de los otros publicados en el mismo libro, está narrado en primera persona lo que pone en escena un narrador limitado a sus propias percepciones, conclusiones y pensamientos (FRIEDMAN). Por otro lado, esa primera persona es un periodista que desea presentar su testimonio de ciertos sucesos que le acontecieron. Ese narrador es testigo de los hechos y un protagonista que acompaña al personaje del secretario privado de Perón, López Rega, literal y figurativamente. Mientras caminan los dos por la Gran Vía en Madrid, López le cuenta cómo lucha contra los males que quieren invadir a Perón.

El periodista-narrador trata de relatar textualmente cuáles fueron “una por una” las palabras pronunciadas por el Secretario, para eso utiliza el discurso directo y permite que la voz de López Rega se “oiga”:

Yo estaba en el dormitorio cuando el General despertó sobresaltado. Me había quedado montando guardia junto a la cama, como todas las noches, con la punta de los dedos en estado de alerta. Los males que enviaba el enemigo se asomaban por la ventana y por los respiraderos del cielorraso. Bastaba un ademán de mis dedos para obligarlos a marcharse. Siempre actué como un pararrayos contra los males de afuera, pero no puedo hacer nada contra los males que el General tiene adentro, de los sueños. (MARTÍNEZ, 1983, p. 37)

Si pensamos las Memorias de Perón como una narración primigenia en la que el “dueño” (MARTÍNEZ, 2004c, p. 3) de las mismas las construye con la ayuda de su secretario, al darle la palabra a este último, el relato pone en evidencia a aquel narrador que se escondía tras la voz de Perón en las Memorias.

En un contrapunto con el discurso directo, el periodista-narrador del relato “Perón sueña con la muerte” insistirá con un asfixiante discurso indirecto con excesivo uso de marcadores como “dijo que”, o “(así dijo)” entre paréntesis e intercalados en el medio del enunciado, produciendo con ello una narración que haga descreer o poner en tela de juicio lo que el personaje de López Rega dice o hace:

Dijo que pocas veces la había oído salir tan tenuemente, y aún no sabía si era porque los miedos del sueño habían tardado en retirarse de la voz (...) Le confió (así dijo) que había soñado un sueño de muerte tan ajeno a todos los sueños de vida (...) La declaración del General le sorprendió (así dijo) porque no creía que en un cuerpo con tan avanzada mortalidad como el suyo pudiera haber lugar para los sueños. (...) Dijo que había ido a la cocina a preparar un poco de té. (...) Lo veía (así dijo) reproducir las desconocidas palabras de Vandor, Isabel y Paladino (...). (MARTÍNEZ, 1983, p. 38-39) (*Itálico nuestro*)

La constante proximidad física del Secretario con Perón, y los comentarios de aquel sobre su necesidad de preservar al General de los “males de afuera”, muestra a las claras la preocupación del narrador-protagonista por la figura maquiavélica del Secretario de Perón; un Maquiavelo del siglo XX, que al igual que el florentino procedía según la idea de que es mejor ganar la confianza de la gente que confiar en la fuerza⁶. La mencionada preocupación se dispara cada vez que el narrador se manifiesta con un “dijo que” o con los “(así dijo)”, marcadores que remiten al lector a la Biblia⁷ y le otorgan al Secretario un aura de pretendidos poderes místicos superiores. En el uso de los marcadores de discurso indirecto se lee también una aproximación a las ficciones borgianas en las que un narrador relata hechos que le fueron a su vez narrados por otro personaje, en este caso López. Además, el narrador relata en un estado que puede ser de incredulidad o perplejidad, pero que no es de aprobación, ni tampoco denota antipatía explícita al menos en la primera parte del relato en la que se limitará a repetir lo que escuchó.

Por el contrario, en la segunda parte del texto, separada de la anterior por el espacio físico de un par de interlíneas⁸, el narrador nos ubica en el tiempo y el espacio de la acción (“*Eran las tres de la tarde. Caminábamos entre luces tan cristalinas...de la Gran Vía...*” (1983, p. 40). Luego estamos inmersos en la relación personal del narrador con el personaje López lo que completa el relato.

Pero a pesar de la exactitud de la hora y el lugar, es precisamente en la segunda parte del relato que surgen las dudas sobre la fecha de escritura del texto (8 de abril, 1970), que se la sospecha más como un subtítulo que real, ya que al texto se le adivina una atmósfera de

⁶ Maquiavelo había acuñado esa frase al conocer y trabajar para Caterina Sforza, quien aparecería nombrada más tarde en su obra máxima *El príncipe* como la “dama de Forli” (São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999). La frase, o concepto, pronunciada por Maquiavelo es de vital importancia para aquellos que desean ostentar el poder, y se resume en el acercamiento a los poderosos para tratar de persuadirlos acerca de lo que es mejor para que ellos continúen en lo más alto del Poder.

⁷ Podemos citar como ejemplo parte del Libro Primero de Reyes (1 Reyes 20) en la que se cuenta que el rey de Siria Ben-adad “juntó a todo su ejército, y con él a treinta y dos reyes, con caballos y carros; y subió y sitió a Samaria, y la combatió. Y envió mensajeros a la ciudad a Acab rey de Israel, *diciendo: Así ha dicho* Ben-adad: Tu plata y tu oro son míos, y tus mujeres y tus hijos hermosos son míos. Y el rey de Israel *respondió y dijo*: Como tú dices, rey señor mío, yo soy tuyo, y todo lo que tengo. Volviendo los mensajeros otra vez, *dijeron: Así dijo* Ben-adad: Yo te envié *a decir*: Tu plata y tu oro, y tus mujeres y tus hijos me darás. Además, mañana a estas horas enviaré yo a ti mis siervos, los cuales registrarán tu casa, y las casas de tus siervos; y tomarán y llevarán todo lo precioso que tengas” (*Itálico nuestro*).

⁸ En varias oportunidades, Martínez manifestó la importancia de los espacios en blanco entre ciertos párrafos para darle un respiro, un tiempo de alivio al lector. Una de esas oportunidades es en el artículo sobre Norman Mailer titulado “Autobiografía de un perdedor”, publicado por primera vez en *Papel literario*, Caracas, 24 de agosto de 1980 e incluido en la antología *La otra realidad. Op. Cit.*, p. 190-195.

“actualidad pretérita” de la que habla la escritora argentina Beatriz Sarlo (1997, p. 18) al criticar ciertos escritos testimoniales. El Perón que sueña con su propia muerte, trata de la perspectiva de un referente más de acuerdo con el Perón de 1973 o 1974 que con el de cuatro años antes. El uso de términos tales como “presagio”, “visiones” y “peligro” (1983, p. 43) no condicen con las ilusiones y deseos democráticos de los años 70. Retomando a Sarlo, la autora lee como “actualidad pretérita” la condición que denota el paso de un tiempo prudencial antes de narrarse una historia de la que se fue testigo o protagonista⁹; lo que hace que además deba tenerse en cuenta en ese lapso el contraste con “cierta sabiduría del futuro” (SARLO, 1997, p. 18) del narrador, condición que le aparecerá con el correr del tiempo, y que se lee precisamente en el relato sobre Perón.

El texto habla de un Perón que sueña con la muerte y circunstancias que realmente ocurrieron en 1974, y de un secretario-brujo que todavía no se conocía en 1970. Cuando el narrador dice: “Los libros que me había regalado [López] empezaban a pesarme” (1983, p. 41), esto sólo cobraría sentido mucho más tarde cuando fuesen pensados los resultados trágicos de la gestión del secretario privado como ministro del país. El relato no está compuesto para dar una nueva interpretación de los hechos sino, como afirma Sarlo (1997), para actualizar la lectura que se hizo de ellos de forma casi contemporánea a su suceder. La fecha del subtítulo, 1970, justifica los lazos de la narración con un referente fuera del texto (la fecha de las entrevistas con Perón) que podrá ser reconocido o no por el lector.

Este relato sobre Perón es el inicio de una narrativa ficcional sujeta a referentes conocidos o reconocidos, dirigida a un lector potencial cuya intervención es necesaria para completar los vacíos de la obra. Veremos cómo ese lector implícito, a decir de Iser, (1979) aquel capaz de captar el significado de la obra según su horizonte de expectativas (JAUSS, 1979), formado por información histórica, se encuentra en la estructura de los textos de Martínez, tanto como personajes en Argentina, en el exilio, en Ezeiza junto a Perón, o como antagonistas de su retorno.

A partir del relato “Perón sueña con la muerte”, surgirán también diversos textos que desde el periodismo tendrán la función de releer los personajes históricos de Perón y López Rega.

⁹ En ese respecto, José Luís Jobim sostiene que es un “lugar común entre historiadores decir que es necesario tener distancia temporal con relación a su objeto, para poder evaluarlo mejor. No obstante, podamos hacer una excepción a ese lugar común, en el que creemos que ese destaca un aspecto importante: la distancia temporal tiene efectos en la escritura de la historia”. (JOBIM, J.L. “Literatura e história”. En: NITIRNI, Sandra et al. (org.). *Literaturas. Artes. Saberes. Op. Cit.*, p. 65).

El “delta de la ‘Memorias’” (1996, p. 15) será el lugar-útero donde se engendrarán varios otros textos más. El autor, que reconoce haber empezado una biografía de Perón en 1974, ve nacer de ella pequeños fragmentos que algún día podrían derivar en una novela. Así surgió “Días de exilio en Madrid” (2 de julio de 1974), cuando Martínez todavía estaba en Argentina. Más tarde y ya en el exilio, pero de Martínez en este caso, aparecen “Ascenso, triunfo, decadencia y derrota de José López Rega” (22 de julio de 1975) y “El miedo de los argentinos” (13 de agosto de 1975), ambos publicados en el diario *La Opinión* para el que Martínez seguía trabajando desde Venezuela; de esos textos su autor reconoce que “adolecían de una pasión documental quizás excesiva” (1996, p. 15). Finalmente podemos citar un ensayo académico que escribió para presentar en el Wilson Center de Washington (D.C.) titulado “Perón y los nazis” (1984), ensayo que produjo al mismo tiempo que trabajaba con la ya definitiva *La novela de Perón*.

El autor, que aclara que todos sus textos cuentan con el respaldo de documentos que avalan su veracidad y que responden a pruebas de que todo dato es verdadero¹⁰, también reconoce que concomitantemente está produciendo una biografía con partes noveladas.

El primero de los escritos, “Días de exilio en Madrid” es una narración sobre los tiempos iniciales de Perón en España, los lugares donde vivió y, finalmente, la construcción de la residencia 17 de Octubre en Puerta de Hierro. En lo que se refiere a los dos textos de 1975 publicados en *La Opinión* vale resaltar que Martínez los escribe en Caracas y los manda al diario argentino en julio de ese mismo año. Esos textos fueron atravesados también por una no calculada e indeseada práctica de la reescritura, realizada por el mencionado diario argentino dirigido en la época por Jacobo Timerman¹¹; según Martínez el diario no los publicó como él los había enviado por considerarlos – principalmente el segundo de ellos, “El miedo de los argentinos” (13 de agosto de 1975), de tono apologético con relación al movimiento izquierdista nacional; ya que oponerse a López Rega era interpretado como respaldar a los grupos de

¹⁰ En el último párrafo del prólogo a *Las Memorias del General*, escrito en Highland Park, septiembre de 1995, el autor aclara: “Cada uno de los datos de este libro tiene un documento, una carta, una cinta grabada que avala su veracidad. En los inciertos años en que estas páginas fueron escritas, la ilusión de verdad era todo lo que los argentinos podíamos llevar de un lado a otro y tal vez lo único de lo que no fuimos despojados” (1996, p.15). Los escritos mencionados en el párrafo anterior fueron también incluidos en el libro *Las Memorias del General*.

¹¹ Periodista, editor y autor de gran relevancia en los medios periodísticos argentinos. Nacido en Ucrania en 1923, emigró con su familia para Argentina en 1928. Fue director del diario de tendencia izquierdista *La Opinión*. Falleció en 1999 en Buenos Aires donde vivió desde su llegada al país.

izquierda armados, Montoneros, ERP y FAR¹², que lo habían enfrentado desde el primer momento¹³.

Como se puede observar, las Memorias fueron desencadenando textos subsiguientes; enunciaciones trajeron enunciados como una necesidad de contarse la misma historia desde distintas perspectivas y a través de diferentes géneros: relato ficcional, artículos, ensayos. Pierre Nora (1993) sostiene que historia y memoria no son términos sinónimos; mientras la historia es estática, lineal y permanente¹⁴, la memoria tiene huecos de olvido que son los que ayudan al esfuerzo de recordar y modificar los recuerdos. Sin embargo, aquellas “Memorias canónicas” y de estilo decimonónico dictadas por Perón funcionaron como un “lugar de memoria” (NORA, 1993, p. 21) del que diversos narradores se apropiaron para, desde sus lugares, repetirlas o presentarlas en nuevas capas de memoria, haciendo que esas reescrituras se separaran de la pretendida condición histórica que Perón como narrador le había impregnado a la narración inicial.

Y así llegamos a *La novela de Perón*, que también se inscribe en la lógica de la reescritura pero en este caso el tema se lleva a la exacerbación. Los personajes Perón y el periodista Zamora de la revista ficcional *Horizonte* están llevando a cabo la reescritura de aquellas Memorias publicadas en *Panorama*¹⁵. Cada uno con sus razones irá construyendo una narrativa que logre llenar las expectativas de sus futuros lectores, y así, leer las antiguas Memorias y reescribirlas – cada uno a su modo – será la base de la novela. Aquel Perón, que fue personaje político y después

¹² Las tres organizaciones izquierdistas mencionadas actuaron en Argentina en la década del 70. **Montoneros** fue un grupo político-militar que entró en la lucha armada como guerrilla urbana entre 1970 y 1979. Su accionar venía del malestar por los golpes militares de los 60, y sus objetivos, además de desestabilizar a las dictaduras, eran los de instaurar en el país un sistema socialista. El **ERP**, Ejército Revolucionario del Pueblo, fue el brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), que también actuó en Argentina en los años 70 y fue desarticulado por las fuerzas armadas en 1976. Las **FAR**, Fuerzas Armadas Revolucionarias, fueron una organización armada de finales de la década del 60, cuyo ideal, diferente al de Montoneros, era entrenarse y unirse a las guerrillas rurales; sus miembros eran integrantes de distintas ramas del Partido Comunista Argentino. Los principales líderes de los grupos fueron: Mario Firmenich, Mario Roberto Santucho y Carlos Olmedo, respectivamente.

¹³ Años más tarde, en 1996, Martínez publicaría el texto como escrito originariamente. En el libro *Las Memorias del General* aparecerán las grabaciones completas con Perón en España en el año 1970, una serie de documentos que avalan sus investigaciones rechazadas en los 70, otros escritos que se relacionan a Perón, y el artículo “El miedo de los argentinos” en lo que sería su versión original. Tanto Martínez como la revista *Panorama* tenían copias de las cintas grabadas con Perón.

¹⁴ Aquí pensamos en cierta historia oficial escrita y distribuida para su estudio obligatorio, que se opone a otra línea discutida por historiadores que no están de acuerdo con un concepto de historia estática.

¹⁵ Este trabajo va a considerar las Memorias de Perón de *Panorama* como una narrativa que también incumbe al análisis de *La novela de Perón*, desde el momento en que se las menciona en el propio cuerpo de la novela.

de la historia argentina, se convierte en el personaje de su texto dictado como Memorias, parte ese de su propia creación y parte como recreación libre de López Rega. Dicho personaje sufrirá también las modificaciones que el periodista le haga antes de publicar los escritos en el semanario *Panorama*.

La novela se abre con un Perón soñando, lo que la aproxima al relato en el que Perón sueña con la muerte (1983, p. 37-43): “*Una vez más, el general Juan Perón soñó que...*” (LNDP, p. 9). El marcador temporal inicial nos habla tanto de una situación repetitiva en la vida del personaje (“*una vez más*”) como a la referencia de escritos anteriores en los que el caudillo también soñaba (“Perón sueña con la muerte” de *Lugar común la muerte*); dando comienzo de esta manera a una referencialidad que no es un ser histórico sino que es otro texto sobre ese ser.

En la novela, tanto Perón como Zamora creen que las Memorias necesitan ser reescritas y que el personaje principal de esa narración precisa aun de ciertos retoques.

1.3 Un inicio convencional

La novela de Perón, a pesar de contar con innúmeros narradores, quienes no sólo van presentando sus relatos (enunciados) en la misma materialidad del texto de la novela, sino que además insisten en detallar cómo lo desarrollaron (Zamora) o están desarrollando (Perón), tiene, sin embargo, un inicio convencional.

Los dos primeros capítulos, “Adiós a Madrid” y “Los compañeros del arca”, están relatados por un narrador de tercera persona omnisciente que presenta principalmente a los personajes Perón, Isabel Perón, López Rega en el avión que los está llevando a Argentina – en el primero – así como también al sicario Arcángelo Gobbi como contratado por el secretario-brujo en Buenos Aires – en el segundo.

Ese narrador sabe todo sobre el pasado de sus personajes, sus sentimientos, miedos y ambiciones; y los presenta tanto en descripción como en acción. Su relato define a los personajes y los encuadra de forma maniquea, haciendo que esos no puedan escapar de la categorización hecha en esos dos capítulos, y que el lector no tenga libertad de pensarlos de forma diferente.

El narrador define a un Perón preocupado con el retorno a la Argentina, por sobre todo en momentos en que la vejez le pesa tanto (“- *Entonces ya no podemos regresar [a Madrid]* – *suspiró el general* – *Era verdad lo que usted me predijo, López. Que un día yo iba a tirar mis*

*huesos en la pampa*¹⁶ ; *“En aquellos días de marzo lo acometió el presentimiento de que no debía irse [de Madrid]. Cada vez que pensaba en Buenos Aires, el centro de gravedad se le desplazaba del hígado a los riñones y lo punzaba por dentro”*¹⁷); así como a un López Rega maquiavélico y esotérico (*“El secretario se llamaba López Rega, pero en la primera ocasión de intimidad pedía que lo llamaran Daniel, ya que por ese nombre astral lo conocería el señor cuando tronara el escarmiento del Apocalipsis”*¹⁸; *“...el secretario tomaba sus decisiones según el aura de bien o de mal que exhalaban las personas y que él podría sentir con tanta claridad como un olor”*¹⁹).

Con relación a Isabel Perón, vemos que se la caracteriza con pocas luces intelectuales (*“En la penumbra, observó a la esposa distrayéndose con una revista de fotos: era menuda como un pájaro y tenía la virtud de ver sólo la superficie de las personas”*²⁰; *“La señora, entretanto, harta de haber releído la historia de unos esponsales sevillanos en la revista Hola, se quitó los zapatos y olvidó la mirada en el paisaje de acero puro dentro del cual se movía el avión, insensiblemente.”*²¹).

Y finalmente, aparece Arcángelo Gobbi, como un ser débil, enfermizo pero capaz de *“obedecer cualquier orden”*, (LNDP, p. 35) según el Secretario. Los cuatro personajes son presentados como representantes de todo lo negativo que se va a contar de la historia argentina de los años 70. El cuarto personaje mencionado, Arcángelo Gobbi, que no tiene referente real fuera del texto, recibe un nombre significativo que lleva a pensar en “arcángel” y con ello la representación de la anunciación, y la relación que el personaje tendrá con la Virgen María:

Arriba y abajo del puente rondaban, lo sabía, los escuadrones de la Juventud Sindical, con los revólveres desenfundados. La noche se movía con pereza. A ratos perdidos tronaba un bombo, se levantaba una queja. Poco a poco, Arcángelo se fue relajando en la bolsa. De pronto, oyó que La Virgen lo llamaba y corrió dentro del sueño, buscándola. (...)

¹⁶ LNDP, p. 11.

¹⁷ LNDP, p. 12.

¹⁸ LNDP, p. 10

¹⁹ LNDP, p. 12.

²⁰ LNDP, p. 10

²¹ LNDP, p. 10-11.

(...)Dos veces por semana tomaba clases de doctrina en un convento de franciscanos donde premiaban a los mejores alumnos con una taza de mate cocido y una tortilla de grasa. Cierta día, uno de los niños contó que había soñado con Santa Clara. El maestro le preguntó qué cara tenía la santa y cómo era la diadema que llevaba. “No he podido verle la cara porque se la tapaba el cielo”, respondió el niño, “pero la diadema era de perlas ensangrentadas”. “La viste tal como ella es”, aprobó el fraile. E hizo entrar al niño en el refectorio, para que comiera el pollo que había sobrado del almuerzo.

Esa misma noche, Arcángelo soñó con la Santísima Virgen. La vio caminar con una capa de terciopelo, vestida como en los altares. En algún momento del sueño, ella le acarició el pelo y le sonrió con tristeza. “Arcángelo, mi querido Arca”: fueron las únicas palabras que dijo. Cuando les contó el sueño a los frailes tuvo una terrible decepción. En vez de premiarlo, le ordenaron escribir cien veces en el cuaderno: ‘Jamás volveré a mentir’. Pero Arcángelo no se amedrentó y volvió a soñar lo mismo muchas veces.

(LNDP, p. 24)

Los dos primeros capítulos son también el lugar en que el narrador denunciará las relaciones de Perón y su entorno con otros pasajeros de viaje, tales como, Raúl Lastiri, Licio Gelli, Giancarlo Elia Valori y los vínculos de estos con la Logia Masónica Propaganda 2 (P2), como para que no existan dudas acerca de qué tipos de personajes formaban parte del grupo de aquel que va a narrar sus Memorias. El narrador socava la figura del memorialista antes de que este presente los escritos sobre su vida; un Perón totalmente desacreditado, por un lado, condicionará la recepción que se hace de sus nuevas Memorias, y por el otro, dará más credibilidad a la biografía que Zamora había publicado en el semanario *Horizonte*.

En esta parte inicial de *La novela de Perón* se halla la base de la recepción que la obra tendrá como enunciado final, que si bien traerá a su vez los enunciados de Perón y Zamora – como declaraciones en contrapunto de la vida del General – sus textos se verán atravesados por los estatutos que *a priori* les haya dado el narrador omnisciente. En esta parte solo nos interesa mostrar un detalle de los cuatro personajes mencionados; en el capítulo siguiente intentaremos analizar cómo el narrador omnisciente trabaja con las figuras de los personajes de los dos primeros capítulos en sincronía con los otros que vayan apareciendo en los capítulos subsecuentes de la novela.

1.4 Desmaquillar, reescribir, maquillar

La novela de Perón narra las 24 horas del día 20 de junio de 1973, conocido como el día del retorno por tratarse de la fecha en que Perón volvió a Argentina después del largo exilio de dieciocho años. Comenzando desde la madrugada pasada en vela de los grupos que se enfrentarían por la tarde en el aeropuerto internacional de Ezeiza (Montoneros, ERP 22 de agosto y FAR – la izquierda – por un lado, y los leales a López Rega – la derecha – por el otro), en diálogo con el día entero de Perón, desde que se despide de su casa en Madrid a la que no volverá más, le hace una visita a Franco en el Palacio de la Moncloa, parte para Barajas con su comitiva; y a partir de ahí, las horas dentro del avión que lo estaba llevando a aquel aeropuerto. A partir de ese día la novela viaja al pasado de los personajes, los presenta en acción y descripción (siendo favorable a ellos o denigrándolos) según convenga a una perspectiva maniquea. Y la novela también se extiende a un futuro cercano, permitiéndose además hacer futurología en ciertos comentarios de los personajes.

Pero además de la trama política, lo que se destaca en la novela es la historia de construcciones de narrativas; todos los que aparecen en ella quieren construir algo, siendo los textos que elaboran Perón y Zamora los pilares estructurales de la novela. El dictado de las nuevas Memorias de Perón por el primero, que tendrían la función de reemplazar las publicadas en el semanario *Panorama* en 1970 junto al nombre del periodista Tomás Eloy Martínez; y la lectura de una biografía no autorizada que el personaje del periodista Emiliano Zamora (*alter ego* del autor)²² publicó en la revista ficcional *Horizonte* son las columnas que sostienen el enunciado

²² Con relación a comentarios realizados por la crítica a *La novela de Perón*, acerca de leer al personaje del periodista Zamora como *alter ego* de Martínez, el autor de la novela intenta desmentirlo en un reportaje con el crítico Juan Pablo Neyret, al comentar que “ya mucha gente pensaba que era un autorretrato” (NEYRET, 2002, p. 5), pero no lo era. Sin embargo, Neyret desarticula el discurso de Martínez mostrándole que acciones realizadas por Zamora en *La novela de Perón*, son después atribuidas a Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita*. Dice Neyret: “En la primera, el personaje Nun Antezana, el montonero, le dice a Zamora: ‘No voy a preguntarte qué tal estás porque lo sé, Zamora. Te hemos visto en París: a las seis de la tarde, anteayer, en el café Bonaparte. Y la semana pasada te vimos en Gstaad, con Nahum Goldman...’ Y en el Capítulo 13 de *Santa Evita*, cuando Tomás Eloy Martínez se reúne con Rodolfo Walsh, viene de hacer la misma entrevista. O sea que Zamora no se distancia tanto de Martínez.” (2002, p. 5). Además de comprobarse que la lectura de Neyret es correcta y el mismo Martínez se lo reconoce al final de la entrevista, también la aproximación de Martínez con Walsh es real, desde el momento en que se conocían del medio periodístico – aunque Walsh ya había salido de *Primera Plana* cuando Martínez se

mayor que es la novela. Ambas, las nuevas Memorias y la biografía hecha de relatos testimoniales, se refieren a un referente real fuera del texto, que como ya mencionamos son esas Memorias de Perón; y que si bien la novela constantemente trae referentes reales de personalidades y lugares, las Memorias son un referente hecho de palabras que indirectamente será leído como otra narrativa (ficción) que debe ser reescrita.

En una deconstrucción de la novela encontramos fuera del texto a un autor que realiza un trabajo que va detallando (enunciación) y el producto del mismo que es la novela como un todo (enunciado). A su vez, en el propio enunciado hay, como dijimos en el párrafo anterior, dos autores principales Perón y Zamora, que forman dos focos narrativos opuestos. En lo que hace al trabajo que esos narradores están llevando a cabo, el primero es presentado en la acción de la reescritura de sus Memorias, trabajando y puliendo el texto que le entrega su Secretario privado, López Rega; las nuevas Memorias que van surgiendo aparecen como un enunciado dentro de otro mayor (novela) que el lector podrá comparar con posibilidades de recortes de la memoria – del memorialista unas veces, del Secretario otras – que se van considerando, discutiendo y luego descartando, pero antes se dejan leer, junto a las contramemorias que Zamora ya había publicado sin ninguna autorización en la revista *Horizonte*. A pesar de que el escrito de Zamora no está siendo elaborado y, contrariamente, se lee acabado y completo, las discusiones generadas por los siete testigos, que aportaron sus datos y experiencias para que el periodista de *Horizonte* pudiera escribir la mencionada biografía de Perón, dicen todo acerca del proceso de elaboración de dicha publicación.

Si pensamos el proceso de escritura de la novela que nos ocupa como un gráfico en el que hay un camino que avanza desde el narrador, que de un texto publicado produce un enunciado en el que a su vez hay dos autores (oponentes) que también producen otros enunciados, que se abren como un abanico y se expanden en testimonios, documentos y citas; también podemos observar y analizar, en el sentido opuesto, los modos de producción de las enunciaciones y enunciados de la novela, que en *La novela de Perón* se presentan junto al producto de las investigaciones de un autor que además de escritor es fundamentalmente un periodista. Dichas investigaciones son

incorporó al semanario; y la camaradería iba tan lejos que habían planeado juntos buscar el cuerpo de Eva Perón escondido por las FF.AA.

referentes que así deben considerarse desde el momento que la novela da créditos a los “Reconocimientos” (LNDP, p. 349-350) finales que aparecen antes del propio índice. Investigaciones que al ser leídas junto a las Memorias de Perón, serán también sospechadas de ficcionales.

1.4.1 Lectores que escriben

Además de la reescritura que ambos personajes desarrollan, como enunciados que se oponen dentro de un enunciado mayor, hay una tarea que aquellos llevan a cabo, que sin calificarla de más importante, se sabe previa y fundamental, y se trata de la lectura. Ambos personajes-autores, Perón y Zamora, comienzan por leer las Memorias de *Panorama* y los trabajos que ellos mismos están desarrollando, pero también leen la historia argentina, los periódicos de distintas épocas, cartas, diarios íntimos, discursos, fotos, entre otros que discutiremos más adelante. Todos, o la gran mayoría de los personajes de la novela, leen; ellos se encuentran en un lugar donde leer y escribir son procedimientos inseparables.

Francis Ponge, citado por Sánchez Robayna en su ensayo “Leer, esa práctica”²³, considera la naturaleza entera, incluyendo a los hombres, como una escritura no significativa, lo que indica que no se refiere a ningún sistema de significación. La primera actividad o actividad primaria sería leer esa “escritura” de mundo. De ese modo, todo autor es previamente lector de un mundo que es lenguaje no significativo. De igual manera Zamora – como periodista – y Perón – como escritor – fueron en primer lugar lectores de los mundos reales y narrados de la vida en el país, de la de las Memorias de Perón publicadas en *Panorama*, y lo que es más importante, de sus propios pasados; y así como lectores-receptores, ellos pudieron dirigir el lenguaje a un “inacabable círculo de relaciones entre escritura y lectura” (SÁNCHEZ ROBAYNA, p. 122). La propuesta del texto crítico mencionado sobre volatilizar la noción de escritura como instancia primera junto con la noción jerárquica de autor dice todo sobre un horizonte de lecturas de los años 70 que abrazaba presupuestos teóricos promulgados por Barthes y Foucault²⁴. La importancia de pulverizar la noción de escritura radica en el mayor destaque que se le da con esto a la lectura y al

²³ SANCHEZ ROBAYNA, Andrés. “Leer, esa práctica”. *La luz negra*. Barcelona, Ediciones Jucas, 1985, p. 121-123.

²⁴ “La muerte del autor” (1968) de Roland Barthes y “¿Qué es un autor?” (1969) de Michele Foucault.

lector. Así, encontramos a Perón y a Zamora en un entre-lugar, ellos serán lectores y autores, contrariando los presupuestos defendidos por Sánchez Robayna, leyendo el momento histórico y confrontándolo con el pasado del líder, al mismo tiempo que escriben relatos que por un lado no desean ser sólo lenguaje, y por el otro buscan destacar su importancia como autores. Esto es entendible en Perón que pretende ser leído como un héroe patrio, pero no en Zamora que habiendo declarado su deseo de escribir narrativa de creación, deja de leer los presupuestos literarios de su época.

A las Memorias de Perón se le contrapondrá una narrativa en la que Zamora va a mostrar una “verdad”, diferente a la del “dueño”²⁵ de las Memorias, y contar así en un contrapunto su versión. Para ello aprovecharía la teoría de la abuela del Perón ficcional sobre las cuatro mil facetas de los ojos de la mosca que la imposibilitan de ver una sola cara de la realidad:

Observenlá – indica el General –. Vean esos ojos. Ocupan casi toda la cabeza. Son ojos muy extraños, de cuatro mil facetas. Cada uno de esos ojos ve cuatro mil pedazos diferentes de la realidad. A mi abuela Dominga le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos? Y yo nunca sabía qué contestarle... (LNDP, p. 206).

Contrariamente, Perón seguirá los mismos presupuestos de sus Memorias ya publicadas tres años antes²⁶. Él había dictado unas Memorias que correspondían más a una historia estática, lineal y filtrada por una sola de las facetas del ojo de la mosca; con dicha historia construyó una escritura constituida a partir del “gráfico de una horizontal y dos perpendiculares”²⁷, mientras que por el contrario, las vidas humanas se van trazando con “líneas sinuosas”, que se separan y vuelven a cruzarse en incesantes encuentros y reaproximaciones (YOURCENAR, p. 310). El trabajo de Zamora había sido el de leer dicho gráfico, y oponerle un texto creado a partir de

²⁵ “...las memorias de Perón no pertenecían al periodista: pertenecían a Perón. Eran veraces si el autor de las memorias, Perón, decía que lo eran. Por lo tanto, para publicarlas, resultaba imprescindible aceptar los límites que el propio Perón quisiera imponerles”. “...Las memorias eran de Perón, no mías” (MARTÍNEZ, “Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes”. *Op. Cit.*, p. 3).

²⁶ Recordando que las Memorias de *Panorama* son de 1970, y el presente de la enunciación es junio de 1973.

²⁷ Así define la escritura de autobiografías y memorias la escritora francesa Marguerite Yourcenar en el “Caderno de notas das ‘Memórias de Adriano’ (*Memórias de Adriano*, 1995, p. 289-315)

relatos de testigos, cartas, documentos y periódicos, siguiendo además postulados narrativos que destacaban la verosimilitud de la historia relatada.

De ese modo, en la lectura de las Memorias de *Panorama*, la identidad del General se construye en relación al Otro, en la relación que existe entre el gesto de escribir y leer; releer y volver a escribir. Y es en su escritura, en la elección de una escritura como función (BARTHES, 2003), el lugar donde también se plantea la relación entre el personaje Perón como escritor, y Perón y Zamora como personajes lectores finales de la obra. Así, cada uno de ellos como lector asume esa historia que lo incluye, sugiere Mario Goloboff, “que forma parte para siempre del tejido de su vida más íntima y, donde la referencia pueda faltarle, la suple con las pasiones que la verdadera historia despertó y despierta” (1996, p. 134).

En *La novela de Perón* la lectura es un elemento narrativo fundamental para poder discutir, cuestionar, enterarse y posteriormente escribir o reescribir textos que serán armas de ataque o defensa, según el caso de cada personaje. De ese modo, se puede decir que los personajes principales de la novela son lectores que escriben, reescriben, actualizan textos siguiendo un deseo de superación; Perón desea mejorar y ampliar unas Memorias que funcionarían como monumento cuando él ya no estuviese, y a partir de las cuales se lo recordaría. A esto, López Rega sostiene que al monumento había que ponerle más “mármol” (LNDP, p. 104), como metáfora del incremento de situaciones heroicas. El narrador omnisciente comenta que Perón “debió mostrarse firme y ordenarle a López que lo escribiera de aquel modo tan íntimo: la familia, el desierto, tal como él lo sentía” (LNDP, p. 104), pero el Secretario no estaba de acuerdo, él no dejaba de pensar en la proyección histórica cuando insistía: “Sea más histórico, mi General²⁸, ¿lo ve?, ponga un poco más de mármol en el retrato” (LNDP, p. 104). Así, siguiendo los consejos de López Rega, Perón ampliará las ficciones de aquellas Memorias que una vez había aprobado publicar, y comenzará a “rescatar de las penumbras mazorqueras a su bisabuelo sardo [Perón], que desembarcó en el Río de la Plata hacia 1830, y a la bisabuela escocesa

²⁸ El vocativo “mi General”, que ya había sido usado por García Márquez en *El otoño del patriarca* (1980), aparece también en esta novela como una “fórmula” que exacerba la función militar del patriarca y de Perón en este caso. El generalato, como uso del vocativo en lugar del apellido, enaltece y reduce al mismo tiempo a los personajes en una carnavalización bajtiana. (“...era la suerte de contar con los servicios íntegros y la lealtad de perro de Patricio Aragonés, su doble perfecto, que había sido encontrado sin que nadie lo buscara cuando le vinieron con la novedad *mi general* de que una falsa carroza presidencial andaba por pueblos de indios haciendo un próspero negocio de suplantación...”) (*Itálico nuestro*). (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p. 12).

[Hughes]” (LNDP, p. 48). Al aportar los datos de una progenie de varios orígenes, Perón buscará equipararse a Argentina: “*Soy un crisol de razas, la Argentina es un crisol de razas: aquí está la primera señal de identidad entre el país y yo*” (LNDP, p. 48).

Más que identificación con el país, el silogismo que puede ser montado a partir de la sentencia de Perón es el que dice que el memorialista y la Argentina son uno solo. El personaje se presenta como entidad que debe ser leída a partir de la historia, geografía, política y sociedad de todos los tiempos, ya que la composición de los ancestros no se contenta con sólo mencionar a los bisabuelos arribados de Europa, sino que también cuando le llega el turno a los abuelos, destaca que Tomás Liberato Perón “*se casó con (una dama distinguidísima, doña) Dominga Dutey. Esa abuela mía era uruguaya, de Paysandú, hija de (nobles) vascos franceses provenientes de Bayona*” (LNDP, p. 49). Los ornamentos colocados entre paréntesis fueron eliminados posteriormente por Perón, cuenta el narrador, ya que habían sido agregados por López Rega siempre en su afán de hacer crecer la estatua que Perón debía dejarle a la posteridad. Así como también eliminará datos no coincidentes con aquello que viene narrando de sus bisabuelos; “*resuelve pasar por alto esos detalles, para no enredar la claridad del cuento*” (LNDP, p. 49). El narrador, al utilizar la palabra “cuento” en lugar de “Memorias” muestra el juego de socavar todo lo que Perón narrará de este punto en adelante.

1.4.2 La escritura como deseo

También Zamora busca reconocimiento futuro pero en otro sentido; el periodista es guiado por el deseo de escribir narraciones ficcionales; él quiere ser escritor y vende su trabajo periodístico para – algún día – lograr la independencia económica que le permitiera ser libre y escribir “*la novela que llevaba dentro*” (LNDP, p. 37).

Respondiendo al llamado del director de la revista *Horizonte*, para la que está trabajando, Zamora acude a recibir órdenes. En menos de un mes deberá “descifrar” a Perón y colocarlo en un texto que pueda “*calmar el hambre de los lectores*” (LNDP, p. 36). La necesidad del director pasa por que su orden sea interpretada por Zamora:

El Perón oficial ya estará vaciado. Hay que buscar al otro. Cuente los primeros años del personaje, Zamora: *nadie lo ha hecho en serio. Abundan las alabanzas, las mitologías, los rejuntes de documentos pero la verdad no aparece por ninguna parte.* (LNDP, p. 36) (*Itálico nuestro*)

A través de las palabras del director se hace una crítica a textos anteriores, principalmente a las Memorias publicadas en *Panorama*, que son colocadas en la misma categoría de los reportajes de la revista de celebridades *Gente* (LNDP, p. 36). Lo que el director sugiere es descifrar los misterios de Perón, desnudarlo ante el público lector y si es necesario contar lo debiera haber dicho o hecho:

¿Quién era el General, Zamora? Descifrelo de una buena vez: *rescate las palabras que él nunca se atrevió a decir*, describa los impulsos que seguramente reprimió, lea entre líneas... (LNDP, p. 36) (*Itálico nuestro*)

Esa es la sugerencia de escribir un texto reconocidamente ficcional pero que a su vez fuera más real o creíble que las conocidas Memorias, a la vez que aproximase a quien lo escribiera a un estilo de investigación y narrativa periodísticas que estaban siendo realizadas en esos años por el escritor argentino Rodolfo Walsh²⁹, que no por casualidad es también personaje de la novela. En un encuentro que Zamora mantiene con el montonero Nun en el café Gijón de Madrid en 1971, éste último le lee el relato del secuestro y muerte del ex presidente Eugenio Aramburu, que según él: *“el compañero Rodolfo Walsh ha contado con claridad extrema las razones que nos llevaron a la ejecución”* (LNDP, p. 193). Nun le lee a Zamora en voz alta el texto redactado por Walsh, periodista, escritor y miembro intelectual de Montoneros.

²⁹ Rodolfo Walsh fue un traductor, escritor y periodista que durante los dos primeros gobiernos de Perón (1946-1955) militó en la Alianza Libertadora Nacionalista, opositora al oficialismo. Esto no le impidió investigar y colocarse junto a los peronistas hostigados después del golpe del 55. Su trabajo en *Operación masacre*, el relato testimonial en el que investiga el fusilamiento, en 1956, de civiles supuestamente involucrados en un complot contra el gobierno militar conocido como Revolución Libertadora, que había derrocado a Perón un año antes, es una impecable investigación periodística atravesada por los elementos de la narrativa ficcional. *Operación masacre* se convirtió en un clásico del periodismo investigativo y se lo considera precursor de la novela de no ficción que más tarde escribirían en Estados Unidos, por ejemplo, Truman Capote y Norman Mailer.

Cuando en 1968 Walsh investigaba la muerte del sindicalista Rosendo García, que según el periodista incriminaba al por entonces Secretario General de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM), Augusto Timoteo Vandor³⁰, el autor relataba así lo que más tarde se convertiría en el libro *¿Quién mató a Rosendo?* de 1969³¹:

Hoy es necesario acudir a los archivos de los diarios para advertir que de las palabras de Vandor ha quedado otra versión, menos hermosa pero acaso más fiel... (...) La primera versión es *lo que Vandor debió decir*, lo que todo el mundo esperaba que dijera, y tal vez por eso creyó escucharlo el periodista... (WALSH, 2003, p. 84) *(Itálico nuestro)*

De la misma forma, el director de *Horizonte* pretende que Zamora proceda, adivinando lo que Perón debería haber dicho o hecho, ya que Walsh es la referencia a seguir de todo periodista que se precie de ser un buen investigador y narrador en los años 70. Así, el director le indica a Zamora cuál es el camino a recorrer, y desde qué lugar de enunciación debe observar y reproducir los enunciados y no-enunciados tanto de Perón como de los testigos de su historia. Entonces, sentenció: *“La verdad es lo que se oculta, ¿no? Busque a los testigos de la infancia y de la juventud: algunos seguirán vivos, me imagino”* (LNDP, p. 36); Zamora buscará a cientos de testigos entre familiares, amigos y conocidos de Perón que aportaron los datos que les faltaban a las Memorias de *Panorama*, y que los lectores de *Horizonte* estaban deseosos de leer.

A pesar de que las nuevas Memorias de Perón y la biografía no autorizada que elaboró Zamora están escritas en igual lengua, una misma variante del castellano, y que ambas prioricen la claridad de sus expresiones, hay indicios de que esas narraciones de vida tengan estilos distintos y una propuesta de escritura diferente.

El idioma que aproxima a los dos escritos es el castellano de Argentina que sus autores no eligieron sino que les fue dado por “naturaleza” (BARTHES, 2003, p.17). Si leemos los textos de Perón y Zamora bajo el análisis barthesiano, también podremos decir que difieren en estilo, siendo, sin embargo, algo que ellos tampoco escogieron. El estilo, según Barthes, “es un

³⁰ Vandor es también mencionado en *La novela de Perón* cuando se narra su encuentro con el ex presidente en Madrid, y posteriormente su asesinato. Vandor se postulaba como heredero de Perón en la política argentina, contando con que éste no volvería más al país.

³¹ El libro fue inicialmente una serie de reportajes y notas publicadas en el semanario *CGT* a mediados de 1968. Cf. “Nota preliminar” (WALSH, 2003, p.7).

fenómeno de orden germinativo” (2003, p. 21), cuyas alusiones están distribuidas en la profundidad del texto. Así como la lengua está en la superficie, en la horizontalidad del escrito; el estilo se halla en lo que lo atraviesa verticalmente. “El horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan pues, para el escritor, una naturaleza, ya que [el autor] no elige ni el uno ni el otro” (BARTHES, 2003, p. 21). Así, Perón como autor narra las nuevas Memorias desde un estilo aprehendido de sus experiencias de vida, de su carrera militar, de sus lecturas. En la margen opuesta se encuentra el estilo con que escribe Zamora, que le viene de sus años de trabajo en periódicos y revistas, de la compilación de datos, de las argumentaciones y contrargumentaciones. “Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto del Tiempo y de la persona biológica”, afirma Barthes (2003, p. 21).

Pero en lo que realmente difieren los textos de aquellos dos narradores, es en la elección que cada uno hace de una noción de escritura como función social que quieren darles a sus narraciones. Las nociones de escritura a las que se refiere Barthes muestran “la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume” (2003, p. 23).

Perón trabaja sin pausa sobre sus nuevas Memorias – comenta el narrador omnisciente – a pesar del cansancio físico y mental, producto de los años y los miedos:

También él debiera acostarse ya. Tanto Puigvert como Flores Tazcón, sus médicos de cabecera, le han recomendado que se retire siempre antes de las diez. ¿Pero cómo obedecerlos si todavía su obra no está completa y siente que se le acaba el tiempo? El General lleva meses negándose a la distracción más leve. (LNDP, p. 46)

Y, por lo tanto, debe negarse a dormir, como ha sucedido ya en los últimos quince días. Está corrigiendo sus Memorias. O, mejor dicho, va colocándose a sí mismo en las Memorias que le ha escrito López: el General lleva meses viéndolo en el arduo trabajo de transcribir cassettes y enredar documentos.

Sólo ahora, tal vez demasiado tarde, advierte que esas Memorias eran la cruz que le faltaba a la iglesia peronista. Más que los tabernáculos de sus clases magistrales sobre conducción política o que las recopilaciones de discursos, las Memorias le servirán para que se adoctrine al vulgo con el ejemplo. (LNDP, p. 47)

El uso que Perón quiere darle a sus nuevas Memorias es equiparado a la cruz de la iglesia peronista, serían el credo de su doctrina. También se percibe en el comentario del narrador que Perón se arrepiente de no haberlas reescrito antes, ya que siente que no le queda mucho tiempo, lo que se confirma en las propias palabras del anciano ex presidente:

Se había equivocado en Santo Domingo, cuando le dijo a su lazarillo Américo Barrios: 'Memorias, no: les tengo alergia. Si las escribo, pensaría que ya he dejado de estar vivo. Que otro las haga'. López, entonces. (LNDP, p. 47)

Las Memorias servirían para "*adoctrinar, instruir*", para impregnar a las masas de sus [de Perón] virtudes, para que esas puedan "*reconocerse en el pasado de Perón*" (LNDP, p. 47). El viejo líder estaba seguro de que las masas eran todo sentimiento y que unas palabras bonitas detallando genealogías, acciones heroicas, "*fábulas y sentimientos*" harían brotar "*la virtud de las generaciones futuras*" (LNDP, p. 47):

Las masas no piensan, las masas sienten y tienen reacciones más o menos intuitivas y organizadas. ¿Pero quién produce esas reacciones? El conductor. Las masas equivalen a los músculos. Yo siempre digo que no vale el músculo sino el centro cerebral que lo pone en movimiento. (LNDP, p. 47)

Del otro lado del sentido de la utilidad que Perón le daba al texto, se encuentra Zamora, quien en primer lugar había producido la biografía no autorizada de Perón, no como idea propia sino cumpliendo con un mandato jerárquico. Además del interés que tenía en el dinero que iba a obtener por su trabajo y con el cual compraría su libertad profesional, la escritura de su texto pasaría por satisfacer la necesidad de escribir narraciones verosímiles sin preocuparse demasiado por la veracidad. Cuando el director de la revista lo increpa:

¿No ha leído lo que han hecho los otros?: dos enviados especiales en Puerta de Hierro, día y noche, y otros dos pisándole los talones a Cámpora. Mire aquello, Zamora: las fotos mayúsculas del exilio, año por año. ¿Y nosotros vamos a competir con esta magra historia: sin nada más? Perderemos como en la guerra. Tal vez con un aviso a toda página en *La Nación* y *Clarín*, ¿ah?: el General como nadie lo ha visto, la verdad al desnudo, ¿qué le parece, Zamora? (LNDP, p. 37)

Zamora responde: “*Mal, director: me parece una mierda.*” (LNDP, p. 37).

Aunque Zamora vaya a desarrollar la biografía que se le solicita, y realice el trabajo investigativo entrevistando a los varios parientes y conocidos de Perón, él escribiría de una forma que sabía era envidiada por los demás reporteros. Estos admiraban “*la intensidad con que describía en dos líneas a un personaje*” y “*los finales espléndidos de sus artículos*” (LNDP, p. 36-37).

1.5 Conquistar al lector

Al mismo tiempo, ambos autores se proponen agradar al lector, Perón para convencer y Zamora para practicar la narración dentro del periodismo, a la vez que le permitiera probarse a sí mismo que podía llegar a ser escritor.

Los lectores de la novela se encuentran frente a varias versiones de un mismo suceso que aparecerán en los discursos de Perón, Zamora, los testigos y hasta en el texto de las primeras Memorias de Perón que el mismo memorialista está modificando.

La novela de Perón tomó aquel enunciado de Perón y lo volvió a contar transformado en otra cosa³². La narrativa da lugar a dos enunciados que apuntan a superar una obra ya existente, pero la imitación no se destaca tanto por aquello en que se asemejan al original sino por lo que difieren. Las nuevas Memorias y la biografía no autorizada no son copias sino simulacros de una “Idea original”. Las copias, sostiene Martínez citando a Platón, se acercan a esa Idea original “por todo lo que unas y otra tienen de semejanza, en tanto que el simulacro se construye sobre la

³² Si pensamos la emulación en el sentido aristotélico, en lo que hace a tratar de reproducir el texto de alguien que suscita imitación por sus características de coraje, sabiduría, liderazgo, y honradez, no incluiríamos *La novela de Perón*, como la ficción que apunta a alcanzar la perfección de un texto que le precedió.

disimilitud, implica una perversión, un desvío que lo modifica todo” (MARTÍNEZ, 2005, p. 9). En algunas ocasiones los cambios, que pueden constatarse al comparar el texto de *Panorama* de 1970 con lo que aparece en la novela, son más económicos, libres de excesos, lo que evidencia siempre una mejora del texto original. Como por ejemplo cuando Perón escribe sobre su padre:

Mi padre era severo en *lo relacionado* con nuestra crianza. *Todo lo aprovechaba para dejarnos una lección. No por eso nos retaceaba su profundo cariño. Solíamos salir con él, mi madre y mi hermano a cazar avestruces y guanacos que abundaban entonces en nuestro campo. Cada una de esas cacerías era una verdadera fiesta, aunque a menudo nos pegábamos unos buenos golpes, porque moverse a caballo en la pampa patagónica encierra muchas sorpresas. Teníamos ocho galgos, que eran los que realizaban el trabajo, pero para seguirlos era preciso correr, y ligero.*³³

Mi padre era severo en *todo lo que se relacionaba* con nuestra crianza. Aprovechaba *cualquier cosa para darnos una lección. Y no por eso sentíamos menos su cariño. Salíamos juntos a cazar avestruces y guanacos. A menudo nos pegábamos unos buenos golpes, porque moverse a caballo en la pampa patagónica encierra muchas sorpresas. Teníamos ocho galgos que hacían el trabajo de la caza, pero para seguirlos era preciso galopar. Y mucho.* (LNDP, p. 52). (*Itálico nuestro*)

Como ya se ha manifestado, las diferencias no son conceptuales ni fundamentales pero necesarias, por un lado porque el Perón ficcional desea “completar su obra” (LNDP, p. 46), y por el otro, como un movimiento que el autor de la novela lleva a cabo para resguardar la calidad de narración ficcional de lo que se cuenta, y colocar un límite posible entre el referente (las que el mismo Perón había denominado sus “memorias canónicas” (MARTÍNEZ, 1996, P. 12)), y lo referido. Lo que, según afirma la crítica argentina María Cristina Pons (2000), el autor logra limitar en el registro de su narración.

En las novelas de Martínez, sostiene Pons, “la noción de ‘documento’ lleva al extremo la idea de que no solo se construye el ‘referido’ (la versión novelística) sino también, y con toda deliberación, el ‘referente’ (el hecho histórico)” (2000, p. 110). La autora crítica nos recuerda que

³³ Parte del texto que apareció en el semanario *Panorama* en abril de 1970. Posteriormente publicado en el libro *Las Memorias del General, Op. Cit.* p. 200-201.

en *La novela de Perón* se sugiere que todo lo que se narra es verdad, basta para ello leer los reconocimientos efectuados a todas aquellas personas que colaboraron con la investigación periodística del tema (LNDP; p. 349-350); pero el registro en el que lo real se narra se separa, en sí mismo, de esa verdad (PONS, 2000).

A su vez, tanto el referente (Memorias de *Panorama*) como el referido (Nuevas Memorias que el personaje Perón está dictando) son creaciones a las que se hace alusión en la novela, que muestran el proceso de construcción en que sus autores (Perón, López Rega, Tomás Eloy Martínez) se afanaron o afanan por realizar.

Lo mismo que con los trechos en que se narraba al padre, ocurre con relación a aquellos en que se describe o narra a la madre de Perón, en los que también hay leves diferencias entre la primera excerpta tomada de *Panorama* y la segunda, de la novela:

Mi madre, nacida y criada en el campo, montaba a caballo como cualquiera de nosotros, e intervenía en las cacerías y faenas de la casa con la seguridad de las cosas que se dominan. Era una criolla con todas las de la ley. Veíamos en ella al jefe de la casa, pero también al médico, al consejero, y al amigo de todos los que tenían alguna necesidad. Esa suerte de matriarcado, ejercido sin formulismo pero bastante efectivo, provocaba respeto pero también cariño. Y en mi concepto, el cariño es la mejor forma de respeto entre los hombres. Nuestra madre era, así, el paño de lágrimas y la confidente. No teníamos secretos con ella, y cuando fumábamos un cigarrillo a escondidas no nos cuidábamos de su presencia.³⁴

Para jinete, mi madre. Ella era una amazona. Y en la cocina, ni hablar todo lo manejaba con seguridad. Veíamos en mi madre al médico, al consejero y al amigo. Era la confidente y el paño de lágrimas. Cuando aprendimos a fumar, lo hacíamos en su presencia. (LNDP, p. 52). (Itálico nuestro)

Vemos en los textos de arriba que el personaje de la madre sufrió un recorte, si bien sin aparente importancia pero que insinúa la necesidad del personaje-autor Perón de borrar la mayor cantidad de datos posibles de la memoria del lector. La madre pasa de campesina, término que podría leerse peyorativamente, a la figura mítica de una amazona, y de trabajar con “las faenas de

³⁴ Parte del texto que apareció en el semanario *Panorama* en abril de 1970. Posteriormente publicado en el libro *Las Memorias del General*, Op. Cit. p. 201.

la casa” a dominar la cocina, actividad si se quiere más artística, creativa y glamurosa³⁵. Es el trabajo de descuido u omisión en el enunciado de las nuevas Memorias de Perón lo que nos muestra cuál es el movimiento que la novela está realizando para denunciar una relación de tensión entre Perón y la madre, y lo que aquí es sutil, más adelante veremos como explícito en los relatos de los testigos presentados por Zamora.

Sin embargo, la diferencia no se encuentra en lo que modifican las simplificaciones o exclusiones, sino en lo que la novela – así como había hecho López Rega con la primera versión de las Memorias de Perón – acrecienta, que a veces estará en lo que Perón narra (Nuevas Memorias), y otras en el enunciado de la revista *Horizonte* (las contramemorias) que recreó sin escrúpulos Zamora.

Cuando Perón relata los acontecimientos políticos y sociales de la década del 20, coincidentes con sus primeros años en el ejército, comenta que un episodio que marcó su pensamiento para siempre fue un discurso que el escritor argentino Leopoldo Lugones dio en Lima, con motivo de conmemorarse el centenario de la batalla de Ayacucho³⁶. Lugones había expuesto la idea de incorporar los militares a los partidos políticos, porque suponía que eran más patriotas y podrían acabar con la corrupción de los políticos de carrera. López le consigue la copia del discurso para que Perón retome las frases que deseaba incluir en sus Memorias, que decían:

Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada. Pacifismo, colectivismo, democracia son sinónimos de la misma vacante que el destino ofrece al jefe predestinado, es decir al hombre que manda por su derecho de mejor, con o sin la ley, porque éste, como expresión de potencia, se confunde con su voluntad. (LNDP, p. 168)

³⁵ Pensamos la actividad culinaria como glamurosa a partir de una perspectiva de nuestra contemporaneidad, que es a su vez la del tiempo en que Perón se manifiesta sobre su madre, o sea la década del 70.

³⁶ La batalla de Ayacucho fue el último gran encuentro bélico dentro de las campañas terrestres de las varias guerras de independencia hispanoamericanas. La batalla se desarrolló en la pampa de la Quinua o Ayacucho, Perú, el 9 de diciembre de 1824. Después de ese enfrentamiento, los realistas se retiraron de América del Sur, acabándose principalmente el virreinato del Perú.

Perón le hace repetir a López la lectura de párrafo arriba presentado, llamando a Lugones “*prócer civil*” (LNDP, p. 168), y del que iba a emular todo lo que tenía de ciudadano superior. “*Un civil honorable, un verdadero tribuno*”, comenta Perón, “*Se pasó cinco años golpeando a la puerta de los cuarteles. ¡Tomen el poder!, predicaba. ¡Tomen de una vez el poder!*” (LNDP, p. 168).

Las modificaciones que Perón le hace a las Memorias publicadas, pasan por enaltecer su figura; el mayor realce busca, como sugiere López Rega, agregarle “mármol” (LNDP, p. 104) al monumento que están construyendo juntos. La nueva figura se aproxima más a lo que Julio Premat (2009, p. 20) comenta que Lugones hizo con sus escritos de la memoria: crear una figura que tuviese la función de convertirlo en “poderoso y superior”. Se trata de una figura de autor pegada a la del sujeto de la historia, que lo justifique tanto a él como a su proyecto de autor a la vez que le rinda prestigio (PREMAT, p. 11).

Perón se posiciona ante su nuevo texto como la figura aun más marcada por el ejercicio de un liderazgo nato. Desde muy niño se vio frente a la tarea de conductor (“*Mi abuela era ya viejita. Por lo tanto, yo la sustituía como jefe de familia*” (LNDP, p. 56)). De esa forma, en la casa de su segunda infancia, regía sobre primos, tías y abuela. En la escuela, a pesar de reconocer que no era un alumno estudioso ni aplicado, se destacaba en los deportes. El personaje escribe sobre su incorporación al equipo de fútbol: “*de Alumni, cuyos jugadores nos parecían héroes*” (LNDP, p. 56). Perón buscaba integrar los grupos en los que pudiera ejercer algún tipo de liderazgo; encabezaba su casa, su nueva familia, el equipo deportivo de la escuela y finalmente se incorporó como cadete al Colegio Militar, donde ya desde el primer año cuenta que interviene para que los mayores no castigaran más a los recién ingresados. “*Tenemos que impedir esta barbaridad*” (LNDP, p. 105), dijo reuniendo a los novatos y les propuso formar una comisión y comenzar las tratativas con los veteranos.

Notamos de esa forma en las nuevas Memorias de Perón la presentación de los semas niño-líder, alumno-líder, primo-líder, militar-líder que se leen junto a su apellido. Cuando semas idénticos, sostiene Barthes (2004, p. 55-56), “*atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje*”. En otro lugar nace la figura, que no es simplemente una combinación de semas sujetos a un Nombre propio, ni una secuencia cronológica de datos biográficos; la figura, según Barthes, es una “*configuración incivil, impersonal, anacrónica de relaciones simbólicas*” (2004, p. 56). Como idealidad simbólica, el nombre propio Perón se

convierte en el lugar por donde pasan – en caminos de ida y vuelta – las distintas figuras y como figura el personaje puede oscilar entre varios papeles sin que esto tenga relación con una cronología, por lo tanto, el militar vuelve a ser el mejor alumno-líder en una lectura reversible.

Sin embargo, la narración desarticula el enunciado de Perón al mostrar los desaciertos, dudas e incoherencias en su enunciación. En el momento en que López Rega enfatiza que no debe dudar o cuestionarse porque *“los grandes hombres sólo tienen respuestas”* (LNDP, p. 104), él consiente:

No le falta razón: López es muy sensato cuando quiere.

La historia no tiene por qué saber que yo, Juan Domingo Perón, tengo derecho a las vacilaciones, a la debilidad de no poder. Que a los setenta y siete años no hallo mejor respuesta que una buena pregunta. (LNDP, p. 104).

Luego, cuando Perón y el Secretario van a trabajar el tema del liderazgo de aquel en el Colegio Militar, surgen malos recuerdos que amenazan empañar la deseada escritura:

Muy bien: le ha dicho el secretario. Pregúntese, mi General. Ponga las vísceras sobre la mesa. Atrevasé. ¿Qué le pasó la noche de la mantecada, cuando llegó al Colegio Militar? Qúitesé del corazón esa espina tan dolorosa.

Y él no ha sido capaz. Hay cárceles de la memoria contra las cuales nada puede: están bien donde están, en su nido, apagándose. ¿Cómo las ha disimulado López? ¿Con qué abrigo ha tapado esas sombras? A ver, ¿cuál es la página? (LNDP, p. 104).

Perón tiene sus momentos de debilidad (senilidad) en los que se olvida de los presupuestos que lo llevaron a reescribir sus Memorias y desea elaborar un escrito de la intimidad, confesar tal vez algunas de sus debilidades y tristezas pero el Secretario está alerta para volver al cauce de la escritura y silenciar inmediatamente las confesiones seniles: *“No se revele, no se dé a conocer: Una grandeza se hace de silencios. ¿Cuándo ha oído usted que un gran hombre sale del baño, tira la cadena, anda en ropa interior delante de la gente?”* (LNDP, p. 104). Y Perón, aunque esté desconforme, asiente descartar las partes más íntimas, más cálidas, y seguir con el frío

mármol de la historia. Esos pequeños quiebres o traiciones de la memoria irán acompañados de incoherencias producto del cansancio y la edad, que también son traiciones de recuerdos que creía haber borrado y surgen en los momentos menos indicados. Así, una mañana de 1967 en que don José Crespo, padrino de Isabel instalado por esos años en Puerta de Hierro, estaba jugando en el jardín con las perras caniches de la casa, Perón lo encaró visiblemente ofuscado:

-¡Suéltelas, viejo inútil! -Con voz ronca, desgarrada, el General salvó de un tranco las escaleras del porche y se plantó ante Crespo:- ¡Viejo inútil! ¡Deje a la perra en paz!

-Quería... -no acertaba el padrino a disculparse. Oyó al General jadear de ira, vio sus ojos inyectados en sangre. Tuvo miedo. Habló, sin querer, con acento campero:- ¿No ha visto cómo ellas me lambían?

Perón se puso pálido. No miró a parte alguna. Asmático, alzado por el peso de una lengua muerta

que resucitaba en él después de muchos años, exclamó:

-¡Fuera! ¡Deje a mi madre en paz!

¿Mi madre?, se puso a pensar Crespo. ¿Qué tenía que ver la madre con todo aquello? (LNDP, p. 133)

A lo que el narrador se encarga de explicar:

No tardó en saberlo. El hombre a quien más había odiado Perón en la vida se llamaba Marcelino Canosa. Era un paisano con el que doña Juana había empezado a convivir a los pocos meses de enviudar, cuando aún estaba de luto riguroso. Tenía la misma edad de Perón, y cuando hablaba de él, doña Juana decía "el hijo". Pero Juan Domingo no sufría por eso, sino porque una madre así no podía ser presentada en los casinos de oficiales. (LNDP, p. 133-134)

Zamora, por su parte, modifica totalmente la información que habían traído las Memorias, no solo con el aporte de nuevos datos sino con un relato en tercera persona que cuenta con todos los elementos de la narración ficcional. Así, Zamora socava tanto el contenido como la forma de las Memorias de *Panorama*. Su texto aparecerá publicado en "la revista semanal *Horizonte*, edición especial del 20-6-1973, artículo titulado *LA VIDA ENTERA DE PERÓN – EL HOMBRE, EL*

LÍDER – DOCUMENTOS Y RELATOS DE CIEN TESTIGOS” (LNDP, p. 207); este trabajo que Zamora realizó con los datos que fue obteniendo sobre Perón, habla más de él que del propio biografiado. Los procedimientos ficcionales que sigue su trabajo no dejan de lado los valores biográficos aportados por los testigos.

Es Mijaíl Bajtín que se manifiesta sobre “Un valor biográfico” que “no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno” (2005, p. 134). La biografía no autorizada que escribió Zamora puede no tener efectos positivos o negativos sobre Perón, si es que llegara alguna vez a enfrentarse con ella; sin embargo lo que sí aparece en la textualidad de la obra es que tuvo efecto en lo que hace a la ordenación de la vida del periodista.

La novela presenta el trabajo que está realizando Perón con las nuevas Memorias en el capítulo 4, e inmediatamente lo confronta con lo que aparece en *Horizonte*, en el capítulo siguiente; el efecto es el de desmentido de la información precedente. El lector se queda con la segunda versión ya que lo que se recuenta es lo que parece que viene a modificar lo anterior; y además porque la narración de Zamora prioriza ciertos detalles que si bien no son fundamentales, hacen que el texto parezca más real. Con relación a la narración de detalles en los textos memorialistas o en los relatos testimoniales, Beatriz Sarlo comenta que aunque parezcan insignificantes, si son repetidos, se adecuan mejor que la proliferación de datos. Igualmente, cualquier suma de detalles no hará que historia alguna quede completa o sea veraz, simplemente podrá interferir en lo que respecta a su verosimilitud (SARLO, 2007, p. 72).

Beatriz Sarlo afirma que en los relatos de la memoria “la verdad está en el detalle”³⁷, pero que si no se lo somete a crítica, afecta la intriga por su abundancia realista. Lo que significa que el uso de detalles puede ser un aporte “verosimilizante” pero no necesariamente verdadero (2007, p. 70). El detalle, según la autora, aportaría un “dispositivo de prueba” que haría creer en que el narrador del relato estuvo en el lugar de los hechos y tiene conocimiento empírico de los acontecimientos que trata. Muchos relatos testimoniales, según Sarlo, son excesivamente detallados, hasta se podría decir “proliferantes, y ajenos a todo principio de composición del texto” (2007, p. 71).

³⁷ Beatriz Sarlo se refiere específicamente a los relatos testimoniales en primera y tercera persona de los sobrevivientes de experiencias cruentas. (SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007).

No obstante, muchas veces lo que le queda al lector son los detalles, los comentarios triviales, el chisme, los secretos más íntimos que por ejemplo aparecen en las cartas que la primera esposa de Perón – Aurelia “Potota” Tizón – le escribía a la prima Benita Escudero (LNDP, p. 198-200), materialidad que discutiremos más adelante. Zamora escribe para *Horizonte* una biografía muchas veces clásica en su forma pero de contenido desmitificador.

1.5.1 Preocuparse por la recepción

Si pensamos la lectura como una actividad dirigida por el texto, como propone Iser³⁸, aquella que une el procesamiento del texto al efecto que causa sobre el lector, en una narrativa como *La novela de Perón* su autor “puede jugar con un lector potencial” (NEYRET, p. 13) y contar así con un público argentino asegurado³⁹. Considerando esa propuesta, entendemos que al momento de escribirse *La novela de Perón*, Martínez sabía que debería producirse con ella una recepción y efecto muy diferentes a los que había tenido la publicación de *Panorama*. La nueva novela sobre la realidad argentina de los 70 estaba dirigida – en primer lugar – a un público ávido por descubrir verdades olvidadas por la Historia⁴⁰.

Si bien el elemento histórico fue una constante en la construcción de la novela hispanoamericana desde *Facundo* hasta nuestros días, no podemos ignorar los diversos tipos de producciones estéticamente dispares que podemos encontrar. Grandes son las diferencias entre las novelas románticas, tales como *Amalia* de José Mármol, las realistas – en gran número – que se presentaban como un espejo de la Historia que pretendían narrar, y hasta las más raras – respecto a su número – novelas poéticas como la más reciente y distintiva *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* de Enrique Molina; estas novelas podrían caracterizarse por la

³⁸ ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. *Op. Cit.* p. 83.

³⁹ En entrevista con Neyret, Martínez dice que un escritor puede llegar a pensar “Voy a jugar con mis lectores argentinos, que creen saberlo todo...” (NEYRET, 2002, p. 13). También Mattos, en su tesis (2004), trata la cuestión de las diferencias de recepción entre lectores argentinos y extranjeros.

⁴⁰ Andreas Huyssen destaca en el primer capítulo de su libro *En busca del futuro perdido*, (*Op. Cit.* p. 13-40) que desde la década de 1970 se viene asistiendo en Europa y Estados Unidos a la restauración de centros urbanos y a la creación de museos, “al marketing masivo de la nostalgia, a la obsesiva automusealización a través de video-grabador, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción” (p. 18). Cuando el autor comenta que los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzos de la década de 1980 (p. 15), no podemos evitar compararlos con las producciones de América latina, y en el caso que nos ocupa, con *La novela de Perón* de 1985.

búsqueda de la elaboración de información oculta, del descubrimiento del dato no conocido; son las novelas que funcionan como significantes que aportan una imagen de la época que ambientan. Pero además de las realistas, costumbristas y poéticas, están aquéllas en las que los sucesos y personajes históricos son muchas veces incorporados para completar ejercicios estéticos en los que el autor quiere discutir desde su poética hasta las dudas subjetivas con relación al tema que está narrando. Entre esas últimas se encuentra *La novela de Perón* que, a decir de Mario Goloboff (1996), no vino a desentrañar ningún enigma, sino a mantenerlo vigente y a sugerirnos que su autor no va a develarlo, sino todo lo contrario, él va a sumar su propio enigma a la novela.

La crítica argentina Anahí Ballent (1997), por su parte, destaca que *La novela de Perón* había utilizado la ficción para resaltar aspectos de la personalidad política del líder; preguntándose qué tipo de aspectos serían esos y si Martínez, simplemente, se inscribe en la tradición de la novela histórica latinoamericana que trata de los principales sujetos históricos. A lo que María Cristina Pons en el ensayo “El regreso de la novela histórica” (2000) responde que no sería solo eso. Pons ve el espectro de *La novela de Perón* más amplio, y lee en ella los rasgos de la nueva novela histórica, que habían sido definidos por Seymour Menton (1993, p. 42-46), en lo que respecta a la denuncia acerca de “la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad”; la distorsión consciente de la historia realizada a través de “omisiones, exageraciones y anacronismos”; la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; la intertextualidad; y “los conceptos bajtinianos de lo dialógico, la parodia y la heteroglosia”⁴¹. Pons afirma además que en *La novela de Perón* “el acento está puesto en el lado antiético de la historia y, correlativamente, en una perspectiva desfamiliarizadora, antiheroica, privada y a veces irreverente respecto de figuras históricas sacralizadas” (2000, p. 109). La elección de esas figuras históricas como claros referentes fuera del texto, y la construcción a partir de ellas de personajes ficcionales muestran, según Pons, los límites borrosos entre historia y ficción.

En el tipo de novelas al que se refiere Pons, el diálogo autor-lector es fundamental; lo que en *La novela de Perón* se produce dentro de los parámetros – muy confortables para el primero – de un proceso de construcción del relato y noción de escritura que reconstruye hechos veraces reconocidos por el lector. *La novela de Perón*, desde el mismo título, trabaja con la cuestión de la

⁴¹ Menton excluye literalmente *La novela de Perón* de su *corpus* para un estudio de la novela histórica, “a pesar de sus dimensiones históricas, por abarcar al menos parcialmente un período experimentado directamente por el autor” (1993, p. 33). Contrariamente, Pons analiza la obra como “novela histórica” sin considerar que la época de la narrativa sea anterior o contemporánea al autor.

recepción. El título juega con la percepción del lector, ya que el “sintagma equívoco” (GOLOBOFF, p. 133) indica un núcleo, “novela”, que es en realidad menos destacado que el complemento “Perón”. El signo “Perón” estará relacionado con una carga significativa que hará que el personaje no pueda hablar de sí mismo sin tener en cuenta la perspectiva ajena (MATTOS, 2004, p. 51)⁴².

La novela de Perón, en la materialidad de la letra, hace constantes reflexiones acerca de la recepción de las Memorias de Perón así como también del proceso receptivo que la revista *Horizonte* está teniendo en las manos de los testigos en Ezeiza y en la lectura de vigilia de los integrantes del grupo Montoneros.

En ese respecto, los narradores de *La novela de Perón* se encuentran, produciendo textos, algunos, y analizándolos, otros, con la preocupación focalizada en la recepción que esos escritos tendrán. Así, López Rega, durante el trabajo de producción de las nuevas Memorias que está redactando con/por Perón, se preocupa por que no haya “*medias tintas, para que no se confundan los lectores*” (LNDP, p. 52).

Ante la falta de memoria del General, que no recuerda la fecha de nacimiento de su propia madre, el Secretario decide borrar también la del padre ya que si ponían los datos de uno “*quedaría mal olvidar la [fecha] del otro*” (LNDP, p. 51).

Es precisamente en el proceso de elaboración de las nuevas Memorias que el Secretario dibuja unas “*vidas ejemplares*”, que además acentuarían “*los trazos viriles en el retrato de su [de Perón] padre y los femeninos de su madre*” (LNDP, p. 52). Todo esto pensado y dicho en pro de la mejor recepción posible que pudiera lograrse de las Memorias.

Cuando Perón relea las páginas pasadas en limpio que le presentara el Secretario, reconoce que ese “*ha interpretado la historia verdadera*” (LNDP, p. 54), lo que evidencia nuevamente la preocupación de los personajes por el recibimiento que su escrito tendrá.

⁴² Sobre el significado de esa perspectiva como experiencia estética, y si ella todavía se encontraría sujeta a la “metafísica platónica de lo bello”, se preguntaba Jausse en su ensayo “La estética de la recepción: colocaciones generales” (1979, p. 43). Temas tales como la polaridad entre el arte y la naturaleza, la correlación entre lo bello y lo verdadero, la forma y el contenido, llevan también a la cuestión de la relación entre la imitación y la cosa imitada (MARTÍNEZ, 2005). El papel de la historia del arte era el de estudiar y analizar la historia de las obras y sus autores como “funciones vitales del arte” (JAUSS, 1979, p. 44). Luego, se consideró el lado productivo de la experiencia estética, pero raramente el lado receptivo o comunicativo de las obras, que está relacionado con “el horizonte de experiencia estética contemporánea y pasada” que el lector puede alcanzar (JAUSS, 1979, p. 45). El otro aspecto que se destaca en el texto de Jausse es el de ver la experiencia primaria de una obra en sintonía no tanto con la interpretación o el significado de esa obra sino con su efecto estético sobre el lector, a saber, con “la comprensión frutiva y en la fruición comprensiva” como efectos (JAUSS, 1979, p. 46).

No es menos relevante el trabajo ya acabado de Zamora, que también está dirigido, a pedido del director del semanario Horizonte, “*a calmar el hambre de los lectores*” (LNDP, p. 36), como ya habíamos comentado en el ítem 1.4.2.

Siempre entre medio de los personajes y sus producciones textuales está el narrador omnisciente también preguntándose sobre la acogida que tendrán las biografías aun no escritas. Cuando Perón invita al maltratado presidente electo, Héctor Cámpora⁴³, a comulgar con él horas antes del retorno a Argentina, el narrador sorprendido por el gesto gentil del ex mandatario lee la escena y confiesa que no sabe cómo será entendida y narrada por los futuros biógrafos, “*si atribuirla a la culpa o a la ironía*” de Perón, por las humillaciones que acostumbraba prodigarle a Cámpora (LNDP, p. 46).

Como recuerda el narrador, algunos historiadores habían querido corregir las Memorias de Perón al descubrir información discordante con las pruebas con que contaban:

Más de un historiador ha querido corregir aquellos datos cuando el General autorizó a que los publicara la revista *Panorama*. Que el abuelo fue diputado provincial en 1868 y no senador de la Nación, han dicho. Que por sus abnegados servicios médicos durante la epidemia de fiebre amarilla el gobierno de Sarmiento lo becó, por apenas seis meses, en París. Pero no fue a la guerra del Paraguay; así lo han refutado. Ni siquiera pudo moverse del hospital de sangre que improvisaron en Buenos Aires para recibir a los heridos. Benemérito era, pero no prócer. ¿Por qué se ha obstinado el General en darle lustres falsos al abuelo si con los verdaderos ya bastaba? Accesos de megalómano, le reprochó un anónimo. (LNDP, p. 49)

La actitud estética tomada por los receptores, sostiene Jauss en otro artículo, “El placer estético y las experiencias fundamentales de la *poiesis*, *aisthesis* y *Katharsis*”⁴⁴, exige que la obra distanciada no sea contemplada desinteresadamente, sino que sea coproducida por aquel que siente fruición (1979, p. 75). De esta manera, el narrador omnisciente se separa de los narradores Perón y Zamora, buscando estos una recepción reconocedora del placer producido por el texto ante lo imitado, y aquél apuntado a interpretar, analizar, corregir y aun coproducir los textos ya

⁴³ Héctor José Cámpora (1909-1980) fue un político argentino que presidió el país en 1973. Perón estaba proscrito en esa época, pero desde el exterior apoyó al candidato Cámpora sabiendo que éste levantaría la proscripción que había sobre él. A partir de la elección de Cámpora, Perón pudo retornar al país y presentarse como candidato a nuevas elecciones después de la renuncia de aquel.

⁴⁴ JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor*. Op. Cit. p. 63-82.

publicados a través de sus críticas. Demasiado entrometimiento lo aproxima a narradores de novelas de tesis decimonónicas, que claramente estaban al servicio de autores interesados en defender sus ideas en conflicto con temas de orden religioso, social y/o político. Así como aquellos de las novelas de tesis, nuestro narrador pone en escena sus propósitos docentes y caprichosos, haciendo que los diversos personajes se muevan para obtener con ellos resultados preconcebidos. Con ese procedimiento, se pone en evidencia en *La novela de Perón* la construcción un tanto anacrónica de un narrador contemporáneo que pretende representar la voz de una verdad ideológica única en el momento de narrar a héroes y villanos.

La perspectiva del héroe en una novela de tesis, apunta Iser en su ensayo “La interacción del texto con el lector”⁴⁵, tiende a ser organizada de modo tal que junto a otras perspectivas le reste al lector la simple elección de aceptación o rechazo (1979, p. 116). Los vacíos en las Memorias de Perón interrumpen la secuencia informativa y se transforman en lo que Iser llama “actividad imaginativa del lector” (p. 117), dichos vacíos pueden ser explotados para fines políticos, comerciales y /o estéticos (ISER, p. 120).

En el caso de las Memorias, tanto las de *Panorama* como las que se encuentran en proceso de escritura, los vacíos tienden a mejorar la perspectiva heroica del personaje Perón, que por otro lado abundará en episodios enaltecedores narrados con grandilocuencia.

1.5.2 Contar una vida

La reformulación de las Memorias no tendría sentido sin un plan preestipulado que condujese la escritura hacia un final deseado. “*Que la historia vaya de allá para acá, que la historia no vaya: eso no altera las consecuencias*” (LNDP, p. 165), dice – tal vez – el narrador⁴⁶. Pareciera, sin importar de quién son las palabras arriba pronunciadas, que Perón estaba llegando a un punto de agotamiento con relación a las sugerencias del Secretario, que insiste en cuestionar ciertas reflexiones del líder acerca de su paso por el Colegio Militar: “*¿Suprimimos o dejamos tal cual sus reflexiones sobre la vida militar? Son extensas. Y técnicas. Algún lector se nos podría quedar durmiendo en el camino*” (LNDP, p. 165). Vemos que aquí aparece nuevamente la

⁴⁵ ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor*. Op. Cit. p. 83-132.

⁴⁶ En el capítulo siguiente veremos que no siempre queda claro quién es el que habla. Muchas veces, la voz del narrador se entrelaza con la de los personajes.

preocupación por la recepción que tendrán las nuevas Memorias, pero en este caso sólo en el Secretario. Perón de muy mal humor le dice:

(...) ¿y usted qué piensa: que voy a eliminar precisamente la matriz de mi doctrina? De ahí sale todo, de lo que yo digo sobre la milicia. ¿Cómo no se da cuenta? Lo demás no soy yo. Perón viene de ahí: es el *troupiér*, el pedagogo de la conducción, el estratega de palacio. No tengo más sabiduría que la del conductor. Y usted pretende que no diga eso. Que ande como un mono, por lo anecdótico, de rama en rama. En lo absoluto. Me importan un carajo los lectores. Que se duerman. Que se retiren a sus invernaderos y ensordezcan. Quede bien claro esto. No seguiré adelante sin explicar qué clase de soldado he sido. ¿Me comprende?
Comprendo... (LNDP, p. 165)

Luego de la aceptación de López Rega, las Memorias continuaron como Perón lo deseaba, modos de narrar que tenían una lógica dentro de las nociones heroicas con que él venía relatando su historia. En este tipo de relatos, citando a Bajtín, el héroe y el narrador comparten e intercambian lugares: “Sin separarme de la vida en la que los héroes son los otros y el mundo es su entorno, yo resulto ser el narrador de esta vida y parezco asimilarme a sus héroes” (BAJTÍN, 2005, p. 136).

Si tomamos como punto de partida la noción de héroe de romance⁴⁷ de Northrop Frye (1991), en la que el elemento esencial de la trama de ese género corresponde a las aventuras heroicas del personaje, es posible afirmar que Perón atendería al héroe romántico que por medio de la escritura lograría un ascenso moral, social e histórico. Para completar la visión que el personaje presenta se pueden tener en cuenta las tres etapas fundamentales que dan forma a un escrito que contenga a ese tipo de héroe: ellas son la etapa del viaje peligroso en el que el personaje tenga aventuras consideradas menores y que no lo pongan en gran riesgo; la segunda etapa es la del combate decisivo, comúnmente una especie de encuentro bélico entre el héroe y su

⁴⁷ Esta parte de nuestro trabajo se apoya fundamentalmente en dos obras críticas de Northrop Frye, *The Secular Scripture* y *Anatomía de la Crítica*; en ambas el autor discurre sobre la frontera entre el personaje del romance medieval y el de la novela moderna. Establecemos a partir de Frye, el uso del término “romance” para referirnos a las novelas de aventuras o caballerías en vigor entre la Edad Media y el siglo XVII, optando por ese nombre al basarnos en la traducción al castellano de *Anatomía de la Crítica* que hace Edison Simons. *Op. Cit.*

contrincante; y la de la exaltación del héroe (FRYE, 1991, p. 246)⁴⁸. Perón había narrado su viaje de aventuras preliminares en una carta enviada al subteniente Pardo, cuando ya era oficial del ejército:

El 12 de febrero de 1914 Juan Domingo escribió a Pardo:
Mi subteniente, no quiero tardar más en contarte que me tomé un buque y anduve dando vueltas por nuestros canales fueguinos. Tendrías que ver lo macanudo que es esto. Unos muchachos del barco me mostraron las fotos de cuando Scott vino a estos pagos y se murió. Me dicen que Amundsen, el rival de Scott, anduvo hace poco por Buenos Aires. Pienso que nosotros, como buenos infantes argentinos, deberíamos preparar una expedición como ésa. ¿Qué te parece, pibe?
La familia quedó muy bien en Camarones. Hemos tenido una esquila formidable. Mis padres te mandan especiales saludos. Con mis mejores deseos para los tuyos, te abraza Juan Perón, Stte. (LNDP, p. 161)

La carta, que tiene toda la informalidad que le da el uso del tratamiento del voseo, está encabezada por el vocativo “mi subteniente”, no como muestra de respeto a un superior – ya que el remitente firma con el mismo cargo del destinatario – sino como muestra de una cortesía a la que están acostumbrados los militares, que ceden una gentileza para después recibir otras de igual forma. La informalidad también está presente en la pregunta retórica, que muestra una escritura que representa el habla cotidiana que la aleja de la forma en que Perón escribiría más tarde sus Memorias.

Volviendo al tema heroico, también estaba lista la parte de las Memorias en la que se detallaba el combate, literalmente hablando, que había tenido con un inglés, dueño de la plantación “La Forestal” que estaba en huelga, y que había pedido ayuda al ejército para que los obreros la levantaran. Perón narra que quedó en buenos términos con obreros y propietario; así, una vez medianamente solucionado el conflicto, y viendo que uno de los patrones tenía “*remendado el punte de la nariz*” (LNDP, p. 115), indicativo de que el propietario solía boxear, lo invitó a medir fuerzas con él:

⁴⁸ Frye denomina las etapas con términos griegos: el *agon* o conflicto, el *pathos* o combate, y la *anagnósis* o el redescubrimiento o reconocimiento del héroe (1991, p. 246).

Lo invité a pelear unos rounds y aceptó complacido. En el fondo de la casa tenían un salón de juegos, con mesas de billar, barras para ejercicios y pesas. En seguida armamos un encordado e hicimos un ring. El inglés me prestó un par de guantes y me ayudó a vendarme las manos. Le pedí a uno de mis soldados que nos fuera marcando el tiempo con un silbato: un toque corto al anunciar el round y uno largo cuando se cumplieran los tres minutos. Empezamos. El hombre era un profesional. Lanzaba unos jabs alevosos. Me llevó hasta una esquina y me sacudió la oreja con un zurdazo. Tropecé y me fui al suelo. Vi la cara de susto de mis soldados y aguanté como pude hasta el final del round. En el descanso, uno de los muchachos me dijo: No se le ocurra fallarnos, mi teniente. Eso me tocó el alma. Un oficial del ejército argentino no se puede dar el lujo de perder delante de sus subordinados. Tanto menos peleando contra un civil y, para colmo, extranjero. Estaba ciego de la rabia, pero me contuve. En estos apuros, la sangre fría y la viveza son lo único que nos puede salvar. Cuando se reanudó la pelea, me mantuve a distancia del inglés, aguanté un par de piñas en los riñones y empecé a moverme como si estuviera mareado. Mi rival se confió. Vino a rematarme con la guardia abierta. Vi el claro y le encajé un tortazo en la sien. Cayó duro. Le contamos más de treinta segundos. Como no se despertaba, tuvimos que echarle agua con un balde. La inglesa que estaba casada con él se puso a llorar porque le habíamos echado a perder el piso. Pero al rato, olvidamos el incidente y nos hicimos amigos. (LNDP, p. 116)

El combate narrado parece ser decisivo para Perón aunque los rounds no acabaron con la muerte de uno de los contrincantes, como final fundamental indicado por Frye para una lectura del personaje de la acción heroica (1991, p. 246). La etapa que le está faltando al personaje Perón es la del reconocimiento, y es justamente la que le está cuestionando López Rega como poco interesante para un lector potencial. Así, Perón argumenta:

Todo militar debe saber que su oficio es manejar hombres. Conducir. Conducir es un arte, y como tal tiene una teoría, que es lo inerte del arte. Pero lo vital es el artista. Cualquiera puede pintar un cuadro y esculpir una estatua, pero una Piedad como la de Miguel Ángel o una Cena como la de Leonardo no existirían sin ellos. Cualquiera es también capaz de conducir un ejército, pero si se quieren batallas que sean obras maestras como las de Alejandro el Grande o Napoleón habrá que buscar a un general que haya nacido igual, ungido por el óleo sagrado de Samuel. Un conductor no se hace por decreto. Nace. Tal como los artistas verdaderos. (LNDP, p. 165)

Llevando la caracterización del romance a la figura de Perón, identificamos como elemento que nuclea su proceso novelesco tres momentos fundamentales: la salida de su lugar de origen, primero Lobos, después la Patagonia para ir a vivir en un mundo totalmente nuevo y

desconocido para él: la casa de su abuela en Buenos Aires, después el colegio Militar y de allí al viaje de aventuras por el sur, detallado precedentemente. Más tarde, las batallas por la justicia social como la librada literal y figurativamente en los terrenos de “la Forestal”. Por último, el reconocimiento que el ejército le dio como conductor. “En la base del valor biográfico de la aventura heroica está lo siguiente: la voluntad de ser héroe, de tener importancia en el mundo de los otros, la voluntad de ser amado y, finalmente, la voluntad de vivenciar el fabulismo (aventura) de la vida” (BAJTÍN, 2005, p. 137).

Por otra parte, en 1973, en el claustro con López Rega – antes del viaje – encontramos a un personaje distinto: al héroe trágico que se vislumbra en la figura del Perón senil, quien responde a las fases de la tragedia mencionadas por Frye (1991, p. 288-293). Esas son las que llevan al personaje de lo heroico a lo ridículo. La primera fase de la tragedia, nos indica Frye, corresponde a la que el personaje recibe como la más alta dignidad posible y que lo distingue del resto de los personajes. La segunda fase es aquella que desvela al personaje como inocente o inexperto. La tercera es la tragedia en la que el énfasis está puesto en la concreción de las hazañas del héroe, así como la cuarta corresponde a su caída. A partir de la quinta fase, el elemento irónico aumenta, hace caer el elemento heroico y el personaje pasa a ubicarse en un nivel inferior al del público. Finalmente, en la sexta fase, se cumple el rito de ajusticiamiento del personaje.

Trasladando las seis etapas de la tragedia del personaje hacia un cotejo con el Perón anciano de la novela, es posible reconocer en él la pendiente que marca su caída, presente en la imposibilidad de conducirse solo, sin la ayuda constante de su Secretario incluso para ir al baño, habiendo sido el hombre más mentado de Argentina. Es totalmente dependiente, aun políticamente hablando, de su tercera esposa, a la que ya había mandado a Argentina a arreglar “*los desajustes causados*” por el sindicalista Vandor en Mendoza (LNDP, p. 123). Por último, el juego irresponsable mantenido entre las radicales izquierda y derecha lo llevarían a la muerte política sin lograr, sin embargo, la expurgación de sus culpas. Cuando se narran los diálogos mantenidos por Perón con Cámpora (representante máximo de la izquierda), los modales groseros con los que el líder manifestaba sus celos contra el presidente electo y su creciente popularidad en Argentina quedaban expuestos cada vez que se encontraba con él. Temía que Cámpora “*quisiera fundar el castro-peronismo*” (LNDP, p. 97) con su acercamiento a Cuba, y a eso le oponía un juego peligroso con la derecha representada por el Secretario.

A su vez, la absurda situación en la que Perón era colocado en los discursos de sus “hombres fieles” denota el control que éstos ejercían sobre el hombre más poderoso del país. A la pregunta de Perón sobre los posibles desmanes en el aeropuerto internacional de Ezeiza con el millón de personas esperando por él, Rucci⁴⁹ lo tranquilizaba diciéndole:

-No se preocupe, mi General -entró Rucci, sobrador-. Hemos tomado el aeropuerto y toda el área del puente. Tengo a miles de muchachos fieles repartidos en las rutas de acceso. Si hace falta, van a dar la vida por Perón. (LNNDP, p. 16)

“La vida por Perón”, conocida aclamación del pueblo peronista en las manifestaciones de Plaza de Mayo durante sus dos primeros mandatos, aparece en el habla de Rucci como recuerdo de máxima fidelidad. La narrativa satiriza la frase del gremialista, contando con la lectura que se haga del Rucci real asesinado en septiembre de 1973. Aquí, la sátira, una vez más, asume la narración de *La novela de Perón*, en la cual se suma lo grotesco y lo absurdo a lo trágico del personaje fryeniano.

1.6 Autoridad para escribir

Para expandir las Memorias originales, ambos autores, Perón y Zamora, cuentan con sus metodologías; el primero lo hace con la ayuda de López Rega y el aporte de historias elaboradas a partir de recuerdos, olvidos voluntarios e involuntarios, luego desmantelados en la novela. El segundo lo hace con datos de testigos, primos del viejo caudillo, amigos, compañeros de escuela o del ejército, que también podrán exagerar, olvidar o mentir, pero sus declaraciones no serán demostradas en la materialidad de la novela.

La autoridad retórica de ambos autores pasa por la claridad con que ellos presentan sus relatos y argumentan a favor o en contra del personaje biografiado. Perón reescribe su texto y se lo va a presentar a su destinatario proveyéndole todo tipo de información sobre la autoridad que tiene para escribir, que consiste en que nadie puede saber más de su propia vida que él mismo.

⁴⁹ José Ignacio Rucci (1923-1973), fue un dirigente sindical y político argentino, actuando en el peronismo desde 1946. Entre las versiones de su asesinato, la más fuerte es que fuera ajusticiado por el grupo Montoneros el 25 de septiembre de 1973 en represalia por los sucesos en Ezeiza el día del retorno. Su familia, sin embargo, declaró en los años 90 que el gremialista había sido muerto por la Triple A.

Así se remontará a sus bisabuelos europeos y relatará los inconvenientes que enfrentaron en la llegada a Argentina, información que sólo se podría obtener de comentarios personales hechos de los bisabuelos a las generaciones siguientes. Esto incluye las “verdades” que Perón quiere contar sobre el abandono de la carrera de medicina y la ida al campo de su padre:

Hay muchas versiones sobre los motivos que llevaron a mi padre a trabajar en el campo. Sé que empezó a estudiar Medicina por exigencia del abuelo, y que en algún momento dejó eso. He leído por ahí que la fiebre tifoidea lo hizo interrumpir los estudios, pero él no me lo contó así: dijo sencillamente que se había cansado. (LNDP, p. 51)

Las muchas versiones a las que se refiere Perón son referencias que se encuentran fuera de la novela⁵⁰. Quien está junto a Perón redactando es López Rega y él también tiene información que no coincide con los datos de Perón; sin embargo, memorialista y secretario están juntos en la construcción del mito, y nada de lo que sepa su segundón irá a desautorizarlo.

En el proceso de elaboración del texto de las nuevas Memorias, que se hace evidente en las discusiones entre aquéllos, va surgiendo un escrito que pretenderá satisfacer las funciones retóricas aristotélicas de claridad al narrar, sin dejar hilos sueltos (como indicar la fecha de nacimiento del padre y no mencionar la de la madre); el agrado de las historias heroicas y el uso de una didáctica que informe al lector acerca de temas dudosos o “mal contados” por biógrafos precursores.

La autoridad de Zamora pasa por otro lado, ya que las voces de los testigos, muchas veces confrontadas, le quitarán al texto la claridad propia de una única voz que se narra a sí misma. Su narración alcanza al lector por la cantidad de infidencias que aporta y le enseña las verdades de los documentos, folletos, periódicos y cartas que le presenta. Las Memorias como escrito teleológico presentaban a un niño líder que sabía qué deseaba y cuál era su futuro,

⁵⁰ Como por ejemplo, de Bonifacio del Carril, *Memorias dispersas. El coronel Perón* (1969). Buenos Aires: Editorial Emecé, 1984; de Hugo Gambini, *El 17 de octubre de 1945* (1969). Buenos Aires: Editorial Brújula, 1969; y los libros de Félix Luna: *El 45. Crónicas de un año decisivo* (1968). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999; *La Argentina de Perón a Lanusse* (1973). Buenos Aires: Editorial Planeta, 1990; *Perón y su tiempo I, II y III* (1984). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986-1990, entre otros.

Pero las enseñanzas de mi padre y del viejo maestro no satisfacían las ilusiones que la familia depositaba en mí. Tuve que viajar a Buenos Aires, donde mi abuela paterna se encargaría de completar mi educación. Aprobé como estudiante libre los primeros grados de la escuela primaria, y enseguida me puse al día. (...) A los diez años yo pensaba casi como un hombre. En Buenos Aires me manejé solo y las faldas de mi madre o las de mi abuela no me atraían como a otros chicos de la misma edad. Pretendía ser una persona mayor y procedía como tal. (LNDP, p. 56)

la biografía no autorizada de Zamora, en un movimiento similar que presenta al futuro adulto en el que aún es un niño, desconstruye la imagen de niño prodigio y la reemplaza por la visión del futuro demagogo:

En 1905, María Amelia descubrió que Juan emprendía acciones que se contradecían. De pronto gastaba todos sus ahorros para comprarle una muñeca, y al entregársela le advertía: "Cada vez que jugués con ella, acordate que te la he dado yo. ¿Entendiste?: yo". Y el mismo día, o al siguiente, salpicaba con tinta los cuadernos impecables de la prima. La tía Vicenta disculpaba sus travesuras, pensando que ya las curarían los años. Baldomera, en cambio, desahogaba sus aprensiones en doña Dominga: "¿Qué podrá pasarle por dentro a ese chico, mamá? ¿Será el abandono; lo que sintió cuando lo dejaron solo? ¿O es la naturaleza, el temperamento de indio ladino que ha heredado de Juana? A veces, cuando lo miro con atención, me parece que no tuviera sangre dentro del cuerpo; como si lo hubieran vaciado de sentimientos. Pero no bien el chico se da cuenta de que lo estoy mirando, se pone un sentimiento encima como si fuera ropa: me acaricia, busca ternura, llora, suelta una carcajada. Jamás he visto una criatura así, tan oscura por dentro y con tanta luz por fuera..." (LNDP, p. 81-82)

Además, Zamora tendrá autoridad y credibilidad desde el momento que se pueda equiparar al Rodolfo Walsh de *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, que supo montar sus historias a partir de testimonios. La novela, a través de Zamora, muestra cómo se realiza una investigación periodística al estilo Walsh.

Zamora escribe la biografía de Perón usando diversos recursos narrativos, como ser: un narrador omnisciente de tercera persona; también, en ciertas ocasiones se hará uso del discurso directo que le dará voz propia a los testigos, como cuando la prima de Perón comenta que él

lloraba encerrado en su cuarto porque sus padres lo habían dejado en la casa de los abuelos sin despedirse, y ella quiso ser amable con él: “¿*Querés agua, Juancito?*. *Lo que quiero es que te mueras*”, oyó que le respondía. “*Quiero que todos se mueran*” (LNNDP, p. 81). Así como también intervenciones del narrador en discurso indirecto libre, y anécdotas relatadas de forma exagerada (“*Sobrevivieron en Lobos años de una modorra tan abismal que hasta el polvo, cuando lo sacudían de los plumeros, se posaba sobre los muebles con el mismo dibujo*” (LNNDP, p. 72). La biografía de *Horizonte* está además atravesada por datos ridículos que aparecen, a veces, como notas de pie de página, cuya función es siempre socavar al biografiado y por extensión a su entorno. En el punto 2. LOS PRIMEROS AÑOS, se narra el bautismo de Perón que tuvo lugar el 14 de enero de 1898, citando también el lugar y nombre de los padrinos, a lo que se le agrega un asterisco con la siguiente irrelevante nota:

*En 1971, José López Rega reveló que el nacimiento de 1895 correspondió en verdad a la quinta vida de Juan Domingo Perón. En las anteriores había sido Per-O, una reina egipcia cuyo nombre significa “La Casa Grande” y que gobernó las aldeas del alto Nilo 3500 años antes de Cristo; Rompe, el pez cuya nariz es una espada eléctrica y que habita en las fosas marinas situadas al este de la isla Desengaño; Norpe, un dogo que mordió en Catay a Marco Polo y pagó la afrenta envenenado con polvo de vidrio; y el sacerdote jesuita Dominique de Saints-Péres, quien fue maestro de Descartes en el colegio de La Flèche y murió fulminado por un rayo en el señorío de Perron, donde era huésped de su discípulo. En 1970, Perón admitió que había firmado algunos de sus artículos con el seudónimo Descartes “porque el filósofo usó mi apellido (Perron) y yo quiero devolverle la gentileza”. (LNNDP, p. 73)

El esoterismo del Secretario desmonta cualquier posibilidad de lograrse una imagen seria del Perón biografiado. Las habilidades esotéricas del “Brujo” pasaban por la ardua tarea de transferir el ánimo de Eva Perón al cuerpo de Isabel, a lo que se prestaba con toda confianza la tercera esposa del ex presidente. Comenta el narrador:

Ésa es la mujer que López quiere instalar en el cuerpo de Isabel ahora, 19 de junio, once minutos antes de la una. Que un alma ocupe a la otra. Pero no es tan sencillo. Son almas desiguales: ¿cómo hará el océano para caber en un río? Y luego, no todas las turbulencias de Evita deberían pasar a Isabel. Si pasaran, López no podría manejarla. De nada le servirían el don de las lenguas, el caudaloso amor por la difunta. Pondría un huracán en marcha, pero desobediente. (LNDP, p. 247)

El personaje del brujo López Rega, como comentamos anteriormente, ya había sido presentado en el relato ficcional “Perón sueña con la muerte”, en el que el periodista-narrador consigna información que anticipa la personalidad del personaje. Él hace referencia también a los libros que el Secretario le había regalado: “*Apenas entré [en la oficina de López], me había ofrecido tres libros de su cosecha, dedicados ‘al amigo cronista cordialmente’ con una letra infantil y laboriosa.* El título de las obras no se menciona en el relato, tampoco en *La novela de Perón*, sin embargo, la relación con los escritos reales de López Rega se hace evidente. Se trata de *Astrología Esotérica* (1962), *Alpha y Omega* (1963) y *El sabio Hindú* (1977)⁵¹ en los que se encuentran las ideas espirituales del Secretario.

A partir de esas obras de López Rega se pudo reconstruir la parte mística del personaje⁵², así como también de relatos de testigos presenciales que escucharon al Secretario comentar que había resucitado a Perón una vez, y los trabajos que estaba realizando para llamar y atraer el espíritu de Eva⁵³. El Secretario le reza a Eva con oraciones del culto Umbanda, sacrifica pájaros al pie de su cajón, pero “*a la cabecera de la difunta, López hizo colocar un crucifijo de madera con rayos de metal, idéntico al que hace veintiún años estaba en la capilla ardiente del*

⁵¹ Los libros fueron publicados por editoriales de la propiedad de López Rega; los dos primeros por Rosa de los Libros de Buenos Aires, y el tercero por Karuna Press, Inc., de Florida, Estados Unidos. Por la fecha, vemos que ese último apareció durante su exilio, y nunca pudo haber formado parte de los regalados al cronista del relato.

⁵² Martínez comentó en una entrevista con Jorge Halperín, que cuando se despidió de López Rega, el día que lo había encontrado en la Gran Vía, inmediatamente se deshizo de los libros. Pasados los años, cuando quiso reconstruir el personaje, se arrepintió de haber desperdiciado ese material y debió buscar nuevos ejemplares. (HALPERIN, Jorge. A fondo: Tomás Eloy Martínez, escritor y periodista. “Me interesa la forma enfermiza de la política”. *Clarín*. Domingo 03 de mayo de 1998). Disponible en: www.literatura.org/TEMartinez/temrepo/html.

⁵³ Nota de Ariel Palacios, corresponsal en Buenos Aires de *O Estado de S.Paulo*, al cumplirse otro aniversario de la muerte de Perón (01/07/2009). Disponible en: <blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/ha-35-anos-el-brujo-tentava-acordar-o-fa/>.

Ministerio de Trabajo” (LNDP, p. 247). El narrador comenta que, a pesar de ese hombre ser temido por todos, era vulnerable a la fuerza espiritual de Eva, cuando se preguntaba: “¿qué me sucederá si el espíritu de Evita rechaza el trasplante?” (LNDP, p. 248).

Así como había sucedido con el cronista, narrador en primera persona, del relato de *Lugar común la muerte*, el narrador omnisciente de *La novela de Perón* también dismantlará la figura del Secretario-Brujo a partir del esoterismo.

Salvando el caso de Perón, por supuesto, los demás narradores – de forma ingenua o intencional – presentan sus relatos siempre para desmentir las Memorias de Perón.

En un duelo de versiones narrativas, las nuevas Memorias de Perón y la biografía de *Horizonte* se medirán dentro de un texto mayor y totalizante, *La novela de Perón*, en el que un narrador omnisciente e intruso claramente tomará partido contra el memorialista.

CAPITULO II – “Durante”

Yo me llamo Fernando Vidal Olmos, y esas tres palabras son como un sello, como una garantía de que soy ‘algo’, algo bien definido: no sólo por el color de mis ojos, por mi estatura, por mi edad, por mi día de nacimiento, y mis padres, sino por algo más profundo de índole espiritual: por un conjunto de recuerdos, de sentimientos, de ideas que dentro de uno mantienen la estructura de ese algo...¹

Soy Perón, el cadete. Soy el ejército²

2 Un intermediador

2.1 Quién es quién

Pensamos leer como “Durante” ese tiempo que, de la misma forma que el avión de Perón, suspendido en el aire, el narrador se toma para hacer un paneo de aquellos personajes en pleno vuelo, así como también de los que se aproximan a Ezeiza, representados por los dos grupos opositores, ideológicamente, pero a los que une el deseo de estar junto a “su” líder. En *“este preciso punto de la eternidad – 20 de junio de 1973 – el tiempo ya no quiere moverse más y nos quedamos todos para siempre aquí, viviendo el presente, con Juan Domingo viajando sin término desde Madrid...”* (LNDP, p. 142), dice una voz que se confunde entre la del narrador y la del primo Julio. El reloj del hotel del aeropuerto de Ezeiza parece haberse

¹ SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Op.Cit. p. 264

² LNDP, p. 153.

detenido y con él todos los actos de la novela, pero desde ese presente estático, el narrador hará un movimiento hacia el pasado, y expondrá uno a uno, a todos los personajes, haciendo que sus historias de vida también se congelen en su enunciado.

Dicho enunciado existe ante la presencia de un narrador omnisciente³ que conoce los textos de Perón y de Zamora, y lo que es más importante, los lee sabiéndolos productos surgidos de unas Memorias que los anteceden; así, abarca tanto a los personajes y sus producciones escritas como el trabajo que esos, en condición de autores, están realizando.

Si a partir del enunciado es posible llegar a la enunciación del sujeto, como propone Benveniste (1989); dicho “sujeto” – narrador – hará que su enunciado no tenga valor en sí mismo sino como un disparador que lleve al acto enunciativo. Se trata aquí de recuperar el acto de la enunciación no tanto para reproducir el tiempo, el espacio y al sujeto que se manifiesta – lo que es casi imposible – sino para llegar a través de los elementos del discurso a entender, o encontrarle explicación a los porqués del enunciado analizado.

Todo enunciado, de alguna manera, nos deja fuera del momento de la enunciación como acto de producción (MAINGUENEAU); nos aleja topocronológicamente del proceso inmanente del discurso. En sentido contrario, considerar el enunciado nos lleva al estudio trascendente del texto, es decir nos guía al contexto, a lo de afuera del lenguaje mismo. Así, como elemento externo a la enunciación tenemos la presencia de los personajes de la historia narrada.

En un primer momento – sólo en los dos primeros capítulos – el narrador omnisciente, como ya subrayamos, se abstiene de emitir juicios radicales y simplemente describe a los personajes, los presenta en acción, y narra lo que sabe de ellos. Se trata de un narrador dubitativo y preocupado tanto por los destinos de los personajes a los que invade en su intimidad como por el futuro de la Argentina de esos mismos personajes. A veces se mostrará crítico con uno u otro, pero narrándolos a una cierta distancia. De esa forma, se pronunciará al inicio principalmente sobre Perón, Isabel Perón, López Rega y el recién iniciado sicario Arcángelo Gobbi caracterizándolos como a los personajes negativos de la novela.

³ Al que llamaremos, más de una vez, directamente “el narrador” en este capítulo, diferenciándolo así de los narradores de las nuevas Memorias (Perón) y del texto publicado en *Horizonte* (Zamora).

Sin embargo, a los trechos en los que la subjetividad de ese narrador aflorará para posicionarse a favor o en contra de los personajes por él relatados, se les opondrán fragmentos en los que mantiene un punto de vista un poco más objetivo, “actuando como crítico o estudioso de los materiales autobiográficos de Perón” (MATTOS, 2004, p. 33). Al principio de la novela el movimiento pendular será entendido como pretensión de neutralidad; pero a partir del capítulo 3, “Las fotos de los testigos”, su intromisión y parcialidad serán más marcadas. Siendo que algunas veces observará de fuera de la escena y desde allí narrará a los personajes, y otras veces se identificará con ellos, o con los lectores con quienes dialogará acerca de los hechos narrados.

Con las características de la retórica epidíctica (ARISTÓTELES), el narrador censurará a ciertos personajes, los condenará como a los “malos” de la historia y, tanto a través de la acción como de la descripción, hará el elogio de los “buenos”, en un intento ingenuo de provocar una lectura aprobatoria de estos y prejuiciosa de aquellos. Una vez más vemos cómo el narrador se entromete en la lectura de la novela que fluiría perfectamente de las nuevas Memorias de Perón a la biografía de Zamora sin la necesidad de esa constante “voz de la verdad” en la que el narrador se posiciona.

En la perspectiva de ese narrador, todo el entorno de Perón manifiesta, de alguna manera, que el ex presidente no está apto para conducir los destinos de un país. Resultan, sin dudas, significativas las caracterizaciones de Isabel Perón, López Rega, los integrantes de la Logia Masónica Propaganda 2 (P2) que viajan en el avión del retorno a Argentina. Todas ellas son la muestra en acción y descripción de las preferencias y necesidades de un Perón acabado.

En oposición a aquellas relaciones del ex presidente están los Montoneros, representados como ingenuos jóvenes idealistas, que a pesar de la violencia con que actuaban en los 70, serán leídos bajo el estatuto de futuras víctimas de la Triple A, organización dirigida por López Rega. Lo mismo ocurrirá con los testigos llevados a Ezeiza por la revista *Horizonte*, presentados bajo la visión de un narrador que los muestra frágiles en sus recuerdos y humanizados en su vejez.

Sin embargo, a pesar de formar parte del grupo de los “buenos”, tanto los Montoneros como los ancianos conocidos de Perón y testigos de la “*vera historia*” (LNDP, p. 42) contada por Zamora, aquellos serán muchas veces rebajados a los niveles de cobardes y decréptos. Esto aleja a los personajes mencionados del género epidíctico aristotélico, pero al mismo tiempo permite que a través de ese rebajamiento se explote la posibilidad de producir una

lectura que reúna lo peor que hay en ellos con características similares de Perón, detalladas en un primer momento de la novela, y de esa forma contraargumentar para luego volver a argumentar con más pruebas. Y si Perón como personaje al que se quiere desmitificar posee las mismas inhabilidades que sus oponentes, desacreditando a estos últimos el narrador lo disminuye indirectamente a él.

Así Perón será leído junto a su primo – y contrincante familiar – Julio Perón, a quien lo unen apellidos, iniciales, edades⁴ y sus incapacidades físicas. Las cuestiones prostáticas de Julio Perón son narradas detalladamente el día de la reunión de parientes y amigos en Ezeiza:

Aunque ha orinado antes de sentarse a la mesa, Julio sale otra vez en busca del baño. Desde hace días lo atormenta la libertad de sus esfínteres. (...) Así le pasa con la orina. Todo el tiempo tiene la sensación de que se le escapa una gota, y no: cuando se palpa está seco. Ahora, sin saber cómo, se ha mojado. (...) Y aunque arde la chimenea en el vestíbulo del hotel, y a sus pies hay una estufa eléctrica, la humedad se le ha pasado al pantalón y le da escalofríos. (...) Elige el más lejano de los excusados, cierra la puerta con pasador, y luego de vaciar el mísero chorro de orina que le queda, se sienta en el inodoro. (LNDP, p. 40)

El enunciado del narrador arriba presentado es una introducción a lo que más adelante delatará como ocurrido con Perón dos días antes de viajar a Buenos Aires (el 18/06/1973) que se asemeja a lo sucedido con el primo Julio en Ezeiza (el 20/06/1973). En un registro bajo que contradice el relato heroico (FRYE, 1982) con el que Perón desea ser recordado, el narrador, que ya había tenido la indiscreción de contar en la cuarta página de la novela que Perón hablaba por teléfono un par de veces al día con “*el médico de Barcelona que le cuidaba la próstata*” (LNDP, p. 12), permite ahora que Perón hable en primera persona y se queje de los mismos síntomas de su primo:

López trajo un calmante. Son engaños del cuerpo, mi General. ¿Por qué les hace caso? Yo lo veo tan fuerte como un padrillo. Duermasé. Me dijo: Desorientado durmiendo a esos achaques.

Pero no pude. El corazón hervía. Sentí una puntada. Quise ir al baño. Al sentarme en la cama, las piernas me crujieron. Se me habían vuelto hielo. ¡López!, llamé. Ayudemé a mear. Él me cargó en los hombros, ¿No ve qué bien camina? ¡Como un muchacho!, me iba tranquilizando. En el baño solté unas tristes gotas. Tenía la vejiga hinchada, me molestaba la próstata, la orina me ocupaba todo el cuerpo. Y, sin embargo, nada: sólo unas gotas de mierda. (LNDP, p. 163)

⁴ Julio Perón recuerda que su primo era unos pocos años mayor que él (LNDP, p. 41).

El narrador, que en un principio había opuesto a los testigos y “*héroes de ayer*” (LNDP, p. 37) a la comisión organizadora del retorno – o llámese grupo connivente con López Rega – pretende mostrar neutralidad al rebajar a los testigos en un acto enunciativo que apunta a desacreditar aun más a los personajes que forman parte del grupo de los “malos”. Estos últimos se encargaron de maltratar a los ancianos en Ezeiza hasta hacerles sentir que no eran nada, y que nada, ni sus propios recuerdos, les pertenecían. Así como el primo Julio “*siente que ya nada de su cuerpo le pertenece*” (LNDP, p. 40), el ex presidente también “*sentía que un cuerpo ajeno procuraba desalojarlo de su cuerpo, y se agarraba entonces a las barandas de la escalera para no perder el instinto de identidad*” (LNDP, p. 54).

La equiparación que el narrador busca hacer con los primos se deshace abruptamente cuando Perón afirma con relación a sus Memorias: “*La Historia se quedará con la verdad que yo estoy contando*” (LNDP, p. 50) y se coloca a Julio Perón junto a “*los testigos que van corroyendo el mito de Perón*” (LNDP, p. 70). En realidad, el narrador parece equiparse con Perón en una lucha de poderes que gritan “lo que yo estoy contando es lo que va a prevalecer”. Los acontecimientos producto de los desarreglos físicos del primo se presentan primero, y cuando el lector ya se formó una idea de los padecimientos e humillaciones de ese, sigue con la lectura y descubre que lo mismo sucede con Perón, produciéndose en el acto mismo de la lectura algunas conclusiones y relaciones fundamentales sobre los personajes. Entonces, el personaje Perón se manifiesta primero al hacer su declaración sobre la historia y la verdad, e inmediatamente se confirma la destrucción del mito.

Otros testigos también serán descritos en sus decadencias: “*El agricultor Alberto J. Robert, que fue niño junto a Perón en Camarones, masca una bola de tabaco. Y cuando mira, sus ojos azules se vuelven sílice, velados por las cataratas*” (LNDP, p. 38); comentario este que hace referencia a las marcas del tiempo que no permiten ver bien a algunas personas de cierta edad. Así como el capitán Santiago Trafellati, compañero de Perón de la época del Colegio Militar, quien aparece para decir que ese “*sufría de vértigo*” (LNDP, p. 39), lo que haría imposible la idealización de Perón, volando en un Montgolfier cuando cayera la tarde, recreada por María Tizón.

En lo que hace a las mujeres del grupo de los testigos, ellas no escapan a la caracterización del narrador que las expone bajo el criterio del sentido común de dos simples amas de casa suburbanas. Las enunciaciones, muestran a María Tizón y a Benita Escudero en el mero deseo de salir del momento histórico para discurrir sobre la intimidad de Perón en sus relaciones con la primera esposa. Según el narrador, esos personajes femeninos se dejan llevar por recuerdos, que al pronunciarlos en voz baja las hacen cómplices de un secreto de Estado.

El narrador procede con una formalidad que será única en toda la narrativa: en vez de hacer uso de la tercera persona para relatar la conversación de las parientas políticas, permite al lector leerlas en un discurso directo de estilo teatral encabezando el habla de cada una de ellas con el nombre propio seguido de dos puntos (“MARÍA:” y “BENITA:”); de esta manera, hará que los personajes con sus propias palabras y respetando los turnos de las enunciaciones, acaben con el mito del “macho”⁵ argentino.

Además de la estrategia del discurso directo, unas cartas⁶ que posee Benita serán otro mecanismo de la novela para traer al presente de la narración a Aurelia Tizón. Pocos parecen acordarse de ella; aun su propio viudo no logra recordar su nombre de pila, como veremos en el ítem en el que tratamos de la memoria de Perón. De ese modo, la correspondencia guardada por la prima Benita viene para iluminar las angustias que padecía la primera esposa de Perón con respecto a las ausencias del marido, el temor de disgustarlo, la falta de hijos en la pareja, la soledad.

Dichas cartas, apenas dos, aparecen transcritas y funcionan como documentos irrefutables a la hora de pensar el mito Perón.

La lectura de las cartas – sabidamente ficcionales – enfrenta igualmente al lector con el tema la escritura epistolar y su representación autobiográfica. En ambas, el lector tiene la sensación de estar leyendo algo que no debería. El teórico Philippe Lejeune (1998, p. 75-78) se pregunta a quién pertenecen las cartas: al remitente, que es el que compra los elementos para escribir, el “dueño” de las letras y pensamientos vertidos en ellas; o al destinatario, cuyo nombre aparece en el sobre que contiene la carta y en el mismo encabezamiento de esa. Y en el último de los casos estaría también en discusión la posesión legal de los deudos del remitente y del destinatario. María Tizón, como hermana, tiene que soportar que las

⁵ Durante los años de proscripción de Perón y del peronismo en general, para hablarse de él había que usar códigos conocidos entre los hablantes y que engañasen a oyentes indeseables. Así, surgieron nombres y frases como: “el que te dije”, “el hombre”, “el Viejo”, “Pocho”, “el macho”, y algunos otros citados por el personaje Martínez en conversaciones con Zamora.

⁶ Aunque la correspondencia abunda en la novela, representada por cartas, notas y postales, esas dos cartas son las únicas escritas por el personaje Aurelia Tizón incluidas en la diégesis de la narrativa.

confesiones de Potota estén en manos de alguien que no es de su familia, y leer las cartas al mismo tiempo que lo hace el lector y con la misma curiosidad y fruición.

Virginia Woolf, citada por Nora Catelli (2007, p. 85), afirma que somos incapaces de vivir solo de la imaginación, y que las novelas, las tramas, las obras de teatro, las películas no son suficientes para satisfacer nuestra dependencia de nuevos estímulos. Es por eso que recurrimos a los escritos de la intimidad, a las biografías y a todo el material que los comprende o completa, como cartas, diarios íntimos o memorias.

La escritora inglesa cree tratarse de un arte muy limitado, “algo que se va construyendo con la ayuda de amigos, deudos, documentos, y cuya función es casi siempre auxiliar: sirve, precisamente, para alimentar la imaginación” (CATELLI, 2007, p. 85). Sin embargo, Woolf no se refiere a cualquier tipo de imaginación, sino a aquella que fantasea con los hechos vividos por un autor convertido en personaje, por un autor que desde la primera persona relata acontecimientos garantizando su veracidad.

En lo que atañe a la primera persona de Aurelia Tizón, que se dirige a una segunda, Benita Escudero, en las correspondencias, ella le ofrece, indirectamente, al lector ocasional de la novela “la proximidad, la profundidad, el sonido de la voz, el atisbo de lo íntimo, la marca de lo auténtico, la huella de lo cotidiano”, en resumen, lo “verdadero” (ARFUCH, 2007, p. 111-112). Lo que es más, junto a esas “habladurías” del yo encontramos los grandes temas de la humanidad, “la inquietud existencial, o las tendencias del pensamiento”. Arfuch (2007) reconoce que el diálogo íntimo de las cartas que se produce entre voces, primero cercanas y después más distantes, nunca dejó de apasionar a lectores y críticos. Porque se trata de una relación dialógica alimentada por el saber – y por el querer saber, por la afinidad, la pasión o los intereses políticos que desde siempre incentivaron la curiosidad del hombre.

La primera persona de las cartas le confiesa a Benita que su ginecólogo, después de años de estudios realizados le asegura que ella no tiene nada, que es totalmente saludable, lo que la entristece todavía más que si fuese estéril porque jamás podría enfrentar al marido y pedirle que él hiciera una consulta o tratamiento médico. Cuando María Tizón, acabada la lectura, finalmente declara “*Ella puede. El que no puede es Perón*” (LNDP, p. 200), hace que de una charla informal entre dos ancianas, personajes sin mayor relevancia en el desarrollo de la diégesis, la figura del líder se socave y no haya retorno a una perspectiva de lectura que existía en el punto inmediatamente anterior a esa declaración. Parafraseando las palabras del periodista Martínez, “*De repente, dejó de ser un mito*” (LNDP, p. 253), y esa visión primero repentina, será reiterativa con el devenir de otros relatos testimoniales.

2.1.1 Personajes diseñados a medida

El heterogéneo enunciado del narrador omnisciente relata de forma maniquea a los personajes. Dicho maniqueísmo describirá a un Perón senil e imposibilitado de sentir cualquier tipo de sensación física o espiritual, así como también dominado por “el brujo”, su secretario privado y mayordomo, como también lo llama el narrador. El Secretario no deseaba el encuentro de Perón en Ezeiza con sus familiares y conocidos, no obstante, el lector los encuentra reunidos en el enunciado del narrador, que hace todo lo posible por entablar relaciones entre esos y aquel.

Otra relación se produce entre el maléfico personaje López Rega y Arcángelo Gobbi, a quienes unen tres puntos en común: un tiempo compartido de trabajo en la imprenta de la que el Secretario había salido para dirigirse a Madrid a encontrarse con Perón; la relación previa de Gobbi con Isabel Perón, cuando ambos frecuentaban el mismo templo de la Escuela Científica Basilio⁷ (LNDP, p. 25); y en la fecha del retorno, la actuación de Gobbi en el grupo de tareas que comanda López Rega. Al describir la onda mística en la que el personaje de Gobbi está inmerso, y cómo eso domina sus actos hasta hacerlo aceptar terribles vejaciones como la de la humillante iniciación a la que lo sometieron el sicario Lito Cuba y sus compañeros, el narrador induce al lector a pensar que López Rega pasó por el mismo rito, destruyendo el aura de superado que el Secretario tiene:

[Lito] Puede que esta misma noche comience una guerra santa, muchachos. La dictadura de Lanusse no se atrevería a matar al General aquí, en su propia tierra. Daniel [López Rega] nos lo ha advertido. Daniel piensa que atentarán contra Perón en Roma, antes del viaje. Somos los Elegidos, la vanguardia, la tropa celeste. Sólo uno de nosotros no ha pasado todavía por el *ritual de iniciación*.

-¿Arcángelo? -llamó. Voz de tímpano, suave-. Tenés que desnudarte.

Con sus ojos de laguna vacía, el Arca se fue quitando las zapatillas, la chomba, los bluejeans. Quedó en medias. (...) (LNDP, p. 140) (*Itálico nuestro*)

⁷ La Escuela Científica Basilio es una institución espiritista de Buenos Aires, fundada en 1917 por el escribano francés Bernardo Eugenio Portal y la médium francesa Blanca Aubreton de Lambert, quienes creían que trayendo la obra de Jesucristo al presente podrían ayudar a la evolución espiritual del hombre. La institución, que basa su culto en el espiritismo kardequiano (del espiritista francés Alan Kardec), lleva el nombre del padre de Portal, Pedro Basilio Portal, que se habría reencarnado en la señora de Lambert. Perón, que estaba enfrentado con la Iglesia Católica, apoya públicamente a aquella escuela religiosa. Martínez, en un ensayo en el discute periodismo, historia y ficción (2004a, p. 2), comenta una de las tantas discusiones sobre realidad/ficción que suscitó *La novela de Perón*: “Hubo muchas fábulas por el estilo. La más notable, quizá, es la de una institución espiritista que envió cartas a los periódicos protestando porque uno de mis personajes de ficción, a quien se describía como aficionado a ese culto, no figuraba en los registros oficiales”. Se trata del padrino de Isabel Perón que discutiremos en este mismo ítem.

Durante la violación de la que fue objeto Arcángelo Gobbi, penetrado por el miembro de Lito Cuba que como *“una fusilería de cal viva”* (LNDP, p. 140) le hacía estragos en las entrañas, sintió que *“le aniquilaba de un golpe todos los recuerdos”* (LNDP, p. 140) perdiendo de esa forma la memoria y la identidad individual para ser parte – a través de la iniciación – del grupo. Su confusión fue tal que primero pensó que estaban educándolo en el odio al General. *“Casi enseguida vislumbró que no: que allí estaba Daniel [López Rega], hablándole de heroísmo y martirio”* (LNDP, p. 140).

Una vez finalizado el rito de iniciación, *“miró la cara de los verdugos y arrojó sobre los ojos de Lito un escupitajo de hiel y sangre”*. Los Elegidos gritaron *“¡Viva Perón!”*, repitiendo Gobbi el mismo grito con las pocas fuerzas que le quedaban (LNDP, p. 140-141), y convirtiéndose así en otro “arcángel” de la “tropa celeste”. De esa forma, Gobbi es ahora también lo que fue alguna vez el Secretario, un ser inferior, vejado y constantemente humillado.

Pero con quien realmente será medido López Rega es con Nun, que representa la agresión que se opone a la violencia del grupo del Secretario. Nun, igual que Perón, había comenzado una carrera como cadete del Liceo Militar⁸. Sin embargo, convertirse en oficial de ejército no estaba en los planes de Nun, sino que sus padres lo habían inscripto sin consultarle previamente (LNDP, p. 62).

Nun abandonó el Colegio Militar y casi de forma casual comenzó a participar en grupos políticos. Diana, su pareja también montonera, había sido trotskista antes de entrar en la juventud peronista para luego convertirse en montonera. La historia de Diana Bronstein podemos leerla como otro homenaje de la novela a Rodolfo Walsh, quien también había hecho un camino de militancia política opuesto al de Montoneros. Walsh había militado en la Alianza Libertadora Nacionalista⁹, fue antiperonista durante los dos gobiernos de Perón pero un hecho casual, el haber sido testigo de una masacre (1956) de peronistas después de la caída de Perón (1955), hizo que tomara partido por las víctimas. Tampoco es casualidad que la

⁸ Hay diversos Liceos Militares en el Colegio Militar; el que está en Buenos Aires es el Liceo Militar San Martín.

⁹ Asociación antisemita y anticomunista a la que perteneció un par de años.

compañera de armas de Diana se llame Vicki, nombre de la hija de Walsh que también militaba en Montoneros y sería otra mártir del movimiento¹⁰.

Leemos en los jóvenes personajes montoneros, especialmente en los personajes femeninos, a futuros mártires que el final de la novela confirmará. Presentar una tipología que se aproxima a Walsh, primero elogiada y luego victimada, muestra a las claras la posición del narrador – y junto con él la de la novela – de colocarse en el lado contrario a López Rega, y por extensión al de Perón, este como soporte fundamental del Secretario-verdugo.

También en el lugar opuesto al de Diana y Vicki estará Isabel Perón, que aparecerá desplazada a una segunda o tercera posición, en primer lugar en los carteles del palco en Ezeiza (primero está Eva), y después en el habla de Aurelia Tizón, quien fue la primera esposa del ex presidente. Esta última será recordada por los parientes como una fiel esposa y sufrida dama. Las mujeres del grupo, la hermana, María Tizón, y la prima de Perón, Benita Escudero, continuando la conversación, no se ponen de acuerdo con la fechas del noviazgo de Perón y Potota. La edad y proceso senil del grupo son los mismos del hombre que estaba llegando al país para ser presidente. Isabel Perón, mucho más joven que todos ellos, no es una entidad que forme parte de los recuerdos de los testigos; y en lo que respecta al narrador, este la coloca en la misma categoría de los caniches de Perón, cuando dice que “*Isabel dormía y las perras estaban apaciguadas en sus cuchitriles*” (LNDP, p. 52). La reificación del personaje socava cualquier tipo de ideología política que se le pueda adjudicar posteriormente. Aunque el personaje del periodista español Emilio Romero aparece para recordarle al lector cómo seguirá la historia de Isabel después de la novela, y en su apreciación demuestra ser más perspicaz que el mismo narrador omnisciente:

Romero ha disentido. La esposa (opina) vive aquejada por la ambición. Es una mujer hipócrita y, por lo tanto, impredecible. Hasta ahora, hemos creído todos que López la usa. Sucede al revés. López, más bien, es instrumento de ella. Cuando ya no le sirva, también a él lo sacrificará. Esa ratita histérica es implacable. Ha destrozado a todos los adversarios. Se ha merendado aun a los más fieles. Está cebada con carne de elefantes. (LNDP, p. 96)

¹⁰ María Victoria Walsh, conocida como Vicki o Hilda, oficial segunda de la organización Montoneros, murió el 29 de septiembre de 1976 en un enfrentamiento con el ejército.

El periodismo, que a partir de la voz de Romero podría leerse como actividad investigativa responsable, por el contrario será denunciado de estar intrincado en las redes del poder, ser corrupto y oportunista como discutiremos más adelante.

Ahora bien, entre todos los personajes hay que destacar al padrino de Isabel, don José Cresto, que a pesar de ser secundario se hace fundamental para discutir no sólo la aproximación al personaje de la sobrina sino también la exacerbación en la caracterización del ridículo personificado. La frase de Cresto “*hija querida*” proferida en el aeropuerto de Barajas a su llegada a Madrid (LNDP, p. 127), instala un lazo inexistente de consanguinidad junto a otro de crianza y formación. Isabel, según la novela, fue criada por un hombre sin cultura, educación, modales ni criterio alguno; y eso dice todo sobre el resultado de su empresa. Ubicada en el lugar de la “hija” de Cresto, una vez más, Isabel es presentada en relación directa con la incultura y la falta de discernimiento.

Al colocar en el centro de la escena el habla del padrino, el narrador carga las tintas contra el decir erróneo del personaje. El discurso de este es representado en la textualidad y muchas veces se siente la falta de un glosario para seguir la lectura:

-Este *sojeto* es tan raro – le explicó a Isabel – que desde el mismo *reporeto* llamó a unos primos. Después me pidió que lo *taxiara* hasta la *traición* de Atocha. Y ahí lo dejé. Que cuando vuelva te avisa, *hija querida*. Así me ha dicho. (LNDP, p. 128) (*Itálico nuestro*)

La exageración de los errores lexicales de Cresto no tanto dificulta la lectura, que permite adivinar lo que él quiere decir, sino que molesta por lo ridículo del caso y por la falta de verosimilitud del personaje. Tal vez, otra solución podría habersele encontrado en la descripción y no como aparece en la materialidad de la palabra. Contrariamente, el tema de los malos modales a la mesa y las costumbres higiénicas del padrino se incorporan a la narrativa de forma verosímil.

Ciertos personajes, tanto aquellos que representan personas físicas como los que son actividades realizadas por ellos – el periodismo, la producción de las Memorias, o de otros relatos – a pesar de presentar características encontradas, altas/bajas, buenas/malas en mayor o menor grado según corresponda a la tendencia de la narrativa, son maniqueos porque no permiten que se los lea desde otro lugar.

Los personajes discutidos en este ítem del trabajo tienen rasgos más positivos, unos, y negativos, otros; lo que no significa que surja, a veces, la presencia de pinceladas de cobardía o estupidez en los primeros, e ingenuidad en los segundos; al mismo tiempo que esas particularidades no logran atenuar la perspectiva bajo la que fueron creados.

Sin embargo, cabe resaltar la corta aparición de un personaje femenino al que, tal vez por su fugaz paso por la narrativa, claramente se le adjudiquen características elevadas. Se trata de Mercedes Villada Achával viuda del general Lonardi¹¹; ella es visitada por Zamora y será uno de los “testigos” de la historia de Perón en la probable segunda parte que el periodista escriba para *Horizonte*.

El personaje es construido a partir de la metamorfosis que se produjo en ella por un incidente en el que su marido se vio involucrado por culpa de Perón. Dicho incidente hizo que ella se encapsulara para protegerse de mayores sufrimientos:

Zamora la ha imaginado como ya no es. Ha esperado encontrarse con el rostro frágil e imperial que asomaba en las fotografías de 1955. No ha pensado que el tiempo la embellecería. Cuando Mercedes Villada Achával de Lonardi le abre la puerta, Zamora se pregunta si no estará, tal vez, confundido de sitio. El tiempo ha ido empujando la belleza de la mujer hacia adentro del cuerpo, como si ella hubiese tenido pudor de mostrarla y fuese ahora sólo la crisálida transparente que la cobija. (LNDP, p. 218)

El narrador también describe su casa como el refugio que la protege del “salvaje” mundo exterior. Ubicada en Barrio Norte, presenta una decoración que combina con la vestimenta – fina, clásica – de su propietaria. Seria, austera, calma en el narrar de su versión, deja, no obstante, traslucir la tristeza que la embarga. Ella es la “verdadera” víctima de un Perón que nadie parece conocer.

Al presentar la declaración de la viuda de Lonardi, como la de uno de los últimos testimonios del pasado del ex presidente, la novela realiza un golpe de efecto final y determinante para que en la linealidad de la lectura se guíe al lector a conclusiones irreversibles sobre la conducta de Perón.

¹¹ Eduardo A. Lonardi Doucet nació en Buenos Aires en 1986. Fue uno de los militares argentinos del grupo de la Revolución Libertadora que derrocó a Perón en 1955 y a partir de ese hecho, fue nombrado presidente de facto de Argentina. Gobernó muy poco tiempo, siendo reemplazado por Pedro Eugenio Aramburu. Falleció en 1956.

2.2 Dejar que hablen. La primera y segunda persona

Cuando se trata de un narrador en tercera persona omnisciente no tenemos derecho a preguntarnos si su enunciado “es falso o verdadero” (TODOROV, 2003, p. 68). En tanto narrador, afirma Todorov, su discurso no debe ser sometido a la prueba de verdad (2003, p. 69). No obstante ello, la ironía con que el narrador omnisciente describe a Perón llamándolo “héroe”, al mismo tiempo que denota la dificultad de explicar sus proceder es incita a una lectura condicionada por la burla: “*Quizá tanto zigzag en la vida de nuestro héroe desorienta al lector...*”. “1926: *El héroe se instala con sus padres en el caserón de la calle Lobos 3529 (ahora Gregorio de Laferrere entre Quirno y San Pedrito) e inicia su noviazgo con Aurelia Tizón, hija de un conocido fotógrafo de Palermo, de filiación radical*” (LNDP, p. 212).

Con párrafos que comienzan con el año de las “hazañas” en una especie de cronología impropia de la narración heroica, y con detalles de grado insignificante como el nombre actual de las calles y la profesión de “conocido fotógrafo” del padre de la novia, el narrador desestabiliza las bases del monumento que finge construir. Una vez realizados aquellos comentarios, rebajará aun más al héroe proponiendo un “nuevo zigzag”:

A comienzos de 1930, el capitán Perón era más un oficial de gabinete que de acción. Las jerarquías ciegas del cuartel lo seducían ya menos que las intrigas tuertas de palacio. Jamás se dormía sin leer alguna página del conde Schlieffen y sin repetir en voz alta una máxima de Napoleón, como quien reza. El tema de casi todas sus conversaciones era un libro del general alemán Colman von der Goltz, *La nación en armas*, que acababan de traducir en la Biblioteca del Oficial con cuarenta años de retraso. (LNDP, p. 213)

Presentándolo primero como héroe y después negando su accionar, el narrador omnisciente adopta el comportamiento de un enemigo fingiendo parcialidad. Su ideología no permite que se cumplan los postulados a los que hace mención Todorov.

Cuando el narrador omnisciente decide entrar de lleno en la novela y comenzar a enfrentar a los otros narradores, veremos desarrollarse en un devaneo de idas y vueltas de algunas partes discursivas más neutras y de enunciado compacto, a otras en las que hará tanto preguntas retóricas como dirigidas a los personajes narrados.

En *La novela de Perón* hay largas secuencias de párrafos, y podemos decir que esas son incontables, en las que el discurso del narrador cambia no sólo el tono sino que su mensaje se dirige a otro receptor. Pero entre ellas hay específicamente unos párrafos que resumen la necesidad de volver narrarse esta historia y el trabajo que se está realizando para desarrollarla, que conviven con las circunstancias históricas de la Argentina de los años narrados y, a manera de presagio, los años venideros. Lo habíamos leído en los comentarios que el narrador hacía debido a la recepción que los historiadores le habían dado a las Memorias de *Panorama* (ítem 1.5.1 – “Preocuparse por la recepción”).

En lo que se confunde con una posible respuesta de Perón o lo que el narrador deja suponer que es su contestación al planteo de los historiadores, “se delinea una postura crítica en relación a las Memorias de Perón” (MATTOS, 2004, p. 38), de la que se desprende que algunos documentos presentados pudieron haber sido fraguados por el Secretario.

¿Ya no recuerda que usted mismo, cuando era dueño y señor de la República, mandó a escribir una biografía del doctor Perón, laudatoria, y sin embargo respetuosa de las verdades?

Cómo no voy a recordar todo eso. Y además, qué importancia tiene. No veo cuál es la diferencia entre el retrato de mi abuelo, que López Rega -acepto- ha mejorado un poco en las Memorias, con la carne y los huesos de la realidad. Carajo, ¿son o no son en sustancia la misma persona? Esa pasión de los hombres por la verdad me ha parecido siempre insensata. En esta orilla del río tengo los hechos. Muy bien: yo los copio tal como los veo. ¿Pero quién asegura que los veo tal como son? Alguien ha escrito por ahí que debo estudiar mejor los documentos. Ajá. Aquí están los documentos, todos los que se me da la gana. Y si no están, López los inventa. Le basta con posar las manos sobre un papel para volverlo amarillo: así me ha dicho. Tanto me ha confundido que, cuando miro una foto de la infancia, no sé si de verdad estoy en ella o es que López me ha llevado hasta ahí. (LNDP, p. 49-50).

La referencia que el narrador omnisciente – confundiendo con la consciencia de Perón en un discurso indirecto libre – hace en el primer párrafo a las dudas de los historiadores, y la “respuesta” del General en el segundo, cuando ironiza sobre “alguien” que ha insinuado la falta de un análisis de la documentación pertinente, son la mención a escritos que funcionan como prototextos de la narrativa. La falta de datos fehacientes y la invención de otros en las “Memorias canónicas” sugieren la necesidad de una escritura que no requiera la verdad de los hechos pero que cuente con ella.

Perón, como ya discutimos en el capítulo anterior, es el resultado de una construcción hecha de unos espacios llenos y otros vacíos de información (JAUSS, 1979, p. 90-91), de los cuales estos últimos junto con las negaciones de información o documentación son modos fundamentales en el proceso narrativo de lo que se quiere comunicar. La estrategia que se usa para colocar el tema de los vacíos en la novela está relacionada con la lectura que el narrador realiza y guía al lector por el camino que también sugiere recorrer, ya que la perspectiva del narrador intenta conducir la lectura.

El foco narrativo se construye a partir de una toma de posición crítica con relación a las Memorias que escribe Perón, refutando constantemente datos que considera falsos. Así como Zamora se había deparado con información poco fehaciente y la discutió desde las declaraciones de sus testigos, también el narrador omnisciente, que está en todo lugar y con todos los personajes de la novela al mismo tiempo, confronta los datos y deja al descubierto quién y cómo está maquillando las historias.

Cuanto más avanza su relato sobre lo que observa y lo que sabe, el narrador comienza a tomar una posición en la que argumenta y discute con Perón, como se puede apreciar en el uso de la segunda persona que interroga a Perón e inmediatamente la confesión del ex presidente que dice “yo”:

Pero en la otra orilla del río está lo que *yo* siento de los hechos. Y para mí eso es lo único que importa. Nadie sabrá jamás qué cara tenía la Mona Lisa ni cómo sonreía, porque esa cara y esa sonrisa no corresponden a lo que ella fue sino a lo que pinta Leonardo. Eva decía lo mismo: hay que poner las montañas donde uno quiere, Juan. Porque donde las ponés, allí se quedan. Así es la historia. (LNDP, p. 49-50). (*Itálico nuestro*)

El narrador intercepta en el discurso de Perón el deseo de presentarse en una narrativa con perfecto acabamiento, en la que se pueda aprehender su identidad en la forma totalizante de un relato. El crítico Pierre Bourdieu (2000) llama con el oxímoron de “ilusión biográfica” a ese tipo de relatos.

El discurso de la memoria no es totalizante, es una construcción que se modifica en el espacio del tiempo, de los vacíos, del análisis (BOURDIEU); sin embargo, Perón se colocará frente a su relato y lo recreará en una versión diseñada desde lo externo. Para la articulación de los “yo”, Perón encuentra un lugar subsidiado e involuntario, el del olvido, o el de la estrategia ficcional.

2.2.1 Quien dice “yo”

Cuando Perón dice “yo”, pretende ser contundente; lo que produce es un “yo” afirmativo que no deje lugar a dudas, y que se posicione en diálogo con el Otro. En el lado contrario se encuentra el “yo” de los periodistas Zamora y Martínez, que es dubitativo; es la pronunciación de dos personajes que hablan más con sí mismos que con interlocutores. Ambos colocan los problemas en voz alta, al contrario de Perón, ellos no saben qué ni cómo escribir.

La novela está atravesada por el constante ejercicio de autoafirmación de Zamora que también dice “yo”, y quien al ser varias veces rebajado por su superior y por su propia consciencia, necesita reafirmarse en el pronombre de sujeto. Con una imagen degradada, rebajada, Zamora se presenta: “*soy Emiliano Zamora, alto, calvo esmirriado de dientes y esqueleto, huesos manchados...*” (LNDP, p. 186). A través de este personaje que no puede parar de fumar y al que se presenta con el comentario precedente, se reconocen una vez más sus debilidades y se establece indirectamente la discusión sobre las autobiografías canónicas o las mismas Memorias de Perón. El “*yo, Emiliano Zamora*” (LNDP, p. 187) que se produce antes de cualquier declaración del personaje pone en duda el “yo” de Perón sobrestimado por el memorialista, que va a aparecer a continuación en la novela.

El personaje de Martínez, que también se presenta dubitativo con relación a su trabajo y a lo que desea para su futuro, dirá “yo” en oposición a la primera persona de Perón: “*Me confundí. Dejé caer una frase trivial. Luego, sin razón alguna, le aclaré que yo no era peronista*” (LNDP, p. 257)¹².

¹² La debilidad del personaje contemporáneo que se narra en primera persona – memorialista, autobiógrafo o como en este caso, personaje que se piensa mientras procede – hace pensar a Sylvia Molloy (2001) en las crónicas de descubrimiento y conquista, especialmente cuando en ellas interviene cierto grado de autoconciencia y autodefensa por parte de quien escribe. También se refiere a textos posteriores, un ejemplo presentado por la autora es sumamente ilustrativo: el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyas estrategias defensivas de autovindicación del “yo” se representan en un documento autoreflexivo como la carta-respuesta dada al obispo de Puebla, o más tarde, con las confesiones ante el tribunal de la Inquisición. En ambos casos, los textos se consideran autobiográficos y así han sido estudiados, a pesar de que su finalidad primaria no

En el caso de Zamora, el narrador omnisciente había comentado con relación a sus escritos periodísticos que “*en verdad era – como todo lo suyo – una reflexión autobiográfica*” (LNDP, p. 93). Y la confesión que Martínez le hace a Zamora ese 20 de junio de 1973 en las oficinas del diario *La Opinión*, pasa también por la tangente de la experiencia autobiográfica que no se deja contar en tercera persona¹³.

“Desde hace mucho tiempo sospecho que el yo es ilusorio” sostiene Octavio Paz (1991, p. 175), quien lee dicho pronunciamiento en la narración de vida como una necesidad de conferirle verosimilitud a la propia existencia. Además de eso, vemos en las enunciaciones de la novela que el tema del “yo” es central, en tanto que son relatos que ponen en escena la defensa de un “yo”.

En el capítulo 8, “Miles in aeternum”, varios de los personajes secundarios comienzan su discurso con el pronombre sujeto de la primera persona: los primos, el presentador Edgardo Suárez en Ezeiza, ellos abren sus discursos con un “yo”.

Un personaje que también dice “yo” es la cuñada de Perón, María Tizón. A pesar de tratarse de un tipo secundario, es interesante que su enunciación se lea como la práctica de alguien que también está escribiendo una historia que va a incluirla. Zamora había seducido a la anciana, quien a escondidas de sus otras hermanas le había entregado el diario íntimo de Potota. Además de encantada con el hombre, ella sentía el gusto por la escritura del periodista de *Horizonte*, lo que la hizo leer e inmediatamente – en el mismo aeropuerto mientras esperaba el avión – ponerse a escribir su versión de la historia: “*En torno de la mesa del hotel de Ezeiza, la señorita María Tizón se afana describiendo, en una libretita, la felicidad matrimonial que su hermana Potota deparó a Juan Domingo*” (LNDP, p. 144). La cuñada pensaba “*dictar esas impresiones a los periodistas*” (LNDP, p. 144). Cuando la comisión organizadora decide llevar a los testigos a pasear en ómnibus por las inmediaciones del aeropuerto, el texto de María Tizón ya se encuentra bastante desarrollado. Se trata de otro escrito que aparecerá textualmente en la novela para competir con las otras versiones sobre la

fuese esa. Más aun, las circunstancias en que esos textos se escribieron y para las que luego se destinaron hicieron que el resultado sea leído hoy como “tangencialmente autobiográfico” (MOLLOY, 2001, p. 13).

¹³ Siguiendo el estudio de Molloy, podemos hacer una equiparación entre lo que hacen los personajes Zamora, Martínez y aquella Sor Juana, cuya autonarración es “menos un propósito que un medio para lograr un propósito” (2001, p. 13). Los tres sujetos se pronuncian humildemente para intentar desarmar la figura que se les opone – Perón y el obispo de Puebla, respectivamente – desdibujando intencionalmente su ego. No obstante, en lo que se oponen es en la existencia de algún tipo de crisis en la escritura del “yo” (tampoco hay un “yo” en crisis, completa Molloy). Mientras que en Sor Juana la crisis es con el mundo exterior, en los personajes de los periodistas hay ambigüedad, indeterminación y contradicción, elementos subjetivos fundamentales en la constitución híbrida del escrito en primera persona contemporáneo (MOLLOY).

vida de Perón con su primera esposa. La anciana además de testigo será la narradora de los hechos de su conocimiento en primera persona.

2.3 Los paréntesis de la historia

La cuestión de dónde ubicar la escritura de la experiencia personal, de la propia vida es la que el narrador querrá dilucidar al leer los textos tanto de Perón como de Zamora, relatos que van más allá de la memoria y eso, por lo tanto, los hace de dudosa clasificación. En una tarea que lo coloca en el lugar del crítico, el narrador clasifica, o mejor, encuadra los escritos como textos (auto)biográficos transgresores, ya que los lee como construcciones narrativas que cuentan como base con la historia que el mismo autor (Perón) “creó” de su propia vida o (Zamora) de la vida del Otro . Así, analizará los textos desde el punto de vista de la ambigüedad que los atraviesa, en sus transgresiones y/o invenciones, presentándose ante el lector como un posible analista crítico.

Sin la pretensión de saber quién es el narrador, o a qué se dedica – que sería tarea imposible – nos interesa analizar la perspectiva desde la cual relata los hechos. Habiendo discutido ya la construcción de los personajes maniqueos que va presentando en su enunciado, resta descubrir entre otras cosas, el lugar desde el cual se dirige al lector.

Si bien una de las posibilidades discutidas por la crítica es la de que se trate de una figura de periodista (MATTOS, 2004, p. 109), que tangencialmente discutirá las fuentes fidedignas de las declaraciones de Perón o que los personajes hacen sobre él, el narrador no se manifiesta como perteneciente a la actividad investigativa. Lo que sí se desliza muy subrepticamente en ciertos comentarios que hace sobre “*un artículo cenagoso, de prosa intrincada*” de Zamora, que aparecen en el texto entre paréntesis, es la mención a la categoría “novelista”. El narrador se dirige al lector y lo libera de leer el texto del periodista, al mismo tiempo que considera que otra figura debe prestarle atención a ese escrito. “*El lector puede pasarlo por alto. El novelista no*”, sostiene categóricamente. (LNDP, p. 93).

Podemos pensar que el narrador se dirige a todo novelista que lea la novela, o que él como novelista tiene obligación de leer los escritos de los personajes que está narrando. Otro punto suelto en *La novela de Perón*, aparece en el epígrafe del capítulo 10, “Los ojos de la mosca”, el que cita una declaración de Perón hecha “al autor” (“*PERÓN al autor, junio 29 de 1966*”

(LNDP, p. 185)), en diálogo con uno de los epígrafes que abren la novela ("*JUAN PERÓN al autor, marzo 26 de 1970*" (LNDP, p. 7)), sin encontrarse explicación alguna en el interior del texto sobre quién es ese autor al que se hace referencia.

Esa segunda alusión acercaría el narrador al autor que figura en la portada de la novela, o sea a un novelista; mientras que la del texto sobre Zamora, presenta dos cuestiones: una directa, que también se dirige a un novelista, y otra más indirecta relacionada al otro epígrafe que abre la novela, que dice todo sobre los modos de recepción de las obras:

Si el lector lo prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos.

ERNEST HEMINGWAY,
prefacio de *París era una fiesta*¹⁴

Hemingway, que supo trabajar en Madrid como corresponsal durante la Guerra Civil Española, plasmó luego sus experiencias en narrativas ficcionales. Pero más que una relación con el tipo de trabajo realizado por el periodista y autor americano, pensamos *La novela de Perón*, como venimos sosteniendo, más vinculada a la obra periodística de Rodolfo Walsh. De la misma manera, que el narrador propone pasar por alto el escrito de Zamora; Walsh, en el prólogo a *¿Quién mató a Rosendo?*, también libera al lector de una estricta manera de considerar su libro: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya" (p. 9)¹⁵.

Walsh, que se pronuncia más rígidamente que Hemingway, suena inclusive un poco irónico con relación a las consideraciones futuras que tendrá su hazaña investigativa. En una

¹⁴ (LNDP, p. 7). Prefacio real de la obra de Hemingway, cuyo título en inglés es *The moveable feast*: "If the reader prefers, this book may be regarded as fiction. But there is always the chance that such a book of fiction may throw some light on what has been written as fact." (HEMINGWAY, Ernest. *The moveable feast*. New York: Penguin Books, 1975, p. 6)

¹⁵ También Walsh se coloca frente a los comentarios y análisis que se habían hecho de su libro *Operación masacre* de 1957, que fue leído como novela de testimonio, o, en el mejor de los casos, como periodismo narrativo. *Operación masacre* puede ser leída como una novela de testimonio no solo porque en sus páginas se denuncia la práctica del terrorismo de Estado, sino sobretodo porque ese tipo de terrorismo genera el imperativo ético de escribir, y la búsqueda de una forma narrativa que contenga esa escritura.

entrevista con Ricardo Piglia¹⁶, Walsh reclamaba acerca de la exigencia que se les hacía a los escritores para que publicasen ficción – cuentos o novelas – como si la ficción fuese una categoría más elevada que la testimonial o denunciante:

Eso me preguntaron, me hicieron la pregunta cuando apareció el libro de Rosendo. Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción es que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. (WALSH, 2006, p. 62)

Tanto en prólogos como en entrevistas, Walsh ironizaba sobre cierto privilegio que se le daba a la literatura, declarando fingido desdén por el tipo de lectura que fueran a hacer de su obra algunos lectores, así como el narrador de *La novela de Perón* que permite se pase por alto un trecho fundamental para entender el comportamiento de Cámpora ante la realidad de un Perón desconocido, un Secretario que lo domina, y él – Héctor Cámpora – que no se parece en nada “*a su propio proyecto de vida*” (LNDP, p. 93).

El paréntesis que abre el narrador para manifestarse acerca de Zamora no será el único. Vemos que a partir del mencionado capítulo 10, los paréntesis de la historia se multiplicarán así como sea necesario rellenar vacíos diseminados en el relato de los personajes.

El narrador, que ya había comenzado a mezclar su voz con las de Perón y López Rega, no pudiendo identificarse muchas veces quién es que habla, decide interrumpir la lectura de las nuevas Memorias hecha por el Secretario, con intromisiones entre paréntesis. Esa forma de presentarse en el texto, puede sugerir que no es necesario leer lo que los paréntesis encierran; pero principalmente que entre estos se mencionan secretos, o necesidades de olvido.

Así, comentarios sobre la fecha de nacimiento de la madre de Perón, olvidada por su hijo; “señales oscuras” sobre la asociación del padre con los hermanos Maupa para explotar un campo en Río Gallegos; la interpretación de los rasgos de ambos progenitores, estarán vedados a una lectura directa. También los paréntesis guardarán intimidades que no deberían ser expuestas al lector, tales como las gárgaras y flatulencias del Secretario que, según él, Perón le pasaba en transferencias de curanderismo.

¹⁶ Cf. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh (marzo de 1970). En: WALSH, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia. Zugzwang. Op. Cit.*, p. 53-69.

El narrador, colocado encima¹⁷ del texto redactado por el memorialista y su Secretario algunas veces, hace comentarios, otras, marca las pausas de la lectura; y, en la mayoría de las ocasiones, comete infidencias: *“Todo estaba en orden, entonces. López había podido limpiar de las Memorias el manchón de primos y tías que las empañaban”* (LNDP, p. 57).

Los relatos del narrador entre los mencionados signos ortográficos aparecen principalmente en los momentos de incertidumbre de Perón, que se completan con un texto del ex presidente que no llegó a publicarse porque el Secretario así lo decidió. Esa narración, deseo de Perón de presentarse a sus lectores más íntimamente, fue suprimida por López pero el narrador las recuperó entre corchetes [], dándole de esa forma al lector acceso al “sentir”, a los “sentimientos” de Perón. En pocas ocasiones, los paréntesis se entrometerán también con Zamora. Y, finalmente, traerán reflexiones del narrador que dejan traslucir una cierta visión nostálgica con respecto al ex mandatario:

(Un hombre no debiera ser lo que recuerda. Debiera ser su olvido. Como la historia que acaba de leer: no es la que lleva todavía dentro de sí, marcándole con fuego el pensamiento. Las palabras han cambiado de piel cuando iban del pensamiento hacia su boca. Alguien las ha violado. ¿López? ¿O él, Perón: su voluntad de olvido?...) (LNDP, p. 105)

o cederán un lugar en los pensamientos claramente identificados de Perón o López Rega, sin la intervención del narrador, más que la de dichos signos ortográficos, entre los que los personajes desnudarán sus más secretas miserias.

2.4 Memorias: memoria, recuerdos

La novela, que trabaja con versiones de un mismo tema – hechos de la vida de Perón – busca articular y/o dismantelar aquello que produce las distintas versiones, desde lo que los personajes recuerdan o lo que dejan en el olvido. Los procedimientos que siguen las diferentes narraciones apuntan a mostrar las contradicciones de esas. No se puede hablar aquí de dos relatos (versiones) opuestos, uno a favor y otro en contra del personaje central sobre el que

¹⁷ Pensamos en la categoría “Editorial omniscience” o del narrador intruso de la tipología del narrador de Norman Friedman. *The theory of the novel. Op. Cit.*

todos los otros se manifiestan, sino que tanto memorialista, periodistas y testigos se encuentran en algunos tramos del recuerdo y se oponen en otros.

Si la confrontación de versiones postula casi siempre el efecto de verosimilitud, y aun el de veracidad, la lectura de las Memorias de Perón, contrariamente a lo esperado, no exenta los demás enunciados de estar presentando versiones también dudosas.

Ninguna versión logrará afirmarse como valederamente única, superior a las otras ni como sentencia definitiva, sino que será cuestionada a partir de las circunstancias que atraviesan la memoria, los recuerdos y el olvido, que así como sostiene Paul Ricoeur (2007, p. 41) también estarán relacionadas a “la multiplicidad y grados variables de distinción de esos recuerdos”.

En lo que hace a los recuerdos de Perón, *La novela* retoma la presencia de la expresión latina “sic”, que había aparecido entre corchetes junto al nombre de la primera esposa de Perón en las Memorias publicadas en *Panorama*. El ex presidente narraba: “*En 1928 murió mi padre, a los sesenta y un años, y me casé con María [sic] Tizón*” (MARTÍNEZ, 1996, p. 211), y así aparecería publicado en el semanario. Perón, que había confundido el nombre de su primera esposa con el de su cuñada, sería corregido en la novela por López Rega para que la equivocación no volviese a producirse en las nuevas Memorias. Si bien el error en la publicación referencial no es mencionado literalmente, la insistencia de López denota el diálogo que la novela está realizando con el texto real:

Fue por entonces que usted conoció a Potota. ¿Recuerda cómo? ¡Qué voy a recordar! ¡Hace ya tanto! Sería en un baile de familia, en Palermo. A ver. Fue, creo, en una fiesta del Círculo Militar. Oigo la música de un vals. Saqué a María Tizón, la hermana de Potota. Y luego a ella. Conversamos de cine. La oí tocar la guitarra.

Aurelia se llamaba, mi General. Era la sexta hija de Tomasa Erostarbe y Cipriano Tizón... (LNDP, p. 170)

En la excerpta anterior, también se confunden las voces del narrador y López en lo que entendemos ser un discurso indirecto libre. Quien habla con Perón le recuerda con ironía el nombre de la primera esposa que él no quiere o puede pronunciar. El narrador destaca que la capacidad de memoria del ex presidente está disminuyendo debido a la edad: “*En algunas anécdotas ya no se reconoce: pero los documentos están allí, no mienten*” (LNDP, p. 47); ni los documentos ni las fotos pueden mentir, así, a duras penas la reconoce al ver una foto de Aurelia Tizón: “*Ha de tener razón, López. Así sería. Vea esa expresión de la muchacha: tan*

alejada, oscura, como si no me hubiera conocido. ¿Esta era ella, entonces: Potota?” (LNDP, p. 174).

Ricoeur hace una diferencia entre “memoria” y “recuerdos”, ya que según el crítico, “la memoria está en singular, como capacidad y como efectuación: los recuerdos están en plural: tenemos *unos* recuerdos” (2007, p. 41). Perón presentaba varios síntomas de decrepitud, lo que se hace evidente cuando para utilizar sus capacidades motoras necesita ayuda del Secretario (levantarse e ir al baño, bajar o subir las escaleras). En relación al viaje que debe realizar al pasado para rescatar los hechos de una vida que interesan en las Memorias, el tiempo y el espacio no siempre son coincidentes. De ese modo, Perón permitirá que López se incorpore a sus recuerdos del funeral del ex presidente Bartolomé Mitre, a pesar de este haber fallecido antes de que el Secretario naciera; o la oportunidad en que López “le recuerda” su propia ayuda para sacarse los botines en un descanso del entrenamiento impuesto por el ejército al cadete Perón (LNDP, p. 53-54 y 106, respectivamente).

Ante la duda de escribir si en 1904 estaba estudiando en Buenos Aires o padeciendo el peor invierno de la Patagonia, el narrador dictamina que “*son dos recuerdos que no pueden juntarse*”. El Secretario lo tranquiliza haciéndole ver que la realidad también puede equivocarse a veces: “*En estas cosas, mi General, no hay fallas de la memoria sino desaciertos de la realidad*” (LNDP, p. 55).

Sin embargo, sus sistemas de memoria declarativa y semántica¹⁸ parecen ser los más asertivos instrumentos para traer al presente de la enunciación los acontecimientos del pasado. Esos recuerdos tienen autonomía y vienen a la memoria de Perón sin que sean provocados. Como los de los malos momentos pasados en el Colegio Militar y las prácticas salvajes de los veteranos para con los novatos de primer año. Cuando el narrador comenta que el hombre no debiera ser lo que recuerda sino su olvido, que comentamos en el ítem 2.3, lo hace al tiempo que destaca que aunque el personaje desee olvidar los días de tortura “*hay cárceles de la*

¹⁸ La memoria como don está compuesta por cinco principales sistemas, importantes para el procesamiento humano de informaciones. Ellos son los sistemas de memoria episódica, declarativa, semántica, de procedimiento e implícita. El de la memoria episódica está contextualizado con relación al tiempo y al espacio, y es el que permite el viaje que nos traslada mentalmente en el tiempo; contrariamente, la memoria declarativa no está contextualizada y solo trae al presente hechos generales. La semántica está relacionada al sistema de conocimiento; la memoria de procedimiento se basa principalmente en el movimiento, pero también incluye algo de las capacidades cognitiva y sensorial de las rutinas humanas; y la memoria implícita se refiere a una posibilidad mayor de reidentificación de estímulos percibidos anteriormente (MARKOWITSCH, p. 65). Trabajo sobre los sistemas de memoria desarrollado por Endel Tulving y Markowitsch, citados en el ensayo ‘Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica’ de Hans. J. Markowitsch publicado en el libro *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. Op. Cit., p. 63-78.

memoria contra las que nada se puede” (LNDP, p. 104); ellas guardan los recuerdos que afloran en los momentos menos indicados.

En el cuerpo de las Memorias leemos que Perón recuerda con cariño los libros que su padre le había regalado en 1913 cuando se graduó de subteniente en el Colegio Militar. “*Eran las Cartas a mi hijo, de Philip Stanhope conde de Chesterfield; las Vidas de varones ilustres, de Plutarco, en la edición de la casa Garnier, y el Martín Fierro, de José Hernández.*” (LNDP, p. 106-107). También, vienen muy claras a su mente las dedicatorias de cada uno de los ejemplares. Específicamente la del *Martín Fierro*: “*Para que nunca olvidés que, por sobre todas las cosas, sos un criollo*” (LNDP, p. 107). Perón se enorgullece de saber esa última obra de memoria, hecho que el lector confrontará con todos los “olvidos” del memorialista.

Ricoeur ironiza con el sentido común que dice maliciosamente que los viejos tienen más recuerdos que los jóvenes; pero menos memoria (2007, p. 41), lo que se debe, según el pensador francés, a que los recuerdos se presentan aisladamente y precipitan en la memoria de acuerdo con los temas y/o circunstancias de la narrativa. Los “recuerdos para no olvidar” eran objetos a los que Perón debía aferrarse, salvo cuando se le fuesen del pensamiento por “*su voluntad de olvido*” (LNDP, p. 105). La memoria se transforma así también en personaje de la narrativa: “*seamos piadosos con la memoria, López. No la asustemos.*” (LNDP, p. 106). Ésa, como personaje, deberá ser trabajada para que desarrolle una función dentro de la narrativa; así como también esto nos indica que se pronunciará sólo cuando el autor del texto lo desee.

Al releer los textos que había dictado, la nostalgia embarga al ex presidente, a lo que comenta el narrador:

(Ahora que está leyéndolas, el General *recuerda* con claridad el acento con que dicta cada una de aquellas frases, la inesperada ronquera de los finales, el afiebramiento con que decía Malatesta o Sorel y pensaba en Cohn Bendit y en Alain Krivine: Buenos Aires de 1917 se le transfiguraba en París, mayo del 68. Eran estragos de los idealistas, ¿no?: esos años de la inteligencia, perros del alma. A punta de disturbios, ellos diezmaron la grandeza de Yrigoyen, la gloria del general De Gaulle...

Ha dictado con ira lo que ahora está leyendo con tristeza. Y se pregunta si este después desde el cual está narrándose no ha destruido ya para siempre el ayer donde las cosas ocurrieron.) (LNDP, p. 111) (*Itálico nuestro*)

Perón destruyó el pasado con una escritura en la que ese tiempo ya es otro. Cuando el texto “comienza a impregnarse con los modos de la nostalgia”, afirma Sergio Chejfec (2002, p. 16), “la lengua se confunde con el pasado”. Perón recuerda el dictado, sin embargo cree, como apunta Chejfec en su texto sobre la lengua y la memoria, que “escribir no es recordar, sino al contrario, [es] delimitar lo que es imposible de recuperar”; ya que la lengua diseña la forma que adopta la escritura, oscilando entre la excusa para hacer hablar un idioma, que ya no es el suyo (el castellano de Argentina, especialmente el de Buenos Aires) y el pensamiento mismo que precisa ser expresado. Perón ya comenzaba a chocar con el habla del pueblo al que quería representar; el narrador lo notaría en las primeras descripciones que hace de él en los momentos previos al embarque en Barajas: “*Hasta el lenguaje se le iba tiñendo de palabras ajenas: mozo, de prisa*” (LNDP, p. 9) al denunciar el léxico del exilio que sustituye los vocablos usados en el país del cono sur “muchacho” y “rápido o apurate”.

Cuando los recuerdos lo perturban demasiado, Perón va a desear poder hacer como Isabel, cuya cabeza está vacía de pensamientos y preocupaciones; y como es la costumbre de ella, quitarse los zapatos, encender el televisor y entregarse al olvido (LNDP, p. 118).

Finalmente, lo que la novela insinúa, y deja que el narrador lo ponga en sus propias palabras, es que más que falta de memoria del personaje Perón existe la necesidad de tergiversar la información.

2.4.1 Verdades inverosímiles

En la escritura de Perón, él es una “representación”, como Molloy (2001, p. 15) entiende el término¹⁹. La autora se pregunta acerca de la capacidad que tiene el sujeto de elaborar una representación objetiva de sí mismo, ya que contar la propia vida supone hacer un recorte de la memoria y esa elección será determinada por aspectos subjetivos.

Tratando de pensar un texto de la intimidad según los presupuestos de Molloy, no siempre será fácil dilucidar si determinado escrito de la memoria es una representación como nueva presentación, o una actuación (representar en el escenario) con la implicación de máscaras y disfraces, cuya función sería la de ocultar más que la de mostrar. Ya el narrador, en las primeras descripciones que hacía de Perón, contaba que, cuando era joven, una vez le habían dicho “*que no sabía sentir, sino representar los sentimientos*” (LNDP, p. 9). Luego,

¹⁹ Molloy sostiene que “la autobiografía es siempre una *re-presentación*, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (2001, p. 15-16) (*Itálico nuestro*).

precisamente cuando el General acababa de leer las páginas y páginas de sus nuevas Memorias, en las que detallaba los años en el ejército de 1913 a 1920, el narrador hace una reflexión sobre el sujeto y el personaje de la historia. Como advierte, Perón solo era él mismo cuando estaba en el claustro sin compañía alguna, disfrutando de una lectura que lo tenía como héroe de novela. Después de leerse, en torno al rol que cumplía en sus Memorias, se investía nuevamente de personaje para salir de su refugio. “*El General abandona el claustro y baja al otro lado de la frontera*” (LNDP, p 118). Dicha frontera será leída como una divisoria que delimita real/ficticio, vida/sueño, mentira/verdad.

El claustro, lugar de lecturas, meditaciones, escrituras, funciona también como el espacio donde las fantasías se hacen realidad, donde la vida puede ser concebida como un relato que se contaba a sí mismo. “*En la casa, por suerte, nunca tiene ocasión de ser él mismo*” (LNDP, p. 118), siempre que disponga de ese lugar donde su enunciación como deseo se cristalice en “ficción verdadera” como la rama fosilizada de la “teoría de la cristalización” de Stendhal²⁰. A medida que se aleja del claustro, Perón se prepara para colocarse nuevamente las máscaras. “*Lo que se aferra al pasamanos de la escalera, lo que se desliza por la alfombra, no es el General sino su representación*” (LNDP, p. 118). El tiempo laxo y feliz de la lectura quedó atrás, Perón debe bajar a almorzar con sus invitados. “*Aquel cuerpo va entrando lentamente en los gestos que ha fabricado para su personaje*” (LNDP, p. 118).

Los invitados al almuerzo de despedida organizado en la quinta 17 de Octubre, así como los seguidores que aguardaban su regreso en Argentina, solo conocerían al personaje presentado en las “Memorias verdaderas” – como a Perón le gusta denominar a los nuevos escritos en los que estaba trabajando, y en los que confía puedan realizar un pacto de credibilidad con sus lectores y seguidores.

Este trabajo trata también de pensar en la idea que el británico Coleridge propuso en su obra *Biographia Literaria* (1817) sobre la “suspensión del descreimiento”²¹ – como procedimiento necesario en la lectura de narraciones literarias para que se realice el pacto

²⁰ Stendhal enuncia su “teoría de la cristalización” acerca de las ficciones verdaderas en *De l’amour*, una colección de textos publicada en 1822: “En las minas de sal que hay en Salzburgo se deja caer a veces una rama sin hojas al fondo de un pozo en desuso. Dos o tres meses más tarde, cuando se recupera la rama, está ya cubierta por brillantes cristalizaciones. Las ramitas más chicas, semejantes a las patas de una golondrina, se adornan con innumerables diamantes deslumbradores, y ya no es posible reconocer la rama original. Lo que yo llamo cristalización es la operación mental que extrae de todo lo que la rodea el descubrimiento de que el objeto amado tiene ocultas perfecciones” (Citado en MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “Prólogo” a *Ficciones verdaderas*. *Op. Cit.*, p. 16).

²¹ Más tarde, el tema de la suspensión del descreimiento fue trabajado por Umberto Eco en su obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*. *Op. Cit.*

ficcional entre el texto y el lector –, como una posibilidad de ser aplicada además a la lectura de textos memorialistas, periodísticos y de historia. Esas tres formas de expresión aplican también, en cierta forma, la idea del principio de suspender momentáneamente el descreimiento para darle legitimidad a lo que es narrado, y producir así un pacto de lectura entre la noticia, el dato escrito y el lector.

La propuesta de Coleridge para la literatura también trae aparejado el pacto que el lector hará con el autor del texto, creyendo en la veracidad de lo él que narra. Sin embargo, en el caso del periodismo y de la historia como campos del conocimiento científico presentados en *La novela de Perón*, tanto ambos campos como los escritores que a través de ellos publican sus escritos serán cuestionados y puestos en duda por sus lectores. Lo dubio pasa tanto por los datos narrados como por las figuras que narran.

En otro lugar quiere ser colocado Zamora con una biografía en la que abundan los chismes y a la que el narrador irónicamente califica con un adjetivo en desuso como la “vera historia”.

A partir de ese “volver a presentarse” de Perón, pueden hacerse lecturas de verosimilitud o veracidad del enunciado del personaje a través de las dudas que tanto este como otros personajes, que lo discuten dentro del texto, presentan. Mientras el director de *Horizonte* es optimista al creer que “*la verdad es lo que se oculta*” (LNDP, p. 36), y por lo tanto puede ser develada si se trabaja en ello; Zamora, siempre en la posición del perdedor, piensa que la verdad es inalcanzable, “*está en todas las mentiras, como Dios*” (LNDP, p. 37).

El tema de la verdad preocupa a Zamora, que a pesar de ser un personaje sin escrúpulos, “venal, más o menos corrupto” (NEYRET, 2002, p. 5)²², se encuentra en la búsqueda de una forma de narración verosímil, la que ni aun al final de la novela logrará descubrir. Cuando Nun le ofrece los detalles del fusilamiento del ex presidente Aramburu, él no sabe qué hacer con eso. “*Es demasiada historia, Nun. No la quiero. Y venga como venga no la creo.*”, le dice al montonero en el café Gijón de Madrid. “*Si es la verdad, no hay precio para pagarla. De modo que es mentira.*” (LNDP, p. 189). Como periodista, Zamora sabe que si una verdad es demasiado grande, es inverosímil, por lo tanto no se la puede asumir.

²² Así definido por Martínez en entrevista con Neyret (2002) ya mencionada y que aparece en las referencias bibliográficas.

2.5 El periodismo bajo la lupa

Si por un lado este trabajo sostiene la existencia de un vínculo entre *La novela de Perón* y la obra de Rodolfo Walsh – interna y externa a la novela; por el otro, se hace evidente la posición crítica del narrador ante cierto tipo de periodismo y publicaciones.

La primera evidencia a rescatar es la de la presentación del personaje estereotipado del director del semanario *Horizonte*, quien no escatima en utilizar cualquier medio para conseguir una noticia que venda más ejemplares de la mencionada revista. Así, maltratará a su personal – principalmente a Zamora – y a los testigos que le aportaron información para la primera parte publicada de la vida de Perón, pero que ahora no le sirven más para un proyecto de segunda parte con Perón “*en pantuflas, matando hormiguitas del jardín, mirando por la televisión una serie de cowboys*” (LNDP, p. 187).

Con anterioridad, el director le había pedido a su reportero Zamora que usase a los ancianos “*que todavía puedan moverse*” (LNDP, p. 37) para lograr con ellos mayor publicidad del semanario. También el narrador denunciará la compra de reportajes y el pago de retornos de los medios de comunicación en el acto final en Ezeiza cuando la comisión organizadora le permitirá a *Horizonte* permanecer en la terraza del aeropuerto de Ezeiza y exhibir allí “*un cartel con el nombre de la revista*” a cambio de un precio estipulado (LNDP, p. 38).

Zamora hará un comentario al respecto que incomodará al director, personaje totalmente convencido de que los procedimientos seguidos son los correctos. Esta es “*la glorificación cloacal del periodismo*”, sentencia Zamora (LNDP, p. 38).

En la novela, los ejemplos de periodismo amarillo serán presentados por *Horizonte*, única publicación sin referente real fuera del texto. Otros medios mencionados, *Clarín*, *La Nación*, *La Opinión*, *Crónica* y *La Razón*, son publicaciones reales ficcionalizadas que dan soporte a *Horizonte*, aproximándose o alejándose de sus características sensacionalistas. De esa manera, los personajes leerán unas u otras según se los quiera identificar con determinadas tendencias o clases sociales y políticas.

El director de *Horizonte* tiene la idea de publicar publicidad de su revista en *Clarín* y *La Nación*, diarios que aunque deban leerse como ficcionales en la novela, también presentan las características reales de ser de gran tiraje y que alcanzan además a la clase media del país. Lo mismo ocurrirá con la mención de los otros periódicos; Nun se identifica con *Crónica* y *La Razón*, diarios más populares.

Nun también excepcionalmente compraría *Horizonte*, la que leerá “*desdeñoso*” al principio y luego “*alarmado*” (LNDP, p. 67), porque iba a descubrir de golpe lo que sospechaba de Perón. Algo diferente sucede con la viuda de Lonardi, personaje descrito como persona íntegra, desilusionada con la situación política del país y enfrentada a Perón, que despreciará lo publicado en el semanario y se lo recriminará al periodista Zamora. “*¿Así, con esta clase de harapos, escriben la historia ustedes: los periodistas?*” (...) “*¿Con estas indecencias?*”. Luego, se decide a contarle a Zamora los acontecimientos de Perón y su marido en Chile: “*Le daré la verdad a cambio de una sarta de mentiras*”, refiriéndose a lo que acababa de leer en *Horizonte* (LNDP, p. 227).

Si por un lado, la revista presentaba a un Perón relatado por los testigos que se asemejaba al traidor que Nun sospechaba en él (“*Nun había apostado por Lenin y ahora resultaba que el premio mayor era Kerensky*” (LNDP, p. 64)), por el otro, el informe de los corresponsales de *Horizonte* que la viuda de Lonardi lee, no deja al personaje del ex presidente en posición desventajosa con relación a lo que ella sabe sobre la traición a su marido en Chile. A ninguno de los dos personajes, Nun y la viuda, la lectura de la revista deja satisfecho. En el caso del primero, su desilusión pasa por la alusión que hace a los ideales representados por Lenin contra las conveniencias del saber hacer y actuar del Perón-Kerensky. En el de la segunda, su rechazo pasa por la indignación de saber al periodismo entregado a cualquier mentira que venda más ejemplares.

Los medios también son sospechados de elevar personajes y ejecutar a otros, como es el caso de los periodistas radiales que comparaban a Perón con don Quijote, y por extensión a Cámpora con Sancho. Perón recuerda, además que un corresponsal argentino le había aconsejado “*cortarle la cabeza al presidente electo*” Héctor Cámpora (LNDP, p. 94).

En lo que respecta a los diarios argentinos que lee Perón, el narrador nos cuenta que recibía *La Razón* y *Clarín*, preferencias del ex mandatario que pueden leerse como metáforas de la falta de toma de posición de Perón, quien no estaba con lo más conservador que había en Argentina, pero tampoco con lo más popular. Su lugar es siempre un término medio, algo incalificable.

Por su parte, la revista *Horizonte* será rebajada aún más cuando el narrador describa el lugar físico que le dan tanto vendedores como lectores. Nun la deja tirada, a merced del viento que la deshoja. Y en la calle el pasquín es ofrecido entre medio de comida y baratijas:

¡A la gaseosa, a la gaseosa, a lo sángruche! ¡Compre la vincha del retorno! ¡Perón vuelve, compre la vincha! ¡Compre *Horizonte*, la especial de *Horizonte*! ¡Compre la pocho gorra, la remera con la calcomanía del macho, lo banderine, compre la emblema peronista, compre! (LNDP, p. 146)

Y como momento ápice de la crítica al periodismo, tenemos al director de *Horizonte* quien vuelve a dirigirse a Zamora, esta vez por teléfono para exigirle que se deshaga de los testigos, ya que no le eran más útiles:

No pensarás quedarte ahí rascándote las pelotas. Poné a los viejos en un ómnibus. Que se los lleven a pasear. ¿Por dónde? Ya deberías tener vos la respuesta. Por las pistas, los bosques, da lo mismo. Que aprovechen. Hoy bajan pocos aviones en Ezeiza. En verdad, sólo bajará uno. Que te lo arregle Osinde. De parte mía: a ver si de una vez me paga los favores que me debe. ¿Cómo que no es posible? ¿Parientes de Perón, compañeros de infancia? Che, ¿te volviste tierno? ¡Son unos viejos chochos! Ya los entrevistaste, ¿no? ¿Y entonces, qué carajo te importa? Vení a la redacción. (LNDP, p. 187)

y para que Zamora comenzase lo antes posible a escribir la segunda parte, que ya mencionamos más arriba, asunto mucho más importante ahora que los testigos.

Además de rebajarse en la novela la figura de periodista representada en Zamora, se hará lo mismo con su colega Tomás Eloy Martínez, que tanto Perón y López Rega por un lado, como el director de *Horizonte*, por el otro, se encargarán de humillar.

El Secretario le recuerda a Perón ciertas contradicciones suyas en el relato de la revolución del 30. En las grabaciones de Martínez, de las que López Rega también tenía copia, Perón había declarado su intervención en el golpe de Estado al presidente Hipólito Yrigoyen “*como uno más, sin culpa, obedeciendo órdenes*”. *Recuérdelo, Martínez, aquel de la revista Panorama*” (LNDP, p. 179), dice el Secretario. Perón parece no recordarlo en ese momento. En una primera ocasión, el ex presidente dijo que había sido de los primeros en unirse al golpe “por casualidad”, y luego en las nuevas Memorias se sugiere que fue “revolucionario por voluntad”; así, su doble discurso deja la duda de su protagonismo o si tan sólo cumplía el mandato de un superior.

No solo las declaraciones a Martínez no son recordadas por Perón, restándole importancia tanto a la materia como al periodista, sino que además se discute la posibilidad de fácilmente silenciarlo si fuera necesario:

He sabido también que Eloy Martínez amenaza con publicar una foto que le tomaron a usted el 6 de setiembre de 1930, llegando a la Casa de Gobierno en el estribo del auto de Uriburu, con sonrisa de triunfo. Martínez no es problema. Le damos un buen susto y se acabó. Los documentos se borran, se destruyen. Eso no me preocupa. Lo que quiero es que elija una sola versión para los hechos. Una sola: la que fuere. (LNDP, p. 179-180)

La versión única sólo puede existir en connivencia con un periodismo que acepte callar o al que se lo pueda eliminar.

También el director de *Horizonte* desprecia al periodista Martínez, recordándolo sin fuerza ni peso algunos en el pasado cuando le dice a Zamora: “*Buscate a Tomás Eloy Martínez, de mi parte. Llamálo a La Opinión. Si no te ayuda, decíle que recuerde lo que hice por él cuando era un muerto de hambre*” (LNDP, p. 187). Finalmente, como indicado por el jefe, Zamora se dirige a ver a su colega Martínez que trabaja en el mencionado matutino. El narrador que en una oportunidad se había referido a Martínez como “*incipiente novelista*” (LNDP, p. 214) de modo respetuoso e irónico a la vez, ahora completa su descripción al decir que el periodista “*se siente desabrigado*” en su lugar de trabajo (LNDP, p. 251). El encuentro de los dos profesionales de la información está teñido de nostalgia y desilusión. “*El periodismo es una profesión maldita*”, le dice Martínez a Zamora (LNDP, p. 252).

A su vez, ambos personajes reconocen preferir la literatura al periodismo, lo que representa una forma de menospreciar la profesión que tienen.

2.5.1 La noticia como mercancía

A pesar de Zamora no gozar de la simpatía del narrador, que lo pone en evidencia cada vez que aquel se aprovecha de los testigos, el relato del encuentro que él tiene con Nun en 1971 hace que su caracterización proyecte una mejoría. El montonero se encuentra con Zamora para contarle los detalles de la muerte de Aramburu, y dice hacerlo “*para evitar que*

la historia se vuelva mercancía” (LNDP, p. 189). De lo que se entiende que Zamora es profesionalmente un poco mejor considerado que el resto de sus colegas. El pedido de Nun pasa porque la noticia no sea un bien de cambio, sino que se consuma como bien de uso.

En el primer capítulo de *El Capital*, Karl Marx se detiene ante la diferencia de los tipos de valores que se le pueden dar a las mercaderías, desde el doble punto de vista de “valor de uso y valor de cambio” (1999, p. 57). Toda mercancía que se pueda cambiar por moneda o similar (bien de cambio), se opone a otra que se consume con el uso (bien de uso). A partir de la definición de Marx del capitalismo como proceso de universalización de la producción de mercaderías, y la escritura de aquel capítulo de su obra más conocida, Peter Stallybrass escribe “Marx’s coat”²³, historia que se detiene en el cotidiano del intelectual alemán²⁴, y sus idas y vueltas a la casa de empeños, para explicar la calidad de bien de uso y al mismo tiempo de cambio que el abrigo de Marx tenía.

Llevando la teoría marxista al periodismo, más precisamente a la conversación que Nun tiene con Zamora en Madrid, podemos pensar que el montonero quiere evitar que la noticia sobre los pormenores del secuestro y muerte de Aramburu se convierta en un bien de cambio, en una moneda. Él argumenta que le está entregando la historia a Zamora en algo diferente a lo que acostumbra hacer el periodismo: comprar los rumores de informantes. El valor de lo que él está cediendo no se encuentra al final de un proceso, ni tendrá que ver con el tiraje de una publicación y su posterior venta. Esto supone que la cuestión del valor de la noticia que guardaba Nun no estaba en el desenlace del hecho consumado, sino en la opción que hizo el grupo Montoneros antes de matar a Aramburu. Ellos habían optado *a priori* por el tipo de procedimiento que iban a seguir, y Nun era el vocero del grupo entregándole la noticia a Zamora para que la consumiese. Una noticia que no puede publicarse, comprarse ni venderse se opone a la lógica del mercado de los medios de comunicación.

Al mismo tiempo que Zamora recibe de primera mano la confesión del crimen cometido, se encuentra frente a una amenaza de vida tanto contra él como contra su familia:

²³ STALLYBRASS, Peter. “O casaco de Marx”. *O casaco de Marx. Roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 39-85.

²⁴ Además de filósofo, Marx fue economista, historiador, teórico político y periodista.

-Yo maté al general Aramburu -dijo Nun-. Yo lo maté y vos no lo escribirás. Si lo hicieras, Zamora, sería tu fin. Te quedarás sin mujer, sin padre, sin hijos. Los verías caer uno tras otro y pedirías por piedad que te dejaran caer a vos también. Se acabaría tu historia. Y yo no podré hacer nada para evitarlo. Oí ahora, porque estás condenado a callarte.... (LNDP, p. 191)

Los detalles que Nun va a contarle a Zamora jamás podrían ser de conocimiento del director de *Horizonte*, por ejemplo, quien no tenía consideración por nada ni por nadie, y veía la información solamente como bien que se podría cambiar por número de ejemplares vendidos, lo que evidencia, además, el motivo por el que el grupo eligiera al periodista Rodolfo Walsh para que explicase “*las razones que los habían llevado a la ejecución*” (LNDP, p. 193). Lo que más sorprende a Zamora es descubrir que Perón – comentado por Nun – sabía absolutamente todo lo referente a Aramburu. Este es otro de los movimientos que realiza la narrativa para poner al descubierto los planes del ex presidente.

CAPÍTULO III – “Después”

El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.¹

Hay narradores que escriben porque saben que pueden hacerlo; otros, en cambio, escriben para saber qué pueden escribir.²

3 Del día del retorno en adelante

3.1 El 20 de Junio, lejos de Ezeiza

El día 20 de junio de 1973 será una fecha bisagra para los personajes de la novela, de los cuales algunos se darán bien y otros saldrán perjudicados. Principalmente pensamos en aquellos personajes que estaban comprometidos con algunas de las alas del peronismo – la izquierda o la derecha – y tuvieron que luchar por un lugar más cercano al palco montado en Ezeiza³. A los demás, como por ejemplo los testigos, los periodistas relativamente neutros, la

¹ BORGES, Jorge Luis. “Funes el memorioso”. *Ficciones*. Madrid: Planeta DeAgostini S.A., 2000, p. 122.

² GIORDANO, Alberto. *Op.Cit.*, 2006, p. 43.

³ Para recibir a Perón, se había montado un palco en el que durante toda la jornada se presentaron músicos, la orquesta filarmónica del Teatro Colón, cantantes y discursantes varios. Ese era el lugar desde donde Perón se dirigiría a la gente que había ido a recibirlo a Ezeiza: quien estuviese cerca o directamente en el palco, estaría junto a Perón.

viuda de Lonardi, entre ellos, la narrativa los muestra inmersos en el trabajo de escribir sus experiencias para poder entender mejor el fenómeno “Perón” que estaban viviendo.

Es interesante recordar que ninguno de los personajes mencionados en último lugar tiene conocimiento del dictado de las nuevas Memorias de Perón⁴. Del ex presidente conocen los actos públicos, los políticos y algunos de los sociales que hubieran aparecido en los medios de comunicación, y que cada uno de ellos había considerado a su manera. Pero de su intimidad, sabían lo poco publicado en *Panorama*. Cuando esos personajes deciden manifestarse, lo hacen para enfrentar aquello que recordaban de aquel Perón (malos recuerdos generalmente), sobre su vuelta al país llena de fingimiento, y de las mencionadas “Memorias canónicas” publicadas en el semanario en 1970.

Siguiendo las exigencias del director de *Horizonte*, pero principalmente su voracidad de periodista y deseo de escritor, ese mismo día 20 de junio de 1970 por la mañana Zamora entró en contacto con Mercedes de Lonardi, guiado por la promesa de esta de contarle su versión de los acontecimientos ocurridos en Chile entre Perón y Lonardi en 1938, como también por su palabra de entregarle el diario íntimo que había llevado durante aquel año cuando fue con su marido al país limítrofe en una misión diplomático-militar.

Con el nombre de un tango que tiene como título una palabra del lunfardo, “Cambalache”, y que es todo aquello que está desordenado, en mal estado o tiene origen incierto⁵, se presenta el capítulo 12 de la novela. Es un cambalache o historia poco creíble la que Perón contó sobre ciertos hechos de espionaje que involucraban a un oficial del ejército chileno y a la embajada argentina en Chile.

En una primera aproximación a su anfitriona y evitando ser demasiado directo al demostrar el interés por lo que iba a buscar, Zamora introduce ciertos comentarios sobre lo que está sucediendo en la ciudad debido a las movilizaciones hacia Ezeiza, así como también algunas noticias relativas al retorno de Perón transmitidas por la radio. La señora recibirá de parte de Zamora las noticias filtradas por diferentes versiones y en distintas materialidades, aquello que él escuchó por la radio, fue transcripto a su cuaderno de notas y después leído en voz alta a su interlocutora. A su vez, la radio reproducía una amenaza del almirante Rojas⁶ a

⁴ Del desarrollo de las nuevas Memorias solo tienen conocimiento: Perón, por supuesto, López Rega, tal vez Isabel Perón, y el lector.

⁵ ROMAY, Héctor. *Diccionario de Lunfardo y terminología popular*. Buenos Aires: Bureau Editor S.A, 2005, p. 24.

⁶ El Almirante Isaac Francisco Rojas fue director de la Escuela Naval, comandante de Operaciones Navales durante la Revolución Libertadora, en 1955 y vicepresidente de la Nación desde ese año hasta 1958, acompañando las presidencias de Eduardo Lonardi primero y de Pedro Eugenio Aramburu después. Falleció en 1993.

los manifestantes. Las versiones van sumándose y el lector no sabe si algo se perdió en el camino, ni tampoco cuál es la verdadera textualidad de lo que se comenta. Los procedimientos utilizados en esta parte de la novela acompañan por un lado la atmósfera de los tiempos narrados, y por el otro es un ejercicio de pulido que el lector también deberá seguir para colocar las distintas versiones de cada noticia en el lugar que le corresponde, sin considerar ninguno de esos lugares como privilegiado, sino que la cronología de los hechos le podrá presentar una idea de la tergiversación de hechos y noticias, siendo ese uno de los temas caros a la construcción de *La novela de Perón*.

Zamora da el primer paso como invitado y le ofrece la revista *Horizonte* para que Mercedes leyera otra versión de los sucesos – que era una de las tantas que circulaban, pero no exactamente la de Perón. Ella lee que lo publicado por la revista no devela “la verdad” de la que fue testigo, sino que, a pesar de presentarse como una parodia de las Memorias de *Panorama*, que dejaba muchas veces mal parada la figura de Perón, nada aportaba para limpiar el nombre de Lonardi, que era su real preocupación. Saltando “*algunas páginas que abundaban en descripciones de paisajes patagónicos y en reflexiones teóricas sobre el ‘tejido siamés’ que unía, según Perón, los destinos del ejército y de la patria*” Mercedes “*se detuvo en las referencias a Chile*” que era lo que le interesaba (LNDP, p. 222). Pero una vez concluida la lectura en la que se llamaba “héroe” – aunque irónicamente – a Perón, ella se rebela contra el texto y su autor:

-Esto no es serio, Zamora –se vuelve doña Mercedes, quitándose los anteojos-. ¿Y usted quiere complicar al general Lonardi en una chismografía del mismo estilo? (LNDP, p. 222)

La viuda de Lonardi es, de los personajes que se ubican fuera de la batalla por un lugar privilegiado junto a Perón en Ezeiza, la que lee y juzga como una bajeza lo publicado en *Horizonte*. El lector que sigue la indignación y el razonamiento de Mercedes, sabe más que ella, debido a que conoce el desarrollo de las nuevas Memorias, como texto aun más maquilladamente heroico que las de *Panorama*, y en el que el memorialista detalla bastante más a su favor y contra Lonardi los hechos ocurridos en Chile.

Bajo la lectura de los presupuestos teóricos de Gérard Genette acerca de la transtextualidad (aquello que se encuentra fuera del texto)⁷, a propósito de los hechos narrados en las Memorias de 1970, presentes también en la revista de Zamora, se puede llevar a cabo un análisis del trabajo del periodista. Las cinco categorías trabajadas por Genette: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad se hacen imprescindibles para develar los subtextos (versiones de Perón aparecidas en las Memorias de *Panorama*) a través de los cuales Zamora había construido la biografía de Perón para *Horizonte*.

Si las Memorias de Perón traían *citas* y *plagios* a reconocidos autores, la intertextualidad de Zamora, diferentemente, pasaba por la *alusión*, según lo entiende Genette (1989, p. 14), como enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite algunas de sus inflexiones.

Perón había dictado unas Memorias de tono heroico, mientras que el trabajo de Zamora fue el de leerlas y oponerles un texto creado a partir de relatos de testigos, cartas, documentos y periódicos, siguiendo además postulados narrativos que parodian la escritura heroica.

Mientras Perón cita los tres libros que su padre le había regalado con motivo de haberse graduado de subteniente⁸, dándole al progenitor características intelectuales, Zamora lo deconstruye al presentarlo como a un hombre al final de su vida sin haber sabido obtener el éxito en lo que se proponía:

⁷ Según Gérard Genette, “el objeto de la poética es la transtextualidad o trascendencia textual del texto, es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes – tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular. En orden creciente de abstracción, de implicación y de globalidad la transtextualidad se clasifica en: 1) **Intertextualidad**: relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal en términos decrecientes son: la cita, el plagio y la alusión. 2) **Paratexto**: Son los títulos, subtítulos, intertítulos, nombre del autor, fechas dibujos de carátula, etc., presentes en el texto original. 3) **Metatextualidad**: Relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. 4) **Architextualidad**: Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, etc., que acompañan al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. 5) **Hipertextualidad**: relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (Hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del mentarlo”. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, p. 9-14.

⁸ Como ya citamos en el capítulo anterior, se trata de “*las Cartas a mi hijo, de Philip Stanhope conde de Chesterfield; las Vidas de varones ilustres, de Plutarco, en la edición de la casa Garnier, y el Martín Fierro, de José Hernández.*” (LNDP, p. 106-107). Títulos ésos que aparecen diferentes a los originales detallados en la grabaciones transcritas en *Las Memorias del General*: “*Cartas a mi hijo y a su ahijado, de Philip Stanhope conde de Chesterfield; las Vidas Paralelas, de Plutarco, en la edición Garnier, y el Martín Fierro, de José Hernández.*” (“Las Memorias del semanario *Panorama*”, en *Las Memorias del General*, 1996, p. 208).

A Juan Domingo le pareció que, en vez de andar buscando una vida nueva, el padre quería inventar una ciudad donde se perdieran todas sus vidas pasadas. Encontró el campo decaído, como preparándose para el abandono. Las ovejas sufrían otra epidemia de sarna y la madre había demorado la esquila confiando vanamente en curarlas. Las chapas de la casa se oxidaban sin que nadie reparara el daño. Hasta el propio Mario Avelino, que solía perfumarse con agua de jazmines para recibir al hermano, lo saludó desde lejos, ausente. La madre dijo que, de tanto andar entre guanacos, el primogénito se les había convertido en bicho del monte. Juan Domingo les aconsejó vender El Porvenir antes de que las construcciones se vinieran abajo. (LNDP, p. 159)

Además del fracaso en sus empresas fundadoras de pueblos fantasmas, el padre quería abandonar a su familia, que pocas alegrías – o ninguna – le había ocasionado, yéndose a probar suerte en otro lugar más alejado:

¿Por qué no probar allí?

-Parece un buen lugar para un hombre solo -reflexionó el padre.

-Se le ha metido en la cabeza eso -dijo la madre-: construir una ciudad para un hombre solo.

-¿Y por qué no levanta tres ciudades más bien, papá? -lo alentó Juan Domingo-. Tres ciudades para tres personas.

-Debo explorar primero los terrenos. Saldré mañana mismo -anunció el padre, quitándose las botas y metiéndose vestido en la cama.

Al amanecer tomó unos mates, llenó un bulto con galletas y apartó un caballo de refresco. No quiso que nadie lo acompañara.

-¿Está seguro de lo que hace, padre? -quiso saber el hijo menor.

-De una sola cosa estuve seguro en la vida y esa confianza se me acabó. Ahora dejáme ir. Salgo en viaje de penitencia.

Don Mario Tomás anduvo cien días perdido. Cuando volvió, en abril, dijo que había encontrado los minaretes de una ciudad sagrada en mitad de los páramos, atravesando el río Chico y unas lomas de sal. En esa pampa quería tirar sus huesos. Concertó con un peón la venta de El Porvenir, cargó las chatas, despachó a Benjamín Gómez con las majadas y aguardó a que se aplacaran las lluvias. Entonces se marchó de la costa para siempre, más pobre aun que cuando había llegado. (LNDP, p. 160)

El número “tres” de los libros citados como regalo del padre se convierte en el enunciado de Zamora en tres ciudades donde sólo viva una persona en cada una, como comentario irónico de un hijo hacia un padre que no sabe qué hacer con su vida. La *alusión* de Zamora socava la idea de hombre lúcido que Perón desea pasarle al lector de sus Memorias.

3.2 El plagio como otro tipo de reescritura

También podemos leer en la presencia material de los plagios constantes que Perón hace de clásicos de la literatura, la filosofía y la historia universal, otra forma de discutir la apropiación de textos, en este caso no propios, como ejercicio asimilado a la personalidad del personaje. Si bien la base estética de *La novela de Perón* es la operación de desmenuzamiento de textos para convertirlos en otra producción, el procedimiento de reescribirlos y transformarlos tiene causas diversas. Con un interés poco explícito en el cuerpo de la narrativa, no obstante apuntando a la formación de la imagen del líder intelectual, Perón hace uso de un tipo de reescritura claramente plagaria. En el capítulo 9, “La hora de la espada”⁹, que comienza con dos epígrafes, el primero de Alfred Von Schlieffen y el segundo de Perón, como podemos observar, se produce ese fenómeno, que el narrador omnisciente se encarga de denunciar:

Un conductor de ejércitos no se hace por decreto.
Un conductor nace, llevando el óleo de Samuel
en su cabeza.

ALFRED VON SCHLIEFFEN
citado por Wilhelm Groener en
El testamento del conde Schlieffen, 1926

Los conductores nacen, no se hacen (...) y el que
nace con suficiente óleo de Samuel ya no nece-
sita mucho más para conducir.

JUAN PERÓN
Condición política, 1951
(LNDP, p. 163)

⁹ Famosa frase declamada por Leopoldo Lugones en 1924, que forma parte del discurso de Lugones admirado por Perón, comentado en el Capítulo I. Cuando Lugones proclama que: “para el bien de la humanidad, ha llegado la hora de la espada”, estaba apuntando a un profundo escepticismo existente en esa época sobre la clase política argentina, por lo que se creía que la solución, para acabar con los problemas del país y poder conducirlo apropiadamente, eran los militares. Martínez se apropia de esa frase para relatar el derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen en 1930, en el que participó Perón.

Además de las citas ya comentadas, el plagio a las frases de Schlieffen aparece tempranamente en la revista *Panorama*:

La teoría y la técnica de la conducción constituyen la parte inerte de ese arte; la parte vital es el artista. Sucede lo que en las demás artes: con una buena teoría y una buena técnica pictórica o escultórica, cualquiera puede hacer un cuadro o esculpir una estatua, pero si se quiere una Cena de Leonardo o una Piedad de Miguel Ángel, no hay más remedio que recurrir a Leonardo y a Miguel Ángel. Cualquiera también puede conducir si conoce la teoría y la técnica de la conducción, pero si se quiere una obra maestra como las de Alejandro, Licurgo o Napoleón, será preciso buscar un artista que tenga tanto *óleo sagrado como Samuel* como el que ellos recibieron al nacer. En pocas palabras he pretendido dar mi concepto sobre la profesión militar en su aspecto fundamental: el Conductor. Quien aprende a conducir, puede hacerlo tanto con un ejército como con una nación. Su éxito estará en relación directa con *la cantidad de óleo de Samuel* que recibió al nacer, porque un conductor no se hace, nace, como sucede con casi todos los artistas. (Perón en: MARTÍNEZ, *Las Memorias del General*, 1996, p. 208-209) (*Itálico nuestro*)

Y fue sobre esa publicación que Zamora produjo la parodia – como transposición de un texto épico y de estilo noble a un registro más coloquial¹⁰ – que Mercedes de Lonardi estaba leyendo. En un pasaje de la biografía, al que el lector llega solamente a través del narrador intruso (quien justifica sus intromisiones por considerarlas una ayuda al lector desorientado con tantos “zigzags” en la escritura de Zamora), se presenta la parodia del gusto de Perón por aprehender las máximas de ciertos estrategas:

¹⁰ Para realizar este análisis se hace necesario retomar los presupuestos establecidos por Genette para un entendimiento de parodia.

Enseñaba Historia Militar, y cuanto más discutía en clase a sus autores favoritos, más sumisamente aceptaba las verdades de todos ellos como dogmas de fe. “No hay peor crimen contra el espíritu que desaprovechar una oportunidad”, explicó a sus alumnos. “Cuando un estratega de genio propone por escrito una nueva fórmula ofensiva, ¿con qué fin lo hace? ¿Para que otros estrategas lo imiten! Y si él nos sirve semejante posibilidad en bandeja, ¿por qué perderla? Tanto en la guerra como en la política no hay sino una moral: la moral de lo útil. Y solamente los idiotas tienen en la mano lo que es útil y lo dejan volar”.

A Napoleón lo recitaba como al Credo. Schlieffen era en cambio su santo Tomás de Aquino: la traducción de todos los enigmas sobrenaturales a las luces del orden natural. Al invocar a Napoleón, lo recreaba. Partía de una frase modelo y le iba dando vueltas: *El hombre es todo, los principios son nada / Cuando los principios son todo, el hombre es nada. / Un hombre es todo, todos, todos los hombres son nada.* Las ideas de Schlieffen, en cambio, lo seducían a tal punto que, en vez de modificarlas, prefirió olvidar de quién eran. Al principio las reprodujo entre comillas; luego las subrayó; más tarde insinuó que podían pertenecer a Jenofonte, Plutarco, Tito Livio, criaturas que se alejaban en la noche de los tiempos y que finalmente se resumían en Perón. (LNDP, p. 213-214)

La parodia, que en primer lugar supone pequeñas modificaciones de un objeto para desviarlo hacia una interpretación diferente, en un segundo, construye un estilo que derriba las mitificaciones construidas por el texto al que se busca parodiar (GENETTE, 1989, p. 20-21)¹¹. Para un mejor estudio de la parodia realizada por Zamora e intervenida con explicaciones del narrador, se considera que la segunda definición planteada por Genette es la que más se aproxima al escrito del periodista en el momento de describir los plagios de Perón narrados en el segundo párrafo de la excerpta precedente. Cuando Zamora y el narrador comienzan sus pasajes con la irónica calificación de “nuestro héroe”, hacen uso de una tercera función de la parodia que consiste en tomar el estilo del primer texto, heroico en el caso de las Memorias, para redactar en ese mismo estilo un escrito antitético (GENETTE, 1989, p. 22).

¹¹ Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado. Op. Cit.*, p. 20-21: “En primer lugar, la etimología: *óda*, es el canto; *para*: -a lo largo de-, -al lado-, de ahí *parôdein*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete o con otra voz, en contracanto o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía. Aplicada al texto épico, esta significación, podría conducir a varias hipótesis. La más literal supone que el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical. En un sentido más amplio, e interviniendo esta vez sobre el propio texto, el recitante puede a costa de algunas modificaciones mínimas, desviarlo hacia otro objeto y darle una significación distinta. Esta interpretación, corresponde a una de las acepciones actuales del término *parodia* en francés, y a una práctica transtextual todavía en (pleno vigor). En un sentido todavía más amplio, la transposición de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del estilo noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar.”

Podemos ver que el memorialista no solo citaba textos de otros como propios, sino que también hacía aparecer viejos dichos suyos como nuevas producciones. Al comentario que Perón le hace al poeta César Fernández Moreno (recién llegado a su casa y tratando de quitarse el abrigo) acerca del sobretodo y el hombre que *“libran un eterno combate, y que si nadie acude en auxilio del hombre, éste pierde fatalmente”* (LNDP, p. 255), ese último le comenta a Perón que eso bien podría ser un poema o un haiku. Perón, que le confirmó a su interlocutor que frases como esa le surgían constantemente, así como otro tipo de parábolas y alegorías, había usado la misma frase, según Martínez le cuenta a Zamora, en una entrevista del año anterior y también en otra oportunidad siete años antes. Así, Perón destruye la idea de estímulo y anotación en el presente de la que procede el haiku (PAULS, p. 53) al no reproducir una verdad que acaba de irrumpir en él sino que recorta y trae al presente un antiguo pensamiento fosilizado, engañando de esa manera a su interlocutor al auto plagiarse; y en oposición a eso se realiza como gran ficcionalizador tanto de lo nimio como de lo importante.

En otra oportunidad, comentando la muerte de Vandor, Perón dijo: *“El pobre tenía que terminar mal. Era un individuo inteligente, hábil, pero volaba muy bajo. Cuando quiso volar de veras se hizo trizas, como el mago Simón”* (LNDP, p. 255). Fernández Moreno reconoció que ésa era la parábola del mago que se había creído Dios, y que estaba *“en las Actas de los Apóstoles y en los escritos de los gnósticos del siglo III”* (LNDP, p. 256). Perón asintió que de esos textos había sacado la parábola, pero Martínez descubriría más tarde *“en un libro de Américo Barrios que la cultura del General sobre Simón el Mago no provenía de los tratados sino de una película de Jack Palance”* (LNDP, p. 256). Además de ridiculizar el nivel cultural e intelectual de Perón, la idea que pasan esas partes de la novela es la de que el ex mandatario mentía sobre temas insignificantes, y delinea así la figura del personaje, condicionándolo a resultar poco creíble en cualquier aspecto del que se trate, público o privado.

“La hora de la espada” es la hora de la justicia, y es de esa forma que Perón quiere que se lea la historia. Como vimos, el hecho de haber participado en el golpe de Estado que derrocó al presidente Yrigoyen sin embargo tenía más de una versión; en un primer momento el personaje narró haber sido artífice del derrocamiento, y más tarde diría que sólo cumplía órdenes. Esto demuestra que el trabajo de la reescritura nunca es tranquilo, ya que siempre habrá alguien que descubra los mecanismos de las inferencias por las que el autor de la reescritura quiere conducir la opinión del otro. El secretario privado de Perón se da cuenta de

las distintas versiones y le llama la atención para arreglar el texto, nunca para modificarlo sino para hacerlo creíble o inventar documentos que lo respalden. A Perón el tema de las versiones lo divierte mucho, por ejemplo, cuando le llevaron a Madrid el informe final sobre la ejecución de Aramburu, se dio cuenta de un error garrafal en los detalles narrados por Fernando Abal Medina¹² acerca de las imposibles últimas palabras de Aramburu, que jamás podía haber pronunciado por estar con un pañuelo en la boca antes de la ejecución. Ese segundo informe difería del anterior, sin embargo, comenta el personaje Nun, fue el que pasó a la historia¹³. También Abal Medina modifica sus propios informes y le da una importancia a su enemigo, propia de la tragedia griega.

La reescritura, plagaria o no, funciona como un lugar inestable que puede ser modificado todas las veces que sea necesario. Según Perón, quien apostaba a que la historia se quedase finalmente con su versión de los hechos, “la historia iba a creerle a él”.

3.3 Un diario íntimo

La novela también incorpora a su materialidad textos como diarios íntimos, cartas, periódicos, revistas – en versiones completas y luego en la lectura de sus partes destruidas –, e investigaciones periodísticas, todas ellas reescritas por los más diversos motivos. Si pensamos en la literatura como un palimpsesto¹⁴ en sí misma, que trae espontánea o planificadamente intertextualidades de otros tiempos y espacios, la sobreposición de lecturas y escrituras en *La novela de Perón* tiende a separarla aun más de los escritos periodísticos con que parte de la crítica la confundió al principio.

Otra materialidad que está en juego en la textualidad de la novela es la de las notas de los corresponsales de la revista *Horizonte* que el visitante le entrega a Mercedes Lonardi. Después de la lectura que Mercedes había realizado – y duramente criticado – del último número de la publicación, Zamora le aclara que está allí para permitirle leer todas las versiones del malentendido en Chile y para que ella pueda oponerles su versión. Los

¹² Fernando Abal Medina (1947-1970) fue fundador de la organización armada Montoneros y líder principal de la misma hasta su muerte. Comenzó como activista católico y dirigente político juvenil. Era partidario de la vía armada como camino hacia la revolución. Se adjudicó la muerte de Aramburu en 1970.

¹³ La supuesta última palabra pronunciada por Aramburu fue: “Proceda”.

¹⁴ Pensando en la definición de escritura que guarda los rastros de escritos previos, que Borges hace en su relato “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. (BORGES, Jorge Luis. *Ficciones, Op. Cit.*, p. 47).

reportajes están representados por unos escritos híbridos en actos (ACTO I, II, III y IV)¹⁵. Recordando la lectura de una obra teatral, el lector se depara con algunas más de las tantas versiones de los hechos.

Doña Mercedes, que como ya describimos, es presentada de forma elevada, se indigna al leerlos y hace una crítica feroz al periodismo reduciéndolo al nivel de la indecencia. A esa versión de los corresponsales, así como a lo poco que dicen las Memorias de *Panorama*, y la biografía de Zamora, ella va a oponerles el diario íntimo que llevaba por aquellos años del viaje a Chile.

En lo que respecta al diario de la viuda de Lonardi, éste es uno de los escritos que no le llega al lector de forma textual, sino que es mediado por una adaptación de su propietaria. La autora había guardado en sus cuadernos apreciaciones momentáneas y una idea poco clara de lo que estaba pasando con su marido, pero que se construía a medida que la escritura iba desarrollándose. La escritura de los pedazos de vida de un diario se enraíza en lo cotidiano y al mismo tiempo lo delimita (BLANCHOT, 2005); lo que está escrito en los diarios íntimos que la viuda de Lonardi no permite leer a Zamora, gozaba de la sinceridad y transparencia común a esos escritos de la intimidad que al ser leídos por ajenos desnudarían a su autora. La lectura de un diario ajeno es una violación al pudor, ya que este tipo de escrito de la intimidad no supone un lector que no sea el propio autor. La privacidad y la realidad que el diario asegura así como la continuidad de los días de la diarista, se pierden cuando ella lo transcribe y entrega esos textos a Zamora.

Por otro lado, pensamos al diario en oposición a las memorias u otro tipo de texto autobiográfico. El primero se relaciona más con un estilo marcado por la diversidad y lo instantáneo; no se preocupa con el hecho de volver a los mismos temas y lugares ya tratados; renuncia a establecer una relación sin fallas, y prima en el imaginario popular una idea de actividad femenina y tal vez pueril atravesando sus páginas. Las memorias por el contrario tienen vocación de unidad cuyo tono recorre la totalidad del texto autobiográfico. Si bien en la contemporaneidad, los textos autobiográficos no son totalizantes, sino un proceso inacabado

¹⁵ El informe que lleva el título de ACTO I, no tiene subtítulos y se refiere a tres versiones que existen sobre las implicaciones de Lonardi en Chile; las tres dejan en posición desventajosa al militar. El segundo, ACTO II, son las *Declaraciones de la señora María Teresa Quintana, hija de quien fuera embajador argentino durante esos sucesos*. El siguiente, ACTO III, o *Declaraciones de doña Enriqueta Ortiz de Rosas de Ecurra, esposa de quien fuera cónsul general en Santiago entre 1933 y 1942*. El último, ACTO IV, o *Declaraciones de Carlos Morales Salazar, autor de un Estudio exegético de la doctrina justicialista*, llama “imbécil” a Lonardi. Si bien ninguno de los cuatro informes le hace algún tipo de justicia al militar, el último es el más agresivo de todos. (LNDP, p. 224-227).

más cercano al del vedado diario de la viuda de Lonardi, Perón en el siglo XX se aleja de esa estética e insiste en reescribir unas Memorias cada vez más decimonónicas.

Cuando el diario íntimo de Mercedes Lonardi – que el lector va a ir armando en la lectura de lo copiado por ella – es reescrito, su producto se transforma en una narrativa que puede ser cuestionada. La espontaneidad de pensamientos y sentimientos desaparece y da lugar a un texto que protege a su autora de la voracidad periodística de Zamora. La reescritura se produce desde el lugar de quien ya sabe el final que tuvo la historia que está escribiendo: es otra historia, otra autora y un diferente lugar de producción, el presente del diario se vuelve pasado en las hojas transcriptas que le entrega a Zamora; las preguntas ahora son conclusiones; los miedos se leen como tristezas. De todas maneras, Mercedes Lonardi deja de ser vulnerable ante su lector y se equipara a él en lo que dice a la construcción de textos, al aproximar lo que fue su diario a unas páginas autobiográficas y así transformar lo íntimo en público (AIRA).

Blanchot (2005) sostiene que el diario íntimo preserva el día y permite que sea vivido dos veces, una a través de la vida y la otra a través del relato; en el caso de la viuda de Lonardi, hubo una tercera vez que fue a través de la reescritura.

“Zamora sepulta los papeles en los ajados nichos de la carpeta que había llevado consigo (...) Recordatorios, polen de margaritas, recortes amarillos: las memorias que ha copiado doña Mercedes llegan a las últimas páginas con la lengua afuera.” (LNDP, p. 234). Se lleva los papeles y le deja una promesa: *“Publicaré tal cual su historia, línea por línea”* (LNDP, p. 223). Después de ese 20 de junio Zamora sabe con qué material seguirá escribiendo.

3.4 Dos periodistas

En lo que respecta a sus capítulos, la novela se presenta ordenada; se trata de veinte – cifra redonda – y cada uno de ellos además lleva un título relacionado a lo que se narrará a continuación de él. Sin embargo, a partir del quinto surge una nueva numeración: se trata de la materialidad de parte del ejemplar de la revista *Horizonte* aparecido con motivo de la llegada de Perón al país. Dicho ejemplar está en manos de los personajes Nun y Diana quienes

lo hojean intermitentemente. Así, tenemos acceso a tres ítems también con números y títulos¹⁶:

1. IDENTIDAD DE LOS ANTEPASADOS
2. LOS PRIMEROS AÑOS
3. REVELACIÓN TERRIBLE

La corporalidad del semanario se verá interceptada por trechos narrativos sobre la pareja montonera y su continuidad interrumpida por otro tipo de materialidades que funcionan como núcleos, representados por partes de la reescritura de las nuevas Memorias de Perón (LNDP, p. 100-118), una postal de Isabel Perón a su padrino invitándolo a ir a España (LNDP, p. 119), la carta que a su vez el padrino, Cresto, envió a sus discípulos despidiéndose antes de viajar a Madrid (LNDP, p. 125), el mensaje escrito que portaba la hija de López Rega, Norma Beatriz, y entregó en mano a Perón en la quita 17 de Octubre (LNDP, p. 127), una carta de López Rega a los ex compañeros de la imprenta donde había trabajado (LNDP, p. 132), y finalmente la respuesta de Arcángelo Gobbi a López (LNDP, p. 136-137). Dichas reproducciones textuales de enunciados serán núcleos, que aparecerán a lo largo de toda la novela, jugando con la lectura que la cultura del lector hará de, por ejemplo, las faltas de ortografía, comentarios ingenuos o soberbios, gustos vulgares que manifiestan sus autores, evitándose así la caracterización explícita de los personajes que se comunican a través de esos textos o núcleos; estos pulverizan al narrador haciéndolo prescindible por no necesitarse contar lo que se narra por sí solo. Así, también tendrán la función de presentarse como “pruebas” que colaborarán con la verosimilitud de la narrativa.

También está en discusión la materialidad de textos que aparecen publicados como verdaderos pero son ficcionales, en diálogo con memorias, autobiografías y cartas maquilladas; como el ítem 4 de la revista, EL MANUAL DE OBEDIENCIA, se expande a su vez al incorporar noticias de periódico¹⁷. Si bien veíamos en el párrafo anterior la

¹⁶ En una primera lectura de la novela se presenta la dificultad de seguir los ítems que van de números arábigos a romanos, de títulos en mayúsculas a minúsculas, así como también de la separación en “actos” y notas o grabaciones hechos en reportajes.

¹⁷ Se trata de los artículos “Desastroso final de las maniobras” y “Fiesta anual del colegio de San Martín” de los diarios *La Acción* de Paraná del 10 de diciembre de 1913, y de *La Razón* de Buenos Aires del 18 de diciembre de 1913, respectivamente (LNDP, p. 158-159). Esos artículos ficcionales tienen relación directa con los

ficcionalización de textos privados, aquí por el contrario aparecen noticias detalladas de periódicos que respaldan la perspectiva negativa desde la que se desea presentar a Perón.

El capítulo 10, “Los ojos de la mosca”, al que habíamos hecho mención en el capítulo II, en primer lugar, por sus epígrafes y en segundo, por presentar textos entre paréntesis, ya que ambos temas suscitaban dudas acerca del narrador, ahora queremos además apuntarlo como condensador del trabajo de la novela con la reescritura. La mosca con sus ojos facetados, metáfora de la verdad, veía tantas realidades como partes en que se dividen sus órganos de visión. Cada uno de los textos presentados, los originales, sus relecturas y reescrituras encierran verdades parciales que precisan ser reunidas para tener una visión no única, sino una. Este capítulo también se subdivide en ítems, en números romanos esta vez, que van del I al VIII. Esta división resulta arbitraria, y no produce el alivio de los “espacios para dar respiros al lector”¹⁸, a los que se refiere el autor en algunos ensayos, sino que llega a ser agobiante y confusa. Pero por otro lado, el uso y abuso de numerales arábigos, romanos, títulos y subtítulos nos conduce a pensar la novela como libreta de notas de un periodista, que como un cuaderno de mano, o de anotaciones de penitencias, guarda las marcas autobiográficas del portador. Materialidad que el narrador describe como “*un mugriento cuaderno de notas*” (LNNDP, p. 219).

Con ese anotador y la carpeta donde había guardado los manuscritos de la viuda de Lonardi, siendo “más de la una de la tarde”, Zamora se dirige a una entrevista con su colega Martínez en el diario *La Opinión*. Se produce el encuentro entre los periodistas mediado por el narrador omnisciente, que monta la escena entre paréntesis con las particularidades de las acotaciones escénicas de una obra de teatro. (“*Zamora escucha. Es poco más de la una de la tarde. En el último piso del diario La Opinión hay una calma de mausoleo. Se oyen truenos. Tomás Eloy Martínez deja de hablar.*”) (LNNDP, p. 251). Las acotaciones como paratexto o

artículos reales publicados como documento N° 11 en *Las Memorias del General*. Se trata de “Partida del Colegio Militar” del diario *La Prensa* del jueves 4 de diciembre de 1913, p. 13, y, la segunda parte del mismo, del miércoles 10 de diciembre de 1913, p. 11. “La fiesta de hoy” de *La Prensa* del jueves 18 de diciembre de 1913, p. 9; y “Fiesta anual del Colegio Militar de San Martín” del diario *La Razón* del jueves 18 de diciembre de 1913. (LMDG, p. 85-88). Los artículos reales aparecen completos en el ítem documento N° 11, los artículos ficcionales son más reducidos y tienen modificaciones principalmente en los nombres propios de los cadetes.

¹⁸ Cf. Comentario aparecido en el artículo de Martínez sobre Norman Mailer “Autobiografía de un perdedor” publicado por primera vez en la revista *Papel Literario* de Caracas el 24 de agosto de 1980, e incluido en la Antología *La otra realidad* (2006, p. 190-195). Martínez critica la edición española de la novela *La canción del verdugo* de Mailer por haber incurrido en “la herejía de eliminar los espacios en blanco entre parágrafo y parágrafo, de los cuales se sirvió el autor para dotar a su epopeya de un ritmo sincopado, gracias al cual el lector avanza a los brincos desde las cartas de Gilmore a Nicole hasta las profundidades abismales de sus pesadillas y suicidios” (2006, p. 194-195).

texto secundario, que en el teatro son principalmente del interés del equipo técnico, aquí cumplen la función de aproximar al lector al diálogo que leerá a continuación; son importantes también como creadoras de atmósferas relacionadas a acciones y sentimientos que los “actores” de la escena ejecuten o expresen.

La reunión de los dos personajes es el punto de la narrativa en el que se especifican los deseos¹⁹ de presentar sus testimonios en un escrito que privilegie la narración a los datos meramente informativos. Martínez parece pensar en voz alta al manifestar sus dudas sobre cómo contar la historia de Perón.

En un capítulo (14, “Primera persona”) que fue leído por la crítica (MATTOS, 2004; NEYRET, 2002 y 2004; CORTES, 2003) como un ensayo sobre la escritura, se puede encontrar además el afán de un personaje-narrador de contar su propia vida. Martínez dice: “*Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida*” (LNDP, p. 252), declaración cuyo contenido se vincula con la experiencia de un personaje-autor que quiere ser el centro de su narrativa. Sylvia Molloy (2001, p. 13), en *Acto de presencia* al analizar los textos autobiográficos y testimoniales de algunos autores hispanoamericanos, comenta sobre la postura: “yo soy el tema de mi libro”, en que se colocan varios autobiógrafos. Pensamos que esa actitud es la que está fundamentalmente en juego en las palabras de Martínez.

El periodista cree que para narrar a Perón, en primer lugar tiene que saber qué significa ese objeto significativo para él, lo cual solo descubriría en el mismo acto de la escritura. Martínez le confiesa a Zamora que ya había contado la historia de Perón muchas veces pero que nunca lo había intentado en primera persona; también le cuenta al colega sobre sus dudas de narrar un mito que, sabe, su escritura va a ayudar a destruir. Lo que en algún momento fue para él la necesidad de publicar “lo no contado”, a esa altura de los acontecimientos históricos sólo le importaban los procedimientos narrativos.

Contarle a Zamora sobre los encuentros con Perón de 1966 y 1970, y su necesidad de tomarlos como el inicio de la aventura que lo había colocado ante los cuestionamientos narrativos del presente, es un comienzo oral de lo que pretende escribir en adelante. El encuentro con Perón descrito por Martínez como “enigmático e impresionante” para él (LNDP, p. 257), “desencadena una reconfiguración de la subjetividad que, de forma germinal, preanuncia la expansión temática” (MATTOS, 2004, p. 75) de las entrevistas:

¹⁹ Aquí pensamos en el deseo de escribir en el sentido en que Barthes lo analiza en “Escribir la lectura” (*El susurro del lenguaje. Op. Cit.* p. 39-43).

Ya es tiempo de mostrarme tal como soy, de sacar mis flaquezas a la intemperie. Vea estas fotografías. Somos Perón y yo, un día de primavera, en Madrid, conversando. Leas estos manuscritos corregidos por la mano del General. (...) El General es una interminable contradicción de la naturaleza, un cuerpo de oso con hocico de búho, una cosecha de trigo en el mar. Carece de dibujo. Es un hombre de mercurio. Creo conocerlo bien y sin embargo llevo más de siete años desconociéndolo. (LNDP, p. 251)

Zamora, quien en conversaciones con la viuda de Lonardi ya había manifestado querer ser distinto a los demás biógrafos, por su parte, coloca como tema fundamental de su futura escritura la investigación y desarrollo de las “causas” del fenómeno “Perón”:

-Tengo que ser distinto, señora. No escribo una biografía, como los demás. No busco explicaciones. A nadie juzgo. ¿Quién soy yo para decir que éste obró bien o mal? Lo mío es más sencillo: me interesan las causas, no los fines; las fuerzas que empujaron a los hechos. (LNDP, p. 220)

Ya Martínez está (pre)ocupado en resolver su propia inclusión como personaje de la historia, entrando “en el tejido narrativo como personaje a representarse a sí mismo” (MATTOS, 2004, p. 53).

Al reflexionar sobre los modos de narrar sus futuros escritos, tanto Zamora como Martínez hacen ponderaciones con respecto a los vacíos en la historia del ex presidente. *La novela de Perón* funcionará así como un momento de gestación de futuros textos que privilegiarían la narración de lo no escrito hasta el momento, con lo que ahora contaban los futuros autores.

3.4.1 *Work in progress*

En definitiva, Martínez tenía toda la información que el director de *Horizonte* le había sugerido conseguir a Zamora. Aquel era el que había visto a Perón “*en el jardín, espolvoreando los rosales con veneno para hormigas*” (LNDP, p. 255), en la intimidad de la quinta 17 de Octubre. El encuentro con Martínez le permitió a Zamora apropiarse de unas notas, en las que ese había comenzado a delimitar sus dudas sobre la figura de Perón. Dichas notas representaban para Zamora el puntapié inicial de un estudio más profundo y completo sobre la biografía literaria que tenía en mente. Además de su deseo personal por lo que sería el periodismo narrativo o incluso el ficcional, también estaba pendiente la promesa que le había hecho a Mercedes de Lonardi acerca de escribir la nueva versión de los asuntos diplomáticos en Chile y la acusación injusta de espionaje que pesaba sobre el marido, según ella. Y es a partir del momento en que Zamora comenzó a leer, y que en su lectura se presentan textualmente aquellas notas de Martínez, que el lector tendrá la posibilidad de analizar en la escritura de ese periodista la junción de inéditos datos biográficos de Perón, reflexiones íntimas del propio Martínez, y aun partes de un texto con pretensiones de narrativa literaria.

El *work in progress* que Martínez le había entregado a su colega Zamora constaba de unas pocas hojas que reconstruían los años de Perón en la Europa de 1939 a 1942, relatados por Augusto Maidana²⁰, un ex compañero de armas de Perón, que había accedido a entrevistarse con Martínez para contarle su versión de una parte de la vida del ex presidente desconocida hasta ese momento. Augusto Maidana había convivido con Perón en Suiza durante los convulsionados años de la Segunda Guerra Mundial, y un poco movido por la amistad que lo unía a la familia del periodista, y otro poco por la necesidad de desahogar los sinsabores que Perón le había hecho pasar, conversó con Martínez durante una tarde y le contó que “*conoció a Perón hace mucho tiempo, cuando aún no tenía historia y actuaba sin cuidarse de las miradas*” (LNDP, p. 259). El relato de Maidana, quien había accedido a que la entrevista con Martínez se grabase, es presentado textualmente, y de su discurso – cuando

²⁰ Augusto Maidana tiene su referente real fuera del texto, se trata del homónimo teniente coronel retirado, quien fue realmente entrevistado por el autor de *La novela de Perón* y la transcripción de las grabaciones de la entrevista de ambos están presentadas como documento N° 17 en el libro *Las Memorias del General. Op. Cit.* p. 104-109. En *La novela de Perón* se ficcionaliza el encuentro con detalles que no aparecen en el documento y la “voz” de Maidana se lee a veces en primera persona y otras en el discurso indirecto del narrador del texto que lee Zamora.

aparecen las partes en primera persona – se desprende el malestar de ese hombre ante los malos recuerdos que le provocaban aquellos tiempos con Perón.

Martínez conservaba esas grabaciones; nuevamente, en esta parte de la novela, se hace mención a transcripciones como reescrituras de relatos – orales en este caso – a los que el lector no tiene acceso. En los apuntes de Martínez se adivina el proyecto articulado en torno a la escritura, a la misma materialidad de la letra, representada por los borrones, paréntesis, pensamientos que van surgiendo mientras se transcriben de las cintas grabadas los relatos de Maidana sobre la misión europea, quien apareció también – un testigo más, una nueva versión – para desmentir las Memorias de Perón de *Panorama*. Zamora tiene ahora en su poder algo que trata de preguntas y pensamientos desordenados reunidos en 4 ítems:

1. EL RETRATO, SEGÚN MAIDANA
2. APUNTES DE DIARIOS
3. NOTAS PARA UNA NOTA
4. LA FUGA, SEGÚN MAIDANA

El primer texto y el cuarto (“El retrato, según Maidana” y “La fuga, según Maidana”) reproducen la voz del testigo de Martínez, el militar Maidana, en unas “desgrabaciones literales” de las cintas. El segundo (“Apuntes de diarios”) es el que más representa el problema de la subjetividad que se posiciona frente al texto y vierte en él sus dudas existenciales. Al relatar la angustia sentida por el propio periodista cuando alguien, en una calle de su Tucumán natal, lo había confundido con su padre y llamado “Nucho” en lugar de “Tomás”, el personaje pone en movimiento el tema de la desestabilización de aquel “yo” que se pronuncia. En el texto, Martínez se reconoce perturbado por ello y se pregunta “¿Será que uno va cambiando de nombre con los años?” (LNDP, p. 259). El periodista entiende que su “yo” es “Otro”, a partir del encuentro callejero con ese “alguien”; y desde ese lugar inestable escribe la nota en primera persona. Cambiar de nombre o ser renombrado está relacionado con un sentimiento de poseer o ser poseído, que nos vendría, según un análisis de Todorov²¹, de la

²¹ TZVETAN TODOROV, en su libro *La conquista de América*, analiza la nominación que el conquistador hace de cosas y personas en las tierras “descubiertas”. Citaremos esa parte del capítulo 1. DESCUBRIR: (pp.13-58) “Colón, entonces, sabe perfectamente que esas islas ya tienen nombres, naturales en cierta forma (pero en otra acepción del término); sin embargo, las palabras de los demás le interesan poco y quiere volver a

época de la Conquista. Ser llamados por un nombre que no es el que reconocemos como nuestro desestabiliza nuestra identidad de sujeto o, como afirma Cortázar²², se apropia de nuestra esencia.

En el pequeño texto se exponen sus dudas acerca de cómo colocar en palabras lo indecible, lo que hace que el escrito sea una sucesión de pensamientos inconexos entre los que abundan las preguntas sobre los procedimientos narrativos que un escritor debe seguir. En un acto casi desesperado piensa que el primer teorema matemático de Kurt Gödel²³ podría ayudarlo a expresar sus ideas:

¿Cómo transformar las fórmulas de Gödel en palabras? Acometamos la empresa imposible. A ver.
En todo sistema de lógica matemática.
No. Por ahí no.
En toda verdad, por evidente que sea, siempre hay algo que puede no quedar demostrado.
Así está mejor. (LNDP, p. 259-260)

Continuando con los cuestionamientos, el personaje retoma su palabra y se posiciona nuevamente frente al texto, así era como deseaba enfrentarse a Perón: “*Pensándolo bien, yo hablé del teorema con Perón...*” (LNDP, p. 260). El teorema explicaría que no todo puede ser demostrado, ni colocado en palabras.

La tercera nota de Martínez entregada a Zamora (“Notas para una nota”) trae las indagaciones del escritor, quien se pregunta si su “*Work in progress*” no es otra cosa que una “¿*Obra muerta?*” (LNDP, p. 260). Partiendo de las fuentes orales y de los materiales provistos por Maidana: una guía turística con apuntes manuscritos de Perón y algunos mapas, Martínez escribe un texto que se opone al anterior por tratarse de una narrativa en tercera persona que se aproxima a la literatura en uso y abuso de figuras retóricas, mezcla de géneros literarios y recortes de textos en italiano no traducidos. En algunos párrafos, la omnisciencia del narrador describe lo que los habitantes de Trento – ciudad italiana donde Perón y Maidana

nombrar los lugares en función del sitio que ocupan en su descubrimiento, darles nombres *justos*; además, el dar nombres equivale a una toma de posesión”. (p. 35) Y agrega más adelante: “El que este sea el primerísimo acto realizado por Colón en América nos dice mucho sobre la importancia que tenían para él las ceremonias de nominación” (p. 37).

²² CORTÁZAR, Julio. “Para una poética” en *Valise de Cronópio. Op. Cit.*, p. 85-101.

²³ Cf. El primer teorema de la incompletitud de Gödel de 1930 demuestra que cualquier sistema que permita definir los números naturales es necesariamente incompleto, porque contiene afirmaciones que no se pueden demostrar ni refutar. En: GÖDEL, Kurt. *Obras completas*. Trad. Jesús Mosterín y otros. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

estuvieron destinados en un primer momento antes de ir a Suiza para protegerse de la guerra – hacían dentro de sus casas, fuera del alcance de la vista de los personajes narrados. En otros, describe sentimientos y pensamientos de Perón en “*aquella ciudad lóbrega, sembrada de ruinas*” como “*encrucijada final del mundo*”. (LNDP, p. 263). Esta tercera parte de las notas, que dio vuelo a un narrar literario, se completa con una descripción del éxtasis de Perón frente a la masa que realiza otro narrador omnisciente, elemento narrativo utilizado por Martínez para narrar la tercera nota:

Él hablaba de muerte y la masa respondía ¡viva! Maidana sintió a su amigo levitar, beber el espectáculo con todos los sentidos, y aprender de una vez para siempre que *el arte de la conducción no estaba sólo en lo que se decía sino en el cómo*: el liso y llano cómo era más fuerte que todas las otras razones juntas. (LNDP, p. 264) (*Itálico nuestro*)

El momento de epifanía de Perón, al que leemos como una metáfora del saber narrativo, en el cual lo que se narra también se somete a la importancia de la forma, es similar al que está viviendo Martínez, quien se debate en la tarea de cómo hacer para narrar aquello que había quedado sin explicación, siguiendo el razonamiento del teorema de Gödel.

A su vez, la aparición del narrador omnisciente de esa tercera parte aproxima el relato escrito por Martínez a las formas narrativas de Zamora en *Horizonte*. Dejando de lado la ironía de ese último que llama a Perón “nuestro héroe” mientras que el narrador del texto de Martínez lo nombra secamente “el teniente coronel”²⁴, ambos textos se permiten esmerar aquello que había sido testimoniado.

Como vimos, además de las cuestiones de contenido – el qué narrar – las notas traen la preocupación sobre la forma en que debería ser hecho el trabajo periodístico – el cómo narrarlo. Martínez indica entre paréntesis al inicio de cada ítem qué es lo que hay que “*desgrabar*”, qué hay que dejar literalmente, así como también se auto advierte sobre “*las traiciones de la sintaxis*” (LNDP, p. 265), en las que no debía caer y provocar malentendidos o contradicciones en lecturas potenciales. En ese último punto, los estatutos gramaticales de la lengua castellana y su relación con la narrativa también son ficcionalizados en el cuerpo de la novela.

²⁴ Rango militar de Perón en los años 40.

La avidez de Zamora por la lectura de los papeles de Martínez se ve atravesada por pensamientos pesimistas: “*Nunca puedo llegar a ninguna parte*” y “*No llegaremos a ninguna parte*” (LNNDP, p. 258 y 264, respectivamente), pronunciados al observar literalmente los caminos obstruidos hacia Ezeiza, y él en un taxi que no avanza, a la vez que sus reflexiones también pueden ser leídas metafóricamente como señales de tiempos difíciles para la historia, la política, y para un periodismo investigativo que desee publicar otras versiones, encontradas con las versiones oficiales. Sus dudas sobre el llegar a algún lugar también representan cuestiones aún sin respuesta sobre una forma de narrar que respondiera a las necesidades tanto de la investigación como de la narrativa.

Mientras lee las notas, un antiguo poema zen le viene a la cabeza, perturbando los pensamientos de Zamora. El poema, que reza: “*Veinte años peregriné./fui al este y al oeste./Por fin regresé a Seikén./No me había movido nada.*” (LNNDP, p. 258), y llega de forma inconsciente al personaje, representa, según la propia interpretación de Zamora, los casi veinte años de ausencia de Perón y un volver al punto cero, a que todo sea igual. Zamora, a esta altura del relato, es un personaje tan frustrado en aspectos de orden profesional como personal; en primer lugar por verse imposibilitado de volver a Ezeiza en el tránsito estancado, por haber escuchado por segunda vez en el día que la suya era una “profesión maldita” (dicho textualmente por Martínez y sugerido por el director de *Horizonte* más temprano en el aeropuerto), y además por haberse enfrentado con su propia realidad ante las dudas existenciales de Martínez.

La lectura de las notas de Martínez lo iba dejando más escéptico de lo que ya estaba, y mucho se debía a la incredulidad y pesimismo que revelaban dichas notas sobre su propio autor, también un periodista como Zamora que estaba iniciándose tímidamente en otro tipo de procedimientos narrativos. Así como también surgían incertidumbres acerca de una forma de escritura que representase otra versión que no fuera la de Perón. En las notas podían leerse las dudas de Martínez en las marchas y contramarchas al grabar y transcribir la conversación con Maidana.

Zamora creyó que solo existía un movimiento arriesgado para realizar: el de saltar al vacío para entrar en la vida (“*El único movimiento posible es salir afuera de mí y tirarme de cualquier ventana. Salir del taxi y caer en la vida.*” (LNNDP, p. 268)).

3.5 Historia y memoria

Tanto en las Memorias de *Panorama* como en el dictado de las nuevas Memorias en las que estaba trabajando, Perón construía una figura de autor que claramente deseaba dejarse leer a través de una posible referencialidad, sea esa la del conocido líder político, hombre de la historia, o ex presidente injustamente exiliado. Los textos, de géneros idénticos, se completan e ilustran al lector tanto sobre hechos narrados como acerca del lugar de migrante – provincia/capital; interior/exterior – desde el que su autor se manifiesta.

En los primeros años narrados en sus Memorias se hace evidente el sentimiento de desarraigo sufrido por el traslado del niño Perón a Buenos Aires, que el mismo Perón relata de esta manera: “*El cambio fue tremendo. El gauchito curtido y duro fue transformándose en uno de los tantos mozos de la capital*” (LNDP, p. 56). Perón recordaría y escribiría constantemente sobre su sentir provinciano, introduciéndolo en un contrapunto con los relatos de su vida en la capital del país. Más tarde, ese sentimiento se intensificaría en el adulto que tuvo que ir a vivir al exterior sin haberlo elegido.

Ambos textos de las Memorias, uno completo y el otro en proceso, tendrían el exilio como lugar de producción, y presentarían las características del autor que padece el desarraigo; ya que la condición de exiliado o emigrado se ve reflejada en la memoria fragmentada de todo escritor y en la noción de “contrapunto” de su conciencia de dimensiones simultáneas (SAID, p. 59)²⁵.

Perón como emigrado se desplaza siempre entre instancias vinculadas a dos visiones de mundo: la de los que se fueron y la de los que se quedaron; la izquierda y la derecha peronistas; Perón/Vandor; Perón/periodista Martínez; Cámpora/ López Rega; que deben leerse juntas para formar un todo, porque por sí solas, esas dos mitades no existen, ya que una posibilita y da existencia a la otra.

Después de vivir dieciocho años en el exilio, Perón es más extranjero que argentino. Ya el narrador había advertido problemas en la elección del vocablo más apropiado para el decir acostumbrado en Argentina. Los emigrados, que muchas veces van, vuelven, y vuelven a irse, dejan de pertenecer a cualquier lugar y se convierten en extranjeros del mundo. Así, tienen dos nombres, o nombres pronunciados de formas diferentes, una conciencia doble, dos

²⁵ Cf. George Steiner afirma que todo un género de la escritura occidental del siglo XX es extraterritorial, y eso se debe a las migraciones causadas por la gran cantidad de golpes de Estado dados en América latina. (STEINER, George. *Extraterritorial: Ensayo sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002). Citado también por Edward Said en el ensayo “Reflexões sobre o exílio”. *Op.Ci.*, p. 47.

culturas. Said (2003), por su parte, sostiene que el exiliado ante cada resolución de su vida sabe que hay otra opción en otro lugar.

Perón escribe su historia en sus Memorias desde el entre-lugar del exiliado, pero también desde la ubicación de aquel que sabe cómo quiere ser leído en la posteridad.

En una parte en la que el narrador nos introduce al tema de los miedos de Perón, como únicos sentimientos nítidos de la vida, que el líder quiere “desrecordar”, entramos en la discusión sobre la “historia”. Perón, según el narrador, no le temía a la muerte sino a lo que viene después: él le tenía miedo a la historia escrita (LNDP, p. 99).

Por eso, estaba adelantándose a los acontecimientos y produciendo un escrito memorialista con pretensiones de historia oficial. Sin embargo, lo que no escapa a los inicios de toda narración que de “Memorias” quiere pasar a “historia” es la descripción del espacio “casa”, como un comienzo clásico. La casa es el primer universo del sujeto, sostiene Gastón Bachelard²⁶, y desde donde surge la memoria espacial²⁷.

Perón había comenzado sus nuevas Memorias relatando los recuerdos de vida en tales casas de tales pueblos, así como también siguió detallando el haber dejado esos primeros hogares de la infancia para viajar. Ese tipo de recuerdos es “precisamente elocuente y precioso” (RICOEUR, p. 157), porque en ellos se tejen al mismo tiempo una memoria íntima y una memoria compartida entre personas cercanas²⁸. De ese tipo de experiencias vívidas compartidas es que surge la noción de “lugar de memoria” – con que trabajó Nora – que es anterior y de pasaje necesario al lugar geográfico de la historia.

A la dialéctica del espacio vivido, le corresponde una semejante de tiempo vivido; del lugar habitado por el personaje histórico se pasa al tiempo histórico. Este último sufre una “autolimitación” que solo permite la representación del pasado en épocas y acontecimientos (RICOEUR, p. 165). En la novela, el lugar de origen y el tiempo de los acontecimientos es narrado por Perón, por Zamora, por Martínez y por el narrador omnisciente, con perspectivas que a pesar de ser diferentes, dejan traslucir el sentido primigenio de la historia (en la casa) y de la limitación de lo narrado (tiempo histórico).

²⁶ Cf. Principalmente los capítulos I y II, “La casa del sótano a la guardilla. El sentido de la choza” y “Casa y universo”, *Op. Cit.* pp. 17-52 y 53-79, respectivamente.

²⁷ Ricoeur, en un capítulo que se refiere a la epistemología en la historia, detalla las fases documentales de la operación historiográfica a partir de la memoria archivada. Así, discute el espacio habitado, el tiempo histórico, el testimonio, el archivo y las pruebas documentales como niveles que solo una mirada distanciada puede distinguir claramente (Cf. el capítulo II de su libro *A Memória, a história, o esquecimento*, “História/Epistemología”, más precisamente en el ítem 1, “Fase documental: la memória archivada”, *Op. Cit.*, p. 151-192).

²⁸ Afirma Ricoeur que “De la memoria compartida se pasa gradualmente a la memoria colectiva y sus conmemoraciones relacionadas a lugares consagrados por la tradición” (*Op. Cit.* p. 157)

La narración de los años de Perón en el Colegio Militar, según lo publicado por Zamora en *Horizonte*, marca el tiempo en que el niño que salió de su casa “*deja de ser nadie para empezar a ser nada*” (LNDP, p. 151); mientras que para Perón, su momento histórico había comenzado precisamente en ese lugar al que él consideraba un segundo hogar. Recién ingresado como cadete, el ex alumno recuerda: que interviene para que se acabasen los manteos a los novatos y para “*que nadie tenga jamás un mal recuerdo de su paso por este colegio. Todos aceptaron. Aquél fue mi primer triunfo político*” (LNDP, p. 105).

El acontecimiento viajará en el tiempo y podrá ser repetido, reciclándose según el momento histórico. Zamora, que cuenta con el relato de un testigo que también había ingresado en aquel mismo año al Colegio Militar, Santiago Trafelatti²⁹, tenía otra versión de los hechos y así lo escribió en el semanario *Horizonte*. Perón había recibido la golpiza acostumbrada por ser cadete de primer año y estaba decidido a abandonar los estudios. Su amigo lo convence a quedarse y aguantar, lo que hace que Zamora imagine cómo sería la historia si Perón hubiera abandonado la carrera militar: “*Un hombre no es lo que piensa: es lo que hace. Un país es, a veces, lo que un hombre dejó de hacer*” (LNDP, p. 151), reflexiona el periodista.

En los testimonios de los ancianos personajes, Perón y Trafelatti, se confunden los recuerdos: ¿Quién fue el artífice del destino que hizo que Perón se quedase aquella noche de la gran paliza recibida? Ellos “*confunden las palabras: destino, desatino, Perón, nación. Se les ha vuelto un nudo la memoria, la historia*” (LNDP, p. 151). A la falta de memoria de los personajes se le pudo oponer el archivo de documentos.

El archivo – tanto en el domicilio de Perón como posteriormente el Archivo de la Nación – como lugar donde se guardan las pruebas o documentos con los que se escribirá más tarde la historia, es fraguado por López Rega, unas veces a pedido de Perón, otras, por motu proprio. Mientras el testimonio es oral, el momento del archivo es el del ingreso de la operación historiográfica en la escritura (RICOEUR, p. 176).

Cuando en una oportunidad, se reunieron en España para llevar a cabo una de las entrevistas, Martínez le llamó la atención a Perón porque su versión sobre el motivo del conocido viaje a Chile del Che Guevara y la de la historia no coincidían, Perón le preguntó “*¿Con cuál historia? (...) ¿Cómo que no coincide? Tiene que coincidir*” (LNDP, p. 152). La relación entre lo testimoniado y lo archivado podrá ser siempre reformulada, y los documentos, si faltaran, recreados. Por el contrario, para el periodista la angustia pasaba por

²⁹ Uno de los ancianos testigos que la revista *Horizonte* también había llevado a Ezeiza.

la necesidad de “*sentir que un personaje de la historia era algo más que escritura*” (LNDP, p. 253).

También López Rega le recuerda al ex mandatario que hay dos versiones de los sucesos del 6 de septiembre de 1930, durante la toma de la casa de gobierno y posterior caída del presidente Hipólito Yrigoyen. “*Eso no me preocupa*”, responde Perón. “*Lo que quiero es que elija una sola versión para los hechos. Una sola: la que fuere.*”(…) “*Si he vuelto a ser protagonista de la historia una y otra vez, fue porque me contradije*”. (LNDP, p 179-180). Las contradicciones de Perón que se presentan tanto en las conversaciones con los invitados a la residencia madrileña como en las declaraciones dadas al periodista Martínez en entrevistas y reportajes, son una de las características del personaje más destacadas en la novela.

Cuando Perón confiesa su miedo a la historia, se refiere con ello a la historia escrita, la que hay que tratar de controlar para que no diga algo que acabe con el mito. El memorialista, ahora devenido a historiador de su propio tiempo, pretende más que Herodoto, quien en las palabras del proemio de *Los nueve libros de la Historia* resaltaba que su escritura se dirigía principalmente a “que no llegue a desvanecerse con el tiempo la memoria de los hechos públicos de los hombres, ni menos a oscurecer las grandes y maravillosas hazañas, así de los griegos como de los bárbaros.” (1998, p. 40)³⁰. Perón, además de desear evitar el desvanecimiento, escribe para colocar recuerdos tangibles – en lo que tienen de material los textos escritos –, en la memoria de sus lectores potenciales. En una reflexión que hace el narrador omnisciente leemos: “*Tantas veces lo ha dicho: un hombre sólo es lo que recuerda. Debiera decir, más bien: un hombre sólo es lo que de él se recuerda.*” (LNDP, p. 99).

En una página desgarrada de *Horizonte*, pisoteada y manchada del barro de Ezeiza, que aparece como partes inútiles de una narración que pronto será olvidada, porque así la condena la materialidad del medio (revista) en que fue publicada, aun puede leerse que Eva “*tuvo que fundarse a sí misma, inventar un pasado, ser el principio y el fin de su propia estirpe...*” (LNDP, p. 316). A pesar de destacar la importancia de la segunda esposa como forjadora de su propia historia, Perón, al compararse con ella, cree que “*El destino es injusto*” (...) “*Eva estuvo apenas siete días en Madrid y la cubrieron de honores. Yo me quedé a vivir trece años y sólo he podido dejar la huella de mi nombre en una calle*” (LNDP, p. 280). Reconociéndose en la lectura de esos recortes de la revista, que ella había pasado a la historia

³⁰ Parte del proemio del Libro I – Clío. En una llamada que figura como nota de pie de página, se previene que el proemio del mencionado primer libro no haya sido escrito por Herodoto: “Algunos creen que este proemio es de mano de Plesirroo, amigo y heredero de Herodoto; pero otros lo atribuyen al autor mismo bajo la fe de Luciano y de Dion Crisóstomo, y, en efecto, así parece de la identidad del estilo”. *Op. Cit.*, p. 40.

como a Perón mismo le gustaría hacerlo, se deduce con ello que el camino a seguir por el ex presidente será el de forjar su propia mitología pero saliendo de los medios periodísticos, cuyo material se descarta al día siguiente, dándosele muchas veces usos nada nobles, tales como el de “empaquetar medio kilo de acelgas” narrado en la historia de Cortázar (2000, p. 36)³¹, y perdurar en documentos archivados – verdaderos o fraguados – que tanto él como otros historiadores deberían consultar para escribir los anales de la historia.

La tarea según Perón no es nada difícil, ya que la historia la escriben los vencedores, y en el último de los casos, puede comprársela, como le comenta al Secretario: “*La historia es una puta, López. Siempre se va con el que paga mejor*” (LNDP, p. 180).

3.5.1 El olvido

En *La novela de Perón*, mientras algunos personajes se afanan por recordar para narrar oralmente, grabar sus voces de testigos de la historia, o producir escritos de la memoria, otros desearían poder olvidar percances por los que habían pasado y no lo logran³². No es este el caso de Perón cuando lamentaba haber olvidado la fecha de nacimiento de su madre, ya que eso está relatado en la novela como un problema de la subjetividad con el recuerdo y no con la falta de memoria. Ni el de los progenitores que, a su vez, le habían dado obsequios mnemotécnicos para que él no se olvidara del campo (el jarro en cuya base la madre le había pintado flores de coirón), y de que era un criollo (el *Martín Fierro* del padre). El olvido, como parte inseparable del tema de la memoria, es otro de los núcleos de *La novela de Perón*.

³¹ En: “El diario a diario”. “Un señor toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde descende con el mismo diario bajo el mismo brazo. Pero ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que un muchacho lo ve, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis”. (CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000, p. 36)

³² En un análisis que Ricoeur hace del cuento “Funes el memorioso” de Borges, cuyo personaje tiene la característica de recordar todo lo que ve, siente, escucha y piensa para siempre, propone la discusión más que del tema de la memoria, el del olvido. El olvido, se pregunta Ricoeur, no sería entonces el enemigo de la memoria, sino que ésta debería negociar con aquél para encontrar “a ciegas” la medida exacta del equilibrio entre los dos. La imposibilidad de olvidar acabaría luego con la muerte del personaje de Borges. La cuestión del exceso de memoria del que sufría Funes, hace que el crítico francés concluya que “contra el olvido destructor, nada mejor que el olvido que preserva” (Cf. RICOEUR, Paul. Capítulo III – “A condição histórica”, ítem 3, “O esquecimento”. *Op. Cit.*, p. 423-465).

La viuda de Lonardi quería – y no lograba – olvidar la imagen que constantemente le volvía de Perón vestido con un robe de seda a lunares, de entre casa, el día que lo fue a ver para rogarle que hiciera algo por salvar a su marido. Y Trafelatti también deseaba olvidar la terrible malteada que había dejado a muchos cadetes de cama en la enfermería del Colegio Militar, la noche en que el novato Perón casi abandona la institución.

Pero de los personajes de la novela, quien tiene que pasar por la prueba de no haber olvidado nada y entrenado su memoria antes de ver a Perón en Madrid es Cámpora. Ese, que reconocía no tener la naturaleza privilegiada del ex mandatario para los discursos espontáneos, los debía aprender de memoria para evitar leerlos. Contra el olvido, Cámpora practicaba unos ejercicios mnemotécnicos que consistían en ver (imaginar) una imagen y debajo de ella, a modo de subtítulos, la frase que se suponía sabía de memoria.

Como prueba, la primera frase que le recitó al ex presidente también tenía que ver con el olvido, y rezaba: *“El pueblo jamás se olvidará de Perón no porque gobernó bien, sino porque los otros gobernaron peor. Firmado: José Miguel Figuerola”*. (LNDP, p. 306). No es casual que la sentencia tenga que ver con el verbo “olvidar”; tampoco que la subjetividad de Cámpora trajera al presente la memorización de una frase que pusiera en duda la efectividad del ex mandatario. No obstante, lo que podría parecer ofensivo, produce una carcajada en Perón, quien además pasa a exigirle a Cámpora el recitado de la doctrina peronista completa: en primer lugar, la frase que hace de disparador en el ejercicio mnemotécnico y luego el precepto que le corresponde.

Esa es una de las tantas humillaciones a Cámpora que se narran en la novela. Él, que en el año 1973 era el presidente electo de la Argentina, se veía constantemente menospreciado por Perón, López Rega y por la misma Isabel, y todo lo soportaba por la causa peronista en la que había confiado desde un primer momento. Cámpora era un “peronista de la primera hora”, y a partir de la caída de Perón, había pasado por momentos angustiosos que deseaba olvidar. *“Cuando Perón fue derrocado en 1955, confinaron a Cámpora en una cárcel antártica. El infortunio acentuó su blandura.”* (LNDP, p. 91). El narrador trae los enunciados de John William Cooke³³ y de Jorge Antonio³⁴, quienes relataron los dos años en

³³ El abogado John William Cooke (1920-1968) fue una de las figuras más destacadas de la izquierda peronista. En una carta enviada desde el exilio en 1956, Perón reconoce como su heredero político, en caso de fallecimiento, a Cooke, que en la fecha estaba en la cárcel de Río Gallegos (capital de la provincia de Santa Cruz), lo que en *La novela de Perón* se denomina “cárcel antártica”.

³⁴ Jorge Antonio (1918-2007) fue uno de los hombres de mayor confianza de Perón; además de su amigo, empresario, confidente y consejero. Cf. Entrevista del historiador argentino Felipe Pigna de enero del 2004, disponible en www.elhistoriador.com.ar.

el presidio del sur. El primero recordaba que Cámpora le había prometido a Dios que jamás se metería nuevamente en política, y el segundo que “*Cámpora sufría tanto que estuvo a punto de morir. Cuando se supo a salvo [del castigo de los militares golpistas], levantó la mano, miró al cielo y dijo: ¡Dios mío, juro que nunca más actuaré en política!.*” (LNDP, p. 91).

Después de haber salido de la cárcel, Cámpora, tranquilo en el anonimato, volvió a ejercer su profesión de dentista en el Gran Buenos Aires, hasta que una carta de Perón lo invitó a visitarlo en Madrid. Ese fue el paso inicial que lo puso nuevamente en la carrera política.

Humillándolo una vez más, Perón lo hace ir del recitado del precepto primero de la doctrina al décimo sexto, y de este al setenta y siete; Cámpora con sus ejercicios logra recordarlos todos. La memorización de la doctrina que hace Cámpora es una modalidad del acto de hacer memoria que Perón vindica como práctica por excelencia, y la que difiere rigurosamente de la rememoración³⁵. Con la rememoración se enfatiza la vuelta a la conciencia de un acontecimiento reconocido como ocurrido antes del momento en que se declara haberlo sentido, notado o sabido. Ricoeur (p. 73) alerta que la marca temporal del “antes” constituye el signo distintivo del recuerdo, mientras que la memorización consiste en maneras de aprender (y aprehender) que guardan saberes o habilidades. A estos conceptos podemos agregar que, a la memorización lograda a partir de los juegos practicados por Cámpora le falta el sentimiento que un determinado texto recordado espontáneamente podría traer consigo. Perón valoraba ese tipo de memoria, tanto que entre unos de los varios “*Proyectos de Nación que borroneó el General hace treinta años*” estaban las “*Leyes de Trabajo, los mapas con mudanzas de Nomenclaturas, el almanaque de Nuevos Aniversarios Patrios y los rollos de los Ejercicios Mnemotécnicos para las escuelas*” (LNDP, p. 300).

3.6 Continuar escribiendo: otra posibilidad

Los personajes “lectores” de las diversas materialidades diseminadas en la diégesis de la novela abordan sus lecturas a partir de un repertorio interpretativo que los libera de cualquier tipo de tendencia externa a sus ideologías. Mattos (2004, p. 290) sostiene que la yuxtaposición de versiones en *La novela de Perón*, que subordina el juicio de interpretación sobre el ex presidente a cada uno de los contextos discursivos e ideológicos en que se insertan

³⁵ RICOEUR, Paul. *Op. Cit.*, p. 73.

los personajes, parece llegar a concluir que no hay forma de abordar ningún fenómeno sin tener en cuenta el repertorio de la lógica de aquellos “lectores”.

Ninguno de los personajes lectores se vio influenciado por sus lecturas; todos ellos leyeron para criticar o para mostrar sus molestias ante el texto leído y “el personaje” narrado, Perón, desde una idea formada *a priori*. Pero por sobre todo, sus lecturas constituyen el mecanismo del que se aprovecha la novela para poder presentar la cantidad de versiones y literalidades diseminadas por sus páginas.

Los lectores inmanentes no discuten los textos para interpretarlos, ilustrarse o aclarar sus dudas; esos son entendidos de antemano desde sus ideologías e idiosincrasias. Las lecturas no iluminan, sino que en todo caso confirman lo que los “lectores” ya saben de Perón; y el acto mismo de la lectura se consume al final del texto que cada uno de ellos tiene entre sus manos.

En lo que hace a las versiones, que son simultáneas históricamente (MATTOS, 2004, p. 95), en el acto de lectura exterior a la novela, ellas se presentan de forma anacrónica, totalmente recortadas y distribuidas a lo largo del texto. Junto a las versiones que narran acontecimientos anteriores a la fecha del retorno, el lector encontrará ciertos materiales que se ubican antes de que sucedan los hechos reales. La escritura se anticipa, por ejemplo, a la publicación del libro *La pasión según Trelew*, también del autor de *La novela de Perón*, que se produciría en octubre de 1973, al colocar en boca del personaje Diana Bronstein la cita de un referente real: la masacre del grupo peronista subversivo un año antes, 1972, en el sur del país.

Diana es de la misma opinión del libro real aún no publicado que “*juzgó como inequívoco signos de un terrorismo de Estado*” (LNDP, p. 61 y MARTÍNEZ, *La pasión según Trelew*, 2007, p. 15) la ejecución de los guerrilleros. También Diana se adelanta a lo que la historia, por lo menos de la década siguiente, va a relatar sobre los grupos subversivos de izquierda. El personaje tiene una noción de lo que la historia escrita propone – y siempre propuso – con la que se le hace difícil pensar en un Perón en la privacidad. Semanas antes del día del retorno, exactamente el día 3 de junio, ella estaba tratando de situar a Perón en la historia pero diluía su idea la pregunta acerca de “*cómo habría sido el Viejo en la cama*” (LNDP, p. 269). Intercalando el juego amoroso entre ella y Nun con elucubraciones sobre la intimidad de un prócer, Diana le pregunta:

¿Te lo representaste al Viejo alguna vez así, tieso, acariciando, boyando con la lengua? Qué querés. Son lujos que hasta el más desgraciado puede darse pero no un personaje de la historia. A ellos sólo se les escribe la virtud. Los libros no se acuerdan de Freud en ese punto, como si el sexo fuera mierda, Nun. Error, error. Sin la libido no llegas a ninguna parte. (LNDP, p. 270)

Luego, Diana le relata a Nun unos sueños recurrentes que tiene, como representación de cuestionamientos a la historia escrita, que claramente traen además las dudas y temores por su futuro personal. Esos sueños o pesadillas vuelven a presentarse cada vez que ella manifiesta considerar la historia como “productora” de verdades eternas:

Quando soñaba con el infierno, era la esposa de un milico. Fregaba y fregaba sables el día entero, quiero decir el sueño entero, sólo para consolarme. O era la esposa de un historiador, con toga, rascando con la uña la última verdad. Yo era una ratita con un gorro frigio y me sentaba en la puerta de la vereda gritando: Que nadie pase, porque adentro está mi marido y la verdad no se comparte. (LNDP, p. 270)

La figura de la ratita con el gorro frigio representante de la patria temerosa ante lo que la historia vaya a escribir sobre ella, es una imagen manipulada que se adelanta al futuro. Escribir antes o después de que sucedan los hechos, en tanto posición del discurso, sostiene la crítica argentina Nora Domínguez (2005, p. 68), comprende decisiones de escritura, perspectivas del relato que ponen el tiempo en la mira. “El tiempo resulta entonces entramado narrativo, problema verbal y, también una interrogación abierta sobre los sentidos que conforma una época” (DOMÍNGUEZ, p. 68-69). La narración del tiempo de aquellos días anteriores a la vuelta de Perón al país marcará tanto lo que estaba sucediendo como lo que vendría.

De los personajes que leían y escribían, detallados y discutidos en el primer capítulo de este trabajo, dejamos de mencionar la pequeña producción de Diana, quien leía la revista *Horizonte*, materialidad sobre la que quedó la marca del personaje. Sabemos que dejó algo escrito por ella, cuando después de formar parte de los desaparecidos de ese 20 de junio de

1973, la policía allanó la casa alquilada en el Camino de Cintura y secuestró los materiales allí encontrados. Un oficial detalla lo que aparece escrito sobre las hojas del semanario:

NOTA DEL OFICIAL SUMARIANTE: Las frases al pie son prueba concluyente de la ideología extremista imperante en los cabecillas inculcados. Elévense a la Superioridad a título informativo.

El Viejo tenía olfato napoleónico.

Tenía un gran naso. ¡Oh, naso!

"Ya nunca más seremos como éramos." Rebusque plagiado de Las alas de la Paloma. Henry James, frase final.

Zigzag. Zigzag.

Fasola Castaño, también conocido como Fa Sol La Tacaño, precursor de la patria nacional-fasolista.

Pasame un faso, Nun. Pasame un Te quiero. (LNDP, p. 217)

Con esas anotaciones o juego de palabras Diana reúne la nariz de Perón ("naso")³⁶, metáfora también de olfato político, con el nombre del general argentino Fasola Castaño, conocido fascista que comandaba la Legión Cívica, el Grupo Revulsión y el Accionar Corporativo. Del nombre de ese último militar, hace derivar el vocablo lunfardo "faso"³⁷, que usa para pedirle un cigarrillo a Nun. Diana vuelve a manifestarse con una visión futurista que le dice que no hay esperanzas para su ideología de izquierda si el líder del movimiento es fascista. A ellos sólo les queda fumar y amar, ante la irreversibilidad de los hechos.

En un primer momento de este trabajo, no incluimos a Diana como productora de textos porque su escrito no tiene las características de la escritura barthesiana, identificada con la toma de decisión que apuesta a un modo determinado de narrar, sino que aquello hallado por la policía goza de la espontaneidad de una subjetividad en crisis que bosqueja en el papel unas anotaciones que difieren de la prosa de los otros personajes-productores de textos. El tipo de discurso de Diana, mucho más cercano a la función poética, se presenta como el más literario de los textos producidos en la diégesis de la obra porque juega con el soporte fonético de la poesía. Sin embargo, ella no es parte de los personajes que desean que su escritura perdure, ni se cuestiona los modos de producción literaria.

Diana, que desconfiaba de la historia escrita, deja también esa referencia literaria sobre el plagio en la escritura, y la mención a la obra de Henry James. En otro lugar está su compañera Vicki, que ingenuamente se siente parte de la historia y saliendo para Ezeiza irrumpió con una frase que el narrador señala como "*largamente pensada*": "*La revolución*

³⁶ *Diccionario de Lunfardo y terminología popular. Op. Cit.*, p. 61.

³⁷ *Idem*, p. 42. ("faso" con significado de "cigarrillo").

empieza hoy o no empezará nunca” (LNDP, p. 275). Vemos en la proyección frustrada de Vicki el ansia revolucionaria al mismo tiempo que el deseo de la palabra exacta que represente el hecho histórico. También Vicki se adelanta en 1973 a una visión de futuro sin utopías más propia de mediados de los años 80 en adelante.

La novela no deja leer los finales de Diana Bronstein y Vicki Pertini³⁸, a quienes se las da por desaparecidas la tarde del 20 de junio, pero no se indica qué suerte última corrieron. Por lo tanto no sabemos si ellas podrán seguir escribiendo o pensando en términos históricos y/o literarios. Sin embargo, de lo que sí se tiene indicios es de que los personajes principales de la novela, Perón, Zamora y Martínez, seguirán escribiendo.

3.6.1 Cómo narrar después

La novela de Perón presenta las enunciaciones de los personajes productores de textos en las que el lector acompaña la construcción – a través del proceso de investigación periodística o particular, que cuenta con el aporte fundamentalmente documental de libros, periódicos, películas, fotos y testimonios, que cada uno de esos personajes aporta.

Sin embargo, a partir del 20 de junio de 1973 lo que primará en la escritura, al menos de los tres personajes principales que escriben, es una producción textual que va a dejar de lado los documentos – tanto los que existen como los que se tengan que recrear – y priorizará un tipo de creación más literaria. Porque si los textos de la intimidad, llámense cartas, memorias, biografías, o autobiografías son muchas veces equiparados por la crítica a la literatura, con más razón lo serán los escritos de los personajes que ya habían mostrado un mayor interés por los procedimientos narrativos verosímiles que por los datos veraces. Ellos están ahora más interesados por que se les crea – por producir un texto más creíble – o por completar los vacíos de la historia, que por una verdad única de la que ya empezaban a sospechar que no existía.

Perón estaba más preocupado por sus nuevas Memorias que por la vuelta al país y toda la responsabilidad que eso implicaría. En varias oportunidades requirió la confirmación de las certidumbres de López Rega sobre finalizar “a tiempo” las Memorias. A la pregunta “a tiempo de qué” deseaba terminarlas, si antes de ser presidente o antes de morir, volvemos a las instancias en que se discutía la función de los escritos como monumento para la

³⁸ Diana terminará en las manos de Arcángelo Gobbi, y Vicki sería “izada” al palco donde el cantante y director de cine Leonardo Favio la encontraría herida y pediría por la vida de ella a los captores.

posteridad, como obra eterna. Una vez más pensamos que Perón está más preocupado con las aquellas versiones que esculpirían su estatua que en las mismas acciones que podrían darle eternidad. Una obra es eterna, sugiere Barthes, “no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único” (2005, p. 53). La narración postrera de Perón no tiene que ver con la lengua en la que se habían escrito las Memorias, ni con el estilo alto o bajo en el que se las reconocería; sino que sería “eterna” porque publicadas para siempre “dirían todo” sobre la elección de su autor – considerado como tal desde el momento en que esa palabra apareciese impresa –, y por una determinada escritura en la que quería ser leído.

De continuar, todo indica que el escrito tendrá los recortes hechos por el gusto del Secretario (*¿Por qué habrá suprimido López Rega estas fermentaciones ténebres de aquel tiempo? A ver: Por dónde le habrá dado*) (LNDP, p. 241), amanuense que preserva la figura de autor de Perón detrás de la que él mismo se esconde. El control ejercido por López sobre el texto permite una lectura del poder político del “brujo”; el Secretario controlaba la palabra escrita y al dictante, habiéndolo alentado desde un principio, por un lado, y asegurándole su ayuda al mismo tiempo. Finalmente, Perón no era ni el autor de sus propias versiones:

-Nos iremos de aquí sin haber corregido ni la mitad de las Memorias, López, ¿se ha dado cuenta? -resuella, mientras sube con lentitud las escaleras del claustro-. Eso me da mala espina... ¿Cómo haremos después, en Buenos Aires, para tener una o dos horas de soledad?

-Ponga usted el alma, mi General, que yo pondré su cuerpo. Ya verá. Para todo habrá tiempo. (LNDP, p. 300) (*Subrayado e itálico nuestros*)

En la respuesta del Secretario nuevamente se hace alusión al dominio que este tiene sobre el cuerpo de Perón, aun preservándolo de la muerte como ya discutimos. En la frase “yo pondré su cuerpo”, López intenta tranquilizar a Perón y darle confianza ante cualquier síntoma que presentase su decaída salud.

Finalmente, cuando Perón ya había arribado a Buenos Aires, y quieren leerle los partes oficiales sobre la matanza de ese día en Ezeiza, él no le da mayor importancia al tema y se vuelve hacia el Secretario para inquirirle sobre sus escritos, dejando asentado que iba a continuar corrigiéndolos al día siguiente: “*¿Ha traído las carpetas de las Memorias en su portafolio, hijo? Mañana, cuando nos levantemos, tenemos que seguir corrigiéndolas. Todo lo que ha empezado debe terminar alguna vez.*” (LNDP, p. 339).

Las nuevas Memorias, hasta lo que se había podido leer en los días previos al viaje a Argentina eran para Perón escritos que apostaban a una legibilidad barthesiana, cuya ley pregonaba el “llenar las cadenas causales” para que toda notación estuviese doblemente orientada tanto a la claridad de las características del personaje creado como a lo que Perón quería transmitir (BARTHES, 2004, p. 152-153)³⁹.

El texto que está produciendo Perón es además verosímil desde el momento en que todo se justifica en su inmanencia. Es verosímil (o necesario, diría Barthes, 2004) cuando Perón narra, por ejemplo, haber invitado a Eva en 1943 a colaborar informalmente con él en la Secretaría de Trabajo porque corrían tiempos difíciles, social y económicamente hablando, y toda ayuda era necesaria, pero la relación laboral debía ser “*sin sueldo ni condiciones*” para resaltar la relación amistosa, desinteresada y altruista de los personajes (LNDP, p. 288)⁴⁰.

El personaje Perón, como él mismo lo reconocía, y nosotros ya mencionamos anteriormente, es contradictorio, sin embargo, no hay contradicciones en el interior de sus Memorias; si aparecieran pruebas en contrario, la veracidad (no la verosimilitud) sería corregida por López.

De Martínez sabemos que se estaba iniciando en la literatura, cuando el narrador lo menciona como “*incipiente novelista*” (LNDP, p. 214) pero por el momento es un periodista preocupado con el material inédito que había conseguido sobre Perón. Además de conocerlo por la descripción del narrador, el lector tuvo contacto con su teorizar crítico acerca de los modos de escribir una historia con dicho material, alejándose de la tercera persona propia del periodismo y narrando en la primera persona testimonial. A partir de su diálogo con Zamora se percibe la angustia del personaje, quien no está conforme con su profesión ni con su escritura. Aquí se hace presente una vez más la toma de posición de un escritor respecto a la función de la escritura barthesiana como deseo para el futuro; los planteos de Martínez dicen todo acerca de aquello que no quiere repetir de su trabajo realizado con anterioridad. En adelante, probará entrar en su texto y dejar de hablar de él “*como si fuera otro*” (LNDP, p. 251); ahora pretende que el texto tenga su voz, su investigación y que sea literatura; lo que Barthes (2008, p. 46) llama “su sombra representada” por “un poco de ideología, un poco de representación y un poco de sujeto”.

³⁹ El personaje y el discurso, afirma Barthes, “son cómplices uno del otro; el discurso suscita en el personaje su propio cómplice” (2004, p. 150).

⁴⁰ Al analizar la verosimilitud en “Sarrasine” de Honoré de Balzac en su libro *S/Z*, Barthes sostiene que “el discurso se encierra escrupulosamente en un círculo de *solidariedades*, y ese círculo, donde “todo es coherente”, es el de lo legible (2004, p. 131).

La narrativa hace que el personaje reproduzca las palabras “*ya es hora*”, con que el autor de la novela se había aproximado al Perón real para pedirle que contara su vida (MARTÍNEZ, 1996, p. 11). Al hacerle pronunciar al periodista un “*ya es tiempo*” y ratificarlo con un “*ya es hora*”, revierte la necesidad de conocerse la historia del ex mandatario que se tenía en 1970, y coloca en el tapete la prioridad del nuevo personaje que las pronuncia de contar su propia experiencia con Perón tres años después. Ahora, el que va a narrar en “su” texto los hechos que marcaron su propia experiencia es Martínez, y no más Perón.

La conversación con Zamora en las oficinas de *La Opinión* serán una especie de catarsis realizada por Martínez, que por un lado se propone un cambio radical, pero por el otro, “*tras largas vacilaciones*” (LNDP, p. 258), le había entregado a Zamora las notas de sus más recientes investigaciones.

En el encuentro que tuvieron los dos periodistas en el diario, al mostrarle a Zamora unas fotografías, Martínez dice “yo”: “*Somos Perón y yo*”, y vuelve a nombrar al ex presidente en oposición a él: “*él es nadie*” (LNDP, p. 251-252). La consciencia o descubrimiento de la subjetividad perturba al personaje que no sabe qué otra cosa hacer con su “yo”, más que colocarlo en su futura narración.

En lo que hace a Zamora, su baja autoestima casi había acabado con él. Según el narrador omnisciente, la relación conyugal de ese estaba acabada, “*su matrimonio por amor era ya una rutina insufrible*” (LNDP, p. 37), y en lo que respecta a la parte creativa o intelectual ni siquiera había comenzado, ya que “*los poemas que a diario se prometía escribir jamás pasaban del segundo verso...*” (LNDP, p. 37). Zamora hacía unos “*reportajes insalubres que aceptaba por dinero*” y “*se contentaba con un saludable culo de veinte años en los hoteles por horas*” (LNDP, p. 37). El trabajo sobre Perón que le habían encomendado para un primer número de *Horizonte*, había sido excitante por momentos, pero cuando le proponen escribir un nuevo número de la revista con el mismo tema, eso lo desalienta.

Sin embargo, cuando Zamora se dispuso a leer los papeles de Martínez que en principio había visto como “*ruinas de un artículo sin terminar*” (LNDP, p. 259); el desprecio por el trabajo del colega fue dejando espacio para la fruición, a la que se entrega en el taxi que lo conduce a ningún lugar, en el tránsito parado por las obvias razones de la movilización masiva hacia el aeropuerto de Ezeiza. Al leer aquellas páginas casi sin levantar la vista de ellas, el placer que le provoca el manoseo de esas “*pocas hojas sueltas que reconstruyen los años del General en Europa*” (LNDP, p. 258), hace que su impaciencia se transforme en una

fuerza movilizadora que lo lleve a seguir adelante; esta mezcla de interés y deseo aparecen por primera vez en el personaje.

Es nuevamente Barthes, en su texto “Sobre la lectura” (1976)⁴¹, quien reflexiona acerca de los tipos de placer que ella ejerce sobre el lector. En primer lugar menciona la relación fetichista que el lector tiene con el texto leído, y cómo extrae placer de las palabras, o de ciertas combinaciones de palabras. Un segundo tipo es el que arrastra al lector hacia adelante a lo largo del texto por una fuerza que pertenece al orden del suspenso. En este caso, el escrito se va anulando de a poco, y es en ese desgaste de impaciencia y prisa, afirma Barthes, el lugar donde reside el placer. Pero lo que más nos interesa destacar es el tercer tipo de placer o “aventura de la lectura” (2009, p. 55) al que se refiere el crítico francés, que es el de la Escritura: la lectura como conductora del deseo de escribir. Esto no significa que Zamora quiera escribir exactamente como lo hace Martínez en las notas que está leyendo, sino que desea el deseo de escribir – valga la redundancia – que su colega ha tenido⁴².

Ahora que Zamora sabe de la existencia del teorema de Gödel, lo siente como suyo; presiente que existe un movimiento arriesgado pero posible de realizar: iba a hacerlo, iba a entrar en la vida. Desistir de ir nuevamente al aeropuerto como le había indicado el director de *Horizonte*, salir fuera de sí y narrar, desde ese otro lugar, la historia. En este personaje se reúnen todas las condiciones para narrar el tipo de literatura que desea y además llenar los vacíos de Perón, ya que él es lector, escritor y además testigo; porque como sostiene Jeanne Marie Gagnebin, “testigo es también aquél que no se va, que logra oír la narración insoportable del otro y que acepta que sus palabras, como en una sustitución de lugar, lleven adelante la historia del otro” (2009a, p. 57). Los relatos de los testigos, el diario íntimo de Mercedes de Lonardi y la literatura que tanto anhela Zamora podrán narrar aquello que no puede ser demostrado.

Los tres personajes escritores, el memorialista Perón y los dos periodistas, Zamora y Martínez, están en conflicto con sus escrituras y con una subjetividad que se niega a narrar y/o narrarse de la misma forma en que lo venían haciendo. A su vez, los tres tienen dudas de los reales alcances de la historia, el periodismo y la literatura, y se mueven entre los géneros sin definirlos, ni determinar sus producciones porque en la exposición que hacen sobre esos campos demuestran no conocerlos totalmente.

⁴¹ BARTHES, Roland. “Sobre la lectura”. *El susurro del lenguaje. Op. Cit.*, 2009, p. 45-58.

⁴² Y lo que es más importante para Barthes: “desea el deseo que el autor ha tenido del lector, mientras escribía” (BARTHES, 2009, p. 55).

Perón cree que la historia puede ser comprada; Martínez, que el periodismo es una profesión llena de máscaras y no siempre honesta; y Zamora desea construir un texto literario a partir de los vacíos dejados por los referentes reales.

Consideraciones finales

Del desarrollo de esta investigación se pueden realizar algunas comprobaciones con relación a la obra *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez. En primer lugar, apartándonos de aquellas críticas que hicieron una lectura histórica o vieron en ella un gran ensayo sobre la poética del autor, ambas consideradas pertinentes, un tema que quisimos destacar fue el de los personajes lectores, críticos y escritores que la novela presenta. La idea principal, aquella a la cual se deseaba buscarle una respuesta, era comprender cuál sería el papel de la lectura y escritura que los personajes desarrollaban.

Focalizando nuestro trabajo en lo que es escribir sobre “el escribir”, vimos que los personajes tenían una postura diferente frente a los textos leídos, al mismo tiempo que no tomaban idénticas posiciones ante sus propias producciones escritas.

En segundo lugar tenemos que pensar en Perón como personaje escritor y figura creada dentro de su propio texto. Al volver la mirada hacia el pasado, el memorialista debe tener cuidado de no novelar los hechos de su vida. Poner en primer lugar el espíritu narcisista, que desea maquillarlos con un tono que no es el suyo, y transformarlos para su propia satisfacción con datos no comprobables (o descubiertos como falsos), puede llegar a ser una empresa que de por sí nace yerma.

No obstante, volver al pasado es revivirlo desde otro lugar, y repensarlo, interpretarlo siempre atravesado por la subjetividad de las percepciones personales, y por la voluntad de verse como a un “Otro”. En este sentido, Perón escribió sobre la realidad o sobre una de las facetas de la realidad, que como el ojo de la mosca del que hablaba su abuela sería una parte de las cuatro mil que dicho ojo puede llegar a ver. Perón deseaba escribir Memorias y también su propia “Historia”. Aquí, los conceptos de memoria e historia, comparten el mismo tipo de autores: sujetos puestos en duda por construir narrativas como representaciones de realidades “oficiales”. Perón, como sujeto aún vivo y produciendo, es aquel que tiene algo que decir, que proteger, que esconder; y lo hace desde sus propias limitaciones, voluntad, así como también a partir de los propósitos de intereses ajenos.

Un límite tenso y polémico que se intentó buscar en el desarrollo de la disertación fue el de la relación entre Periodismo e Historia. Los personajes discuten los alcances de esos

campos del conocimiento y los dejan muchas veces al descubierto, al poner en evidencia la falta de veracidad con la que trabajan.

La tensión entre Periodismo y Literatura fue también uno de los puntos que quiso explorar este trabajo; tensión que, al decir del autor de la novela (2004c), se hizo sentir en los tropezones con algunos mal entendidos de la crítica cuando se publicó la obra: se ponderó la importancia histórica de cierta documentación que era obviamente ficticia, y se alabó la tarea del investigador por el descubrimiento de archivos secretos también inexistentes.

Pensar en el papel de los medios de comunicación masiva, tanto en la década del 70 como en el presente, es también confrontarse con esos territorios minados de dudas entre memoria e historia, realidad y ficción, veracidad y verosimilitud. El periodismo es uno de esos campos cuyo principio básico debe ser el de la neutralidad y del compromiso con la verdad de los hechos (MARTÍNEZ, 1996c). Pero si en todo oficio en el que el hombre interviene hay una cuota de imparcialidad, podemos decir que aquellos en los que entra en juego la palabra, oral o escrita, habrá siempre con más razón algo de intencionalidad, y aun de ficción.

Los periodistas de *La novela de Perón* muestran el lado humano del profesional de la información. Ambos presentan características relevantes para quienes trabajan en los medios: sensibilidad, perspicacia y capacidad de entrever la realidad por detrás de las apariencias. Sin embargo, el universo periodístico no encuentra en la novela justificación a las acciones de manipulación de noticias motivadas por intereses de éxito o ventas de las editoriales y medios de la información.

En los casos de Zamora y Martínez, la pregunta es cómo hacer convivir la ética de los periodistas con las voces de los directores del semanario *Horizonte* y del diario *La Opinión*; y por sobre todo, a quién de hecho representan esas voces. En ese sentido, las producciones en el interior de la novela irán develando esas pautas de escritura.

En el otro extremo se encuentra Rodolfo Walsh como modelo de periodista comprometido con su tiempo. Este es el que más se aproxima a lo que sería la esencia del periodismo investigativo, libre de la influencia de los medios de comunicación masiva, pero no siempre a salvo de su propia ideología.

Si bien el narrador es uno de los mecanismos usados para delatar principalmente al memorialista, pero también a militares, políticos y subversivos – ya que su omnisciencia lo convierte en indiscutible, es principalmente a través de las lecturas y escrituras de los

personajes que la novela realiza sus denuncias, en una estrategia de colocación de las distintas versiones que destaca siempre la que quiere dejar como más aceptable.

Así, a través de la división cronológica del trabajo en tiempos anterior, concomitante y posterior, pudimos hacer el seguimiento de las diversas producciones que la lectura lineal no permite por tratarse de un texto anacrónico, que en vez de preservar la linealidad, apuesta por el entretejido de las versiones.

Cuando los cortes en las formas que adopta la relación de un mismo suceso se producen, abriendo el texto y saltando capítulos, el lector de la novela tratará de volver a unir las partes en un esfuerzo que lo llevará a aceptar la última versión como la más válida, y esta será siempre la más contradictoria y opuesta a las Memorias de Perón publicadas en *Panorama*, y a las nuevas Memorias en desarrollo.

De ese modo, *La novela de Perón* satisface las características de la nueva novela histórica definida por Seymour Menton en lo que respecta al desenmascaramiento del discurso de la historia oficial, y de la manipulación de cierto tipo de periodismo en este caso, así como a la atención que debe dársele a los grupos instalados en el Poder. Pero además, cumple con mostrar que un texto narrativo puede reescribirse en tantas versiones como narradores con los que se cuente para ello.

Finalmente, cabe destacar que con relación a los textos producidos en el interior de la novela, ellos no lograron cambiar las ideologías concebidas *a priori* por los personajes lectores. Ni los periodistas, los Montoneros, los testigos, ni aun la viuda de Lonardi realizaron el pacto de suspensión del descreimiento cuando se confrontaron con los datos biográficos de Perón en sus lecturas. Ellos tuvieron mayor libertad que los lectores externos, para quienes la lectura de la novela sólo deja lugar a una posibilidad: la desmitificación del líder político que, juntamente con su entorno de personajes maniqueos, será leído de una única forma posible.

4 Referencias bibliográficas

Obras de Tomás Eloy Martínez

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Sagrado*. 2 ed. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1971.

_____. *La pasión según Trelew*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. *Los testigos de afuera*. Compilación, prólogo, notas y traducciones de Tomás Eloy Martínez. Caracas: Miguel Neumann Editor, 1978.

_____. *Lugar común la muerte*. Buenos Aires: Editorial Bruquera Argentina SAFIC, 1983.

_____. *La novela de Perón*. Buenos Aires: La Nación, 2001.

_____. *La mano del amo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2005a.

_____. *Santa Evita*. Buenos Aires: Grupo Planeta, 2000.

_____. *Las memorias del general*. Buenos Aires. Grupo Editorial Planeta, 1996a.

_____. *El vuelo de la reina*. México D.F., Alfaguara, 2004a.

_____. *Réquiem por un país perdido*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.

_____. *El cantor de tango*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2004b.

_____. *La otra realidad* – Antología. Selección y prólogo de Cristine Mattos. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica, 2006.

_____. *Purgatorio*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2008.

_____. América: la otra novela. *Primera Plana*. Buenos Aires, N° 234, 20 de junio de 1967, p. 68.

_____. Mailer: pesadilla de aire acondicionado. *Primera Plana*. Buenos Aires, N° 344, 29 de julio de 1969, p. 56-57.

_____. Prólogo: Ángel Rama o el placer de la crítica. En.: RAMA, Ángel. Compilación y prólogos: Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985, p. XXV-XLI.

_____. La Habana de Bernal Díaz: la memoria como transgresión. *Revista Iberoamericana* N° 140. Madrid: Julio-Septiembre 1987, p. 541-546.

_____. Mito, historia y ficción: idas y venidas. In.: *Visiones cortazarianas: historia, política y literatura hacia el fin del milenio*. México: Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, 1996b.

_____. Defensa de la utopía. Discurso ofrecido en el Taller-Seminario *Situaciones de crisis en medios impresos*, dictado en Santa Fe de Bogotá del 1 al 15 de marzo de 1996 (1996c). <<http://www.zonagratis.com/a-cursos/libros/DefensaUtopia.htm>>

_____. Prólogo. *Ficciones Verdaderas*. (Con colaboración de Jennifer French). Buenos Aires: Planeta, 2005b, p. 9-21.

_____. Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes. En: *Primera revista electrónica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT)*; dirigida por Carmen Perilli, 2004c, disponible en <http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iela/revista_telar/revistas/1/1.pdf>.

_____. El libro y el viaje que hicieron historia. Buenos Aires: *La Nación*, 30 de mayo de 2007. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=912918>

_____. El hombre que corrió los límites de la literatura. Buenos Aires: *La Nación*, 11 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=961204>

_____. Apogeo y ocaso de un gigante. Buenos Aires: *La Nación*, 17 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=964632>

_____. Trelew, el relato nacional. Buenos Aires: *La Nación*, 22 de agosto de 2009. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1165319&origen=NLColHoy>

_____. Los hechos de la vida. Revista *Radar*. N° 703. Año 13. 7 de febrero de 2010.

Referencias generales

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. En: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008, p. 15-45.

AIRA, César. La intimidad. *Boletín 13-14*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 2007, p. 6-12.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo. Justo Navarro. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias figurativas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género. Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 2007.

ANDERSON, Jon Lee. Mirar de cerca. Revista *Radar* N° 703 – Año 13. 07/02/2010, p. 5.
Disponible en:
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5009-1061-2010-02-07.htm>>

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica, 2007.

_____. Arte, memoria y archivo. *Revista Punto de vista* N° 68. Buenos Aires: diciembre 2000. p. 34-37.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto y Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. 4 reimpr. Trad. Ernestina Campourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BALLENT, Anahí. *All about Eve: Eva Perón y los equívocos de la biografía*. *Punto de vista* N° 58. Buenos Aires, año XX, agosto de 1997, p. 9-14.

BARRENECHEA, Ana María. Macedonio Fernández y su humorismo de la nada. En.: MANCINI, Adriana y otros. *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004, p. 13-29.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2003.

_____. *Ensayos críticos*. Trad. del francés Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003b.

_____. *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.

_____. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

_____. *El placer Del texto y lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Editorial Paidós, SAICF, 2009.

_____. Diez razones para escribir; Una problemática del sentido; y Relaciones entre ficción y crítica según Roger Laporte. En: *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires, Paidós, 2007, p.41-42; p. 43-63; y p. 183-185.

BAYER, Osvaldo. Rodolfo Walsh: tabú y mito. En: WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2007, p. 7-12.

_____. BAYER, Osvaldo. El mundo de la cultura recuerda a Tomás Eloy Martínez. *Clarín*. Buenos Aires, 2010. Disponible en: <<http://www.clarin.com/diario/2010/02/01/um/m-02131435.htm>>

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. Volume I.

BENVENISTE, Émile. *Problemas da Lingüística geral I*. Trad. Eduardo Guimarães [et al]. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *Problemas da Lingüística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães [et al]. Campinas: Pontes, 1989.

BEORLEGUI, Gerardo. El mejor libro es el próximo, *Publi.com*. Año II, n° 447, 1° de diciembre de 1998. Disponible en: <<http://www.publi.com/news/1998/1201/f09.htm>>.

BERNABÉ, Mónica. Prólogo. En: CRISTOFF, María Sonia (comp.). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo: Fundación Typa, 2006, p.7-25.

BERNARD, André. *Madame Bovary, c'est moi!. Os grandes personagens da literatura e de onde eles surgiram*. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2005.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. En: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.

_____. ¿Qué es la crítica? En: *Revista Sitio 4/5*. Trad. Jorge Jinkis. Buenos Aires: 1985, p. 74-76.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del *Quijote*. *Ficciones*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2000, p. 35-48.

_____. *Historia universal de la infamia*. 14 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. Prólogo a *Nueve ensayos dantescos. Obras completas. 1975-1985*. São Paulo: Emecé Editores, 1994, Vol. VIII, p. 343-346.

_____. *Prólogo con un prólogo de prólogos. Obras completas. 1975-1988*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, Vol. IV, p. 53-60.

_____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

_____. *Um ensaio autobiográfico*. Trad. Maria Carolina de Araujo y Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Narraciones*. 11 ed. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1997.

_____. Sobre los clásicos. *Nueva Antología Personal*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1992, p. 224-226.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. En: FERREIRA, Marieta de Moraes y AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da historia oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas Editora, 2000, p. 183, 191.

CALABRESE, Elisa y MARTÍNEZ, Luciano. *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

_____. *La Literatura latinoamericana como proceso*. Cándido, A.[et al.] ; Pizarro, Ana (coord.). Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina, c1985.

CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. London: J.M. Dent & Co, 1949.

CORTÁZAR, Julio. El diario a diario. En: *Historias de cronopios y famas*. 7 reimpr. Buenos Aires: Alfaguara, 2000, p. 36.

_____. Para uma poética. En: *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. y João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 85-101.

CORTES, Jason. Violencia, escritura y necrofilia en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. En: *La ética del autor: Autoridad literaria en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Tesis de doctorado. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2003. Cap. III.

DE MAN, Paul. *Allegories of Redding. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Massachusetts: New Haven and London Yale University Press, 1979.

_____. La autobiografía como desfiguración. En: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento N° 29 de Monografías Temáticas. Barcelona, Anthropos, 1991, p. 113-118.

DILTHEY, Wilhelm. La vivencia y la autobiografía. En: *El mundo histórico*. Versión, prólogo y notas de Eugenio Imaz. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 224-226.

DOMÍNGUEZ, Nora. Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad. En: *Boletín 12*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 2005, p. 68-78.

DORFMAN, Ariel. Murió Tomás Eloy Martínez: escritor y maestro del periodismo. *Clarín*. Disponible en: <<http://www.clarin.com/diario/2010/02/01/um/m-02131268.htm>>

EAGLETON, Terry. Introdução: o que é Literatura? En: *Teoria da Literatura: uma introdução*. 2 ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 1-17.

_____. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 9 ed. – 3 reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. 4 ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FORN, Juan. El conejo de la galera. *Página 12*. Buenos Aires, 7/02/2010, p. 6. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas>>

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor? En: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Trad. Miguel Morey. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Editorial Paidós, SAICF, 1999, Vol. I, p. 329-359.

_____. La escritura de sí. En: ABRAHAM, Tomás. *Los senderos de Foucault. Seguido por un apéndice con tres textos inéditos de Michel Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989, p. 175-189.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA* (Published by: Modern Language Association) N° 5, Dec., 1955, p. 1160-1184. Vol. 70. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/459894>>

FRIERA, Silvina. La pasión según Tomás Eloy Martínez. *Página 12*. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/16819-4736-2010-02-01.htm>>

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. 2 ed. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

_____. *The Secular Scripture. A study of the structure of romance*. Massachussets: Harvard University Press, 1982.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. 1 reimp. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GIORDANO, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

_____. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

_____. El tiempo del exilio. En: *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, p. 43-54.

GOLOBOFF, Mario. *La novela de Perón: primeras aproximaciones*. En RENAUD, Marysa y MORENO TURNER, Fernando. *Historia y novela. La ficcionalización de la historia en la narrativa latinoamericana*. Poitiers: Université de Poitiers, 1996.

GÓMEZ B., Andrés. La objetividad nunca existió, *La tercera en Internet*, 19 de marzo de 1999. Suplemento *Cultura*. Disponible en: <<http://sololiteratura.com/tomentrilaobjetividad.htm>>.

GONZÁLEZ, Horacio. El *Boom*: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina. In: DRUCAROFF, Elsa (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000, Vol. 11, p. 405-430.

_____. La otra cuerda del realismo mágico. 01 de febrero de 2010. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/16819-4736-2010-02-01.html>>.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. Trad. del ensayo Ángel G. Loureiro. En: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento N° 29 de Monografías Temáticas. Barcelona, Anthropos, 1991, p. 8-19.

GUYOT, Héctor M. La identidad de una persona está hecha de recuerdos. Entrevista con Tomás Eloy Martínez. Buenos Aires: Revista *adn*. 25 de octubre de 2008.

HERODOTO. *Los nueve libros de la Historia*. Trad. P. Bartolomé Pou. Madrid: Editorial EDAF, S.A., 1998.

HUYSSSEN, Andreas. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. En: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. Silvia Fehrman. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 13-40.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3 ed. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. En: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad., selección e introducción de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais y O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. En: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad., selección e introducción de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.43-62 y p. 63-82.

_____. *A história da literatura com provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

JOBIM, José Luís. Literatura e História. En: NITRINI, Sandra et al. (org.). *Literaturas. Artes. Saberes*. São Paulo: Abralic. Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 65-74.

JUNIELES, John Jairo. *Sagrado*, de Tomás Eloy Martínez: La vigilia del amanuense y las voces errantes, en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, año X, núm. 31, noviembre de 2005-febrero de 2006, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/sagrado.html>>

KLEIN, Irene. *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

LAGMANOVICH, David. Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano. En: LÉVY, Isaac Jack y LOVELUCK, Juan, (eds.) *Simposio El ensayo hispanoamericano*. South Carolina: University of South Carolina, 1984, p.13-28.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographie (BIS) y Autobiographie, roman et nom propre. En: *Moi aussi*. Paris: Editions do Seuil, 1986, p. 13-35 y 37-71, respectivamente.

_____. A qui appartient une lettre? En: *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998, p.75-78.

_____. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Organización: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Noronha y Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUKÁCS, Georg. Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper). En: *El alma y las formas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1975, p.15-39.

MAILER, Norman. *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza y Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe. Escritos políticos*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

MARKOWITSCH, Hans J. Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica. En: GALLE, Helmut [et ali] (org.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. Trad. Marcelo A. T. da Silva. São Paulo: Annablume Fapesp, FFLCH, USP, 2009, p. 63-78.

MARX, *O capital. Os pensadores*. Trad. Edgard Malagodi. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda., 1999.

MATTONI, Silvio. *Las formas del ensayo. En la Argentina de los años '50*. Córdoba: Editorial Universitas, 2003.

MATTOS, Cristine Fickelscherer de. Tomás Eloy Martínez: una bibliografía. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Número 23*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003a.

_____. En torno al lector en la obra de Tomás Eloy Martínez. *Espéculo. Revista de estudios literarios. Número 25*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003b.

_____. *O prisma e a espiral: a poética de Tomás Eloy Martínez*, tesis de doctorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, junio de 2004.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1949-1992*. Trad. Manlio Fabio Fonseca Sánchez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MILTON, Heloísa Costa. Escritura, Memória, Autobiografia: o caso de Gabriel García Marquez. En: OLIVEIRA, A.M.D. de, y CAIRO, Luiz (org.). *América: ensaios sobre memória e representação literária*. Assis: FCL – UNESP. Publicações, 2007, p. 99-113.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. 1 reimpr. Trad. José Esteban Calderón. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Varia imaginación*. 1 reimpr. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaos I e II*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MONTRUCCHIO, Marisa. *Uma historia do peronismo numa revista argentina dos anos sessenta*, tesis de Maestría. São Paulo, PUCSP, 2000.

NEYRET, Juan Pablo. Novela significa licencia para mentir. Entrevista con Tomás Eloy Martínez. *Espéculo. Revista de estudios literarios N° 22*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.

_____. El hoy de la novela histórica argentina. La “polémica” entre Ricardo Piglia y Tomás Eloy Martínez. *Espéculo. Revista de estudios literarios N° 26*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.

NORA, Pierre. *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*. En: NORA Pierre, (org). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Vol 1. *La République*. p. VII a XLII.

_____. Entre memória e História. A problemática dos lugares. En : *Projeto História 10*. PUCSP, São Paulo, 1993. Disponible en : <http://pt.wikiquote.org/wiki/Pierre_Nora>

PANESI, Jorge. El precio de la autobiografía : Jacques Derrida, el circunciso. En: *Críticas*. Buenos Aires : Grupo Editorial Norma, 2004, p. 91-112.

PAULS, Alan. El fondo de los fondos. En: *Boletín 13-14*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 2007, p. 47-54.

_____. Não somos apenas filhos de Borges e Cortázar. Entrevista con Ubiratan Brasil para *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 5 de octubre de 2010, p. D3.

PAZ, Octavio. *In/Mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONS, María Cristina. El secreto de la historia y El regreso de la novela histórica. En: DRUCAROFF, Elsa (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000, Vol. 11, p. 97-116.

_____. El mito: un sueño colectivo. En PONS, María Cristina y SORIA, Claudia (Comp.). *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 11-35.

PREMAT, Julio. Introducción. En: *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 9-31.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. 4 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2003.

RAMA, Ángel. El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre. *La crítica de la cultura en América latina*. Compilación y prólogos: Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 168-216.

_____. El boom en perspectiva. *Op. Cit.* p. 266-306.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROMÁN, Claudia e SANTAMARINA, Silvio. Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa. In: DRUCAROFF, Elsa (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000, Vol. 11, p. 49-72.

ROMAY, Héctor. *Diccionario de Lunfardo y terminología popular*. Buenos Aires: Bureau Editor S.A, 2005.

RUDMAN, Julio. Tomás Eloy Martínez. *Buena Letra*. Mendoza: Editorial Diógenes, 2000, p. 191-203.

SABATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

_____. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006b.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. México D.F.: Planeta, 1999.

SAID, Edward. Representaciones del intelectual. En: *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Barcelona, Paidós, 1996, p. 23-40.

_____. Reflexões sobre o exílio. En: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SALEM, Diana B. Autoficción: la vida como un palimpsesto de memoria. En: SALEM, Diana (Coord.). *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 199-213.

SARLO, Beatriz. Del otro lado del horizonte. En: *Boletín 9*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 2001, p. 16-31.

_____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

_____. Cuando la política era joven. *Punto de vista* N° 58. Buenos Aires: año XX, agosto de 1997, p. 15-19.

SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginarias*. Estudio preliminar y traducción Julio Pérez Millán. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx. Roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SUPLEMENTO ANTHROPOS – N° 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos, diciembre 1991.

STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo? En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 575, Trad. Blas Matamoro. Madrid: 1998, p. 31-40.

_____. El progreso del intérprete. El estilo de la autobiografía. En: *El ojo viviente II. La relación crítica*. Trad. Ricardo Figueira. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2008, Cap. I, 77-140.

_____. Los problemas de la autobiografía. En: *Jean-Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo*. Trad. Santiago González Noriega. Madrid: Taurus Ediciones, 1983, p. 223-247.

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América*. Trad. Flora Botton Burlá. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

_____. *Introducción a la literatura fantástica*. 4 reimpr. Trad. Silvia Delpy. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 2003.

_____. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WALSH, Rodolfo. *Variaciones en rojo*. 8 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.

_____. *Operación Masacre*. 33 ed. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007.

_____. *¿Quién mató a Rosendo?* 9 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

_____. *Los oficios terrestres*. 4 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.

_____. *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

ZEIGER, Claudio. Primer plano. La muerte es un arte. Revista *Radar* N° 703 – Año 13. 07/02/2010. Disponible en:

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9-5909-2010-02-.htm>>