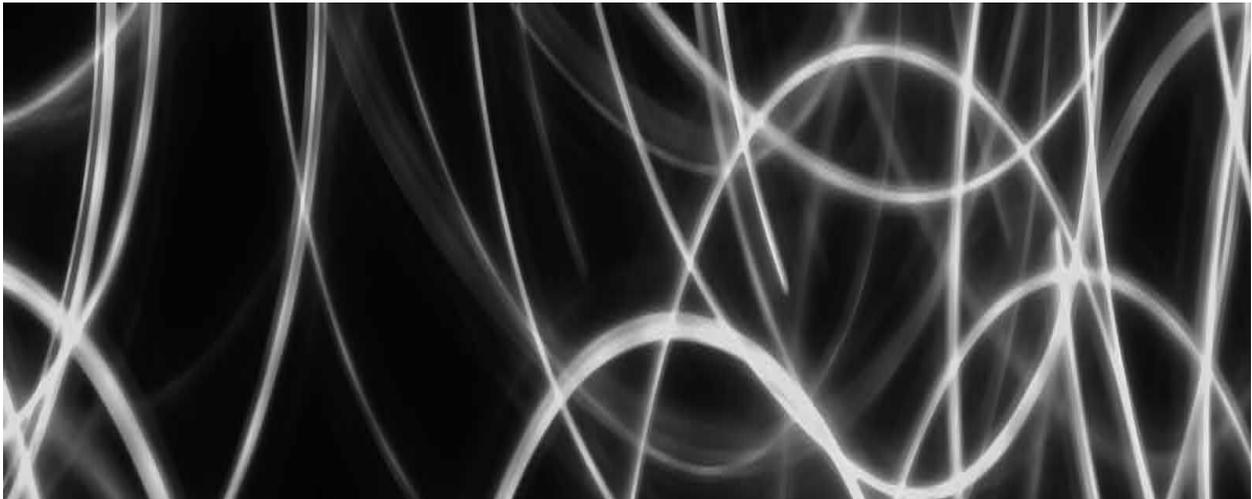


P

rólogo

Algunos exaltan la paradoja cotidiana de cerrar los ojos para dormir, y “abrirlos” para soñar. El ritual biológico se convierte en actividad simbólica y, por lo general, lúdica ante la expectativa de lo que nuestra mente nos re-presentará en endoimágenes. Soñar es placentero por la posibilidad de experimentar lo inexperimentado, como amar, volar o, sencillamente, sentir en contextos inusuales. Lo inexperimentado en el sueño es, por supuesto, una re-construcción (*condensación* en términos freudianos) que realiza nuestro cerebro con base en el archivo de vivencias que hemos seleccionado durante nuestra vida.

El onirismo y la demencia constituyen la base conceptual de la película *Brasil*, de 1985, co-escrita y dirigida por el insólito Terry Gilliam, un norteamericano nutrido sustancialmente por Gran Bretaña. Lo onírico funciona muy bien aquí como gastada metáfora del choque de la realidad con los deseos; quienes alimentan sus sueños (anhelos) sólo con sueños, no podrán realizarlos. Hay un pensamiento implantado en los discursos motivacionales que dice: “nunca alimentes un sueño sin antes alimentar las posibilidades de hacerlo real” (sin duda, útil). En ese sentido, son patéticos los que viven en un extremo estoicismo: quienes además de estar “dormidos”, ni siquiera “sueñan”. En cambio, Sam Lowry, el anti-héroe de *Brasil*, es aquel ciudadano responsable e invisible que toda su vida ha dormido, pero sueña heroicamente con una libertad fantástica a través del amor (*desplazamiento* freudiano a las alturas, representado por un guerrero alado)... Sueños y pesadillas pronto lo harán despertar.



La imaginación: cuestión de mente

En el documental *¿Qué es Brasil?*, de Rob Hedden, Gilliam expresa, notoriamente desalentado, la gran frustración que experimenta en cada proyecto cinematográfico que desarrolla, en primer lugar, por la imposibilidad de materializar las imágenes que crea su imaginación, y en segundo lugar, por la enorme dificultad que tiene en transmitir su visión al equipo técnico de apoyo. Es bastante conocida la referencia al cine como “la máquina de

los sueños”, sin embargo, para él la materialización de sus sueños (donde todo es posible), resulta siempre decepcionante... Que un sueño se vuelva realidad significaría que se pudieran representar las mismas *formas* (Μορφεύς, de μορφή *morphê*) que él concibe en su imaginación y no otras. Este Morfeo contemporáneo, riguroso, intenso y ambicioso, nació en 1940 en Medicine Lake, Minnesota, bautizado como Terence Vance. Estudió Ciencias Políticas en la *Occidental College de California* y se desempeñó exitosamente en dos oficios disímiles: como escritor para la revista *Fang*, de la misma Universidad (también editor) y la revista *Help!*, en Nueva York, y como ilustrador para la revista *Mad*. En 1967 se trasladó al Reino Unido, gracias a su amistad con John Cleese (destacado guionista y actor británico), donde colaboró con las publicaciones *Sunday Time Magazine* y *The Londoner*. En 1969 se unió al grupo de realizadores de comedia para televisión y cine *Monty Python*, conformado por John Cleese, Graham Chapman, Eric Idle, Terry Jones y Michael Palin¹, aportando su talento excepcional como escritor y animador, inicialmente.

Terry Gilliam es un artista complejo y complicado que ha sabido avanzar a lo largo de su carrera balanceando grandes fuerzas: política-arte, texto-imagen, Inglaterra-E.U., maquinaria-independencia, escritura-dirección, forma-contenido, humor-drama, cordura-locura, realidad-sueño... Este extraordinario balance de hemisferios, evidencia un pensamiento creativo integral que le permite contar buenas historias en contextos fantásticos, elaborar lo trágico con elementos humorísticos y desarrollar una racionalidad enmarañada en demencia y onirismo.

¿Por qué Brasil?

Esta excéntrica tragi-comedia articula con riesgo un humor turbio y se instituye como ficción de diversas tonalidades con respecto al tema de la burocracia, la hegemonía y la decadencia integral. Sam Lowry es un empleado ministerial que sobresale por disponer de las habilidades necesarias y suficientes para desempeñarse adecuadamente en su cargo. En un retro-futuro que nos permite percibir visualmente el siglo XX como unidad, se ponen a circular las expectativas de hombres y mujeres absolutamente civilizados; trabajadores hábiles e ineptos, líderes corporativos radicales, prestigiosas damas indolentes, ciudadanos juzga-

dos con rigor procedimental, pero sin rigor procesal, niños adoctrinados por la violencia, un héroe solitario que desafía al mundo a que sea más elemental, una heroína que denuncia una atrocidad oficial, unos anónimos anti-sociales y una gran masa de indiferencia crítica.

Terry Gilliam también ha relatado en *¿Qué es Brasil? cómo surgió la idea del proyecto...* Al observar las playas extremadamente contaminadas de Port Talbot, en Gales, se imaginó a un hombre sentado en una negra orilla escuchando canciones en una radio... Pero, ¿por qué Brasil?

Brasil es “sólo un estado de la mente” -lema que anunciaba su campaña gráfica, hace 25 años-. *Brasil es oniria*, la plataforma donde despega la mente y se lidia con lo desconocido; donde hay más intensidad, más vértigo y menos miedo... ¡Psique Delos! Brasil, como sinécdoque (pues del concepto toma algunos aspectos culturales), es la metáfora de un paraíso anhelado al que no se puede acceder en nuestra realidad; sólo a través de la locura. Ni Terry Gilliam, ni su equipo de trabajo ofrecen una excelsa y única respuesta a la pregunta que se han hecho millones de espectadores, precisamente porque la obra misma la responde. Sus tejidos de sentido no son absurdos, tan solo han sido levemente intrincados por un ímpetu de ruptura y una exaltación de estilo aparentes, pues Gilliam no es un visualizador de mera intuición y desfogue formal; es un planificador sistemático que confecciona textos (lingüísticos e icónicos) desencadenantes a partir de una preocupación constante por el tema de la sanidad mental del ser social. Sus primeras películas evidenciaban un serio interés por reflejar a la sociedad, pero con un estilo de humor muy inglés y de cuestionable ingenio. *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *Time Bandits* (1981) y *The Meaning of Life* (1983), pertenecen a esta etapa². Posteriormente, su obra evidenció una bienaventurada evolución; como es el caso de *Brazil* (1985), *The Adventures of Baron Munchausen* (1988), *The Fisher King* (1991), *12 Monkeys* (1995), *Tideland* (2005) y *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (2009), entre otras.

El paraíso latinoamericano de colores al que alude *Brasil*, que refresca los sentidos y libera el espíritu, produce una opaca oposición a la densa modernidad que dibuja el film. La idea de la “brasilidad” es una anomalía en un mundo entenebrecido por la polución y las murallas del progreso. Este oasis que aparece representado en el amor

y la levedad del guerrero alado, tiene su verdadera inspiración en la línea melódica de *Aquarela do Brasil*, compuesta en 1939 por Ary Barroso, y en la prosa sustituta de Sidney Keith “Bob” Rusell, realizada en 1957 para la versión interpretada por Frank Sinatra...

“El Brasil que yo conocí
donde me imaginé contigo,
vive en mi imaginación.

Donde las canciones son apasionadas
y una sonrisa tiene destello
y un beso es arte.
Para que pongas tu corazón en él
y así yo sueñe con el viejo Brasil.

Brasil, donde los corazones amenizaron Junio,
permanecemos bajo una luna de ámbar
y suavemente susurramos: “algún día cercano”...
Nos besamos y abrazamos,
donde mañana fue otro día,
la mañana me sorprendió a kilómetros de distancia
con un millón de cosas aún por decir...

Ahora cuando el crepúsculo desvanece el cielo,
recordando las agitaciones de nuestro amor,
hay una cosa que si sé:
deseo volver al viejo Brasil”





Sueño con el viejo Brasil

Uno de los más consolidados paradigmas en el análisis simbólico de los sueños es el de la perspectiva psicoanalítica. Sigmund Freud declaró: “Todo sueño es un deseo reprimido”... La mente procesa los deseos cohibidos por nuestro consciente socio-cultural y los deposita en el subconsciente. Cuando soñamos, el cerebro concibe una idea latente en el preconsciente, que se representa alterada en su forma manifiesta para que sea aprobada por la conciencia. Esta es la razón por la cual Sam Lowry se visualiza a sí mismo como un guerrero volador, en vez de soñar con una situación anhelada más coherente con las condiciones de su “realidad” (realidad diegética). Según Freud, los operadores que permiten este proceso son: el *desplazamiento*, la *condensación* y la *simbolización*. El *desplazamiento* es la sustitución de un elemento, una identidad o un propósito. Disfraza el deseo y por lo tanto la conciencia permite su realización como si se tratase de una cuestión permisible (la conciencia toleraría entonces una relación indebida, un asesinato o una ofensa, al no aparecer los referentes, ni los objetivos familiares). La *condensación* consiste en la compactación de los componentes formales, funcionales o contextuales de las experiencias almacenadas, como la combinación de cualidades, la secuencia de lugares y momentos completamente distantes o la sucesión de acciones correspondientes a diversas entidades. Finalmente, la *simbolización* es el proceso de sustitución de aspectos concretos particulares por otros abstractos generales. Es decir, no sólo se atenúan las situaciones por la alteración de los componentes situacionales, sino que los elementos de equivalencia están arraigados a la herencia milenaria de la tradición y la cultura: son universales. El destacado discípulo de Freud, Carl Gustav Jung, los llamó *arquetipos*, los cuales están inscritos en el inconsciente colectivo y tienen la función de constituir anteproyectos de vida del ser humano. Jung discrepaba con su maestro, estableciendo la distinción entre símbolos y signos, pues los símbolos son cripto-códigos que pueden encubrirse como signos conscientes de la cotidianidad; razón por la cual, el símbolo no siempre se manifestaría en forma incongruente... “Todos nacemos con predisposiciones instintivas hacia cualidades abstractas (verdad, justicia, heroísmo, clemencia, sabiduría, valor y amor)”, decía.

Los sueños, por lo tanto, pueden ser muy semejantes semánticamente a los contenidos de la realidad o pueden diferir radicalmente, al punto de que al recordar lo soñado nos daríamos cuenta del alto nivel de incoherencia que hubo en lo soñado. La cuestión es que ambas formas de manifestación las admitimos como ciertas y reales. No podemos distinguir el sueño de la realidad, excepto en el caso de los *sueños lúcidos*³, que son aquellos en los que se puede alcanzar la conciencia de estar soñando y a partir de ahí adquirir la potestad de manipular las acciones oníricas (actividad propia de la etapa R.E.M.). A quienes disponen de esta habilidad de forma auto-inducida se les llama *onironautas*.

Cuando soñamos, confundimos lo imaginado con lo real debido a que en el proceso onírico la conciencia trabaja con las mismas *estructuras interpretativas*⁴ de la percepción, pero sin la capacidad de identificar la procedencia de los insumos (que son imágenes almacenadas y no estímulos tomados directamente de la de la realidad externa). De la misma manera, *Brasil* incluye, en una secuencia clave, un fingimiento de lo “real” que el espectador va descifrando gracias a una progresión de incoherencias. En los sueños, por supuesto, las incongruencias no son dispositivos de discernimiento, debido a que la conciencia onírica se encuentra limitada por la operativización análoga a lo sensorial -pero, sin procesar lógicamente- y por la experimentación de emociones básicas, como las que se experimentan en las vivencias cotidianas.



Aparte de soñar con situaciones tan lejanamente posibles, como volar, luchar contra un samurai gigante o evadir edificios que salen disparados desde el sub-suelo, Sam ve a una hermosa mujer que conocerá posteriormente. En el sueño profético concibe una delicada doncella, prisionera en una jaula flotante, que lo llama para ser rescatada y corresponderle a su amor. Jill, la mujer del mundo “real”, que coincide en apariencia con su sueño, es tosca, autosuficiente y difícil de cautivar. Ella es el sueño hecho realidad que encamina todas las acciones de Sam por atajos que un hombre como él, tan regulado por la fuerte cuadrícula social, no se habría atrevido a seguir... ¡Sam Lowry comienza realmente a volar!



Mañana fue otro día

La demencia cruza toda la filmografía de Terry Gilliam, como medio o como fin, como tema y como recurso estético, constituyéndose en uno de los catalizadores esenciales de las acciones de los diferentes personajes. Este magnífico escritor e ilustrador, caricaturiza el espectro social, dotando la imagen con toda la parafernalia técnica de un medio potente (que articula lingüisticidad, imagen y sonido), en forma lúcida y atrevida. El estilo de realización de Gilliam se sustenta en la simulación del disparate y el absurdo, construida con refinada retórica. Lo onírico, lo demencial y lo romántico tienen en común la insensatez como apariencia; se presume que la locura es absurda, pero eso es cuestionable, pues la cordura es un paradigma cultural, un complejo acuerdo social. El gran mérito de Terry Gilliam a lo largo de su trayectoria es precisamente el de simular con mucha fidelidad estados mentales; la locura, la ensoñación, el recuerdo... En *12 monos*, por ejemplo, representa con verosimilitud la operación psicológica de recordar un rostro mutante, que se actualiza por las nuevas experiencias. James Cole, el personaje principal, sueña con su recuerdo de un hombre cuya apariencia es distinta a la que corresponde. Esa alteración es resultado de un ajuste que realiza la mente con base en información visual reciente, una vez que se han olvidado los detalles identificadores del rostro original.

Si la locura y el onirismo son aparentes incongruencias de la realidad, en *Brasil* se constituyen en apariencias de las apariencias, es decir, derivan en un proceso de semiosis ilimitada⁵ en el que se producen retratos especulares simbólicos de la sociedad, que nos hablan de otras verdades y otras realidades, en este caso, trágicas. La representación de absurdos verosímiles en la configuración mediática audiovisual alude a los sueños y a la locura como fenómenos disfrazados de irrealidad, son conformaciones signícas sin referentes fenoménicos ni ónticos... abstracciones, ideas o símbolos; símbolos de la racionalidad, la realidad o la verdad que remiten a una presencia metafísica: lo que es, pero que no existe⁶. La simulación implica un proceso de sustituciones que, en dicha semiosis ilimitada, da muerte a los referentes, porque los signos se transforman y vitalizan, legitimando su autonomía y estatus de verdaderos⁷. Estas virtualidades potencian vigorosamente la macro-imagen de nuestra realidad trágica, cuya percepción oscila entre comicidad que se torna trágica y tragedia que se torna cómica, introduciendo al espectador en un laberinto emocional. Es la razón por la cual las ficciones (y los relatos de ciencia ficción) que disponen de alta calidad representacional (dramática, narrativa, icónica, iconográfica e iconológica⁸, por lo menos), son posibilitadoras de reflexión y de fuertes experiencias emocionales... Una vez más se cumple que el arte miente para decir la verdad⁹.

Relatores colosales

A partir de las muchas paradojas que introducen la contundencia de su dirección y la mixtura de su argumento, *Brasil* pone a caminar al espectador en una cuerda floja hacia un lugar confuso, proporcionándole la barra de equilibrio que impedirá su caída: el amor... el de Harry Tuttle por la humanidad, el de Sam por Jill, el de su madre por las apariencias o el de su jefe por su ineptitud. Terry Gilliam nos habla, a su manera, de un símbolo universal: la liberación por medio del amor... El amor, tan real como son reales las maripositas en el estómago cuando lo sentimos, es el puente que nos permite transitar de polo a polo; de la cordura a la locura y de la realidad al sueño, por medio de expertos relatores como la cámara, el guión, la dramaturgia, el diseño de producción, el montaje o la fotografía.

La historia (*contenido narrativo*), es decir el conjunto de sucesos donde se exalta el amor como una paradoja que salva y condena por medio de la locura y la ensoñación, se acentúa gracias a estos relatores que “cuentan a su modo” las acciones (*enunciación narrativa*), condicionados por las cualidades mediáticas de cada uno. La simbiosis entre contenido y enunciación en el registro audiovisual es propiamente el relato (*enunciado narrativo*), donde se produce como resultado la forma discursiva.¹⁰ Basado en lo que sabiamente expresó un viejo maestro,¹¹ podemos notar que en la realización cinematográfica existen dos grandes categorías performativas, a partir del balance entre forma (*enunciación narrativa*) y contenido (*contenido narrativo*): la tendencia a que los aspectos sintácticos formales eleven notoriamente su participación y la tendencia a que se privilegien los aspectos semánticos del contenido.

Que la sintaxis formal adquiera un mayor nivel de importancia, significa que en el relato audiovisual se destaque excesivamente la cámara, la iluminación, el montaje, la dramaturgia o los diálogos, entre otros... Es decir, la forma se sobre-visibiliza, porque nos invita con insistencia a que la apreciemos y la valoremos en su autonomía. Por ejemplo: *300, El aviador, Asesinos por naturaleza, Misión imposible 2, ¿Quieres ser John Malcovich?, Moulin Rouge* (la de Baz Lurman), *Forrest Gump, Pulp Fiction, El perfecto asesino, El club de la pelea, Ciudadano Kane, Batman* (la de Tim Burton), *Gladiador, Sin City, Corazón Valiente, Pandillas de Nueva York, Dracula* (la de Coppola), *Blade Runner, 2001 Odisea del espacio, West Side Story, Schrek, Las aventuras submarinas de Steve Sissou, Te amaré hasta matarte, Trainspotting, Allegro, La ciudad de las mujeres, La gente de la Universal, Yo soy otro, Sur, Delikatessen, Amelie, El tigre y el dragón, Sueños, El mariachi, Mujeres al borde de un ataque de nervios, Corre Lola corre*, por mencionar sólo algunas.

Por otra parte, si la semántica del contenido es tratada como aspecto primordial, los elementos formales deben ser sutiles. La atención se centra, por lo tanto, en el argumento de la historia. Ejemplos de esta categoría son: *El padrino, Carlito's way, Solaris* (la de Tarkovsky y la de Soderbergh), *Impacto profundo, Inteligencia artificial, Soy leyenda, Misión a Marte, Tienes un e-mail, Nothing Hill, Mejor imposible, Batman Begins, El olor de la papaya verde, Puente sobre el Río Kwai, Azul, Blanco, Rojo, La profesora de piano, Sueños de fuga, El silencio de los inocentes, El juego del crimen, El nombre de la rosa, Los puentes de Madison, Casablanca, Ladrón de bicicletas, El cartero, Avalon, Todo sobre mi madre, Tesis, Martín H, Un lugar en el mundo, María llena eres de gracia o El rey*, por mencionar otras.



En Brasil, ciertamente, como en toda la filmografía de Gilliam, las formas son de un elevado protagonismo porque sus relatores son colosales... la cámara es ambiciosa e inquieta, la fotografía; fría y elegante, el montaje; envolvente y frenético, el sonido; arrítmico y melódico, la dramaturgia; compulsiva y sugestiva, la escenografía; demencial y onírica...

Morfeo, alado dios del sueño, creador de las formas humanas en la experiencia onírica, reveló secretos de los dioses a los hombres¹².

Terry Gilliam, un testarudo Morfeo contemporáneo facultado para “volar”, capaz de producir imágenes oníricas y revelar valiosos secretos a las mentes dormidas, ha sido apodado, en el nuevo siglo, como el “Capitán Caos”... Un elogio que recibe con agrado.

Epílogo

Cierro los ojos al mundo y los abro en *oniria*...

Veo en un solemne templo solitario a una mujer de cabello oro miel... ¿Es mi doncella? Alguien me grita: “¡No la mires!, ¡Es la *Medusa!*”... Pero no hago caso. He tomado mi sueño, he construido mi imagen... La levedad se robustece. ¡Qué importa! Estoy soñando.

El llamado azaroso del despertador paulatinamente se convierte en un grito.

Abro los ojos al mundo. Le pregunto a mi ventana mientras bostezo: “¿Qué hora es?, que sueño...”

Me asomo y oigo el clamor de mi ciudad... Pero no hay caso.

He tomado mi escudo, he construido mi espejo... La pesadez se disuelve. ¡Qué importa! Estoy viviendo

Notas:

- ¹ Terry Jones participa en *Brasil* como co-escritor y Michael Palin como actor secundario.
- ² En las dos primeras como director y escritor y en la tercera como productor y escritor.
- ³ Actualmente Stephen LaBerge, PhD en sicología, es quien más ha trabajado sobre la actividad del control de los sueños, enfocándola como recurso creativo y solucionador de problemas. El término, sin embargo fue acuñado por Frederick Van Eeden en 1913 y estudiado anteriormente en 1867 por Hervey de Saint-Denys.
- ⁴ Noción de Hernando García de Haro presentada en su libro: *Las mil caras de la mente*.
- ⁵ Noción de Charles Sanders Peirce, acerca de la referencialidad permanente del signo en su triple naturaleza (representamen, objeto e interpretante), cada componente es a su vez un signo que se refiere a otro signo y así sucesivamente.
- ⁶ Una interesante aplicación, a propósito del carácter referencial de las palabras (y en el caso de *Brasil*, también de las imágenes), la encontramos en *El Antiporfirio* de Umberto Eco, en donde expresa que la *definición* es la explicación del significado de los nombres y no la demostración de los estados de cosas del mundo. La definición expresa lo que una cosa es, no si algo existe. Por ejemplo, “mañana”, en el sentido de caracterizar la noción “día” es una palabra que nos envía de inmediato a un referente simbólico, no existente, porque es una anticipación temporal. “Mañana fue otro día” tiene doble referencialidad; la sintáctica, como frase bien construida (a diferencia, por ejemplo de “mañana fueron un buen día”), y la semántica, que aparenta ser absurda,

porque en relación con el estado de cosas plantea una inconsistencia temporal. Pero, comprendiendo que es una manifestación poética, se encuentra el verdadero sentido; un estado de vivencia plena por un romance; la ensoñación que permite vivir el mañana como si fuera ayer.

⁷ Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* desarrolla la idea de que las imágenes son signos sin referente, pero tienen en sí mismas la facultad de ser verdaderas.

⁸ *Iconografía e iconología* son dos nociones propuestas por Erwin Panofsky, relacionadas con el análisis de la imagen. La iconografía se refiere al tema al que alude la imagen representada, en tanto descripción -lo denotativo en Barthes-, y la iconología, a aspectos de significado simbólico, en tanto interpretación -lo connotativo en Barthes-. Román Gubern articuló una tercera concepción, la de *iconicidad*, de Abraham Moles, que se determina con base en los niveles de semejanza de la imagen representada con la imagen perceptiva de su referente.

⁹ Frase de Aristóteles.

¹⁰ Una vez establecida la diferencia de Tzevan Todorov entre el relato como historia y el relato como discurso, Eduardo Serrano plantea esta triple constitución narratológica.

¹¹ Me refiero a Luis Hernández, profesor de la Escuela de Comunicación Social, de la Universidad del Valle, aunque lo he expresado en mis palabras.

¹² Razón por la cual Zeus lo mató.

Bibliografía:

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós -1978

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor S.A. - 1994

ECO, Umberto. "El Antiporfirio" en: *El Pensamiento débil*, Gianni Vattimo y Ado Rovatti (eds.). Madrid, Ed. Cátedra - 1988

GARCÍA DE HARO, Hernando. *Las mil caras de la mente*. Madrid, Ediciones Díaz de Santos - 1999

GUILLIAN, Terry. *Brazil*, U.K., Universal Studios - 1985

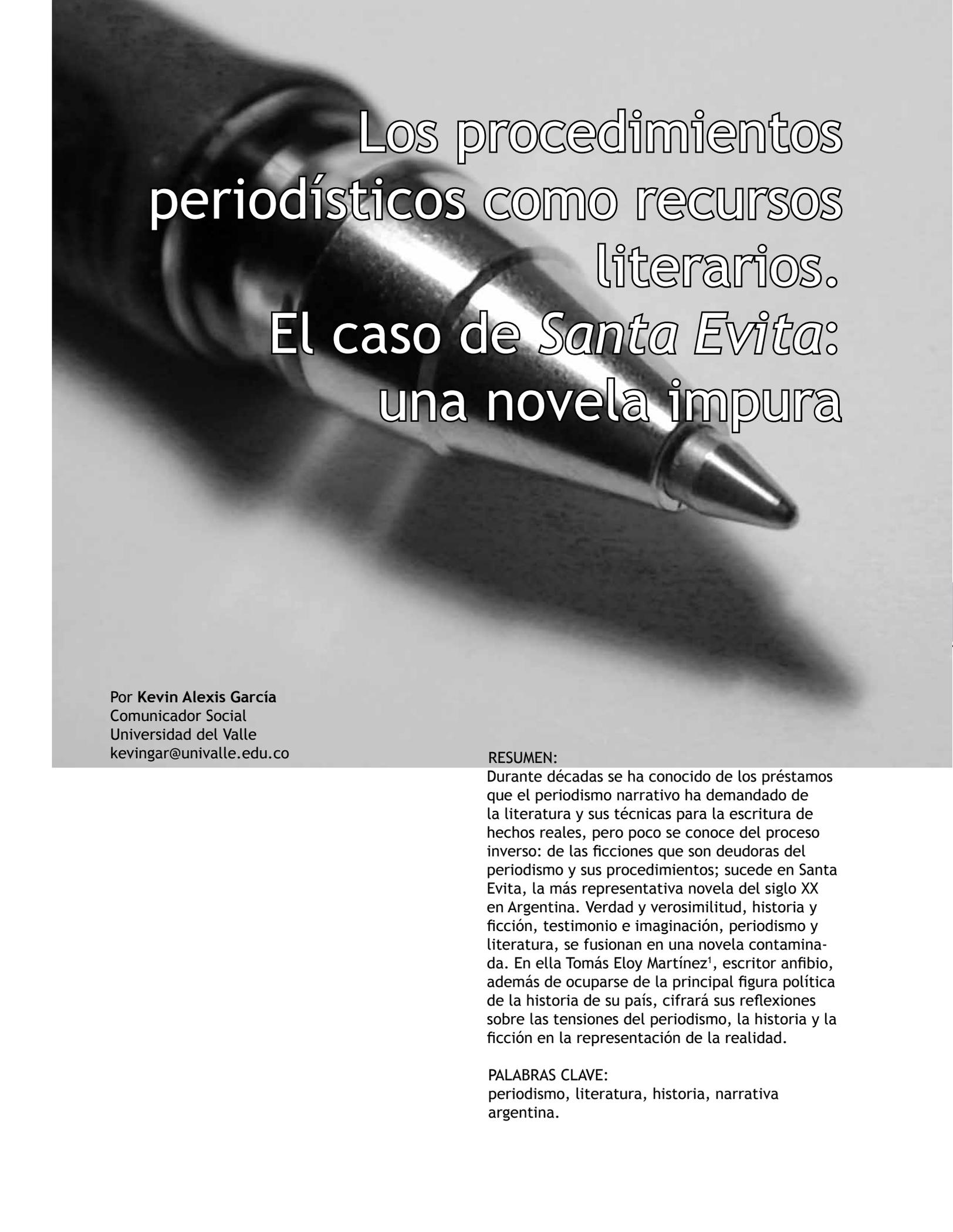
GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili Ed. - 1992

Hedden, Rob. *¿What's Brazil?* U.K., Universal Studios - 1985

JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Luis Caralt Editor - 1976 (1ª ed. Jung, 1964)

LIZARAZO, Diego. *Hermenéutica de las imágenes*. México, Ed. Siglo XXI - 2004

SERRANO, Eduardo. *La narración literaria*. Cali, Gerencia para el Desarrollo Cultural - 1996



Los procedimientos periodísticos como recursos literarios. El caso de *Santa Evita*: una novela impura

Por Kevin Alexis García
Comunicador Social
Universidad del Valle
kevingar@univalle.edu.co

RESUMEN:

Durante décadas se ha conocido de los préstamos que el periodismo narrativo ha demandado de la literatura y sus técnicas para la escritura de hechos reales, pero poco se conoce del proceso inverso: de las ficciones que son deudoras del periodismo y sus procedimientos; sucede en *Santa Evita*, la más representativa novela del siglo XX en Argentina. Verdad y verosimilitud, historia y ficción, testimonio e imaginación, periodismo y literatura, se fusionan en una novela contaminada. En ella Tomás Eloy Martínez¹, escritor anfibio, además de ocuparse de la principal figura política de la historia de su país, cifrará sus reflexiones sobre las tensiones del periodismo, la historia y la ficción en la representación de la realidad.

PALABRAS CLAVE:

periodismo, literatura, historia, narrativa argentina.