

## LA MANO DEL AMO DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, NOVELA LÍRICA

### TOMÁS ELOY MARTÍNEZ'S LA MANO DEL AMO: A LYRIC NOVEL

Marcelo Coddou  
Drew University, NJ, USA  
mcoddou@drew.edu

*“Cuanto más transparente es la  
escritura más se ve la poesía”* García Márquez

#### **Resumen:**

A partir de un detenido análisis se busca justificar el apelativo de *novela lírica* con que se debe calificar *La mano del amo* de Tomás Eloy Martínez. Se demuestra que ésta es una novela marcada por la afirmación de la subjetividad y por una innovación fundamental en el tratamiento del tiempo. Se propone que con ella Tomás Eloy Martínez se atreve a desafiar esa especie de obligación que el público lector parece imponer a un escritor reconocido de que debe mantenerse en una definida modalidad de escritura.

**Palabras clave:** novela lírica, arte: “conocimiento negativo del mundo real”, fragmentarismo, anti-héroe, metanarración.

#### **Abstract:**

*Based on a detailed analysis of the text, the author seeks to justify the use of the term “lyric novel” to refer to *La mano del amo* by Tomás Eloy Martínez. The article shows that this novel is a narration marked by the affirmation of subjectivity and a fundamental innovation in the treatment of time. The author argues that in the text Tomás Eloy Martínez challenged the “obligation” to limit one’s work to a specific*

*mode of writing that the reader seems to impose on well known writers.*

**Keywords:** *lyric novel, arts: “negative knowledge of the real world”, fragmentarism, ante-hero- metanarration.*

Recibido: 21/02/2015

Aceptado: 30/6/2015

1. Creo que una lectura apropiada de *La mano del amo* sería la que se intentara a partir de algunas de las conclusiones a que llegaron los teóricos críticos de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer, Theodor Adorno, entre otros. Por ejemplo la concepción de este último de que el arte está *separado* de la realidad y que esta separación es la que le otorga su significado y su poder especial, resulta muy adecuada para *La mano del amo*.

Esta novela se encuentra bastante distanciada –a diferencia de las otras dos entre las cuales aparece, *La novela de Perón y Santa Evita*- de la “realidad” a la que alude y tal distanciamiento le otorga poder para criticarla. Como obra de filiación *vanguardista* –en el sentido de que es experimental en su compleja estructura y lenguaje narrativo–, tiene la capacidad de *negar* la realidad a que hace referencia. Diríamos más bien que la conciencia del personaje –veremos que corresponde a la del narrador- percibe y recrea la realidad que lo rodea: es desde ella que vemos el mundo que se nos narra y la que unifica la obra y da razón de cada uno de sus elementos.

*La mano del amo* responde a la proclamación de Adorno de que el arte no puede limitarse a reflejar simplemente el sistema social, sino que debe actuar en el interior de esa realidad como un irritante que produce una especie de conocimiento indirecto: “el arte es el

conocimiento negativo del mundo real” (38). En *La mano del amo* las discontinuidades del discurso, la escasa caracterización (los personajes son más *planos* que *redondos* y sus rasgos se repiten de modo reiterado, sin intención de parte del narrador de profundizar efectivamente en ellos), la ausencia de una trama *realista* y acabadamente armada, contribuyen a ese efecto estético de distanciamiento de la realidad a la que la obra alude, y de la cual constituye más una metáfora que una transposición cabal y exacta. De ese modo es como presenta al lector un conocimiento “negativo” de la existencia del artista en la sociedad burguesa y castradora. El procedimiento formal del fragmentarismo en la novela<sup>1</sup> produce dos efectos que potencian la entidad poética del relato: 1) el aniquilamiento de “la trama bien urdida” de la novela decimonónica: el desarrollo de la línea argumental según coordenadas causales y temporales queda sustituido por un texto articulado en unidades ínfimas, rompiendo el *continuum* temporal; y 2) la potenciación del interés por la expresión lingüística en detrimento del interés argumental, favorecido, además, por la reducida extensión de los capítulos.

Parafraseando a Walter Benjamin –de breve pero intensa relación con Adorno– en sus aproximaciones a un poema de Baudelaire, podríamos proponer que la forma interior de esta novela de Tomás Eloy Martínez se revela por el hecho de que en ella el propio poder creador del artista se reconoce como estigmatizado por una sociedad inepta para la apreciación de un arte realmente auténtico. Y lo hace, insisto,

---

<sup>1</sup> Fragmentarismo propio de la *novela lírica*, como lo ha estudiado Darío Villanueva en su prólogo al libro *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983. Constituye una recopilación de artículos sobre la novelística de los cuatro autores más representativos de esa dirección literaria en España: Azorín, Miró, Pérez de Ayala y Jarnés.

sin intenciones de reproducción a modo de reflejo<sup>2</sup>. Veámoslo con alguna detención.

2. Al finalizar *El vuelo de la reina*, literalmente en la última página del corpus narrativo, el lector se entera de que su complejo protagonista, el Dr. Camargo, ha pensado en escribir, él mismo, una novela que desde hace tiempo llevaba en la cabeza: “[...] quiere contar la historia de un cantante de voz absoluta, capaz de alcanzar todos los registros, al que una madre satánica, asistida por una tribu de gatos callejeros, le cierra todos los caminos para que sea quien es” (296). Pero el texto no se limita a registrar sólo la síntesis de la trama de la novela que el periodista quiere escribir, sino que proporciona además información sobre el nombre de su protagonista y el título que para ella había decidido:

[Camargo] ha pensado que el cantante debería llamarse casi como él, Carmona<sup>3</sup>, y que el título de la novela podría ser *La mano del amo*, aunque esa idea, que le recuerda una etiqueta de discos para gramófonos, ‘La voz de su amo’, tal vez se le haya ocurrido antes a otro escritor. (296)

La suposición de Camargo es acertada: efectivamente una novela así titulada, más aún, con la trama que él imaginara, ya existía y su autor había sido Tomás Eloy Martínez. Singularísima en el decurso de la creación de ficciones del novelista tucumano, y sobre la que alguna vez declarara que se trata de la novela suya que más le gustaba,

---

<sup>2</sup> Vid Walter Benjamin, *Iluminaciones*, 2 *Baudelaire: poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980 (1973).

<sup>3</sup> En el Acta del Jurado del V Premio Alfaguara de Novela 2002, leemos que se decidió otorgarlo “a la novela titulada *La mujer de la vida*, presentada bajo el pseudónimo J.S.Carmona, cuyo título y autor, una vez abierta la plica, resultaron ser *El vuelo de la reina*, de Tomás Eloy Martínez”. Recordemos que Carmona es el nombre del protagonista de *La mano del amo*.

inexplicablemente no había encontrado la recepción crítica que merece, hasta muchos años después de publicada, en que la estudiosa argentina María Griselda Zuffi, incluye un estudio profundo de esta novela en su muy valioso libro sobre Tomás Eloy Martínez.<sup>4</sup>

Situada a medio andar entre sus obras motejadas como “peronistas” (de “*peronólogo*”, aclararía su autor), fue publicada en 1991 (*La novela de Perón* es de 1985 y *Santa Evita* de 1995) y sobre ella el autor expresó consideraciones que, si se las atiende con cuidado, obligan a plantearse asuntos sustanciales sobre sus proyectos y realizaciones escriturales. La nota sobresaliente de *La mano del amo* es su pertenencia genérica: a diferencia de todas las otras suyas, con la excepción de la primera, *Sagrado* –marcadamente *realistas, históricas, políticas*–, se adscribe a la modalidad de lo que suele denominarse como novela *lírica, poética o poemática*, género que en Hispanoamérica no ha tenido desarrollo mayor. Tomás Eloy Martínez estaba consciente de que este libro suyo “[...] no se parece a ninguno otro (hecho) por autor latinoamericano” (Güemes, en línea), según pronto veremos.

Como adelantábamos, una aproximación válida a esta novela puede darse aceptando el desafío de entenderla según

---

<sup>4</sup> Si uno revisa la bibliografía más caudalosa –que está lejos de ser exhaustiva– que se ha publicado sobre Tomás Eloy Martínez, la de Cristine Mattos, resulta asombroso que no haya *ninguna* entrada sobre *La mano del amo*. Por supuesto que esto no significa que no haya habido alguna recepción del libro, pero sí indica que ésta se ha limitado a la reseña periodística, interesada sólo en la información noticiosa inmediata y no en el análisis pormenorizado de la obra. Una muy breve, pero lúcida reseña, a poco de aparecida la novela, fue la de Nicolás Rosa, “La mano que se vuelve garra y la mano que soba”, Página 12, 7 de agosto, 1991:28. Sólo relativamente reciente, según afirmábamos, se ha cumplido con un análisis riguroso, apoyado en los aportes de la crítica feminista para analizar las formas de anulación del “otro” en la novela. Me refiero al libro de María Griselda Zuffi, *Demasiado real. Los excesos de la historia en la escritura de TEM (1973-1995)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007. Vid. Cap 3, “Transgresiones de un paraíso perdido”, págs. 79-99.

lo hiciera su propio autor, quien por un lado la definió como “una intensa metáfora sobre la creación artística” (Güemes, en línea) y por otro señalara que “está narrada usando las ventajas y la fuerza que tiene la poesía” (Güemes, en línea). Hacerlo así significa que es tanto a nivel temático como en el plano expresivo que debe emprenderse el análisis. Procuremos, entonces, explicarnos la metáfora que ella es y las modalidades de la lengua literaria con que tal metáfora se plasma.

Nuestro intento encuentra en el párrafo de cierre de esa otra novela suya, muy posterior, que es *El vuelo de la reina*, a la que hace poco aludiéramos, una clara indicación de qué estimuló su proyecto autorial cuando escribió *La mano del amo*<sup>5</sup>: las reflexiones del filósofo francés Gilles Deleuze en su libro *Diálogos*<sup>6</sup>: “Deleuze dice allí [recuerda el narrador de *El vuelo de la reina*] que la sustancia de toda novela, desde Chrétien de Troyes a Samuel Beckett, es un antihéroe: un ser absurdo, extraño y desorientado que no cesa de errar de acá para allá, sordo y ciego” (296).

Inteligentemente, Camargo señala que tal *definición* “le parece demasiado simple, tal vez porque es demasiado horizontal” (296). A lo que agrega sus “personales” concepciones que son las que, precisamente, tiene el autor que lo sueña como personaje y que definen si no todas, la mayoría, de sus obras. Para él —para Camargo, dice la novela, también para Tomás Eloy Martínez agregamos nosotros—:

---

<sup>5</sup> El proyecto autorial del protagonista de su novela *El vuelo de la reina*, y que obviamente fue el de TEM al escribir el libro de 1991.

<sup>6</sup> En *Dialogues* -primera edición en París, Flimarión, 1977- Gilles Deleuze examina su propia obra en una serie de discusiones con la filósofa y reportera francesa Claire Pernet: explora los antecedentes de su pensamiento, los temas centrales que le han preocupado y reconoce sus relaciones intelectuales, particularmente su extensa y mantenida asociación con Félix Guattari. De tono conversacional, constituye el escrito más *personal* y accesible del autor. Probablemente TEM conoció también la traducción al inglés que lleva un nuevo prefacio de Deleuze—, la publicada por The Athlone Press en 1987.

[...] una novela es una abeja reina que vuela hacia las alturas, a ciegas, apoderándose de todo lo que encuentra en su ascenso, sin piedad ni remordimiento, porque ha venido a este mundo sólo para ese vuelo. Volar hacia el vacío es su único orgullo, y también es su condena (296).

A pesar de las reservas de Camargo –también de Tomás Eloy Martínez creemos nosotros, no sólo de su personaje– sí puede sostenerse que el protagonista de *La mano del amo* es un antihéroe muy semejante a como lo describe Deleuze: *un ser absurdo, extraño, desorientado, que no cesa de errar, sordo y ciego*. Y su existencia constituye, en efecto, una metáfora de las adversidades que debe enfrentar un artista de inmenso talento natural en un medio incapaz de comprenderlo. Carmona posee una voz celestial, con la que puede alcanzar todos los registros del *bel canto*; su madre, implacable, con su corte terrible de felinos, pretende regir su destino aun después de muerta. La metáfora se ofrece en el sentido que la entiende la retórica tradicional: procedimiento lingüístico y literario que consiste en designar una realidad con el nombre de otra, con la que mantiene alguna relación de semejanza; la metáfora concebida como una comparación implícita, fundada sobre el principio de analogía entre dos realidades. Pero también como lo subraya la retórica contemporánea, que más que interesarse en el aspecto comparativo centra su atención en el hecho previo de la *semejanza*. La metáfora consistiría en un proceso de transposición o desplazamiento de significado de un término a otro por la *semejanza* existente entre las realidades designadas por ambos términos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Vid. Roman Jakobson, “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en R.Jakobson y M.Halle, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1967 y R.Jakobson, *Ensayos de poética*, Madrid, FCE, 1977.

Como en toda comparación, hay un *término real*, que sirve de punto de partida: el desvivirse del artista acosado por las limitaciones que le impone un ámbito de difícil desenvolvimiento para sus facultades innatas, y un *término evocado*, que se designa generalmente como *imagen*: la imagen que del decurso existencial de Carmona nos proporciona la novela. Esto es, se nos ofrece en *La mano del amo* una verdadera transposición de significado de un término a otro (del *real* al *evocado*) por la analogía existente entre la *realidad* de vida del artista en el mundo burgués, y la *imagen* que por medio de la figura ficticia se nos da de esa “realidad”. Más que de asociación de ambos términos –lo que se conoce como *metáfora impura*- se trata en este caso de un proceso de *sustitución*, lo que equivale a pensarla como *metáfora pura*, ya que se sustituye el término real por la imagen, muy próxima a la que Bousoño designara como *metáfora visionaria*, pues la semejanza entre los dos planos (el *real* y el *evocado*) no se funda tanto en las notas físicas comunes a ambos, sino en la emoción similar que provocan en el narrador –y luego en el receptor- ambas realidades. Cuando en *La mano del amo* se compara a una sociedad inepta para apreciar la genialidad de un artista superdotado con una corte de gatos malignos, es obvio que no existen rasgos físicos comunes entre ambas, sin embargo la semejanza radica en el parecido sentimiento de repulsión que experimenta el narrador ante ambas entidades. Sentimiento que, como decíamos, se proyecta en el lector, en el receptor de la comparación implícita. Esto es: la percepción de dicha semejanza no es exclusivamente de tipo racional, sino más bien emotiva, sentimental, *visionaria*<sup>8</sup>. Todo aquello, en definitiva, que hace de *La mano del amo* la novela poética de la que hablara su autor, quien reconocería, cuando un

---

<sup>8</sup> Vid Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Grados, 1970.

periodista le dijera que en ese libro hay “franca prosa poética”, que sí, que es verdad:

[...] es verdad, si algo soy es un poeta frustrado, que siempre quiso escribir poemas y no pudo porque le salieron muy malos. Entonces trato de reivindicar esa parte secreta de mí en algunos fragmentos de mis novelas mayores y en prácticamente toda *La mano del amo*, que está narrada usando las ventajas y la fuerza que tiene la poesía. (Güemes, en línea)

3. Como no es nuestra intención analizar la novela en profundidad sino invitar a que ello se cumpla alguna vez por parte de la crítica –por ejemplo en la forma que lo ha realizado, a niveles de excelencia y desde su perspectiva analítica, la citada María Griselda Zuffi–, me limitaré a dar aquí algunas muestras del lenguaje lírico con que se plasma la *intensa metáfora de la vida artística* que efectivamente es *La mano del amo*. Hacerlo permite concluir que más bien constituye toda ella una alegoría, en el sentido más marcado del término: procedimiento retórico que consiste en expresar un pensamiento por medio de varias imágenes, o metáforas, a través de las cuales se pasa de un sentido literal a uno figurado, que es el que, en definitiva, se decide transmitir<sup>9</sup>. En las citas que haré –ninguna de ellas directa alusión a esa metáfora dominante en la novela– pido que se ponga atención especial a la muy decidida voluntad de estilo, que se hace evidente en la riqueza de léxico, selecto y preciso, en el ritmo musical de la prosa y en la recurrencia de elementos plásticos, recursos todos caracterizadamente “poéticos”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Quintiliano considera la alegoría como “una serie continuada de metáforas” o una “metáfora continuada”. Vid sus *Instituciones oratorias*, Madrid, Hernando, 1987: VIII 6, 44 y IX, 2, 46.

<sup>10</sup> Todas las citas de la novela proceden de la edición del Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 1997.

Describiendo la luna, se dice que ella “se movía a mucha velocidad, casi como una estrella fugaz, y no era la misma luna distraída de la noche anterior” (25). Los pezones de Madre eran “una pequeña balsa de pecas que naufragaba en un breve océano” (25), sus pechos “tenían forma de pera, como el mundo de Cristóbal Colón, y en los pezones de la pera brillaba el paraíso” (25). Como podemos apreciar, en estas comparaciones el lenguaje es más sugerente que referencial. El trabajo técnico y formal sobre la palabra, que proporciona una máxima intensidad poética, se da a lo largo de toda la novela. Así, del canto de un niño se nos hace ver que “se encaramó sobre una sola nota, subió y bajó por ella con la agilidad de un presentimiento, hasta que se decidió a volar hacia un fa muy agudo, y allí se perdió de vista” (28). Las descripciones de la naturaleza no se limitan a una mera reproducción fiel de la objetividad observada, sino que para su óptima plasmación la intensidad estilística es fundamental: “la familia estaba alegre y esa tarde salió a tomar el fresco en el patio” —es frase de inicio de la narración de un hecho, pero ésta se ve interrumpida por una descripción en que domina, nuevamente, la plena potenciación del interés por la expresión poética, muy por sobre el desarrollo argumental: “a lo lejos los relámpagos tejían un fantástico encaje, y se veían las cortinas de agua arrastrando su manto violeta sobre los campos” (49). Sobre el canto de Carmona, por ejemplo cuando su voz iba desvaneciéndose, la instancia narrativa no se limita a contar escuetamente el hecho y su discurso se enriquece con imágenes en que la subjetividad lo llena todo: “a veces, después de varios trinos oxidados, estallaba un agudo milagroso, una grieta súbita de sol entre marchas de tormenta, pero en seguida daba lástima oír cómo la tensa garganta de Carmona se desvivía persiguiendo a la voz vaya a saber en cuáles humillantes abismos” (101-102).

Pero el carácter lírico que quizás mejor defina *La mano del amo* se da en su estructura: en ella rasgo distintivo es, como en toda novela poemática, la ausencia de un desarrollo ordenado y pormenorizado de la intriga. Podemos apreciar en esta obra las dos manipulaciones del tiempo que el citado Darío Villanueva estima como propias de la *novela lírica*: la “ruptura de la fluencia temporal hacia adelante” (79), la adopción de una actitud retrospectiva en la que desde un presente estático y contemplativo se rememora, con lo que el pasado queda recargado de emotividad; y la “indiferencia ante el sentido durativo del tiempo” (79), pues el carácter no progresivo de la obra provoca en el lector la misma sensación que experimenta ante un poema. El espacio suplanta al tiempo; lo sustantivo prevalece sobre lo verbal; la contemplación sobre la acción.

El narrador -escasas veces mostrado en forma explícitamente personal, pero que impone su presencia como conductor del relato: por momentos el “yo” enunciante es el del protagonista -prescinde de la fábula simétrica y rígida, dando una visión fragmentaria de la realidad [ej. cap. “Imágenes de la felicidad”, primer fragmento], de la “vida”, mediante una cuidadosa selección de “sensaciones separadas”, de momentos significativos de la vida del personaje, en las que se intensifica el lirismo y la sensibilidad poética. El protagonista que, como decimos, por momentos asume rol de narrador, se refiere al relato de su vida como “unas cuantas historias”, a lo que agrega algo desconcertante: “[...] hay una cuantas historias que he olvidado contar, y aunque no formen parte de mí, sin ellas yo no sería quien soy. Un hombre, al fin de cuentas, sólo es lo que olvida” (44).

Un asunto de verdad interesante que aproxima a *La mano del amo* a esas otras novelas del autor, *La novela de Perón* y *Santa Evita*, con las que guarda tan profundas diferencias, es la presencia en ella de ese gesto metanarrativo que significa cuestionar el proceso de escritura del relato en

el relato mismo. En efecto, un rasgo que será tan decisivo en *Santa Evita*, aparece enunciado ya en la novela del 91. La preocupación en ambas es fundamentalmente la misma: el cuestionamiento de la capacidad del lenguaje que se está utilizando, para dar cumplimiento cabal a las necesidades de expresión del narrador. *La mano del amo* se inicia, aparentemente, con un narrador impersonal:

Poco después de la muerte de Madre, la Brepe tomó la costumbre de saltar dentro del sueño de Carmona. Observaba al hombre con fijeza mientras se desvestía y, cuando él apagaba la luz, la Brepe arqueaba el lomo y se iba irguiendo sobre las patas, lista para cazar el sueño de Carmona y desplumarlo apenas levantara vuelo. (11)

Pero a poco andar, promediado el segundo párrafo, hay unas interpelaciones al protagonista: “¿recordás aquellos dedos macizos...?” (11), “y vos uncido a sus faldas suplicabas” (11), “¿te acordás...?” (11) Quien se dirige a Carmona en tales términos es, obviamente, quien está narrando: un “otro”. Y no será sino mucho más adelante que confirmaremos lo que al principio sólo intuíamos: que el narrador es Carmona mismo, y que está utilizando un sosías suyo, alguien con quien tiene una especie de contrato *fiduciario*. El Capítulo IV, “Imágenes de la felicidad”, se abre con los siguientes párrafos:

Conocí bien a Madre. De niño la amé con desesperación. No aceptaba que hubiera otras mujeres cerca de ella. Madre era la infinitud del cielo y yo lo deseaba vacío [...] No bien sentía yo las enormes manos de Padre, mi piel se convertía en esponja y absorbía la pesada ternura que Madre no quería recibir: lo que

sobraba de las caricias destinadas a Madre (37-38).

Tras un espacio en blanco, la narración la retoma ese otro enunciante, de modo que hasta aquí, los párrafos de apertura de este capítulo podrían estimarse como intercalados en un discurso que los cubre. Luego de un nuevo espacio en blanco la narración es retomada por quien habla en primera persona –según recién viéramos- y a lo que inicialmente se refiere es al acto de contar: “Hay unas cuantas historias que he olvidado contar, y aunque no formen parte de mí, sin ellas yo no sería quien soy. Un hombre, al fin de cuentas, sólo es lo que olvida. Olvidé contar que las gemelas” (44).

El punto decisivo de *encuentro* de ambas instancias narrativas aparece en el capítulo siguiente, el titulado “El recuerdo”. Es ocasión en que se establece un *diálogo* entre ellos: antes, como viéramos, Carmona había sido interpelado por quien cumplía la función de narrador, pero él era un interlocutor silente. Aquí no: solicita, se impacienta, reacciona frente y contra el “otro”. El capítulo lo abre la instancia narrativa que se presenta a sí misma en una disposición de contar: “estaba ya amaneciendo y me disponía a contar el casamiento de Leticia Alamino” (120), nos dice, e inmediatamente agrega que Carmona lo contuvo para solicitarle que narre su historia en primera persona, a lo que responde: “No podría hacerlo, dije, porque Madre quiso siempre que yo fuera otro: la imagen que ella tenía de mí. Lo que ahora soy no soy yo sino mi batalla contra Madre. Soy sólo una batalla” (120).

Es aquí donde nos queda nítido que Carmona es quien está contando *su* historia y que, por no poder hacerlo en primera persona, ha imaginado un narrador que presenta su discurso en forma *impersonal* y que lo tiene a él, a Carmona, como protagonista del relato. Se nos señala también muy

claramente el porqué de esa imposibilidad: “Madre quiso siempre que yo fuera otro” (120). Más aún: para ejemplificar la incapacidad de ser alguien con el que no se está de acuerdo —él es quien su madre quiere que sea o, cuando más, una “batalla contra Madre”— le dice al narrador, se dice a sí mismo:

Cuando releo lo que llevo escrito no querría que lo leyera nadie más. El que está en estas páginas no soy yo, me digo. Yo podría hacerlo mucho mejor (...) Lo que está escrito es, mal que me pese, lo que soy. El día que me quiera no habrá más que armonía. (54)

4. Sabido es que ya en los antecedentes de la novela lírica (*Aurelié* de Nerval, *A rebours* de Huysmans, *The Portrait of Dorian Gray*, de Wilde) se anunciaba lo que sobresaldría en sus ejemplos más notables (*La muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Siddarta* de Hesse, *The Waves* de Virginia Wolf, *Simphonie Pastorale* de Gide, *En recherche du temps perdue* de Proust): una narración marcada por la afirmación de la subjetividad y una innovación fundamental en el tratamiento del tiempo<sup>11</sup>. Frente a la secuencia temporal progresiva y lineal dominante en la novela realista y naturalista, prevalece en ellas la visión en retrospectiva, como medio de evocación y rememoración de un pasado (el ejemplo más sabido: Proust). Y, también, la de fijación estática de un momento que se vive contemplativamente con sensación de eternidad (entre los españoles, Azorín). En Miró la descripción lírica del espacio —algo que se da en *La mano del amo*— contribuye poderosamente a un sentirse fuera de la experiencia de tiempo fluyente: la percepción morosa y

---

<sup>11</sup> Las rupturas en la secuencia temporal en las otras novelas del autor obedecen a causas muy distintas a las presentes en *La mano del amo*.

gratificante de ese espacio poetizado incide en dicha sensación contemplativa de lo estático.

Concluamos estas someras aproximaciones a esta singular novela de Tomás Eloy Martínez con una cita más de lo que su autor dijera sobre ella, en la que a consideraciones tuyas que ya conocemos, agregara otras igualmente iluminadoras:

[...] precisamente publiqué *La mano del amo* en el 91 para demostrar que mi lenguaje no era solamente el de un novelista aferrado al mundo del peronismo. *La mano del amo* es una intensa metáfora sobre la creación artística. Cuando tenía 18 o 19 años la hice en forma de cuento. Y luego de nuevo como cuento en Caracas, y finalmente la desarrollé como novela entre el 90 y el 91. Es decir que está entre *La novela de Perón y Santa Evita*, y tiene una voz diferente y no se parece a ningún otro libro hecho por un autor latinoamericano. Al menos ésa fue la intención. Probablemente *La mano del amo* es la novela mía que más me gusta. Y sin embargo ha corrido con poca fortuna, porque no se parece a lo que el público quizás espera de mí. Pero creo que es deber de todo escritor arriesgarse, *ir más allá de donde puede el propio cuerpo*, como decía Spinoza, y tratar de desentrañar lo que hay de más profundo en uno mismo. (Beorlegui, en línea)

Importante es la idea del *riesgo*, que me hace recordar lo alguna vez dicho por Heinrich Böll: “[...] un artista tiene muchas posibilidades; sólo una le ha sido negada: retirarse, jubilarse [...] Uno deja de ser artista cuando comienza a temer a los riesgos” (38-39). Tomás Eloy Martínez se arriesgó, con *La mano del amo*, a desafiar esa especie de

obligación que el público lector parece imponer a un escritor reconocido de que debe mantenerse en una definida modalidad de escritura. Y con ello logró dar cumplimiento a su intención explicitada por el protagonista de *El vuelo de la reina*: hacer una novela que es una abeja reina que vuela hacia las alturas. La prosa de *La mano del amo* se muestra avanzando a ciegas, apoderándose de todo lo que encuentra en su ascenso, sin piedad ni remordimiento. Se ofrece esta novela, en su estructura y en su lenguaje, como un volar hacia el vacío. En ello reside su mérito —su único orgullo—, algo que quienes lo desmerecen, desde posiciones estéticas divergentes, seguramente condenan.

### ***Bibliografía***

- Adorno, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1967 (1962). Impreso.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones, 2 Baudelaire: poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1980 (1973). Impreso.
- Beorlegui, Gerardo. “TEM: el mejor libro es el próximo”  
Web <http://www.publi.com/news/1998/1201/f09.htm>
- Böll, Heinrich. “El riesgo de la literatura”. En su *Más allá de la literatura. Ensayos políticos y literarios*. Barcelona: Bruguera, 1986: 36-39. Impreso.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Grados, 1970. Impreso.
- Deleuze, Guilles. *Dialogues*. Paris: Flimarion, 1977. Impreso.
- Eloy Martínez, Tomás. *El vuelo de la reina*. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.
- , *La mano del amo*. Buenos Aires: Grupo Planeta, 1997. Impreso.
- Güemes, César. “Formas de ficción pueden ser narradas como verdades: Tomás Eloy Martínez”. La Jornada, UNAM, 29 noviembre 1998. Web

<http://www.jornada.unam.mx/1997/oct97/971019/eloy.html>

- Jakobson, Roman. “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”. En R. Jakobson y M. Halle. *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso, 1967. Impreso.
- . *Ensayos de poética*. Madrid: FCE, 1977. Impreso.
- Quintiliano *Instituciones oratoria*. Madrid: Hernando, 1987. Impreso.
- Villanueva, Darío (ed.). *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 1983. Impreso.
- Zuffi, María Griselsa. *Demasiado real. Los excesos de la historia en la escritura de TEM (1973-1995)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2007. Impreso.