

HISTORIA Y FICCION EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA

La seductora posibilidad de representación estética de lo real sustenta en buena medida los avatares de la novela del siglo XIX. La afirmación de esa posibilidad entraña también un real histórico que articulará un relato sistematizado en convenciones y normas productoras de un subgénero, la novela histórica.

Surgida la novela histórica, sea de la percepción en un nivel estético de que la Historia es un proceso en el cual el pasado funciona como una precondición necesaria para el presente, sea cuando la historicidad se hace conciente en la literatura (1), lo cierto es que podemos acordar con Herbert Butterfield (2) que lo que hace histórica a una novela histórica es la presencia activa de un concepto de Historia como fuerza estructurante del relato y de la representación. Más allá de la insoslayable presencia de un saber de la literatura en la articulación del relato específicamente histórico (3), en la novela histórica es el saber de la Historia -o mejor dicho del discurso historiográfico-

el que pauta la ficción, a veces someténdola a una función didáctica y más habitualmente a una veracidad fincada en el documento o en una necesaria concatenación entre presente y pasados. La perspectiva historiográfica inclina a la ficción a inscribir lo representado en un horizonte social amplio, a menudo colectivo, cuyos cambios resultan de un desplazamiento temporal hacia el pasado que excede lo individual, ya sea porque excede el marco de una vida humana o porque ella aparece íntimamente ligada al acontecimiento o a fuerzas en que lo individual deviene representativo.

Las relaciones entre historia y ficción en la literatura hispanoamericana del siglo XIX van más allá de la novela y de la novela histórica. Podríamos afirmar que los vínculos más productivos provienen del ensayo, si convenimos precariamente en definir de este modo al **Facundo** de Domingo Faustino Sarmiento. No hay riesgos, en cambio, en la novela histórica hispanoamericana del siglo XIX en

SUSANA ZANETTI

cuanto a su filiación pues ella adecua sus convenciones a las que proceden de Walter Scott sobre todo, aunque pueda peculiarizarse por el acento que coloca en legitimar una identidad nacional incierta o problemática, que siente no integrada y sin asidero en una perspectiva histórica que exige siglos (4). A lo largo del siglo XIX y hasta principios del XX se va constituyendo una novela histórica que gana poco a poco en perspectiva temporal quebrando primero las censuras hacia el pasado colonial o indígena y abriendo luego su percepción de los grandes procesos políticos a los grandes movimientos sociales que ponen en escena, en los primeros planos de la escena, a los sectores populares. Desde la inicial **Jicoténcal** de 1826, las culturas precolombinas enfrentadas al conquistador español son una vía de afirmación americana; **Guatimocín** (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, **Los mártires de Anáhuac** (1870) de Eligio Ancona son ejemplo de ello. El pasado colonial dará pie a la crítica liberal que hace de las represiones de la Inquisición y de las intrigas de las cortes virreinales una rica veta para ganar un público lector americano que se abastece de folletines europeos, que se deleita con Alejandro Dumas. Manuel Bilbao, con **El Inquisidor Mayor**, Vicente Fidel López con **La novia del hereje** y sobre todo Vicente Riva Palacio con **Monja, casada, virgen y mártir** y su continuación, **Martín Garatuza**, ambas de 1868, entre otras, nos permiten apoyar lo antes expresado. En las dos últimas décadas del siglo pareciera que ideas más integradoras de uno y otro pasado, el precolombino y el colonial, están incidiendo en **Enriquillo** (1882) de Manuel de Jesús Galván, aunque la perspectiva de integración nacional (coincidente con Estados nacio-

nales que controlan sus espacios interiores, han establecido su Carta Magna y los símbolos y próceres en los que se reconocen) se vuelve ahora sobre todo a las guerras de Independencia. Es este un momento de culminación de la novela histórica hispanoamericana dentro de los cánones de la novela decimonónica y sus más notables concreciones son **Durante la Reconquista** (1897) de Alberto Blest Gana y la tetralogía de Eduardo Acevedo Díaz: **Ismael** (1888), **Nativa** (1890), **Grito de gloria** (1893) y **Lanza y sable** (1914).

En la primera mitad de este siglo encontramos diversas propuestas narrativas a partir del vínculo entre Historia y ficción, eje de nuestro análisis, pero, aunque con diferentes estéticas, poco se apartan de las convenciones acuñadas en el siglo anterior y que vehiculiza el subgénero de la novela histórica. Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Tomás Carrasquilla, Arturo Uslar Pietri, entre otros, producen significativas novelas históricas en las que no nos detendremos en razón de lo apuntado.

Ya en la década del cincuenta, **Zana** (1956) de Antonio Di Benedetto o **La región más transparente** (1958) de Carlos Fuentes señalan caminos posibles de resignificación de lo real histórico, de esos vínculos entre Historia y ficción, liberados del rótulo del subgénero. Pero creemos que en esta resemantización estética de la temporalidad, y de los carriles que había planteado la novela histórica y la reflexión teórica sobre ella, cobra importancia especial en Hispanoamérica el **El Siglo de las Luces** (1962) de Alejo Carpentier. 1962 es el año de publicación, además, de otras dos novelas relacionadas con nuestro tema: **Bomarzo** de Manuel Mujica Láinez y **Sobre héroes y tumbas** de

HISTORIA Y FICCIÓN EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Ernesto Sábato.

Nos parece interesante, no sólo por la significación que pueda tener en el proyecto narrativo de Alejo Carpentier, sino por apuntar —o sólo mencionar— circunstancias extratextuales de peso en la conformación de una novela hispanoamericana según el eje que estamos considerando, recordar estas afirmaciones del narrador cubano: "No se habían hecho manuales de historia de América. Es decir, en los colegios de mi infancia, en La Habana, estudiábamos de acuerdo con los libros que estaban vigentes y se usaban en la España de fines del siglo XIX ... Libros de historia en los cuales, evidentemente, no se daba ninguna importancia a la Independencia de América pasando evasivamente sobre figuras como Bolívar, San Martín, O'Higgins, etc., que apenas se mencionaban. Y no había manuales de historia de Cuba. Es decir, que mi generación, creció desconociendo literalmente la historia de Cuba y la historia de América" (5). La debilidad de la historiografía hispanoamericana del siglo XIX (una historiografía que empieza a afianzarse recién a fines de ese siglo y a comienzos del actual), unida a las propuestas monolíticas de historias oficiales mezquinamente procerizantes, con escasos resquicios para la duda y la reflexión, tuvieron que ver con la debilidad de la novela histórica hispanoamericana misma, aunque también contribuyeron a que ésta se hiciera cargo de "vivificar", podríamos decir, la experiencia múltiple de la vida social del pasado —al amparo a menudo del documento empolvado en viejos archivos, como fue el caso de Vicente Riva Palacio, entre otros— y de desplegarla valorizando el conflicto y la actuación de las diversas clases sociales, sea en los

grandes acontecimientos históricos —Durante la Reconquista de Alberto Blest Gana— o en la historia menuda —La marquesa de Yolombó de Rafael Carrasquilla—. Cuando se diversifican y pluralizan las líneas de investigación historiográfica se matizan las polémicas en función de las diferentes propuestas ideológicas y políticas preocupadas en definir la especificidad hispanoamericana, muchas veces en función de la búsqueda de respuestas para la acción en el presente, se está produciendo también una modificación importante —con respecto al momento de surgimiento de la novela histórica tradicional— en los discursos de las ciencias humanas. Nos referimos sobre todo al peso que cobran la psicología, la sociología y la antropología en América Latina, y no sólo en cuanto a los aportes de conocimiento sino también en cuanto a específicas propuestas discursivas, que operan a partir del relato oral (a la vez que coleccionan un importante acervo tradicional), de la encuesta, de la historia de vida, cuyo peso en la literatura de todos estos años es indiscutible, a poco que recordemos, por ejemplo, *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet o *Hasta no verte Jesús mío* y *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, en los que lo real histórico se flexiona significativamente hacia lo autobiográfico y hacia la historia familiar, muestras de una línea muy significativa en la narrativa actual.

El Siglo de las Luces es evidentemente una novela histórica, pero su texto aparece modulado por tensiones que parecen cuestionar —mediante la ironía, la ambigüedad, la parodia— los presupuestos ideológico estéticos del género y, al mismo tiempo, disputar a la historiografía el discurso

sobre lo real histórico. Se ha señalado repetidamente la tendencia en esta novela a la abstracción y a la alegoría; el texto mismo, por otra parte, explícitamente enuncia los límites de un conocimiento destinado a operar con la conjetura: "Imposible es sacar ciertas verdades en claro ... Un árabe diría que pierdo el tiempo, como lo pierde quien busca la huella del ave en el aire o la del pez en el agua", dice Carlos cuando se cierra la novela. La carencia de certezas de una narración que se desliza sobre lo opaco o lo vacío y que sólo puede apelar a la conjetura es uno de los rasgos más notables de la novela hispanoamericana contemporánea, especialmente de aquellas que tematizan los vínculos entre Historia y ficción, de esos novelistas que están "atentos al murmullo enfermizo de la historia", como afirma **Respiración artificial** de Ricardo Piglia. La conjetura articula **Morirás lejos** (1967) de José Emilio Pacheco y también **José Trigo** (1966) de Fernando del Paso, novelas a las que más adelante nos referiremos, y la incertidumbre que sólo dispone de la fabulación para indagar un pasado que nos constituye, la encontramos en las más diversas propuestas contemporáneas. Dice, por ejemplo, un personaje de **Manifestación de silencios** (1981) de Arturo Azuela: "Yo no sé quiénes somos ni hacia dónde vamos. Si tú quieres somos demasiadas historias que se disparan hacia cualquier rumbo. Palabra que me salen carcajadas de antología cuando insisten en nuestra idiosincracia. Eso es el puro relajo y de ahí no pasa. A cada rato se nos desmorona el pasado; yo diría que con cada nueva generación. Mañana y tarde nos estamos reinventando".

Como en las novelas históricas tradicionales, **El Siglo de las Luces** se

centra en un momento histórico concreto, el de la Revolución Francesa y, especialmente, el del advenimiento de la Modernidad en Hispanoamérica. Pero en la novela de Carpentier este nivel del acontecimiento parece velado, interferido, porque se lo construye a partir de sistemas artísticos, de discursos estéticos y también religiosos, que desplazan la temporalidad, el momento histórico elegido. El siglo XVIII, el siglo de la razón, aparece enmarcado por las fantasmagorías de las aguafuertes de Goya y de sus fusilamientos del 2 de mayo, es decir, por el romanticismo y las revoluciones populares nacionales. El primer epígrafe de Goya, para apuntar sólo una simple observación sobre esto, "Siempre sucede", corresponde a una imagen que muestra en primer plano la caída de un caballo y de su jinete, en tanto que en el segundo aparece un batallón napoleónico. Es decir, que cuando la novela comienza a ficcionalizar la entrada en el laicismo y la muerte de la autoridad-leída desde la muerte del padre-, la cita de Goya señala un periplo ya cumplido y el fracaso de una Utopía; al mismo tiempo, en otro nivel, la recuperación de la epicidad con la elección de la muerte heroica final, se cubre de una dimensión trágica si la consideramos a partir de ese epígrafe.

Pero, además, **El Siglo de las Luces** apela para representar el siglo XVIII a las tópicas y a la retórica, a las modulaciones de la escritura del siglo anterior, al siglo del barroco. Privilegia, frente a las modalidades posibles de la representación, el espectáculo y la teatralidad, oponiendo al orden, la claridad y la razón, el mundo abigarrado, fundado en la acumulación y la proliferación barroca. Las formas barrocas

HISTORIA Y FICCIÓN EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA

del laberinto y la espiral, tanto como la máscara y el disfraz, estructuran la historia narrada. En ella la figura barroca del peregrino tiene función fundamental, generando una suerte de contrapunteo entre el desplazamiento temporal y el espacial. El peregrino condensa el desplazamiento de hombres, ideas, civilizaciones, en un nuevo Camino de Santiago, que constituye una de las alegorías predilectas de Alejo Carpentier.

La estética de la precisión y de la imprecisión -tan admirablemente analizadas por Noel Salomon (6)-, los juegos con el anacronismo (la cita del Manifiesto Comunista o la alusión -el homenaje- a Fernando Ortiz, entre otros), contribuyen a desrealizar y volver ambigua la Historia, a pluralizar las lecturas, a leer el siglo XVIII desde la experiencia revolucionaria, política, social y estética, del siglo XX. Basta recordar las discusiones sobre el arte revolucionario, la mención de la escritura automática y la interpretación de los sueños, para marcar la posibilidad de "leer" el siglo XVIII desde las experiencias de las vanguardias del XX, o si queremos, "leer" el inicio de la modernidad desde su culminación. El cuadro "La explosión de la Catedral", central en la significación de la novela, condensa, pensamos, estos desplazamientos temporales a que hemos aludido, ya que el mismo, es obra del pintor manierista Desiderio Monsú y fue "redescubierto" por las vanguardias surrealistas del siglo XX. En otro nivel, pero incidiendo también para volver ambigua la certeza de la Historia, el narrador suele valerse de esa moda criticada del español del siglo XVIII de usar los pretéritos imperfecto y pluscuamperfecto del subjuntivo en lugar de los mismos tiempos del indicativo.

El Siglo de las Luces tiende a quebrar, dijimos, las normas y las reflexiones teóricas sobre la novela histórica. Se vale irónicamente de la tipicidad lukacsiana, finca la veracidad en el uso de documentos explícitamente aludidos, pero oculta buena parte de esa información y a veces miente. Esta novela histórica, que puede ser leída también como novela de aprendizaje, pone la clave para la comprensión del sentido de la Historia fundamentalmente en el capítulo central, el 24, cercano o perteneciente a las modulaciones de la lírica -como ha analizado Marie Claire Zimmermann (7)- y en el que esta comprensión proviene de la compenetración del hombre con la naturaleza.

Creemos que **El Siglo de las Luces** señala un momento de ruptura dentro de la perspectiva que venimos considerando. Lo señala en la obra misma de Alejo Carpentier, quien, sobre todo en sus **nouvelles** posteriores -**Concierto barroco** (1974) y **El arpa y la sombra** (1979)- insistirá en el anacronismo, la fragmentación, la parodia, tanto como en el humor para significar la falsedad del dato, del documento; y también lo señala para la novela hispanoamericana, en la cual, especialmente para los últimos veinte años, ha crecido el interés en tematizar las relaciones entre Historia y ficción, produciendo las más variadas propuestas, sea por los protocolos de lectura a que apelan, sea por los momentos históricos elegidos o los modos de estructuración de los mismos, sea por la envergadura que tiene lo histórico en los proyectos de algunos novelistas, sea por la diversidad de públicos o de lectores que reclama.

En la novela hispanoamericana de estos últimos años encontramos proyectos narrativos prácticamente concen-

SUSANA ZANETTI

trados en la reinterpretación de la historia nacional, o americana, que han constituido un verdadero éxito de público en los países respectivos. Creo que es suficiente citar las novelas históricas del venezolano Francisco Herrera Luque -**Boves el Urogallo** (1972), **En la casa del pez que escupe agua** (1975), **Los amos del Valle** (1979), **La tragedia del generalísimo** (1983)- o las del peruano Guillermo Thorndike -**1879** (1977), **El viaje de Prado** (1977), **Vienen los chilenos** (1978), **La batalla de Lima**, las tres últimas componen la trilogía de la guerra del salitre-.

Las novelas de Carpentier han contribuido a afirmar ciertas temáticas, especialmente de la que se ha ya convenido en denominar la narrativa de los dictadores latinoamericanos, que creemos convendría más vincularla con una narrativa de la violencia ya que en general es ella la que articula ese corpus y le otorga una perspectiva más amplia, o más adecuadamente saturada. Entre ellas se destaca **Yo el Supremo** (1974) de Augusto Roa Bastos. También en esta novela como en **El Siglo de las Luces**, Historia y escritura, re-escritura, es el eje fundamental de la estructuración de lo narrado. **El Siglo de las Luces** se constituye en escritura a partir de otros textos, y son los textos los que parecieran dirigir la Historia. Textos propios (la novela se cita a sí misma) o ajenos, secretos o explícitos, literarios o paraliterarios, tejen la escritura de esta novela. La función de quien enuncia es traducir, interpretar -como el **Zohar** de la **Cábala**, presente en el epígrafe inicial de la novela-, volver a decir, en suma; su función es la intermediación, vencer "el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito...".

como afirma el narrador de **Morirás lejos** de Pacheco, señalando una actitud constante en los novelistas de estos últimos años.

Cruce de textos, parodia o pastiche: "La ficción carpentiana no será mera evocación de un pasado, simple rescate de unos orígenes sepultados por el tiempo, sino que querrá ser pastiche de esos textos que encierra la memoria hispanoamericana, repetición, re-elaboración textual en el sentido más concreto y tangible." (8) Este carácter ineludible de los textos ya escritos se tematiza en la enunciación de la narrativa contemporánea. Pero lo hace para operar a contrapelo de ellos, para que de esos innumerables tramados que los constituyen dejen traslucir los blancos, emerjan los intersticios por los cuales ganen espacio otras voces. La novela de las últimas décadas insistirá en marcar que esa misma multiplicidad de textos, que esa acumulación, se encarga de volverlos fragmentarios, versiones incompletas, no fiables. Estas presencias insoslayables son a veces los textos esclerosados de las historias oficiales, pero otras son textos magistrales, con los que se rivaliza a menudo. La historia oficial, la gesta del Grito de Dolores, es objeto de la audaz parodia de Jorge Ibargüengoitia en **Los pasos de López** (1982) que envuelve al primer intento de independencia de México en una atmósfera de tertulia rococó. Los textos magistrales, a que hice referencia, aparecen en muchas de estas novelas, como por ejemplo **Los ser-tones** de Euclides da Cunha en **La guerra del fin del mundo** (1981) de Vargas Llosa, o la descripción del cruce del Paraná por el ejército del general Urquiza en **Jauría** (1974) de David Viñas, a partir de la de Sar-

HISTORIA Y FICCION EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA

miento en **Campaña en el Ejército Grande**.

Pero estos textos conviven con otra experiencia, la de la posibilidad de asir la Historia americana, aún tan próxima, con esa temporalidad tangible indicada por Jorge Luis Borges: "Yo afirmo -sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja- que sólo los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdos autobiográficos de él; es decir, historia viva ... El tiempo -emoción europea de los numerosos días, y como su vindicación y corona- es de más imprudente circulación en estas repúblicas. ...Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él." (9)

En las novelas más interesantes de los últimos años la Historia se transforma en memoria y esta memoria se contruye a partir de la mezcla de voces y discursos, de restos, de fragmentos que dan nueva dimensión a lo anónimo y colectivo de los sujetos de la novela histórica tradicional. La fragmentación o la dispersión del acontecer histórico o de sus actores es una de las perspectivas fundamentales de estas novelas; la otra, que con frecuencia suele confluír también en ésta, es la de la conjetura. Quien enuncia interpreta o fabula, conjetura, cede la palabra o se desdobra, asume diversos lenguajes -el de las ciencias puras, como en **El destierro es redondo** de Rivadeneyra o el de la medicina, como **Palinuro de México** (1977) de Fernando del Paso- o al desplegar la Historia despliega también la historia del lenguaje, mezclando, duplicando, enumerando, lenguaje coloquial, culto, regional, arcaísmo, neologismos, etc., como ocurre en **José Trigo** de Fernando del Paso.

Los chismes, los rumores, los recuerdos son el documento privilegiado

de **María Joaquina, en la vida y en la muerte** (1976) de Jorge Dávila Vázquez. Ambientada en Quito finisecular, la novela tiene como figuras claves al gobierno de Ignacio Veintemilla (1876-1883) y el vínculo afectivo (con rasgos incestuosos) de éste con su sobrina María. La historia concreta del Ecuador en estos años, los hechos de la historia objetiva, diríamos, no son el centro del relato. La novela se concentra en dos o tres episodios, mediatizados y vueltos ambiguos porque se accede a ellos a través de versiones, rumores, chismes, sobre hechos que se imaginan o suponen. La verdad, la historia, la realidad, son ilusorias, y sólo si se borran los límites entre lo real y lo imaginado es posible construir esa otra realidad, desde múltiples recuerdos borrosos y vagos.

Quizás sea **El mundo alucinante** (1967) de Reinaldo Arenas una de las propuestas más interesantes hechas a partir de la memoria, en este caso las del padre Fray Servando Teresa de Mier. Arenas, quien parodia en esta novela justamente a **El Siglo de las Luces**, especialmente por ese horror al vacío que pareciera perseguirlo, ha disentido explícitamente con el proyecto de Carpentier, o quizás más bien con su modo de concretarlo, ya que entiende "La historia (como) una metáfora del ser humano, (como) lo verdaderamente trascendente que pueda tener un personaje dentro de un tiempo determinado." (10) Pero si reparamos en la concepción unitaria de la obra de Arenas o, simplemente, si reparamos en **El mundo alucinante** que cierra el periplo de fray Servando volviendo a Monterrey, al "corral" y a la infancia, la memoria se independiza de la Historia, justamente porque la infancia, si bien es el

pasado, está libre de la Historia.

Dos novelas me parecen especialmente importantes en la narrativa contemporánea por las tensiones que establecen entre Historia y ficción. La primera es **Morirás lejos** de José Emilio Pacheco, y la segunda, **José Trigo** de Fernando del Paso.

El título de **Morirás lejos** cita un vaticinio y enuncia un final que no depende de la sucesión y del develamiento de un enigma. La narración de lo histórico, la acumulación de diferentes formas discursivas sobre ellos (historiografía, informes, confesiones, etc.), así como la acumulación de hipótesis, no se concatenan para decidir un desenlace. Más bien esta historia cuenta, o pone en escena, una suerte de ritual en el que la escritura pareciera proponerse eternizar el castigo, y mantener presente la memoria. (11)

La novela articula dos bloques narrativos. Uno de ellos relata la historia del pueblo judío (casi veinte siglos) desde la destrucción de Jerusalén hasta la caída del tercer Reich. El segundo bloque conserva su título -Salónica- a lo largo de todo el relato y la atraviesa prácticamente hasta el final. Salónica es el espacio privilegiado de **Morirás lejos**: desde él se enuncia la novela -aunque no podamos sujetar, sólo conjeturar, el sujeto que la enuncia- y a él se somete el otro bloque. Salónica invade y se disemina cada vez con mayor ímpetu en la masacre del pueblo judío. Penetra el primer bloque con sus personajes, como espacio concreto de la diáspora y el destierro, entreteje con él sus símbolos, sus propias modalidades de aparente objetividad y distancia, le transfiera la probabilidad y la conjetura, así como las marcas de la escritura y de la literatura.

Un ejemplo entre otros: la enumeración de los crímenes de guerra nazi acudiendo a la forma verso.

Salónica, ese bloque invasor, es por excelencia el lugar de la conjetura, organizada sobre hipótesis que se sustentan para descartarse de inmediato y en las cuales la lógica opera sobre construcciones imaginarias, sobre la ficción, sobre el fingir. En Salónica se espía, se investiga (con la mirada y con el interrogatorio) sobre la identidad, y la existencia misma, de los personajes de la novela, eme y Alguien. No hay certezas, sin embargo: no se sabe quiénes son los personajes, quién es el narrador, cuya apelación a las formas impersonales y al nosotros incluso amenaza la identidad misma del lector.

Las hipótesis más reacias a desaparecer en Salónica no corresponden a la temporalidad, sino al espacio: al lugar de la escena y a la colocación de personajes. El relato cubre unas pocas horas, de la tarde al ocaso, de un día miércoles, y en un parque de la ciudad de México.

Detrás de una persiana metálica de una casa, eme espía e intenta descubrir quién es el hombre sentado en uno de los bancos leyendo el periódico, el cual a su vez vigila a eme. La escena reproduce una situación repetida por años: Salónica es la historia de un asedio interminable y vacío de hechos, salvo los imaginarios. Un constante presente hipotético permite a eme desplegar las posibles historias de Alguien y viceversa: ambos se implican mutuamente. Las miradas y las fabulaciones del uno constituyen al otro: el cerco de la mirada contiene al otro. Eme es un nazi que hace veinte años se oculta para evitar un castigo inevitable, al amparo a la vez del olvido y la esperanza.

HISTORIA Y FICCIÓN EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

El olvido posibilita su supervivencia y la espera de la venganza, a cargo de un nuevo profeta que venga del Walhalla. Alguien fue víctima en un campo de concentración, también a la espera, por el recuerdo, de la venganza o del castigo. Los sostiene la relación especular de víctima y victimario. Son en realidad la ecuación de sujetos múltiples o colectivos, constituidos por la migración de uno a otro de las figuras de la destrucción y la resistencia. Son mucho más: son la cifra de la historia de la tribu, solidaria consigo misma, historia regional de la humanidad que abarca siglos y lugares múltiples, cuya memoria detallada, la de los hechos, se expande en el primer bloque mencionado.

Morirás lejos, tensionada entre el vaticinio y la memoria, en el orden temporal; entre el encierro (el ghetto, el cuarto, el parque o el campo de concentración) y la dispersión (la Diáspora) en el orden espacial, sólo puede narrar su historia tejendo a la vez una red de hipótesis y una red de citas. La red de hipótesis, como dijimos, se concentran fundamentalmente en Salónica. La red de citas organiza la historia de los judíos sobre la base de los elementos que todo relato privilegia: fuerte presencia de la acción, historias despojadas de digresiones (compárese, por ejemplo, las relaciones con el genotexto, la **Historia de la guerra de los judíos** de Flavio Josefo, reducida a citas eminentemente funcionales), un ritmo narrativo sostenido por la tensión, personajes individualizados -proliferan aquí los nombres propios y las fechas inexistentes en Salónica-, narradores verosímiles que cuentan la experiencia vivida y se afirman en la primera persona. Pero

todo el bloque proviene, o manifiesta que proviene, de otros textos. De modo que son fragmentos de discursos los que sostienen ese bloque compacto que pretende, válido de la convencional credibilidad del testigo, sustentar la veracidad de la Historia. Y su credibilidad, y la entera credibilidad de la novela se desmorona en esta afirmación: "Sólo existe el gran crimen, y todo lo demás: un poco de papel febrilmente manchado para que todo aquello, si alguien lo recuerda, si alguien, aparte de quienes lo vivieron, lo recuerda, no se olvide. ...Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Los hechos y los sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira." (12)

Frente a los narradores individualizados de este primer bloque, en Salónica, tanto los narradores como los personajes -separación que, por otra parte, tiende a confundirse- disputan la tarea de elaborar inferencias, de prever los discursos lógicos posibles del Lector Modelo. Por su parte, la historia de la persecución de los judíos pareciera colocar dentro de la novela, la enciclopedia que debería provenir de la experiencia del lector. En cierta forma, **Morirás lejos** invade la lectura, podríamos decir que, incluso, la cerca. Y aquí podemos señalar también el gesto contrario puesto que los espacios en blanco que, en sentido estricto, consumen alrededor de un tercio de la novela, permanecen irreductibles a cualquier paseo referencial convencional. Son espacios vacíos, ordenados también de acuerdo con la geometría -como el parque, las torres, etc.-, que vuelven a desordenar la significación, o más bien insisten en la multitud de formas de significar de la histo-

ria en la ficción.

José Trigo -como **Palinuro de México**- tematiza un hecho reciente de la historia mexicana: la huelga ferroviaria y la represión policial, ocurridas entre 1959 y 1960, seis años antes de la fecha de edición de la novela, y seguidas de otros episodios represivos, como la prisión de Siqueiros (1960) y el asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia (1962).

José Trigo cuenta, como **Morirás lejos**, una investigación, persigue develar un enigma, concretar la historia de José Trigo, un personaje sin importancia, casi anónimo, que se tiró de un tren en los talleres ferroviarios de Nonoalco-Tlatelolco, sin zapatos, y que recorrió las calles de la zona llevando un ataúd ... para finalmente desaparecer, perderse, posiblemente trepado a otro tren, luego de presenciar el asesinato del líder ferroviario Luciano y de ser perseguido por el asesino, un traidor. Un narrador múltiple -desdoblado y ambiguo-, que asume las diversas personas gramaticales y cede o se apodera de las numerosas voces que cuentan esta historia, abrirá y cerrará la novela preguntando por la identidad de José Trigo. También conjetura, sueña y fabula para ordenar e interpretar el pasado a partir de versiones inciertas e incompletas, para organizar la oscura epopeya de los ferrocarrileros de Nonoalco-Tlatelolco, que lucharon en la revolución y en la guerra Cristera. Historias anónimas, de migrantes campesinos que han llevado adelante las comunicaciones ferroviarias mexicanas desde el siglo pasado, y herederos de una memoria que viene de mucho más lejos, desde la fundación de Tlatelolco en 1337.

José Trigo se cuenta desde la des-

trucción, desde una nueva dispersión. Desde un presente fantasmático en el que la Historia ha vuelto a ceñirse al vaticinio del origen, al topónimo y a los mitos que parecieran prefigurarla. El relato, dijimos, despliega un amplio desplazamiento temporal y espacial, se pretende totalizador, pero la Historia se presenta como un volver a comenzar desde "el montículo de tierra" (ese es el significado en náhuatl de Tlatelolco) y pareciera condenada a tornar a él. Sólo las palabras, las innumerables palabras acumuladas de los hombres en textos, voces, memoria, que se funden y confunden, que se sueñan y fabulan, pueden sustentar la Historia.

Las palabras recuperan en **José Trigo** la dimensión religiosa precolombina, en cuanto vuelven a ser flor, sangre y vida, don de los dioses: "Estaba yo deshojando las palabras cuando vino a mis hombros el sinsonte de las cuatrocientas voces y me dijo que éste era el libro de los sueños ... Y lo que vi lo cuento con sólo mis palabras ...". Son ellas, sin embargo, también precarias. Las amenaza la destrucción como a la Historia ("porque no tuve las palabras, las palabras tartamudas, el montón de polvo de palabras que se han de desmoronar cuando llegue el quinto sol de los temblores de tierra ..., p. 265), aunque algunos relatores de la novela, especialmente Buenaventura -la única que puede introducirnos en la historia de José Trigo-, adivina y denominada también por el apelativo Nanantzín, que ha nacido además en Tamoanchán (el paraíso de la vida, de los poetas y, por lo tanto, el lugar de la palabra), nos lleva a interpretar la pervivencia de la palabra, de las voces que, siempre, podrán alguna vez convertirse en escritura.

HISTORIA Y FICCION EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA

NOTAS

- (1) Luckács, G., **La novela histórica**, Méjico, Era, 1977.
- (2) Butterfield, H., **The Historical Novel**, Cambridge, University Press, 1924.
- (3) White, H., **Metahistory**, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (4) Jitrik, Noé, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana" en Bolderston, Daniel, ed., **The historical in Latin América**, Gaithersburg, MD, Ediciones Hispamérica, 1986.
- (5) Reproducido en A. Carpentier, **Razón de ser**, Caracas, Universidad Central, 1976, p. 27.
- (6) Salomón, Noel, "El Siglo de las Luces: historia e imaginación" en Arias, Salvador, comp., **Alejo Carpentier**, La Habana, Casa de las Américas, 1977.
- (7) Zimmermann, M-C, "La poétisation dans le roman" en **Quinze études autour de El Siglo de las Luces**, Paris, L'Harmattan, 1983.
- (8) González Echevarría, Roberto, **The Pilgrim at Home**, Ithaca, University Press, 1977, p. 16.
- (9) Borges, Jorge Luis, **Obras completas**, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 107.
- (10) Entrevista a R. Arenas de E. M. Santi en **Vuelta**, N° 47, Octubre, 1980.
- (11) Morirás lejos no desarrolla "una forma de misericordia", más bien explicita que "incluso la ejecución es una muerte infinitamente más piadosa que veinte años de terror y de culpa". (Citas de **Morirás lejos**, México, J. Mortiz, 1967, p. 118.
- (12) Ed. Cit., p. 135.