HISTORIA Y FICCIÓN: VERSIONES NARRATIVAS

MARÍA COIRA
(CELEHIS. CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS. UNMDP
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA. ARGENTINA)

Introducción

En la última década, asistimos a una creciente atención al discurso histórico por parte de los novelistas hispanoamericanos. Esta producción presenta características que la alejan, por una parte, del modelo canónico de novelas históricas y, por la otra, de ciertas visiones estereotipadas de lo histórico. Así es como se jerarquizan voces, personajes o aspectos silenciados por los discursos históricos más conocidos. A veces, se ofrece una posible versión a partir de lo que el documento calla; en otros casos, es el punto de vista desde donde se narra -mujeres, vencidos, seres anónimos- lo que produce algo nuevo y diferente a partir del material histórico disponible. De ahí la afirmación acerca de que estas novelas disputan con la historiografía, en general, y la historia oficial, en particular, el espacio y la función del relato como escritura de la memoria de los hombres, en un verdadero "duelo de versiones narrativas"[1].

Relatar su pasado, construir diferentes ficciones en torno a él, es una vieja ocupación del hombre tanto si nos fijamos en el devenir de las distintas civilizaciones y grupos, cuanto si centramos nuestra mirada en la historia personal de los individuos. Se tejen ficciones como una forma de satisfacer ciertos deseos, otorgar sentido a la vida o mediatizar la relación con la muerte.

Observar, en las ficciones, qué preguntas presuponen las respuestas brindadas, qué sentidos se configuran, qué deseos se busca saciar y qué peligros conjurar daría buena cuenta de lo que ha dado en llamarse imaginarios sociales (Baczko, 1984: 11-32).

Respecto del "duelo de versiones" referido, cabría preguntarse por qué disputar versiones

1 Frase acuñada por Tomás Eloy Martínez en ocasión de brindar una conferencia en el marco del "Encuentro internacional de novela argentina", organizado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Buenos Aires, abril 15 de 1989 (versión inédita proporcionada por el autor).

desde ficciones literarias, ¿no sería, acaso, tomado más en serio un artículo histórico o, aun, un ensayo? El saber popular ha establecido una y otra vez que la verdad la dicen los chicos y los locos, como en aquel famoso cuento donde es el niño el único que puede señalar que "el rey va desnudo". Tal los niños y los locos, sujetos marginales, la literatura, discurso al margen, la loca de la casa de los discursos sociales, pueda tal vez portar un saber sobre la historia y ser persuasiva respecto de él.

Novelar el pasado puede ser leido, pues, como no-velar dicho pasado; es decir, correr el velo conque ha sido cubierto o encubierto.

Sobre verdades y mentiras

Sabido es que la contemporaneidad ha considerado los términos de "literatura" y "ficción" como puestos en relación por medio del signo "igual". Es importante recordar que tal concepción es historiable y que, en rigor, toda definición de la literatura lo es. Ahora bien; ¿qué se entiende por ficción? No, por cierto, una mentira como algunas lecturas ingenuas pueden suponer sino algo más sofisticado; un "como si" diferente, a su vez, tanto del mito, que exige aceptación absoluta, cuanto de las hipótesis, sujetas a prueba o desvirtuación. Kermode (1966: 46-50) propone afirmar de las ficciones literarias lo que Vaihinger de las ficciones en general, es decir que son estructuras mentales. Esta primera distinción permite dejar de lado la oposición verdad/mentira, fácilmente invocable al hablar de novelas históricas. Por otra parte, el discurso histórico ya no es considerado objetivo y verdadero a secas, como la postura positivista suponía, sino que ha ido tomando conciencia de su carácter de relato y constructo. Retomemos esto último. Si nos preguntamos dónde comienza la ficción y dónde la historia, veremos, en primer lugar, que tal distinción no tenía en otros tiempos el peso que adquirió en el siglo XIX, cuando entre los historiadores se volvió convencional identificar la verdad con el hecho y considerar la ficción precisamente como lo opuesto a la verdad. La historia se definió contra la ficción, en especial contra la novela (White, 1985). Pese a ello, no hay en Ranke, por ejemplo, una renuncia a los recursos retóricos, desde que uno de sus preceptos pide de la obra historiográfica las mismas posibilidades de placer que la mejor literatura puede brindar. Es obvio que, en estos orígenes, el discurso histórico se diferencia del novelístico por su referencia (acontecimientos "reales" en vez de "imaginados") y no por su forma. Esto supone dos operaciones complementarias. Por una parte, la jerarquización de las llamadas "fuentes", en especial las escritas, en cuyo trabajo crítico la historia ha buscado la seguridad de estar frente a "hechos reales". Por la otra, el presupuesto de que contenido y forma pueden considerarse aislados.

En nuestro siglo, la sospecha ha caido sobre la presunta objetividad del documento: como en un retorno de lo reprimido, la autoconciencia de la manipulación y del carácter constructivo de la historia (Foucault, 1969; Le Goff, 1977) nos llevan, a su vez, a deconstruir anteriores exposiciones de "los hechos tal como fueron". Comenzar a "ver" el lenguaje es constitutivo y constituyente de este proceso. El lenguaje deja de ser un vidrio transparente a través del cual miramos las cosas y los hechos y se opaca haciendo que reparemos en él y lo transformemos en problema. Esta línea de trabajo, tan cara a la teoría literaria de las últimas décadas, contamina también la reflexión sobre la producción historiográfica, poniendo el acento en el cómo se escribe la historia.

Atrae observar cómo la novela y la historia, que tanto han argumentado y trabajado para diferenciarse, cada vez más son vistas en distintos estudios como aspectos de un mismo proceso: el auge de la novela realista y de la historiografía objetiva, en el siglo XIX (Barthes, 1967;

White, 1984), y la deconstrucción del realismo en la novela contemporánea en los tiempos del XX cuando los historiadores han perdido ya esa edad de la inocencia que permitía creer que los hechos hablaban por sí solos.

Versiones narrativas

¿Compiten nuestras novelas con prejuicios, estereotipos y versiones oficiales de la historia? Seguramente la respuesta no es una sola para todos los aspectos, pero la tendencia de la novelística que ficcionaliza el discurso histórico en la última década tiende, en Hispanoamérica en general y en México en particular, a ofrecer nuevas lecturas de la propia historia. Una posible entrada a estas novelas es observar no sólo qué período cronológico de la historia ficcionalizan sino con qué tipo de discurso histórico tienen relación, cuál es la concepción de la historia implícita en el texto literario. Interesa, así, qué es lo que se recorta: qué períodos, qué personajes, cuáles son las voces que se manifiestan y cuál es el espacio de lo no registrado por la historiografía y reconstruido por la ficción novelística.

Propongo aquí, como muestreo y dentro de la extensión que este trabajo permite, la lectura de tres versiones narrativas propuestas, respectivamente, por las novelas mexicanas *Gringo viejo* (1985) de Carlos Fuentes, *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis y *El desfile del amor* (1984) de Jorge Pitol.

En *Gringo viejo*[2], Carlos Fuentes ficcionaliza a partir de lo que el documento calla. La novela nos presenta un momento de la revolución mexicana, hacia 1914, en el norteño estado de Chihuahua. Estamos, pues, en las tierras de Pancho Villa y su legendaria División del Norte. Personajes referenciales e imaginarios conviven. Llamamos personajes referenciales a aquellos que están codificados en el inventario cultural previo y reconocibles a causa de ello por el lector. En este caso se trata de personajes históricos: Pancho Villa, Carranza, Huerta y Porfirio Díaz, del repertorio mexicano y el presidente Wilson, el escritor Sinclair y el empresario Hearst, desde el estadounidense. El mismo "gringo viejo" ficcionaliza al escritor norteamericano Ambroce Bierce quien, hacia 1914 buscó deliberadamente, como una forma de suicidio, perderse en la violencia anónima y colectiva que imperaba entonces en México. El discurso incluye frases entrecomilladas: "mátenlos en caliente", conocida expresión de Porfirio Díaz; "morir en México es una buena eutanasia, es mejor que morirse de anciano, de enfermedades o porque se cayó uno por la escalera", de la correspondencia de Bierce y la popularizada frase "pobrecito México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos". La ficcionalización de los últimos días de vida del escritor (de quien nunca se supo nada una vez que cruzó la frontera) y la convivencia de los personajes históricos con los ficticios del general villista Arroyo y la maestra yanqui, ofrece toda una lectura acerca del problema de la frontera entre México y Estados Unidos y el contraste entre ambas culturas. La frontera es física y simbólica; contituye una zona de pasaje e interacción cultural: El Paso, del lado de allá; ciudad Juárez, del lado de acá y, en el medio, el río llamado Grande, por unos y Bravo, por otros. La ficción actualiza acontecimientos traumáticos de la historia mexicana: en 1847 los Estados Unidos anexaron a sus territorios los de Texas y California. En la guerra, México perdió también los actuales estados norteamericanos de Colorado, Arizona, Nuevo México, Nevada y Utah. El contraste cultural aparece representado mediante una serie de oposiciones binarias: los que se mueven siempre/los inmóviles; los que penetran/los penetrados;

2 Carlos Fuentes, *Gringo viejo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

el pueblo que tiene leyes no escritas pero respetadas/ el pueblo de leyes escritas que no se cumplen; los del dios despojado de carnalidad, abstracto, reverenciado en templos geométricos/los del dios encarnado en un cuerpo sangrante y adorado en templos barrocos; los que no tienen una nación "mitad y mitad" porque "no se atrevieron a fornicar con sus indias"/los mestizos.

La frontera es también metáfora de los distintos estados de conciencia y la dificultad de aceptar al otro; la frontera de la cabeza, la del corazón, la de las propias contradicciones. En este punto tocamos uno de los aspectos más relevantes de la novela. La lectura de *Gringo viejo* confirma, por una parte, el mito fundante de la revolución mexicana y, por la otra, proyecta, como una utopía interna del texto, una solución a las relaciones con Estados Unidos: que el país poderoso respete a México; es decir, aceptación de la otredad. "México no es un país perverso. Es sólo un país diferente", le dice el viejo escritor a Miss Harriet. En esta versión narrativa se apela, pues, al imaginario mediante el abandono de la crítica de izquierda, presente en otras novelas de este autor, a los gobiernos actuales que se habrían apartado de los ideales revolucionarios y la reafirmación del mito fundante de 1914. Por otra parte, respecto de las relaciones con Estados Unidos, desaparecen los argumentos antiimperialistas y en su lugar emerge una utopía: la aceptación de la otredad.

Es también relevante el ideologema del México mestizo. En un país como México, donde se otorga una especial importancia a la enseñanza de la historia como forma de homogeneizar los valores nacionales, la imagen de un México mestizo fue promovida como manera de atenuar los enfrentamientos entre indigenistas e hispanistas.

Vayamos a la segunda de las novelas propuestas[3]. Consideramos esta novela como ejemplo paradigmático de la tendencia que consiste en ficcionalizar sobre la base de una investigación arquelógico-erudita sobre el pasado y, al mismo tiempo, hacer de esa ficcionalización del pasado una lectura metafórica acerca del presente.

1492 noveliza el mundo del conquistador en los años previos al Descubrimiento. En realidad, la narración comienza cien años antes, en el verano de 1391, con el asalto a la judería de Sevilla y concluye con el viaje de Colón a las Indias, en agosto de 1492. Los "tiempos" aludidos en el título refieren cuatro hitos históricos: 1492 es el año clave en que los Reyes Católicos ganan la guerra de Granada; el año en que firman el Edicto de Expulsión de los judíos de toda España; el año en que Antonio de Nebrija publica la primera gramática castellana y en el que Cristóbal Colón descubre para Europa el Nuevo Mundo. *1492* puede ser leído como una bisagra entre lo que pasó y lo que cambió en el mundo a partir de esa fecha.

El texto novelístico se encuentra, por una parte, precedido por una nómina de autores e instituciones a quienes Aridjis agradece las crónicas, memorias, anales, diccionarios y publicación de documentos que han hecho posible su propio libro, y, por la otra, es seguido en un "Apéndice" de diez páginas que transcribe íntegro y textual un proceso que la "Santa Inquisición" desarrolla en Ciudad Real, contra un hombre y una mujer judíos, con sentencia de fecha 30 de enero de 1484. Los acusados son, a su vez, personajes de la novela.

Ahora bien; de los hitos históricos enumerados, el que aparece tematizado y jerarquizado por la narración es el de la expulsión de los judíos. La toma de Granada es objeto de una ficcionalización secundaria y no aparece como documento o verosímil del mismo. La publicación de la Gramática de Nebrija no está mencionada en la novela en sí, si bien Nebrija figura en la nómina de agradecimientos nombrada. Por su parte, el Descubrimiento no está narrado en esta nove-

3 Homero Aridjis, 1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla.* México: siglo veintiuno, 1985. En adelante *1492.*

la, que se detiene en la partida de las carabelas, sino en otra del mismo autor que continúa la saga (*Memorias del Nuevo Mundo*, 1988). La expulsión de los judíos, en cambio, hace del texto la crónica de una persecusión. Crónica que toma como cesura el 6 de febrero de 1481 cuando, conseguida ya la bula papal, se celebra el primer auto de fe en Sevilla. Se expande luego el registro de los hechos mientras el narrador-protagonista recorre los reinos de España en búsqueda de su amada, judía prófuga. Ese itinerario permite la descripción detallada de autos de fe, actitudes de los frailes dominicos, de los "familiares de la Inquisición", la recepción de largos relatos testimoniales confesados al narrador por otros personajes y hasta la transcripción del testamento de un viejo judío que ocupa cuatro páginas en el texto. Se trabaja así no sólo con la reconstrucción histórica sino con la inclusión de documentos y pregones que introducen la lengua arcaica. Hacia el final de la novela (332 a 335), el texto presenta su grado máximo de referencialidad con la transcripción del edicto de expulsión del 30 de marzo de 1492. Es importante destacar que en la relación ficción-documento se llega a privilegiar este último aún en detrimento de convenciones de verosimilitud básicas.

El exilio y los desplazamientos abren el camino a la utopía y a la anticipación. El Descubrimiento y la Conquista no narrados anticipan, sin embargo, algunos de sus hechos: la desterritorialización de los indios, su evangelización compulsiva, las iglesias con la cruz levantada sobre las ruinas de sus antiguos templos como antes habían sido consagradas al culto oficial mezquitas y sinagogas en España. Hay también apertura hacia lo nuevo, hacia la modernidad y hacia la creación de un nuevo espacio y tiempo histórico. "Buen viaje faga el señor familiar de la Inquisición", dice Juan Cabezón a un fraile conocido. "Mal viaje faga vuestra merced en la empresa de don Cristóbal Colón", le contesta éste sin mirarlo. Este cruce de caminos, de direcciones espaciales y de palabras tematizan, a su vez, los caminos de la historia. El señor familiar de la Inquisición habla desde el poder, desde lo institucional y desde la certeza. Sin embargo, el lector, desde el presente, puede ver la inversión operada: un camino va hacia lo nuevo y el otro representa lo anacrónico. Al mismo tiempo, y no es una paradoja, el lector, especialmente el latinoamericano, puede percibir, también, ecos actuales de esta crónica de persecusión. *1492,* que por una parte se nos presenta como una novela arqueológica, puede también operar como una metáfora del presente, sin la catarsis que implica elaborar hechos contemporáneos, con la distancia que posibilita el trabajo documental sobre el siglo XV.

Nuestra tercera novela[4] presenta la característica de tematizar la interacción misma entre historia y novela. Por empezar, el protagonista es un historiador; más aún: un doctor en historia, en uso de año sabático. Ha escrito un libro sobre la masonería en México y está por entregar las pruebas corregidas de *El año 14,* una crónica de los sucesos ocurridos en la ciudad de México, desde la salida de Victoriano Huerta hasta la entrada de Carranza. Un nuevo proyecto le interesa ahora motivado por las copias de un legajo de la Secretaría de la Gobernación que una discípula suya ha puesto en sus manos y refiere las actividades más o menos clandestinas de ciertos agentes alemanes activos en México durante la Segunda Gran Guerra. El legajo en cuestión hace referencia a unos asesinatos cometidos el 14 de noviembre de 1942. En un sentido, todo el texto se constituye como una lucha por traer a la memoria lo sucedido. Los entrevistados, al principio, parecen recordar poco y mal para avanzar, luego, hacia distintas revelaciones.

La tematización referida (interacción entre historia y novela), se recorta en algunas operaciones básicas: 1) la intersección de la historia personal con la colectiva, el embriagador senti-

4 Sergio Pitol, *El desfile del amor.* Barcelona: Anagrama, 1984.

miento individual de ser parte de la historia; 2) el rescate de la microhistoria, es decir, de una historia ya no centrada exclusivamente en los grandes hombres, en hazañas militares o en tratados fundacionales; y 3) la historia como relato policial y el historiador como detective. El mismo historiador confiesa darse muy bien cuenta de estar llevando a cabo una "parodia de investigación policíaca". En este sentido, *El desfile del amor* responde al modelo del relato como investigación[5]. En un aspecto, el modelo es el policial clásico en donde el historiador-detective obra como un racionalista que pretende reconstruir la secuencia lógica de los hechos y despejar la verdad de lo acontecido; en el otro, operan las formas de la novela dura en esa resistencia de los hechos a dejarse descifrar, en el peso que tienen el dinero y los negocios en política y guerra, y en lo caótico y confuso de las versiones dadas. La mirada del historiador es equiparada con la de un voyeur y su voluntad de reconstruir los hechos, con la puesta en marcha de una ficción paranoica.

Múltiples son las referencias a la relación entre historia y novela que el texto presenta. Me interesa destacar aquí la metáfora sobre la historia que se construye a partir de las interpretaciones sobre las comedias del Siglo de Oro español y las novelas victorianas, donde se exhiben el juego de confusión de personajes, los nombres falsos, las biografías ficticias, el ocultamiento y la máscara. Metáfora a la que alude ya el título de esta novela. "El desfile del amor" es el nombre de una de las más famosas comedias del director cinematográfico Lubitsch (1892-1929), plagada de equívocos, donde pesan más la geometría de los desplazamientos y la estructuración desde el error que el significado mismo de lo que los personajes dicen. La historia como malentendido, pues, como una comedia de errores.

Este recorrido por tres novelas que entrecruzan la historia y la ficción nos ha permitido leer tanto versiones alternativas como confirmación de mitos, el pasado como metáfora del presente, la resolución imaginaria de conflictos sociales no resueltos aún y la tematización autoconciente del propio discurso histórico y novelístico.

Entre el deseo y el poder

No le concierne a la ficción, ha aclarado Vaihinger (1920), el fecundo teórico de las ficciones, afirmar un hecho real sino algo por medio del cual la realidad puede ser abordada. Vaihingir establece diferencias y así nos habla de ficciones abstractas, típicas, esquemáticas, utópicas, analógicas, matemáticas y personificadoras. Ahora bien; más allá de estos matices, la definición más general de "ficciones", ¿no nos recuerda la del lenguaje mismo? ¿No estamos separados de lo real por el orden simbólico? Un hablante, en rigor, nunca se encuentra con lo real como tal, sino que lo halla ordenado según las convenciones o leyes del lenguaje.

Por otra parte, si la ficción no está sujeta a la creencia incondicional que le pide el mito, ni requiere verificación o falsación tal las hipótesis, ¿cuál es su sustento?, ¿qué las hace permanecer vivas o morir? Un rasgo de utilidad: las ficciones son conservadas si son eficaces, o abandonadas en caso contrario.

Eficaces, ¿para qué? Como apuntamos al comienzo, las ficciones se tejen para dar sentido a la vida y a la muerte, explicar la historia, conjurar miedos, satisfacer deseos y mitigar angustias. Es en la tensión entre lo real imposible, lo simbólico y lo imaginario (Lacan, 1986) que las ficciones cobran cuerpo como aparatos lingüísticos que convocan lo ausente, ordenan lo amor-

5 Según Piglia, "[...] en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] Yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se suporponen". (Piglia, 1990: 21)

fo y, simultáneamente, tapan agujeros por la fascinación de la imagen.

Podemos reconocer, pues, el peso que las ficciones narrativas pueden tener en la configuración de un imaginario social que, a su vez, más que a la razón interpela a las emociones y a los deseos. En tal sentido, los componentes del imaginario social ejercen una función más pragmática que representativa, que conecta y enlaza el deseo con el poder (Marí, 1987: 61-70). La pregunta es, entonces, no sólo para qué son eficaces las ficciones sino, también, para quiénes.

Al poder no le alcanza la fuerza fundante ni el discurso del orden que apela a la razón. Necesita seducir. Requiere de ficciones. Las alternativas a lo hegemónico, las contraversiones y las utopías también apuestan a un juego del lenguaje que se asume como tal, el del "como si", cuya fuerza persuasiva es más poderosa cuanto menos apela a un pacto "serio" de lectura y menores son las bases lógicas de que puede disponer el intelecto para oponerse a él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACZKO, Bronislaw (1984): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

BARTHES, Roland (1967). "El discurso de la historia". En: *Estructuralismo y literatura,* José Sazbón (comp.), 35-50. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

FOUCAULT, Michel (1969). *La arqueología del saber.* México: siglo XX, 1984.

LACAN, Jacques (1986). *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VII: L'Ethique de la psychanalyse, 1959-1960.* Paris: du Seuil.

LE GOFF, Jacques (1977). *El orden de la memoria.* Barcelona: Paidós, 1991, 228-239.

KERMODE, Frank (1966). *El sentido de un final.* Barcelona: Gedisa, 1983.

MARI, Enrique (1987). "Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden", *Derecho y Psicoanálisis.* Buenos Aires: Hachette, 59-77.

PIGLIA, Ricardo (1990). *Crítica y ficción.* Buenos Aires: Siglo veinte.

VAIHINGER, Hans (1920). *Die Philosophie des Als Ob.* Leipzig: Meiner.

WHITE, Hayden (1984). "La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual", *El contenido de la forma.* Barcelona: Paidós, 1992, 41-74. (1985). "The fictions of Factual Representation", *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism.* Baltimore and London: The John Hopkins U.P. En castellano: Traducción de Elena Tardonato Faliere y Nora E. Bouvet. Departamento de Idiomas Modernos, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.