

FÁBULAS DE LA HISTORIA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DE FINES DE MILENIO

Carmen Perilli¹

Allí les dejo, señores, la verdad y la mentira... Todo se lo dejo, para que ustedes hagan lo que quieran: una historia, un cuento, la crónica de un 19 de junio del 67, una novela, da lo mismo: una canción, un corrido. Se lo dejo para que ustedes escojan a su gusto qué fue cierto y qué no fue, para que lo ordenen como se les dé la gana.²

El imaginario novelesco de fines de milenio está marcado por la crisis de las nociones tradicionales de historia y literatura así como por el cambio sufrido por formaciones discursivas que manejan un nuevo concepto de lo ficticio y lo real; lo verdadero y falso.³ En el crepúsculo del siglo veinte la narrativa continental reescribe la Historia como contradiscurso; transformado en resistencia al Poder en la representación de nuevos sujetos, discursos y mundos.⁴

¹ Este trabajo forma parte de mis investigaciones dentro del programa de investigación que dirijo *Cultura y sociedad a fines de milenio: sujetos discursos y representaciones* en el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

² Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Buenos Aires: Emecé, 1987.

³ Juan José Saer afirma "La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso" (*El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 1997, pág. 13). El escritor define la ficción como *antropología especulativa*.

⁴ Las relaciones entre literatura e historia han ocupado mis investigaciones desde hace largo tiempo y he escrito sobre ellas numerosos artículos y dos libros *Historiografía y ficción en la novela hispanoamericana* (Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994) y *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992* (Buenos Aires: Letra Buena, 1994). En este momento me encuentro trabajando como investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigación en Ciencia y Tecnología) sobre las relaciones entre historiografía, ficción y género.

El arte narrativo apela a la memoria y al olvido para armar recorridos alternativos de la historia que cuestionan tanto la legitimidad como las formas históricas tradicionales.⁵ La literatura instala la polisemia donde la palabra histórica fija un Sentido; conflictúa la automatización de las tramas y postula la no correspondencia entre palabra y cosa.

Las utopías de mediados de siglo se basaron en paradigmas de conceptos inapelables como cambio histórico y revolución. La ficción finisecular los problematiza; interrogar las construcciones discursivas, hace evidente su retórica. Los textos se sustentan en la teoría como principio constructivo: teoría de la literatura y teoría de la historia. En este aspecto comparten las características que Hutcheon plantea para la metaficción historiográfica postmoderna occidental.⁶

La narración se produce como sociología y/o antropología de imaginarios. Las tramas recogen rupturas y discontinuidades temporales y espaciales en el diseño histórico. La pluralidad cultural rompe con la hegemonía de la letra, revalorizando otros sistemas de notación. El reconocimiento de la heterogeneidad cultural cuestiona la linealidad tradicional y abre espacios a la voz y la imagen. A la historia disciplinaria centrada en el pasado como materia de la narración se agregan otras fuentes. Entre ellas la historia oral y la crónica periodística, formas ligadas a la inmediatez del acontecimiento. Las novelas se alimentan de géneros no convencionales como el testimonio, cuyo contrato de lectura, sustentado en la veracidad subvierte y desliza fisuras que posibilitan lecturas activas. Las jerarquías se fracturan y permiten la emergencia de enunciados discontinuos, a veces conflictivos, que entregan discursos entrecortados en el intento de dar cuenta de lo real como múltiple, de lo histórico como huella.

La institución literaria se estremece junto con la modernidad, viéndose obligada a reformularse. La literariedad cuestionada desde los setenta deja un vacío que debe reponerse desde otros espacios. Las fronteras se corren y el reconocimiento de discursos excluidos desafían los

⁵ White, Hayden, *Tropics of Discours. Essays in cultural criticism*, Baltimore & London: The John Hopkins University, 1987.

⁶ Hutcheon, Linda, *A Poetics of Posmodernism. History, Theory , Fiction*, New York & London: Routledge, 1988.

horizontes de lecturas y escrituras que sufren significativas modificaciones a la luz de nuevos conceptos de sujeto y cultura. El escritor es parte de una contradictoria masa de enunciados producidos por los medios masivos de comunicación y la cultura popular con los que establece nuevas relaciones. Trabaja con y contra los materiales del "escribidor". A veces se refugia en "las fulguraciones" de una letra transformada en cuerpo, otras ficcionaliza los registros de una voz siempre en fuga. El proyecto estético de nuestra narrativa se tiende entre la tradición y la ruptura. "Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, significar".⁷

El reconocimiento de la condición textual de los accesos a lo Real conduce a asumir la importancia de la narrativización en las ciencias humanas,⁸ posicionando de modo diferente al género novelesco. Los relatos literarios se rebelan contra las formas de la historiografía tradicional- oficial o revisionista; quiebran la vocación de totalidad; prefieren bordear las ruinas e iluminarlas con reflexiones sobre la significación histórica y su vinculación con la letra. Narraciones narcisísticas que, como el escorpión *encalacrado*,⁹ pueden destruir sus fundamentos en el mismo gesto con que los construyen, impregnadas de concepciones como las de Walter Benjamin o Michel de Certeau; François Lyotard o Jacques Derrida que problematizan la existencia de un pensamiento logocéntrico,¹⁰ proclamando la crisis de los grandes relatos modernos.

El movimiento pendular entre el espejo y el reflejo traza lo histórico en conjunción/disyunción con lo literario. La cercanía de la fábula literaria a la fábula histórica arroja al lector en el debate de la verdad y sus

⁷ Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel, 1997, pág. 175.

⁸ White, Hayden, *El contenido de la forma*, Buenos Aires: Paidós, 1994.

⁹ Ver Davi Arrigucci *O escorpião encalacrado. (A Poética da Destruição em Júlio Cortázar)*, São Paulo: Perspectiva, 1973.

¹⁰ Por Jacques Derrida, *De la Gramatología*, México: Siglo XXI, 1971.

escrituras. Augusto Roa Bastos en el prólogo a *La vigilia del almirante* señala: "Este es un relato de ficción impura o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia. Su visión y cosmovisión son las de un mestizo de "dos mundos", de dos historias que se contradicen y se niegan. Es por tanto una obra heterodoxa, ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea, lejos de la parodia y del pastiche, del anatema y de la hagiografía".¹¹

La escritura opera en la urdimbre de códigos culturales; vuelve una y otra vez sobre el código mismo; intenta develar el relato maestro desde el que "imaginamos" las sociedades. La ficción articula una crítica despiadada de las identidades y su legitimación exhibiendo las fisuras de sus leyendas constitucionales. La Historia como relato del Poder se trama en universos donde se subvierte la lectura de las formas de dominación materiales y simbólicas; públicas y privadas.

La narración apela a los márgenes: testimonios, folletines, cartas, melodramas; artículos periodísticos, reportajes, poemas, dramatizaciones; recetas de cocina, fórmulas sociales; canciones y escritos jurídicos: son "escuchados" atentamente por los creadores. La escritura es atravesada por el *arte de lo mínimo* al que Tununa Mercado define como "capacidad de llevar el discurso elocuente de la pareja, del juego, del transcurso (que es infinitud) de conducir toda una dialéctica y con toda la ambición que esto implica, a una simple cuenta de hilos. El prodigio: hacer (decir) lo más con lo menos".¹²

Las tensiones entre utopía, epopeya y mito cambian; la alegoría que desplaza a la metáfora; los fragmentos a las totalizaciones. El escritor renuncia a la voluntad de representación, acepta las tenues líneas entre lo real y lo irreal. En *La vida entera* Juan Martini representa la Nación en un mundo final de orillas fantasmales: "No hay nada que hacer, despojos somos, residuos, cenizas de lejanos sueños que dejaron de serlo hace mucho tiempo, ésta es la única verdad, en la eterna y previsible bruma de un cabaret una mujer baila como la triste imagen de otra mujer más

¹¹ Roa Bastos, Augusto, *La vigilia del almirante*, Buenos Aires: Sudamericana, 1992, pág. 11.

¹² Mercado, Tununa, *La letra de lo mínimo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1994, pág. 77.

bella en un cabaret más caro, imágenes a su vez de otras imágenes que se alejan... ¿qué historia es ésta?¹³

Fernando del Paso hilvana las "noticias del Imperio" en el delirio poético de la loca enamorada Carlota de México. Héctor Aguilar Camín emplea los moldes de la novela negra norteamericana para escribir una nueva versión/ inversión de Artemio Cruz en *Morir en el golfo*, insertando la política en el registro del delito. Tomás Eloy Martínez pone en crisis su propia producción periodística -las *Memorias de Juan Perón*- para recobrar su autonomía como narrador en *La novela de Perón*. Mayra Montero, desde un espacio de máxima aproximación a la antropología, entre palabra y ritual, inscribe el imaginario hatitiano en *Tú, la oscuridad* y *Del rojo de su sombra*.

La literatura se deleita corroyendo la retórica de la historia, rompe con su homogeneidad, cuestiona sus significantes y revela la clausura del sentido reformulando los relatos desde la ficción. La denominación "novela histórica" es insuficiente para caracterizar estas nuevas formulaciones discursivas que transgreden el canon del género. Las profundas modificaciones sufridas por la novela y la historia hacen inapropiado el empleo del término. La parodia del relato heroico cede su hegemonía a la necesidad de inscribir la vida cotidiana. Nuevas tendencias historiográficas como la historia de las mentalidades influyen en la construcción del nuevo imaginario novelesco. Si *Yo El Supremo* de Roa Bastos se centraba en la abrumadora historia de Gaspar Rodríguez de Francia, recogida por el humilde Compilador, narrada por el Pueblo *Madame Sui* el narrador es testigo oblicuo de la intrahistoria. Si en *La novela de Perón* Tomás Eloy Martínez responde al mito Perón ficcionalizando la biografía, en *Santa Evita* el significante histórico es atravesado por voces extrañas: las melifluas cadencias del melodrama, las envejecidas imágenes del cine, el relato policial, la metaficción.

Los novelistas aprovechan los espacios vacíos de la historia para escenificar la producción del imaginario social, descubrir su trama secreta. Las identidades tanto colectivas como individuales se vinculan al proceso de vaciamiento y conversión a una lógica externa, que postula sujetos compactos, arrasando la diferencia. La palabra histórica irrumpe

¹³ Martini, Juan, *La vida entera*. Barcelona: Bruguera, 1981, pág. 220.

en América como arma del conquistador -sujeto español/ masculino/blanco/letrado. Violencia de los símbolos que convierte víctimas y espectadores de la gesta vencedora a los pueblos americanos. Las mujeres no son reconocidas en los dominios de una historia escrita desde la razón patriarcal. La construcción de las identidades nacionales modernas supone el "olvido obligatorio" como mecanismo de control de discursos. Bajo el prestigio positivista de la historia se consolidan las leyendas nacionales de las nuevas comunidades que se "imaginan" un épico pasado¹⁴.

La narrativa latinoamericana de los setenta propone metáforas de la historia continental, empleando las estructuras del mito -*Cien años de soledad* o *El reino de este mundo*- acepta los llamados del revisionismo histórico -*El mundo alucinante* o *Yo El Supremo*- y revisa las biografías tradicionales desde una lectura oblicua. En los ochenta otros modelos de escritura subvierten las crónicas totalizantes. José Donoso en *Casa de campo* alegoriza la historia contemporánea de Chile a través de una historia de familia y en *El obscuro pájaro de la noche* convierte en burguesía caníbal y filicida. Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* escribe la política en clave de género, la representación de la militancia se fractura en la palabra y el cuerpo del otro homosexual. *Terra Nostra* de Carlos Fuentes es la historia de una imposibilidad: la de la historia de México donde el tiempo está sometido a la eternidad; los hechos a las profecías.¹⁵

En la nueva novela el autor/héroe enfrenta la espada de caudillos y dictadores. Las imágenes femeninas - inolvidables como la Rosario de *Los Pasos Perdidos* o la Susana San Juan de *Pedro Páramo*- son

¹⁴ Las reflexiones de Benedict Anderson acerca del concepto de nación nos han sido de gran utilidad. Hemos consultado su libro *Comunidades Imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁵ Para Carlos Fuentes en *Tiempo Mexicano*, México: Joaquín Mortiz, 1980, pág. 10. "La coexistencia de todos los niveles históricos en México es sólo el signo externo de decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todo tiempo debe ser mantenido. ¿Por qué? Porque ningún tiempo mexicano se ha cumplido aún. Porque la historia de México es una serie de "Edenes subvertidos" a los que, como Ramón López Velarde, quisiéramos a un tiempo regresar y olvidar. La teoría de la historia de Carlos Fuentes está expuesta en dos libros: *Tiempo Mexicano* y *Nuevo Tiempo mexicano*.

variantes del eterno femenino ligadas a la naturaleza americana. La historia, en la mayoría de los casos se modela sobre la biografía individual o familiar se proponga desde la novela histórica tradicional o desde la nueva novela. Como ejemplo tenemos el ciclo del venezolano Francisco Herrera Luque: También Gabriel García Márquez apela a estas representaciones tanto en *Cien años de soledad* como *El otoño del patriarca*.

Las historias de mujeres es rescatada por una narrativa de tonos menores, tradiciones orales y espacios privados. Como señala Ann-Louise Shapiro,¹⁶ la escritura masculina construye su linaje en la letra mientras la escritura femenina lo imagina en el espacio de la voz y del cuerpo. La escritura pregunta sobre la identidad genérica y nacional.

Las historias de vida polemizan desde una palabra política diferente. Se interpreta la Historia desde la relación entre espacio público y espacio privado y la determinación de género. El exilio se produce en el retazo, en la imagen, en la palabra, en la miniatura en la obra *En estado de memoria* de Tununa o *En cualquier lugar* de Marta Traba. El cuerpo como cárcel es trágica alegoría de la condición femenina y chilena en *Para que no me olvides* de Marcela Serrano. Ana María del Río, en *Tiempo que ladra*, trabaja la historia nacional desde la novela de aprendizaje. Diamela Eltitt en un discurso delirante y opresivo hilvana cuerpo y sociedad. En escrituras como las de Gioconda Belli, Ángeles Mastretta; Laura Esquivel, Alicia Yáñez Cossío, Angela Abreu y Elena Poniatowska las mujeres emplean fórmulas, discursos; canciones o recetas de cocina y reclaman el poder de interpretar la realidad nacional¹⁷ rescatando saberes.

A través de las ficciones se problematiza la biografía tradicional, rescatando polémicas figuras como Angelina Beloff o Rubén Darío (*Querido Diego te abraza Quiela* de Elena Poniatowska o *Margarita está linda la mar* de Sergio Ramírez) enfrentándose a las versiones

¹⁶ En "Introduction: History and feminist theory or talking back to the beadle History an feminist theory" ed. Ann Lousie Shapiro, *History and Theory, Studies in the philosophy of History*, USA: Wesleylan University, 1992.

¹⁷ Franco, Jean, *Plotting Women. Gender and representation in Mexico*, New York: Columbia University Press, 1989.

oficiales polemizando con sus construcciones. Lo literario se acerca a la crónica. Poniatowska apuesta a la ruptura del sujeto tradicional de la escritura en *La noche de Tlatelolco o Nadie, nada. Las voces del temblor* buscando construir un colectivo como sujeto de la narración. La novela de Julia Álvarez *En el tiempo de las mariposas* se produce en el límite entre escritura de la narradora/autora norteamericana/dominicana y la voz de Dedé Mirabal entretejiendo las de sus hermanas. Traducción de culturas y de códigos. En *Conversación al Sur*¹⁸ de Marta Traba articula la Historia desde las voces de las mujeres que se abren como espacio alternativo al del autoritarismo de la dictadura. Los cuerpos funcionan como textos y lo femenino se reformula como resistencia, restituyendo la función histórica al espacio materno.¹⁹

Dijimos que la narrativa histórica se asemeja a una antropología, una antropología de lo cercano y de lo lejano. No sólo escudriña culturas lejanas en el tiempo y en el espacio como Homero Aridjis (*El Señor de los últimos días*) y Carmen Boullosa (*Cielos de la tierra*) sino que trabaja el entramado de las sociedades. Sergio Ramírez en *Castigo divino* emplea un proceso judicial lee la historia centroamericana en la que se mezclan la pasión y el crimen, la cultura popular y la cultura ilustrada: Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios* elabora un verdadero prontuario el Medellín de ladrones y asesinos

La ficcionalización de la historia latinoamericana, muda en interpretación y cuestionamiento de formaciones discursivas además de reposiciones de silencios. El proyecto narrativo gira alrededor de la identidad y sus vinculaciones con las formas discursivas; traza una contrahistoria reescribiendo textos de la cultura popular y la cultura de masas. *Mil años menos cincuenta* de Ángela Abreu traza una nueva leyenda nacional entrelazando religión y poesía en el relato de la genealogía de Urraca y Abul y sus andanzas en el Viejo Mundo.

¹⁸ *Conversación al Sur* de Marta Traba, México: Siglo XXI, 1984.

¹⁹ "Las palabras estaban como tajeadas por sollozos y aullidos. Me pareció oír de vez en cuando ¿dónde están? ¿dónde están? pero a lo mejor lo imaginé. Sin embargo debían preguntar algo que movilizaba la cólera general, porque la masa de mujeres se movió hacia adelante como una marea... Yo hacía lo mismo que las locas, y no te puedo decir lo que sentía; como si me estuvieran por arrancar las entrañas y me las agarrara con una fuerza demencial para salvarlas" (CS, pág.89).

Aguilar Camín en *La guerra de Galio* enfrenta el relato periodístico como registro de lo inmediato con la Historia como revisión del pasado, insistiendo en las tensiones del texto histórico y en el tejido de poder y discursos. Sala, el director, le dice a Vigil historiador/periodista/novelistas: - como el mismo autor. El periodismo no es más que la historia instantánea del pasado que pasa, Carlos. No me diga que un historiador puede renunciar a ese espectáculo”.²⁰ En Tomás Eloy Martínez; Gabriel García Márquez, Osvaldo Soriano nos encontramos con esta fascinación.

Narraciones como *Nombre de Torero* de Luis Sepúlveda; *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes, *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano o la trilogía de Juan Martini, emplean los modelos de la novela de aventuras y espionaje para cuestionar la representación de lo real histórico tramándolo como relato de un crimen inocultable en el que investigador y delincuente están en el mismo universo representación de la siniestra trama de una historia donde la violencia es patrimonio del Estado.

La teoría domina gran parte de los imaginarios novelescos. El hecho histórico se convierte en pretexto para reflexionar acerca de la Escritura y sus relaciones con la Historia. Muchos textos dejan de lado la fábula para concentrarse en la lectura de los diseños históricos: *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum, *Un soplo en el río* de Héctor Aguilar Camín, *Tinísima* de Elena Poniatowska; *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera plantean la problemática de las revoluciones de fines de siglo. Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío* partiendo del testimonio de Josefina Bohorquez ficcionalizada como Jesusa Palancares carnavaliza la historia del siglo XX mexicano desde las representaciones de la soldadera en el mismo gesto de Juan Villoro en *Columbus* Rivera utiliza la figura de Castelli, el orador del cabildo de mayo, atenazado por un cáncer de lengua. La letra de Castelli vuelve sobre su voz para enjuiciarla; para preguntarse acerca de violencia de las palabras y la belleza de la sangre; el sentido de las revoluciones. Mayo de

²⁰ Aguilar Camín, Héctor, *La guerra de Galio*, México: Alfaguara, 1991, pág. 143.

1810 puede leerse como mayo de 1968.²¹ La verdad de las utopías no debe ser ahogada por la realidad de los fracasos:

Te escribo, entonces, desarmado, y me acojo al sueño eterno de la revolución para resistir a lo que no resiste en mí. Te escribo, y el sueño eterno de la revolución sostiene mi pluma. Te escribo para que no confundas lo real con la verdad.²²

El protagonista de la trilogía de Juan Martini *Composición de lugar, El fantasma imperfecto* y *La construcción del héroe* es Juan Minelli, un historiógrafo que cuestiona la existencia misma de la historia y la posibilidad de su escritura: La historia, pensó entonces, se deshilvana, se disuelve, se escurre entre los dedos: la historia pertenece a lo que no se ve, a lo que no se sabe. Esto pensó, o se dijo, sin tropiezos, de golpe, como la formulación, fluida y contundente de la solución de un enigma”²³.

La pregunta por la historia se enlaza con la pregunta por el poder de la ficción. Fernando del Paso interrumpe su novela para interpelar al lector acerca de la posibilidad de hacer historia y hacer ficción al mismo tiempo. La ficción absorbe otros textos, reflexiona sobre su propio hacerse, pone en escena la producción de un imaginario cuyo núcleo es la muerte: ¿Pero qué sucede cuando un autor no puede escapar a la historia... ¿qué sucede -qué hacer- cuando no se quiere eludir la historia y sin embargo al mismo tiempo se quiere alcanzar la poesía?²⁴

La escritura de la historia en la narrativa latinoamericana de fines de milenio desafía a la crítica. En este trabajo me he limitado a consignar algunas notas; ya es tiempo de dejar de lado categorizaciones que todavía son moneda corriente en el discurso crítico latinoamericano. Entre ellas la de novela histórica. Es indudable que nuestra narrativa continental obtiene materia -tanto discursiva como mitológica- en las

²¹ Rivera, Andrés, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires: Grupo Latinoamericano, 1987, pág. 42.

²² Idem, pág. 117.

²³ Martini, Juan, *La construcción del héroe*, Buenos Aires: Legasa, 1989, pág. 127.

²⁴ Del Paso, Fernando, *Noticias del Imperio*, Buenos Aires: Emecé, 1987, pág. 641.

producciones históricas. Pero abandona la función documental al creciente corpus de escritura testimonial, para reivindicar las posibilidades de la ficción de proponer escrituras de nuestro imaginario. Pareciera, como dice Jerónimo de Aguilar personaje de Bernal Díaz del Castillo y de Carlos Fuentes en América hay "un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas, pero sólo a condición de que las presida, como en el cuento maya de los Dioses de los Cielos y de la Tierra, la palabra".²⁵

²⁵ Fuentes, Carlos, "Las dos orillas" *El naranjo*, Madrid: Alfaguara, 1993, pág. 61.