

Prefacio

Cañonazos y pececitos de oro

Christoph Singler

Universidad de Besançon, Francia

La literatura y la historia, vieja pareja inseparable, contra viento y marea. Demás está decir que no las imagino como matrimonio: si jamás llegaran a legalizar el trato, rompería yo con la literatura, pues necesito creer en su independencia. Por lo cual pienso más bien en modelos como Laurel y Hardy, Sancho Panza y el Quijote, la liebre y la tortuga. Difícil saber a ciencia cierta quién es quién. Nelson Goodman advierte que si la ficción se aleja de los hechos, puede que a nivel metafórico lleve la razón, contra los datos comprobables.

Desde Nezahualcóyotl y Virgilio, la pregunta es si jamás hubo diálogo, si puede haberlo, si los malentendidos no son preferibles para el respectivo quehacer del artista y del hombre político. O bien - siguiendo la observación de Goodman - si la relación, en caso de que sea fructífera o por lo menos frutiva, no se basa en intereses complementarios en la mayoría de los casos, intereses bastante concretos. Caso clásico el de Yo El Supremo y su secretario Patiño en la novela de Roa Bastos, o bien Velásquez con Felipe IV, y otras parejas más recientes, formadas por Shostakovich y Stalin, Malraux y De Gaulle: el artista más o menos voluntariamente al servicio de la Causa del poder, obrando por la memoria de las generaciones venideras al consignar la gesta del prócer (y a veces, aunque no siempre, medrando a su sombra). Al tocar el Pulso de la historia pone a prueba su libertad, tergiversando probablemente con sus verdades íntimas. Alguno creará en la labor mesiánica

de su pareja, otro secretamente espera sacar a luz sus supercherías. *El Supremo* de Roa Bastos nunca sabe si Patiño lo está parodiando o venerando cuando reproduce palabra por palabra su pensamiento. El escriba es su payaso, su confidente y cómplice, pero al fin de cuentas, el Dictador no está seguro quién sobrevivirá a quién. Intereses pues, complementarios en la medida en que cada uno cree depender del otro, o al contrario, que el otro depende de él para alcanzar sus fines personales.

Esta fascinación por el poder, tremendamente ambigua, no solamente afecta al artista. La historiografía no es del todo ajena a la tentación, que no es necesariamente un mal. Basta con ver al Hombre fuerte como representante de un ideario político o reemplazarlo por un grupo social: ya nos sentimos mucho más cómodos frente a visiones y análisis comprometidos con tal o tal segmento de una determinada población, perfectamente estimables y hasta loables. Si en el caso de los artistas la valoración ética se tambalea un tanto - la zona por explorar es precisamente este hechizo turbio del poder -, frente a los historiadores nos creemos en territorio lo suficiente sólido como para discutir sus opciones y soluciones. Por cierto, la historiografía en tanto disciplina autorreflexiva posee instrumentos analíticos de autocontrol que le permiten ponerse al amparo de la adulación y de compromisiones dudosas, si bien no del todo de las presiones externas. Habrá nostálgicos, admiradores del

poder como Carl Schmidt, pero expondrán sus historias de modo analítico, no escribirán odas (un texto como el *Otoño de la Edad Media*, de Huizinga, se les acerca mucho). Dejando a un lado la alianza asumida con los grupos dominantes - caso demasiado evidente -, el compromiso en nombre de los desposeídos o vencidos de la historia, quizás no se motiva menos por el hechizo del poder, monstruo aborrecido y sin embargo venerado. Muy complejo resulta hacer la parte entre la visión del porvenir y la retrospectión si aceptamos, con Juan José Arreola que la nostalgia es la utopía que no se ha realizado en el pasado. A todas luces, no basta decir que el historiador, como lo indica su nombre, se dedica a hechos pasados, lejos del clamor de su actualidad. Maurice Merleau-Ponty y Siegfried Kracauer señalaron que, más allá de sus compromisos declarados o deducibles, el historiador, inmerso en su presente, se deja regir por unos intereses inconscientes que no logra elucidar: el punto ciego de su ojo escudriñador.

En este terreno resbaladizo donde se mueven literatura e historia la cuestión ética interfiere constantemente con la epistemología. No se trata de juzgar tal o tal conducta moral, sino de establecer el fondo común antes de buscar las diferencias, si es que las hay. No sólo es la fascinación mutua entre el poder y el intelecto, entre la acción y la contemplación, que se manifiestan en momentos históricos particulares. Así en la alianza tan espontánea que quieren concluir los poetas de la independencia argentina con los “fundadores” de la nación, creando a su vez unos Parnasos Nacionales, evocados por Hugo Achugar y que Alicia Chibán prolonga hasta Borges. Los unos sueñan con la eficiencia de la acción, los otros ven su acción conservada para la posteridad. Porque el artista no se conforma siempre con la acción simbólica, incluso si vende tan bien como García Márquez: véanse las varias “misiones” que aceptó para ciertos dictadores latinoamericanos. La justificación que les encuentro es el imán del poder, atracción necesaria para escribir *El otoño*

del Patriarca, una fenomenología minuciosa de la dictadura, imposible de realizar sin empatía.

Entre historiador y escritor existen desde tiempos inmemoriales relaciones estrechas; los textos de ambos, se oye a menudo, comparten un mismo origen. ¿Pero qué significa el origen común para sus funciones y status respectivos en la actualidad? Es que, sin duda, la posición del escritor resulta mucho más frágil, porque la institución a la que pertenece es más porosa, sobre todo en América Latina. En particular cuando nos acercamos a la temática histórica, entendida como remota en el tiempo, le es más difícil controlar la intuición y canalizar la empatía con sus objetos – actitud y predisposición que no se confunde con sus compromisos políticos. No quiere decir que el historiador deba prescindir de intuiciones ni de compenetración con “sus” actores, en el escenario definido por él. Simplemente no puede evitarlas. Pero las debe justificar de algún modo, al contrario del escritor. Si sale de este marco, que no existe para la escritura artística, deja de practicar la historiografía.

Llego pues, tal como lo espera el paciente lector desde el principio, a evocar el consabido privilegio que tiene el artista de inventar sus propias piezas de convicción (digamos, tratándose de arte, piezas de persuasión). En todo caso, el historiador no falsifica ni “crea” los hechos que cuenta, los selecciona, y si es creativo convoca datos hasta entonces obviados para convertirlos en “fuentes”. Es pues la interpretación que las define como tales, y las utiliza para establecer el escenario y marcar los hitos, los momentos en la evolución de la intriga. A su vez, la acción necesita estos requisitos, pero es ella la que los convoca y los coloca, porque de por sí no son capaces de engendrar la trama. Que el establecimiento o la construcción de la trama conlleva un amago de “ficcionalización”, quisiera dejar la respuesta a los historiadores. Sin embargo, la “fuente” no es una categoría ontológica, es una función

atribuida por el historiador a una serie de hechos "neutros" de por sí o previamente semantizados en otro sentido. Esta decisión será errónea por diversos motivos, mas el error no engendra novelas; peor es el caso de la manipulación de las fuentes y datos. En cambio, el artista inventa alegremente sus fuentes para crear una coherencia independiente del contexto histórico planteado. En literatura se llama ficción lo que en historia es falsificación.

Sophia Coppola acaba de publicar un film sobre Marie-Antoinette en que utiliza música pop actual. La idea es curiosa, hasta original, y sobre todo perfectamente legítima: el personaje se acerca al público contemporáneo, inútil cuestionar el valor heurístico del procedimiento. No me molesta, pero tampoco me parece imprescindible tanta actualización. Sobre todo, hay que asegurarse de que estos trucos, anacronismos buscados, no pongan en peligro la verosimilitud del relato. En otras palabras, la ficción no contradice la plausibilidad del asunto, al contrario, debe mantenerla so pena de perder la adhesión de su público. Por lo cual Paul Ricoeur avanza como principio de cualquier relato, ficcional o verídico (o sea factual, si bien la palabra no me gusta mucho), un "como si", es decir una analogía entre la organización del relato y la experiencia humana en tanto configuración del tiempo, tiempo configurado. Si el relato da forma al tiempo, la "invención" en tanto privilegio de la ficción y su coherencia independiente del contexto histórico, dejan de perder su importancia, puesto que se rigen al igual que el relato histórico por los mismos parámetros de la experiencia que atribuimos a los hechos de "afuera". Viceversa, Hayden White, otra gran referencia en este debate, señala hasta qué punto los textos históricos parecen encajar en distintos moldes literarios.

Ya se ve: por más que me empeñe, de momento no logro separar esta pareja disímil. Tal vez no hace falta deshacerla, contentémonos con deslindar las modalidades respectivas. Gérard Genette llega a la conclusión de que

varían las dosis de los ingredientes invariables (dos) que comporta todo relato. En base al análisis de textos literarios, determina ciertos síntomas que permitan detectar el proceso de ficcionalización, por ejemplo el uso del diálogo, rasgo que atribuye al texto artístico. Pobre historiador: cuando trata de imitar al cuentista, está condenado a utilizar justamente las formas menos prometedoras para su empresa. No he encontrado nunca un solo diálogo convincente en una obra histórica. Un historiador demasiado cercano a las técnicas novelescas rompe su contrato con el lector y no produce sino kitsch: ni siquiera intensifica el "efecto de realidad" de su relato. El modelo de Genette intenta proponer información sobre el texto histórico, nada nuevo sobre el texto artístico, modelo que brindaría los parámetros para el primero. ¿Qué hacemos con el gran resto que Genette no discute: los tropos y toda la parafernalia de la retórica clásica? Y si la ficción es tanto más persuasiva cuanto mejor esconde su esencial invención para producir el "efecto de realidad", fórmula de Roland Barthes que cierra el debate sobre el "realismo" literario, ¿no consiste su retórica en la imitación de discursos ajenos a ella, o sea atribuidos a la dicción verídica precisamente? El método de Genette brinda pues una solución decepcionante en la medida en que excluye la relación entre el texto y sus contextos, que nos ocupa. Parece presuponer, por lo demás, que todo "discurso" estaría ubicado en una sola escala cuyos extremos se llamarían "discurso factual" y "discurso ficcional", como si lo opuesto a lo factual fuera exclusivamente la "ficción", siendo ambos variantes de una sola entidad ontológica, si bien los extremos se pierden en nieblas impenetrables. Lo que se ve, entonces, son mezclas en grados variables entre dos estados puros.

Hasta aquí el resultado, modesto, de Genette. En lugar de una definición, enumera una serie de síntomas formales de la ficción. De modo que, como no se logra una lista de rasgos propios de este género protéico entre todos, Searle ubica la diferencia no tanto en

las modalidades comunes, sino en función del status social de ambos relatos en tanto géneros textuales. Lo cual difícilmente reemplaza su definición en términos epistemológicos, por cierto, pero explica la proximidad de los registros lingüísticos empleados. La enseñanza no se encuentra tanto en las semejanzas entre ficción y relato histórico; estriba en la radical diferencia de formas tan parecidas. El debate de Searle y de Genette se concentra en el status de las oraciones ficcionales, estudiando qué enfoca una oración desprovista de función deíctica. Pero más allá de la dimensión semántica posee sobre todo una función pragmática, en la medida en que tales frases abren la reflexión a nuestra relación con el objeto ausente que representa.

Puesto que toda narración emplea el registro de la constatación, la semántica ficcional parece llevarnos directamente a la novela histórica, donde - en razón de las distorsiones a que somete los hechos narrados - cabría determinar cuáles de los referentes son reales y cuáles son ficticios. No solamente a esta variante: las mezclas se han vuelto cada vez más numerosas, desde la época de "novela testimonial". La llamada autoficción y múltiples géneros y discursos considerados "factuales" juegan con su dimensión "imaginaria". Ahora bien, este empeño me parece prometer muy pocos resultados de interés: ¿por qué el universo de la novela histórica debería ser más verídica que Brobdignac o la Montaña mágica? Al trabajar sobre un corpus relativamente amplio de novelas históricas de los años 70 y 80, me di cuenta que es quizás allí donde mejor se restablece el reino del mito, mezcla inextricable entre verdades más o menos establecidas y aportes debidos más a la intuición o las necesidades de una fábula coherente. Trampa sobre todo si se piensa - y se dijo - que la novela histórica en América latina tiene por vocación rellenar un hueco dejado por la historiografía. Poco importan aquí las venerables intenciones "contrahistóricas" o intrahistóricas en nombre de "los de abajo" que la justificarían, como lo afirmó la crítica en su tiempo. Justamente, la "intrahistoria" no es

terreno propio ni de la novela histórica ni de la novela a secas; mientras tanto han surgido otros géneros de índole autobiográfica o testimonial - siempre literarios, por cierto. Y los literatos tienden a olvidar el auge considerable de la historiografía. Citemos solamente el nombre de Alain Corbin y su biografía de un artesano francés del siglo 19, personaje inventado por cierto.

En cambio, sí me parece útil para el historiador observar cómo en la novela histórica se discute el punto de vista del presente, más bien el análisis del imaginario colectivo con respecto al pasado y no este pasado en sí, análisis de la supervivencia subconsciente de los traumas que ha dejado el pasado o simplemente, en las últimas variantes de este tipo de narraciones, la parodia y el desmontaje de los mitos nacionales y continentales. Encuentro sumamente sugestivo el planteamiento de Francisco Colom González, en el volumen aquí presentado al lector, argumentando que si el ideario contractual puede narrarse, el programa de la etnicidad y del nacionalismo depende efectivamente del relato para construir la identidad colectiva. Piensa él en el relato histórico, pero la tesis podría indicar la fuente ideológica de la novela histórica, de tanta relevancia América Latina, por su frecuencia y sobre todo su complejidad estética.

Hasta aquí este primer vistazo a un terreno que últimamente se ha vuelto resbaladizo. Al lector le quedan por descubrir las múltiples facetas del debate desplegadas en las ponencias aquí reunidas. Conste que siendo estudioso de la literatura, por más que haya barrido para adentro en este prefacio, no puedo ni quiero cortar los lazos con la historia. Mientras tanto, reservemos un lugar de honor a nuestro Aureliano Buendía. Héroe de mil contiendas y fracasos, termina fabricando sus pececitos de oro, reuniendo en un solo personaje al artista y al hombre de acción, sueño quizás de ambos, unión personal de Amor y Marte. ¿Poeta que lucha o prócer sentimentaloides, que Lorenzo

García Vega estampilla en la poesía modernista cubana? La imaginación humorística de García Márquez está felizmente muy lejos de las realidades. La única literatura que conocemos en este campo son la *Guerra en Gallia* de Julio César, la *Biblia roja* de Mao, el *Qué hacer* de Lenin, los discursos de Fidel Castro (¿para cuándo las obras completas de Hugo Chávez?), etc. Justamente, Aureliano se dedica a sus labores artísticas alejado “para siempre jamás” de los cañonazos. Mejor así que lo contrario, el caso de Hitler: hubiéramos preferido el pintor malo al genio de la germanía eterna. Quedan los príncipes como Nezahualcóyotl. En su poesía recuerda que

no, no estamos para siempre en la tierra

sólo un pequeño instante aquí.

Pero me temo que su personaje melancólico y bello pertenezca a nuestro orientalismo occidental.