

Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

La ficción y la historia se escriben para corregir el porvenir, para labrar el cauce de río por el que navegará el porvenir, para situar el porvenir en el lugar de los deseos. Los mitos reflejan también los deseos secretos de la comunidad por crear símbolos y metáforas que le permitan al pasado transfigurarse en futuro. O dicho de otra manera, los mitos son las imaginaciones que la comunidad tiene de su propio futuro.

La historia y la ficción se construyen con las respiraciones del pasado y reescriben un mundo que creemos haber perdido. Cada vez las fronteras entre los dos géneros son menos claras. Cuando se lee a Simon Schamma, el autor de *Ciudadanos*—una biografía memorable de la Revolución Francesa—, a Robert Darnton (*La gran matanza de los gatos*), a Philippe Ariès (*El hombre ante la muerte*) o, en el otro lado de la línea, cuando se lee *Austerlitz* de W. G. Sebald o *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* de Julian Barnes, uno se pregunta qué es qué. Ficción, historia. La ilusión lo envuelve todo y el hielo de los datos va formando un solo nudo con el sol de la narración.

Qué es qué. En las vidas de santos, en los memoriales de milagros, en numerosas crónicas y relaciones de Indias, la historia fue una suma de ficciones que no osaban decir su nombre. En la Edad Media no había la menor incongruencia, como se sabe, entre componer un poema devoto y propagar en ese poema un fraude religioso. Para Gonzalo de Berceo, por ejemplo, esas dos actividades eran vertientes de una misma obligación. Hacia 1245 estuvo involucrado en la falsificación de los Votos de San Millán, para lograr que los pueblos de Castilla y algunos de Navarra pagaran un tributo anual a su monasterio.

Y a su vez la ficción, para adquirir respetabilidad y verosimilitud, se presentó en la sociedad de los siglos XIV y XV disfrazada de historia. Recuerdo, por citar sólo un ejemplo, la delirante novela del ciclo artúrico titulada *La Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe*, en uno de cuyos capítulos Oliveros les corta las cabezas por amor a sus dos hijos, y en el capítulo siguiente las devuelve a su lugar por compasión.

Qué es qué. No hay nada como narrar las experiencias personales con las cruces (y los cruces) de géneros para explicar un problema teórico que es también un problema de lectura y que, a la vez, está en el centro del debate literario de América Latina.

Los autores de novelas no sabemos leer ni explicar nuestros propios textos. Aunque la escritura de una novela es, como toda otra escritura, un acto de la razón, ciertos signos y metáforas se deslizan hacia el texto o *caen* dentro de él por un peso que no es el de la lógica

sino el de la necesidad: el autor siente o sabe que deben estar allí, pero nunca descifra del todo los motivos por los que algo está en un lugar del texto y no en otro lugar o en ninguno. Al autor pueden ocurrírsele justificaciones *a posteriori*, pero rara vez en el proceso mismo de la escritura. Si se detuviera a pensar en el por qué de cada línea, quedaría paralizado. Por eso a veces, cuando pasa el tiempo, el texto le parece ajeno. El tiempo hace que un texto vaya siendo cada vez menos del autor y cada vez más de quienes lo leen o lo discuten. Para un autor, su propio texto se sitúa en el pasado. Él mismo está ya en otra cosa, en la próxima novela. Para el lector que lo examina, en cambio, ese mismo texto es un presente continuo, un código que va abriéndose a medida que se lo descifra.

En 1979 intenté conjugar en una sola efusión de voz el periodismo y la literatura en un conjunto de relatos que se llamó *Lugar común la muerte*. Algunos de esos relatos habían sido publicados en diarios y revistas y no habían suscitado la menor desconfianza: el lector los asumía como verdades. Y sin embargo, había en ellos elementos fantásticos tan explícitos, tan visibles, que nadie podía llamarse a confusión. Escritores que, mientras hablaban, se desvanecían en el aire, caudillos políticos resucitados por gurúes y magos: ¿cómo pensar que esas imágenes correspondían a la realidad? Pero nadie dudó: los medios donde esos textos fueron publicados avalaban su verosimilitud. El medio sustituía a la realidad; el medio *era* la realidad.

A fines de 1985 redoblé mi apuesta con otro libro, *La novela de Perón*, en el que las aguas de la historia se mezclaban con las aguas de la ficción y las del periodismo. Permítanme que me recurra a la aventura de esta novela para contarles mi aventura con la verdad.

Cuando *La novela de Perón* fue publicada en Buenos Aires, tropezó con algunos malos entendidos de la crítica. Se ponderaba la importancia histórica de algunos documentos que eran ostensiblemente ficticios; se elogiaba la tenacidad de un investigador que había descubierto archivos de los que nadie tenía noticias y había desempolvado cartas prodigiosas, cuando resultaba notorio que tanto los archivos como las cartas eran imaginarios; y hasta se manifestaba sorpresa ante la revelación de diálogos muy íntimos entre Perón y su esposa Evita que iluminaban la común historia de esos personajes y que yo había obtenido (se dijo) en virtud de quién sabe qué cualidades de medium. Alguien conjeturó, inclusive, que se habían ocultado micrófonos en la alcoba de Perón para grabar sus episodios de amor, y que una vez librados esos testimonios sonoros de su carácter secreto, yo había tenido acceso a ellos. Hubo muchas fábulas por el estilo. La más notable, quizá, es la de una institución espiritista que envió cartas a los periódicos protestando porque uno de mis personajes de ficción, a quien se describía como aficionado a ese culto, no figuraba en los registros oficiales de miembros.

Tal vez yo mismo sea el responsable de esa confusión, porque la obra se publicó primero como folletín, en una revista semanal de noticias, y a pesar de la advertencia incluida en el mismo título del texto —*esta es una novela*—, los otros artículos de la revista impregnaban a mi ficción de verosimilitud. Descubrí entonces lo que podríamos llamar “efecto de conti-

güidad”: en un delta donde todas son verdades pasan inadvertidos los pequeños ríos de ficción. La verdad circula por ósmosis, impregnándolo todo.

Pero el propio título del libro sembraba ya el desconcierto, al fundir en un solo significado una palabra que es sinónimo de invención, de fábula –la palabra *novela*–, con otra palabra que los argentinos no pueden despegar de su peso histórico y, por lo tanto, de su valor como realidad: la palabra Perón.

Ese desconcierto se debió también a las dificultades para situar el texto dentro de algún género literario legitimado por ejemplos anteriores. ¿Qué cosa era esta novela, a qué nervadura de la tradición podía ser incorporada? Los críticos más convencionales supusieron que era un epígono tardío de aquellas biografías noveladas que estuvieron en boga durante las primeras décadas del siglo, y cuyos representantes más notorios fueron Dmitri Merejkovski, Emil Ludwig y el mejor de todos ellos, Stefan Zweig.

¿O *La novela de Perón* sería más bien, tal como conjeturaron otros especialistas, una variante heterodoxa del fenómeno conocido como “nuevo periodismo”, que en América Latina dio tempranas señales de vida a través de *Relato de un naufragio* de Gabriel García Márquez? Pero mi libro no es una fábula de no ficción ni una contribución herética al nuevo periodismo, sino lisa y llanamente una novela poblada por personajes históricos, algunos de los cuales están todavía vivos.

Examinemos la diferencia: el nuevo periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niegan. Puede subrayar algunos acontecimientos nimios por encima de otros acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo (o, si se prefiere, siempre es fiel) ante la realidad. Mientras la historia reordena la realidad y al mismo tiempo reflexiona sobre ella, el nuevo periodismo convierte en drama (o en comedia) las notas al pie de página de la historia. En los textos del nuevo periodismo la realidad se estira, se retuerce, pero jamás se convierte en ficción. Lo que allí se pone en duda no son los hechos sino el modo de narrar los hechos. Ahora bien: yo creo que en ese modo de narrar los hechos, en ese *cómo* de la realidad, fluyen resplandores de la verdad que se mantienen ocultos cuando los hechos se cuentan a la manera de –digamos– las agencias de noticias. Yo creo que, a diferencia del periodismo o de la Historia, una novela es una afirmación de libertad plena, y que por lo tanto un novelista puede intentar cualquier malabarismo, cualquier irreverencia con la realidad. Y porque creo en eso, quise que *La novela de Perón* incurriera en la pequeña audacia de convertir el presente en una fábula. Los personajes históricos pueden establecer allí una relación dialéctica con la imaginación, e inclusive pueden corregir la imaginación.

En *La novela de Perón* se incluyen unas memorias de Perón que son en buena parte inventadas. Algunos historiadores se han irritado por eso. No entiendo por qué. Entre 1970 y 1974 yo publiqué en Buenos Aires y en medio centenar de periódicos de América Latina unas memorias de Perón que el propio Perón sancionó como legítimas y que los historiadores suelen usar como fuente principal para sus investigaciones. Yo había grabado ese con-

junto de memorias durante un total de treinta a treinta y dos horas, entre 1966 y 1970. Cuando compaginé las grabaciones, advertí que Perón había omitido hechos importantes y que en algunos casos los había tergiversado, ordenándolos bajo una luz más favorable. Al enviarle la versión final para que la aprobase, adjunté una serie de notas al pie de página en la que dejaba constancia de las omisiones e inexactitudes observadas. Perón me devolvió el texto final de las memorias sin corrección alguna pero no me devolvió las notas al pie ni contestó la carta que le escribí al día siguiente, pidiéndole que decidiera qué hacer con los datos que aquellas notas aportaban. Era evidente que no quería que se publicaran las correcciones. Quería las memorias y punto. Mi alternativa era publicar el texto tal como él lo exigía, puesto que se trataba de un texto autobiográfico, o arrojar aquel invalorable material a la basura. En aquel momento, cuando aun estaba en el exilio, a Perón le interesaba más forjar su propio monumento histórico (o, para decirlo de un modo más benévolo, establecer su verdad política como verdad última, única, aquella única verdad que para él se confundía con la realidad) antes que resignarse a la verdad histórica.

Lo que sucedió con las memorias de Perón plantea en carne viva la división de aguas entre periodismo, historia y novela. La obligación primordial de un periodista es publicar cuanto antes la información que ha conseguido, luego de establecer su veracidad. Pero las memorias de Perón no pertenecían al periodista: pertenecían a Perón. Eran veraces si el autor de las memorias, Perón, decía que lo eran. Por lo tanto, para publicarlas, resultaba imprescindible aceptar los límites que el propio Perón quisiera imponerles.

El historiador, por su parte, asumirá esas memorias como verdades parciales: las verdades de Perón, y como tales las incorpora a sus investigaciones. Las excelentes biografías de Perón que conozco, las de Joseph Page, Robert Crasweller y Félix Luna, adoptan la información de esas memorias como artículos de fe y no las cuestionan, porque no tuvieron a mano documentos que contrarrestaran la información que el propio Perón dio de sí.

Que la imagen proyectada por las memorias de Perón fuera una imagen falsa, no corregida por el periodismo ni por la historiografía, me movió a probar otro camino: el de la novela. Repasemos los hechos una vez más: yo había publicado en la prensa de Buenos Aires unas memorias canónicas, aceptadas por los historiadores como inequívoca verdad. Eran unas memorias que Perón había “maquillado”, para que le sirviesen como carta de presentación ante la historia. Pese a que en la breve introducción a esas memorias yo había advertido que, en las autobiografías, los hombres suelen mostrarse bajo la luz que les es más favorable, escamoteando sus defectos (con lo cual me arriesgaba a que Perón desautorizara el texto, como solía ser su costumbre); a pesar de esa señal de alarma, las memorias fueron adoptadas como si fuesen la verdad. Yo había publicado ya la versión de Perón, difundiéndola con amplitud. ¿Qué me impedía ahora, como novelista, construir yo también unas memorias que obedecieran a las leyes de la verosimilitud novelesca; es decir: a las leyes de lo que yo entendía como la verdad de un personaje llamado Perón? Al publicar las memorias, yo había llevado a varios extremos mi fidelidad al “caso Perón”: no sólo había transcrip-

puntualmente su lenguaje y acordado con él el orden en que serían presentados los hechos, sino que también había aceptado (luego de mostrarle documentos que contradecían sus versiones y de sugerir que los publicaríamos) todas las distorsiones que Perón había querido imponer al relato de su vida, reservándome una sola advertencia: yo era sólo el compilador, el mediador de la autobiografía. Las memorias eran de Perón, no mías.

Pero a partir de entonces se me planteó la necesidad de entablar con Perón lo que yo he dado en llamar un duelo de versiones narrativas. ¿Cómo definir eso? Las luchas entre la escritura y el poder se han librado siempre en el campo de la historia. Es el poder el que escribe la historia, afirma un viejo lugar común. Pero el poder sólo puede escribir la historia cuando ejerce control sobre quien ejecuta la escritura, cuando tiene completa majestad sobre su conciencia.

Sólo lo que está escrito permanece, sólo lo que está escrito es: cuando esta posibilidad queda al descubierto, la novela advierte que ella también dispone de un poder incontestable. Lo escrito, fábula o historia, siempre será la versión más fuerte, más persistente de la realidad. Hayden White lo ha expresado mejor. Sostiene que lo narrativo podría ser considerado como una solución, tal vez la mejor, al viejo problema de convertir el conocimiento en lenguaje.

Por comprensiva y vasta que sea, por más avidéz de conocimiento que haya en su búsqueda, la historia no puede permitirse las dudas y las ambigüedades que se permite la ficción. Tampoco, ciertamente, se puede permitir el periodismo, porque la esencia del periodismo es la afirmación: esto ha ocurrido, así fueron las cosas. No bien la Historia tropieza con hechos que no son de una sola manera, o que no se ajustan a los códigos del realismo, debe abstenerse de contarlos o dejaría de ser Historia.

Quiero desplazar ahora el problema hacia otro ángulo. ¿Cuáles son los conflictos que distinguen a un novelista de un biógrafo o de un redactor de biografías periodísticas? Escribir una biografía es una ceremonia teñida de prudencia. En homenaje a lo visible se suele omitir lo evidente. Muchas verdades que no pueden ser probadas se soslayan precisamente por eso, porque no hay acceso a las pruebas. Aun la mejor de las biografías exhala un cierto aroma de represión. El historiador y el biógrafo están condenados a exponer hechos, datos y fechas, a desentrañar el ser real de un hombre a través de las huellas sociales que ese hombre ha dejado. Se disculpan porque deben reducir la infinitud de una vida a un texto que es limitado y finito. Y se disculpan, sobre todo, porque saben que ningún hecho revela la plenitud de la verdad cuando se convierte en lenguaje.

De allí que los biógrafos y los historiadores añoren la libertad con que trabaja el novelista, la facilidad con que el novelista ilumina los pensamientos más secretos de un personaje y lo desenmascara atribuyéndole una frase definitiva; una frase que rara vez los personajes históricos –en tanto sólo pueden ser conocidos como personajes sociales– pronuncian ante un biógrafo, por alerta que sea.

El punto de partida de un biógrafo es, fatalmente, la aceptación de su fracaso. Ninguna vida puede ser escrita, ni siquiera la propia vida. En uno de sus textos apócrifos, Borges imaginó un imperio de cartógrafos donde el afán por el detalle es tal que se acaba por dibujar un mapa cuyo tamaño es igual al tamaño del imperio: un mapa inútil, que las lluvias y los vientos desgarran y que los años dispersan. No conozco mejor metáfora para demostrar el absurdo de todo signo que pretende repetir con exactitud los laberintos de la realidad.

A tal punto una vida es inabarcable y la escritura de una vida es inexpresable que hasta la más minuciosa búsqueda documental tropezará siempre con zanjas ciegas en la historia del personaje. El lector de novelas es comprensivo con esas zanjas ciegas. No les presta atención. Se supone que el novelista lo sabe todo y, por lo tanto, tiene derecho a omitir aquellas partes del todo que no le parecen pertinentes. Cuenta para ello con la complicidad implícita del lector. Pero en una biografía las zanjas ciegas son intolerables. Que el biógrafo no satisfaga cualquiera de las preguntas que le formula el lector, que pase por alto un detalle o que afirme un hecho sin probarlo transforma toda la investigación en algo sospechoso. El lector tiene derecho a suponer que la búsqueda de tal dato fue insuficiente o perezosa. Y ese dato mal explicado o fundamentado a medias suele convertirse para el lector en el dato crucial del texto entero. Es crucial porque ha sido excluido, porque sobre él pesa la fascinación de lo que desconocemos.

Siempre pensé que, para escribir una novela eficaz que incluya como personaje alguna figura histórica, es preciso saber todo lo que se ha escrito, filmado y cantado sobre esa figura para infiltrar la imaginación en los intersticios de la realidad. Es lo que hace admirablemente el alemán G. W. Sebald, por ejemplo, en su novela –de algún modo hay que llamarla– *Los anillos de Saturno*, con personajes como Joseph Conrad, el poeta Edward Fitzgerald y la última emperatriz de la China.

Cuando publiqué *Santa Evita*, el crítico Michael Wood explicó mucho mejor que yo esa operación en un artículo que publicó en *London Review of Books*. “Martínez”, dijo allí Wood, “usa la ficción no para derrotar a la historia o para negarla sino para llevarnos a la historia que está entrelazada con el mito. Sus fuentes son de confianza dudosa, él lo dice, pero sólo en el sentido en que también lo son la realidad y el lenguaje. En esa afirmación hay tanto un juego como un argumento interesante: algunas de sus fuentes no deben ser sólo ficcionalizadas sino también completamente ficticias. [...] No se trata entonces de las licencias que se toma el realismo mágico o de las furtivas romantizaciones de las novelas de no ficción. Es el intento de utilizar la imaginación para alcanzar algo que de otra manera sería inalcanzable. Y la pregunta que aquí se formula es no sólo qué es verdad sino qué podría ser verdad. O, más importante, aún, qué cuenta como verdad para nosotros, cuáles son los campos en los que nosotros creemos en las promesas de la realidad o descreemos de ellas”.

A veces no es la ficción la que corrige la realidad sino la realidad la que corrige las ficciones. Hace algún tiempo leí que estaba por inaugurarse en Buenos Aires un museo del peronismo, donde iban a inscribirse en grandes lápidas de mármol algunas de las frases que

Perón y Evita acuñaron con la intención de que fueran frases inmortales. Como todas las frases célebres, éstas también son triviales. Una, de Perón, dice: “Mejor que decir es hacer, mejor que prometer es realizar”. Otra, de Evita: “No renuncio a la lucha ni al trabajo. Renuncio a los honores”. Entre esas sentencias se introdujo una de origen ilegítimo: “Coronel, gracias por existir”. Era la frase que, según *La novela de Perón*, la actriz Eva Duarte susurraba al oído del coronel Juan Perón en enero de 1944, cuando ambos se conocieron en un festival benéfico.

Para conferir verosimilitud a la frase, y amparado en la libertad de fabular que concede el género *novela*, insinué que la había descubierto leyendo los labios de los personajes, en los documentales que aún se conservan (ese dato sí es cierto) en los Archivos Nacionales de Washington DC. Como algunos biógrafos poco escrupulosos la tomaron al pie de la letra, sin confirmar la fuente, la conté de una manera distinta en *Santa Evita*, insistiendo, como bien apuntó Michael Wood, en que estos hechos sucedían dentro de una novela, dentro de una invención, de algo ante lo cual los lectores tenían la obligación de suspender su credulidad.

Cuando me enteré que de todas maneras la frase iba a ser entronizada en el museo del peronismo, decidí poner las cosas en claro y escribí un artículo que se publicó en uno de los diarios argentinos de mayor circulación. Referí allí que la frase había sido imaginada por mí en una novela, *La novela de Perón*. Dos sindicatos publicaron al día siguiente avisos publicitarios furibundos acusándome de mancillar la memoria de “la compañera Evita” por negar lo que ella había dicho. Nunca pensé que “Gracias por existir” fuera una gran frase, pero una razón u otra acertó en el blanco del mito: se convirtió en la frase que muchos devotos peronistas piensan que Evita debió decir. Ahora soy yo quien, cada vez que niega a Evita como autora de la frase, pareciera estar menoscabándola. El personaje Evita de mis novelas el mito se ha entrelazado así con la Evita de la historia y la ha modificado.

Forjamos imágenes, esas imágenes son transformadas por el tiempo, y al final no importa ya si lo que creemos que fue es lo que de veras fue. La tradición no discute si una versión es correcta o no. La acepta o no la acepta. Hay otra frase atribuida a Eva Perón, la más celebrada y repetida de todas: “Volveré y seré millones”. Ella jamás la pronunció, como lo advierte cualquiera que se detenga a pensar sólo un instante en el perfume póstumo que impregna esas palabras: “Volveré y seré millones”. Y a pesar de que la impostura ha sido denunciada muchas veces, la frase sigue apareciendo al pie de las imágenes de Evita en los afiches que conmemoran sus aniversarios y en cada uno de los innumerables discursos de sus fieles. La hipérbole es nítidamente falsa, pero para los argentinos que veneran a Evita hay pocas sentencias más verdaderas.

Recrear un mito de la cultura en la historia para tratar de saber quiénes somos o qué hay en nosotros de Algún Otro no es, por supuesto, nada nuevo. Cuando el lenguaje toca el centro del mito, lo enriquece, ensancha el horizonte de eso que llamamos “el imaginario”. A la vez, establecer la verdad en términos absolutos es una empresa casi imposible. La única

verdad posible es el relato de la verdad (relativa, parcial) que existe en la conciencia y en las búsquedas del narrador.

Qué es qué. ¿Qué significa lo histórico? ¿Qué lo ficticio? *Santa Evita* o *La novela de Perón* poco tienen que ver con los relatos históricos estudiados por Georg Lukács, en los que un héroe real, moviéndose entre personajes anónimos, reflejaba los deseos y objetivos de pueblo entero: su pueblo. Lo que hice en ambos libros fue tejer un relato posible, una ficción, sobre un bastidor en el que hay hechos y personajes reales, algunos de los cuales están vivos. Si *Santa Evita*, por ejemplo, da la impresión de ser un largo reportaje documental, es porque invertí deliberadamente la estrategia del llamado “nuevo periodismo” de los años 60. En obras como *A sangre fría* de Truman Capote, *El combate* de Norman Mailer o *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez, se contaba un hecho real con la técnica de las novelas. En *Santa Evita*, el procedimiento narrativo es exactamente el inverso: se cuentan hechos ficticios como si fueran reales, empleando algunas técnicas del periodismo. Donde la novela dice: “Yo vi”, “Yo estuve”, “Yo revisé tales o cuales fichas”, las frases deben entenderse en el mismo sentido en que se entienden las primeras personas, los *yo*, de novelas como las de Dickens, Proust o Kafka: ese *yo* es un yo de la imaginación, que aparece como testigo ficticio para conferir verosimilitud a sucesos que a veces son inverosímiles.

Observemos un poco más de cerca esta idea. Escribir hoy novelas sobre la historia es una operación que difiere, en más de un matiz, de los ejercicios narrativos de los años '60 y '70. En aquellas décadas de certezas absolutas, de posiciones netas, de cuestionamientos políticos y subversiones contra el poder o sumisiones al poder, la novela y la historia se movían dentro de un campo de tensiones en el cual los conceptos adversarios seguían siendo verdad y mentira, para decirlo en términos muy simples. La novela estaba embargada por un deseo totalizador y se proponía sustituir, con sus verdades de fábula, las falsías elaboradas por la historia oficial. Movida por un viento de justicia, la novela trataba de señalar que la verdad había dejado de ser patrimonio del poder. Ciertos textos latinoamericanos fundamentales escritos en ese período, como *Yo el Supremo* de Roa Bastos y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, insistían en la manipulación oficial de la historia. No hay archivos confiables, enfatizaban. Las instituciones pueden construir con sus documentos una realidad servil a sus intereses que es tan falsa como la de las fábulas.

Pero ahora y este es un ahora impreciso que podría haber empezado hace veinte años denunciar las imposturas del poder no es ya el punto de mira de las ficciones sobre la historia. Bajo los puentes han pasado las aguas de Foucault y Derrida, los conceptos de narratividad y representación de Hayden White y hasta los ataques de Roland Barthes a la supuesta objetividad del discurso histórico tradicional. Pero sobre todo han pasado (o, más bien, han sucedido, *nos* han sucedido) el fracaso de los sandinistas en Nicaragua, la demolición del muro de Berlín, el estallido en fragmentos de la Unión Soviética, el atentado contra las Torres Gemelas y el Pentágono; nos están sucediendo todavía las crisis económicas engendradas por la globalización y los tambores de guerra contra Irak que Bush padre hizo

sonar hace una década y que ahora regresan batidos por el hijo, casi con el mismo diapason. Nos sentimos en medio de un vaivén, del *corsi e ricorsi* del que hablaba Vico.

Escribir no es ya oponerse a los absolutos, porque no quedan en pie los absolutos. Nadie cree ahora que el poder es un bastión homogéneo; nadie puede tampoco redescubrir que el poder construye su verdad valiéndose, como observó Foucault, de una red de producciones, discriminaciones, censuras y prohibiciones. Lo que ha sobrevenido es el vacío: un vacío que comienza a ser llenado no ya por una versión que se opone a la oficial, sino por muchas versiones o, más bien, por una versión que va cambiando de color según quién es el que mira. Polaridades, etnocentrismos, márgenes, géneros: la mirada se mueve de lugar. Ya no es posible seguir hablando de un combate contra el poder político, porque el poder va desplazándose de las manos del ejército, la iglesia y las corporaciones económicas tradicionales, a las de los narcotraficantes, los lavadores de dinero, los vendedores de armas, los políticos que construyen sus fortunas a velocidad de vértigo, para volver luego a las del ejército, la iglesia, etcétera, o a fugaces alianzas entre un sector y otro.

Ya no podemos dialogar con la historia como verdad sino como cultura, como tradición. Es lo que desde el campo inverso está haciendo la historia con la literatura. Lo que se llama “nouvelle histoire” o “intellectual history” ha adoptado las herramientas técnicas y las tradiciones narrativas de la literatura para rehacer, a su modo, la historia tradicional.

Ya no tiene sentido el gesto de oponerse; ya no tiene sentido lo que en 1976 llamé yo “el duelo de las versiones narrativas”. A lo que quizás haya que tender ahora es (y uso la palabra con cautela, provisionalmente) a una re-construcción. Cuando digo que la novela sobre la historia tiende a reconstruir, estoy diciendo también que intenta recuperar el imaginario y las tradiciones culturales de la comunidad y que, luego de apropiárselas, les da vida de otro modo. Mientras la “nouvelle histoire” trabaja sobre lo descartado, sobre lo excluido, sobre lo nimio, integrándolo a la gran corriente de los hechos en un pie de igualdad, la nueva novela sobre la historia también recoge lo marginal, los residuos, pero a la vez recrea iconos del pasado a partir de tradiciones, mitos, símbolos y deseos que ya estaban ahí. En el primer caso hay una acumulación fértil de materiales; en el segundo caso, se trata de una transfiguración.

El autor es, en definitiva, una convención. El autor es un mediador parcial, subjetivo, limitado, que rara vez puede trascender el marco de su experiencia, rara vez puede alzarse por encima de sus carencias personales. Puede convertir esas carencias en una riqueza (como le sucedió a Borges con su mundo, pródigo en libros y parco en amores), pero es inevitable que sus ficciones estén atravesadas por lo que sabe, por lo que conoce. Cuanto más claramente ve un escritor el horizonte de lo que no sabe, tanto mayor intensidad puede poner en lo que sabe.

Toda novela, todo relato ficticio, es un acto de provocación, porque tratan de imponer en el lector una representación de la realidad que le es ajena. En esa provocación hay un yo que se afana por ser oído, un yo que trata de perdurar narrándose a sí mismo. Toda crítica es

también una forma de la autobiografía, una manera de contar la propia vida a través de las lecturas, ya no como provocación sino como interrogación. Ambas escrituras son a la vez profecías e interpretaciones del pasado, reconstrucciones del futuro con los restos del presente. Pero el discurso de la historia: ¿qué es? A diferencia de la ficción y de la crítica y a diferencia, sobre todo, del pensamiento filosófico, el discurso histórico no es una aporía: es una afirmación. Donde hay una incertidumbre, instala (o finge instalar) una verdad; donde hay una conjetura, acumula datos.

Pero la ficción y la historia son también apuestas contra el porvenir. Si bien el gesto de reescribir la historia como novela o el de escribir novelas con los hechos de la historia no son ya sólo la corrección de la versión oficial, ni tampoco un modo de oponerse al discurso del poder, no dejan de seguir siendo ambas cosas: las ficciones sobre la historia reconstruyen versiones, se oponen al poder y, a la vez, apuntan hacia adelante.

Apuntar hacia el porvenir, apostar contra el porvenir, ¿qué significa esto? No significa, por supuesto, la intención de crear una sociedad nueva por el imperio transformador de la palabra escrita, como se pretendía mesiánicamente (e incautamente) hace cuatro décadas. Las novelas no cambian el mundo de la noche a la mañana pero pueden, sin embargo, recuperar los mitos de una comunidad, no invalidándolos ni idealizándolos, sino reconociéndolos como tradición, como fuerza que ha ido dejando su sedimento sobre el imaginario. Todo mito expresa, al fin de cuentas, el deseo común. Y nada pertenece al porvenir con tanta nitidez como el deseo.

Por más que la comparación no me haga feliz, un novelista se parece a un embalsamador: trata de que los mitos queden detenidos en algún gesto de su eternidad, transfigura los cuerpos de la historia en algo que ya no son, los devuelve a la realidad (a la frágil realidad de las ficciones) convertidos en otro icono de la cultura, en otro avatar de la tradición. Y, al hacerlo, muestra que ese icono es apenas una construcción, que las tradiciones son un tejido, un pedazo de tela, cuyos hilos cambian incesantemente la forma y el sentido del dibujo, tornándolo cada vez más fragmentario, más incompleto, más pasajero.

Las manos que mueven el telar de los mitos son ahora muchas y vienen desde infinitas orillas: tantas orillas, que ya ni siquiera es fácil distinguir dónde está el centro ni qué pertenece a quién. Así son las imágenes con las que el pasado reescribe, en las novelas, la historia del porvenir.