

REVISIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL EN DOS NOVELAS «HISTÓRICAS» DE LA POST-DICTADURA URUGUAYA

Gustavo Verdesio

La aparición de varias novelas de contenido histórico en el Uruguay post-dictadura permite, me parece, que se pueda hablar de una nueva tendencia en la narrativa de ese país. Aunque la publicación de este tipo de novelas continúa y difícilmente se pueda tener hoy una visión clara del fenómeno, es posible, sin embargo, decir que el ciclo comienza con *¡Bernabé, Bernabé!*¹ de Tomás de Mattos y que *Artigas Blues Banda*² (de Amir Hamed) se presenta como la empresa más ambiciosa e innovadora de la serie. En este trabajo voy a estudiar algunos de los mecanismos a través de los cuales estas dos novelas reelaboran y reescriben la historia que por comodidad llamaremos oficial.

Hasta 1988, fecha de aparición de la novela de Tomás de Mattos, el tema del genocidio de los Charrúas había estado ausente de la narrativa uruguaya como tópico central. Unos años antes se había estrenado la obra *Salsipuedes*,³ de Alberto Restuccia, donde se trataba el mismo tema desde una perspectiva revisionista. Es entonces un tema cuya relevancia surge luego de la dictadura cívico-militar que se extendió desde 1973 a 1984. Debe de haber más de una razón para esto, pero voy a adelantarme a discutir una sola de ellas. Según esta posible explicación, la condición postmoderna, que según algunos se caracteriza por la caída de las grandes narrativas y la proliferación de los microrrelatos,⁴ proveería un clima propicio para la aparición de narrativas que proponen versiones alternativas de la historia. A pesar de que no niego de plano esta posibilidad, creo que no es

1. Tomás de Mattos, *¡Bernabé, Bernabé!*, Montevideo, Banda Oriental, 1989.
2. Amir Hamed, *Artigas Blues Banda*, Montevideo, Fin de siglo, 1994.
3. Alberto Restuccia, *Salsipuedes*, inédito.
4. J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981.

necesario recurrir al diagnóstico del crítico francés para dar cuenta de la aparición de esta serie de novelas. La dictadura, por su cercanía en el tiempo y por los cambios fundamentales que produjo en la sociedad uruguaya, merece ser considerada como elemento significativo a la hora de explicar esta tendencia en la narrativa reciente de dicho país. Según Castagnola y Beisso,⁵ la ruptura del ritual democrático habría producido traumas de importancia en el conglomerado social, destruyendo esa sensación de continuidad pacífica que los rituales suelen dar a los pueblos que los practican. Carina Perelli,⁶ por su parte, sostiene que la dictadura militar produjo un cambio en el imaginario social uruguayo, a causa del enjuiciamiento de los mitos anteriores a ella. Debido al quiebre de la institucionalidad, muchos de los presupuestos en los que se basaba el funcionamiento de la sociedad, comenzaron a ser revisados. Esta ruptura ha tenido como consecuencia la puesta en primer plano de un hecho que tendía a ignorarse: la existencia de múltiples memorias colectivas. Cada vez parece más vano el intento de imponer una memoria colectiva, una historia oficial única e indivisible. Cada vez resulta más difícil negar la multiplicidad y fragmentación del imaginario social uruguayo. Al decir de Perelli, «El intentar imponer una versión hegemónica de la memoria colectiva, cuando el sustrato real no lo permite, puede resultar una operación vana: es intentar imponer una versión hegemónica sobre la nada (128)». Esta represión de las narrativas alternativas, esa ruptura del continuum (que los ritos contribuyen a crear), llevan consigo un descreimiento en las narraciones producidas por la historiografía tradicional; una desconfianza en esos relatos desde los que se legitima el ejercicio del poder en el pasado y, al mismo tiempo, se justifica su ejercicio en el presente, en tanto que continuación de las estructuras pasadas que son su condición de posibilidad. Por ello, no debe extrañar que en un momento histórico de estas características, las narraciones oficiales pierdan parte de la legitimidad de la que gozaban antes del trauma. Lo que Tomás de Mattos intenta en su novela es, precisamente, oponer una nueva versión a la ya existente (y predominante) sobre el exterminio de los indios charrúas.

Los nombres de Fructuoso y Bernabé Rivera son parte del panteón nacional en Uruguay. Su heroísmo y patriotismo son enseñados, desde la escuela primaria, como verdades incuestionables. La protagonista de la novela (Josefina Péguy), sin embargo, gracias a la información que maneja, está en condiciones de producir una narrativa que no ofrece una pintura tan heroica de ambos próceres. Cuando le ofrece la historia a un amigo suyo, le plantea el asunto de esta manera:

5. Rosario Beisso y José Luis Castagnola, «Identidades sociales y cultura política en el Uruguay. Discusión de una hipótesis», en *Cuadernos del CLAEH* (Montevideo), 12, 44 (1987): 13.
6. Carina Perelli, «La manipulación política de la memoria colectiva», en *De mitos y memorias políticas. La represión, el miedo y después...*, Montevideo, Banda Oriental, 1986, p. 127.

El material que puedo alcanzarte es fragmentario y heterogéneo, con la única excepción, si el sargento Gabiano y yo merecemos tu confianza, del que concierne a los hechos de Salsipuedes y Yacaré-Cururú, de los que puedo proporcionarte, además de los vericuetos de la historia oficial, una versión inédita, mucho más feroz y veraz, que barrunto no te agrada demasiado (29).

Salsipuedes es el lugar donde se emboscó y asesinó a gran parte de los indios charrúas que todavía habitaban en territorio uruguayo, en tanto que Yacaré-Cururú es el sitio donde Bernabé Rivera encontró la muerte a manos de un puñado de indios sobrevivientes. Pero como surge del párrafo citado, lo que ocurrió en esos lugares no está claro, a pesar de los esfuerzos de la historia oficial por imponer una versión definitiva sobre los eventos. Surge de este fragmento, también, que la autora (ficticia) es consciente de la parcialidad de cualquier relato histórico. Por ello se anima a ofrecer uno diferente, «inédito». Pero no es la única que sabe el funcionamiento de la maquinaria historiográfica; también el (igualmente ficticio) prologuista reflexiona sobre este tema, al comentar el texto de Josefina Péguy que está dando a la prensa:

Pese a este perceptible respeto por la verdad histórica, juzgo conveniente subrayar que, a mi juicio, sus afanes fueron bastante más allá que los de un mero cronista. Trascendiendo, para bien o para mal, la relación de los hechos y la indagación de sus causas, hay una tendencia constante a revivir los episodios como si hubieran sido percibidos, aun a costa de la introducción, a veces no confesa, de elementos ficticios (22-23).

Es conveniente aclarar que este párrafo puede muy bien servir, con bastante propiedad, para describir el *modus operandi* de la novela estudiada en este trabajo. La coexistencia de datos extraídos de fuentes historiográficas con los caprichos narrativos del narrador, el respeto por la «verdad» histórica alternando con el desprecio más absoluto por la misma, son constantes en *¡Bernabé, Bernabé!* Del mismo modo, el trato igualitario que reciben todas las versiones que Josefina recoge en su intento de llegar a la verdad (a su verdad) del asunto, el lugar fundamental asignado a las narraciones orales (que carecen del prestigio conferido a la palabra escrita), confirman la similitud del proyecto de Josefina Péguy descrito por el prologuista con las estrategias discursivas de la novela misma.

Sin embargo, el texto privilegia (aunque no ingenuamente) una de las narrativas ofrecidas: la que sostiene que Bernabé Rivera, luego de haber comandado la operación militar que diezmó irremediablemente la etnia charrúa, tuvo una muerte un tanto ridícula y poco elegante en Yacaré-Cururú (luego de haber salido a perseguir a los sobrevivientes de la masacre de Salsipuedes, separándose demasiado de su tropa y cayendo, impulsivamente, en la trampa que le tendiera el cacique que lideraba a los prófugos). Este conflicto entre diversas

narrativas termina por resolverse cuando la narradora (Josefina Péguy) propone como verdadera la versión oral que le cuenta el sargento Gabiano, que estuvo presente en el lugar de los hechos (y que no pudo ayudar a Bernabé, por haberse quedado rezagado). Esta prueba testimonial, a la cual se le asigna un valor de verdad superior (en el contexto de esta novela) al resto de la evidencia histórica sobre el caso, termina por decidir el fallo. La novela postula, entonces, una versión histórica determinada, que debe preferirse sobre las otras que se ofrecen: a la historia oficial se le opone una más verdadera (por lo menos dentro de la lógica que propone el texto).

Artigas Blues Band, por su parte, propone otra estrategia para lidiar con la historia. Al igual que Abel Posse en su *Daimón*⁷ (donde Lope de Aguirre resucitaba), Amir Hamed hace volver a la vida al héroe nacional uruguayo José Gervasio Artigas. En vez de proponer una versión diferente de un hecho histórico determinado, esta novela trae la historia al presente. O mejor dicho, traslada algunos personajes históricos al presente. En el Uruguay de los noventa, Artigas vuelve para «desfacer entuertos» y para llevar a cabo la revolución que nunca logró consumar. Si bien tiene un contacto, al principio de la novela, con un «macró» (o «cafishio» o «chulo», a quien le pega una cachetada) y una prostituta en la Plaza Independencia (lugar en que está situado su mausoleo), el resto de su regreso lo pasa aislado, en compañía de Ansina, fiel servidor del prócer durante su exilio en el Paraguay del dictador Rodríguez de Francia. A pesar de su incógnito (ya que nadie lo ve después del incidente con el macró), al igual que el cadáver de dios (en la versión nietzscheana), su retorno impregna al mundo. Su presencia genera una serie de hechos que involucran a diversos personajes de diversas maneras. Especialmente al trío protagónico (que se autodenomina «la trimurti» o «los tres chiflados», alternativamente), formado por un grupo de excondiscípulos de la Facultad de Humanidades uruguaya, ahora profesores de literatura (dos de los cuales dan clases en una universidad norteamericana, en tanto que el tercero es profesor en un establecimiento de enseñanza secundaria en Montevideo). Uno de ellos, Ariel, siente la súbita inspiración de escribir una novela sobre el prócer, la cual redacta como poseído. Otro, Pedro (el que se quedó en Montevideo), tiene la peregrina idea de crear un grupo terrorista sin mayor orientación ideológica, sin programa definido, pero que invocará a Artigas como su numen. Para llevar a cabo esa empresa se rodea de unos pocos sujetos marginales, resentidos, que se prestan a ser los ejecutores de sus delirios terroristas. Lenta pero inexorablemente, el accionar de este grupo comienza a dar lugar a una serie de hechos inusuales que culminan en una especie de desorden universal que podría ser comparado al que propone una novela europea

7. Abel Posse, *Daimón*, Barcelona, Argos, 1978.

contemporánea. Me estoy refiriendo a *El péndulo de Foucault*, de Umberto Eco.⁸ Al igual que en la obra del italiano, en la novela que nos ocupa se presenta un mundo en el que se han extraviado los referentes, en el que el caos reina y gobierna, en el que el orden, de alguna manera inexplicable, se ha perdido. El orden provisto por las grandes narrativas de la modernidad se requebraja, la gente se desorienta y los grupos terroristas inspirados por el fantasmal retorno de Artigas se reproducen, proliferan de manera similar a las sectas que pueblan la novela de Eco. El mundo se enloquece y se convierte en escenario de una violencia desenfrenada y generalizada pero sin sentido aparente. A pesar de lo tremendo de la situación creada, al igual que en la fuente italiana, en la novela de Hamed se puede apreciar un uso sostenido y estructurante del humor, en una actitud que recuerda a la de una canción del grupo REM (de Athens, Georgia, que figura además como uno de los múltiples epígrafes que pervaden la novela): «It's the end of the world as we know it. I feel fine». Es el fin del mundo tal y como lo conocemos, pero me siento bien.

Sin embargo, la tranquila y despreocupada actitud de Umberto Eco, quien parece narrar su historia cómodamente instalado en una Italia floreciente no es, no puede ser, la de Hamed. Y esto por diversas razones. Primero, porque el mundo embarullado que nos presenta el escritor uruguayo (desde un país periférico que en nada ha contribuido a crear la condición postmoderna que ambas novelas pretenden retratar) no puede ser el mismo que se ve desde una Europa occidental próspera en lo económico y unida en lo político. Su visión está signada, más bien, por un sesgo crítico que debe mucho a su *locus* de enunciación periférico y, más concretamente, uruguayo: ese caos mundial, esa pérdida de referentes tiene su correlato en la debacle económica y cultural (que se empezó a gestar a principios de los años sesenta, pero que alcanzó su punto culminante en el golpe de estado de 1973) de un país que alguna vez fue conocido como «la Suiza de América». En otras palabras, Hamed escribe desde un Uruguay descreído, donde sus mitos y, sobre todo, el ritual democrático (del que hablan los ya citados Beisso y Castagnola) fueron suspendidos por doce años de dictadura, durante los cuales la cultura y la economía fueron devastadas por un gobierno de facto que ejerció el poder descarnada y discrecionalmente. Diferentes situaciones de enunciación, entonces, enmarcan ambas narrativas.

Segundo, que el papel que juega la historia en ambos textos es muy distinto. En el de Eco, la historiografía está allí para abonar una de las tesis que ese autor ha desarrollado en otros textos suyos, a saber: existen estados de ánimo generalizados, *zeitgeists*, que pueden volver a repetirse en épocas históricas muy distintas. Por ejemplo, la actitud postmoderna o, en este caso, el milenarismo, la

8. Umberto Eco, *El péndulo de Foucault*, Barcelona, Lumen, 1989.

locura mesiánica, la conspiración sectaria generalizada. De los templarios a los cazadores de ovnis no habría, según sugiere el escritor italiano, más que similitudes. Curiosamente, el propio Eco, en otros textos (especialmente en sus ensayos periodísticos) ha advertido contra los peligros de aquellos que ven en el mundo solamente una serie de analogías. Uno de esos peligros es, evidentemente, la locura (como bien sugiere Foucault, al hablar del Quijote⁹); el otro es la ausencia de espíritu crítico que surge de la indiferenciación de los objetos que se vinculan a través de la manía analogizadora. En el caso del procedimiento analógico que pone en juego su novela, quizá, pueda registrarse otro peligro: la des-historización como consecuencia de la extrapolación de momentos y eventos históricos que nada tienen que ver entre sí.

En el libro de Hamed, sin embargo, la historia juega otro papel. No le interesa buscar analogías entre una locura subversiva o sedicente y otra (la que muestra la novela, la contemporánea) de signo similar, que sería repetición milenarista de un fin de milenio anterior. Por el contrario, en un texto que no propone a la historia como documento legitimador o como malabarismo erudito, como algo dado, sino como algo construido (como constructo o artefacto) y, por lo tanto, como algo a deconstruir, no hay nexo posible entre los dos periodos históricos. Los textos historiográficos (abundantes, por cierto) a que el autor uruguayo recurre son, como quería Foucault, sometidos a una lectura en tanto que monumentos y no en tanto que documentos.¹⁰ Es decir, se propone hacer una lectura concebida como intervención en una formación discursiva dada, que altere o reorganice la retórica original que estructuraba esos textos históricos. Textos que son producto de una circunstancia histórica determinada, fechada, irrepetible; a los cuales trata, combina y analiza en tanto que artefactos retóricos, que en definitiva es lo que son.

Esta revisión crítica de la historia, creo, es el rasgo que distingue a esta novela de la de Eco. Un rasgo que denota que Hamed está intentando (concientemente o no) historizar, en el sentido que le da Jameson («Always historicize!»).¹¹ La novela historiza todo el tiempo, aunque no lo hace de una manera solemne. Por el contrario, la risa, el humor, son herramientas que la estructura de la novela pone en funcionamiento a fin llevar a cabo esa empresa deconstrutora (o deconstruccionista) de la historia oficial.

A propósito, debe decirse que su humor, lejos de ser tranquilizante, es un recurso estilístico utilizado para descolocar e inquietar al lector. Un instrumento

9. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1985 [1968], pp. 53-56.

10. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1982 [1969], p. 9.

11. Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1981, p. 9.

para deconstruir ciertas certezas, ciertos órdenes más o menos aceptados. Entre muchos objetos de mofa se encuentran la academia, algunos mitos y tradiciones uruguayos y, especialmente, el propio Artigas, quien pierde de este modo buena parte de la estatura monumental que le ha sido asignada por la historiografía nacional. De este modo, Hamed produce una especie de deconstrucción de la historiografía patria que Híber Conteris describe de la manera siguiente:

la novela de Hamed se nos propone, desde sus fases liminares, como un proceso de deconstrucción, es decir, una operación consistente en dismantelar la arqueología construida en torno a dos o más figuras fósiles de la historia uruguaya, Artigas y su asistente Ansina... El procedimiento disolutivo de Hamed parece tener como propósito la negación de lo que ha sido llamado 'la historia de bronce,' es decir la historia concebida como mausoleo, como contradicción del mismo acontecer histórico mediante el recurso de convertirlo en paradigma de la nacionalidad.¹²

De esta revisión crítica (e irreverente) del panteón nacional, quizá lo más distintivo, lo que hace singular a este libro, sea la forma en que «se mete» (como dice Echavarren en la contratapa) con Artigas. Puede decirse que el tratamiento que recibe el prócer aquí no tiene precedentes, ni literarios ni historiográficos, en la cultura uruguaya. Sí es cierto que recientemente ha habido intentos de revaloración de la figura de Artigas, como el de Vázquez Franco, quien ha sostenido que el prócer era un inútil y que es una figura absolutamente irrescatable en la historia patria.¹³ Pero en realidad, lo que propone el historiador aludido es una lectura del héroe nacional que difiere solamente en contenido de las otras lecturas historiográficas que él atribuye, entre paranoica y enigmáticamente, a algo que él denomina el *establishment* (es decir, sin interpretar bien sus argumentos, a todos aquellos que no se llaman Vázquez Franco). Digo esto porque, en lo que respecta a la concepción historiográfica que asume, se mantiene dentro de los parámetros de un positivismo que, sin exageraciones, podría catalogarse como ingenuo. En otras palabras, el Artigas que propone Vázquez Franco tendría una confirmación (según él) documental, una dimensión extensional, un correlato en la realidad. Y aquí viene la discrepancia de su Artigas con el de Hamed. El novelista, a diferencia del historiador, sabe que su Artigas es, como todos los otros que la tradición textual ha creado, un constructo, un artefacto cultural. En suma, un referente cognitivo (en palabras de Françoise Meltzer) en tanto que opuesto a referente extensional. Como tal, no tiene la posibilidad de ser confirmado por evidencia documental; no se le puede atribuir

12. Híber Conteris, «Historia/Ficción-Metaficción/Historia: perspectivas postmodernas en dos novelas uruguayas de los 90», LAJA 95, septiembre 30, 1995 (Xerox), 1-11.

13. Guillermo Vázquez Franco, *La historia y sus mitos: a propósito de un libro de Real de Azúa, comentarios, digresiones, reflexiones*, Montevideo, Cai y Canto, 1994, pp. 43-72.

un valor de verdad. Vázquez Franco tiene la pretensión extravagante de querer hacernos creer que su Artigas es Artigas; el Artigas verdadero, diferente a los Artigas de los otros, del *establishment*. Hamed sabe que si Artigas fue alguien (y seguramente lo fue), ya no podemos saber bien quién fue. Que la historia no es narración que recoge discursivamente referentes que existen fuera del discurso, sino que más bien construye esos referentes y los pone a circular en el mundo, en eso que llamamos realidad. Por ello en la novela encontramos una tesis que paso a describir a continuación.

En la página 34 hay un epígrafe de Nietzsche que dice: «Hay quien nace póstumo». No es casualidad que Derrida tome a Nietzsche como ejemplo para ilustrar su tesis en *Otobiographies*.¹⁴ El filósofo argelino sostiene allí, entre otras cosas, que los textos no terminan con su última página, sino que nacen póstumos. Que la firma que avala el libro no se materializa hasta que venga un lector a revivirlo de su letargo. Que esto que hace el lector se llama «sobre-vida» (o «survie» o «after life»). En suma, que los autores de textos se convierten en tales gracias a la colaboración de los lectores que reactualizan su existencia y que, de alguna manera, lo ayudan a poner la firma, a ser. En otras palabras, es la oreja del otro la que otorga existencia a un texto y la que permite que su autor exista: una biografía generada por el oído ajeno. Y, abandonando la imagen auditiva, en el caso que nos ocupa, por la lectura ajena. Si hay alguien que tenía bien claro todo esto, si hay alguien que escribió para la posteridad, si hay alguien que era consciente de haber nacido póstumo, es el Artigas que Hamed construye. Un Artigas fuertemente basado en los textos suyos que se han conservado, en los cuales se puede constatar una pompa y megalomanía inconmensurables, pero también una clara conciencia de estar escribiendo para la posteridad, cosa que constatan los innumerables epígrafes (firmados por el prócer) que inundan el libro. Algunos ejemplos bastarán para ilustrar lo dicho: «Esclavo de mi grandeza, sabré llevarla a cabo dominado siempre de mi justicia y razón. Un lance funesto podrá arrancarme la vida, pero no envilecerme» (15), «El tiempo será el mejor testigo y él admirará ciertamente la conducta del Jefe de los Orientales» (80), «Al fin, todos confiesan que en la constancia del pueblo oriental sobre las márgenes del Uruguay, se garantizaron los proyectos de toda la América libre» (65).

Hoy, a muchos años de su muerte, a muchos lustros de la desaparición de la leyenda negra sobre este personaje histórico, luego de los innumerables usos y abusos que se han hecho del penate patrio, los textos de Artigas tienen, todavía, sobre-vida. Aquella que, parece sugerir la novela de Hamed, podemos darle hoy nosotros, lectores, construyendo nuestra propia versión del héroe. La propia estructura de la novela, que es fragmentaria, dislocada (comienza por un capítulo

14. Jacques Derrida, *Otobiographies: The Ear of the Other*, trad. Avital Ronell y Peggy Kamuf, Nueva York, Schocken Books, 1985, p. 19.

que tiene el número seis), contribuye justamente a la creación de intersticios a partir de los cuales el lector pueda llevar a cabo esa labor interpretativa. Una tarea de reconstrucción del sentido que no obliga al lector a encontrar un único significado; que está, además, llena de dificultades, especialmente debido a una abundante utilización del indirecto libre, a la proliferación de citas veladas y a la producción de un collage de textos de diferentes procedencias (historiográficos, literarios, de la cultura popular, etc.), cuya combinación está definida menos por la relación de contigüidad en que se suceden que por las posibles ligazones conceptuales que puedan establecerse entre ellos.

Se puede ver, entonces, una especie de evolución (si así puede llamársela) de este tipo de novela en el Uruguay post-dictatorial. De una desconfianza en la veracidad o en la idoneidad moral de la historia, que habilita al narrador (y también a Tomás de Mattos, el autor) a postular una versión diferente a la oficial, se pasa a la estrategia propuesta por la novela de Hamed. Esto es, a la discusión de los problemas teóricos del quehacer historiográfico desde una perspectiva contemporánea; desde una lectura de los documentos que no les reconoce más autoridad que la que tienen en tanto que artefactos, a los que hay que analizar como tales; desde una estrategia de fabulación que consiste en leer el documento como si fuera un monumento. Sin embargo, lo que la novela de Hamed propone es algo más: que el lector, mediante su lectura, ayude a Artigas (quienquiera que haya sido) a seguir firmando sus textos. Es decir, que todos juntos hagamos una historia diferente. ■