

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Área de Letras

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana**

**“La re-invencción del pasado: dos novelas
históricas argentinas contemporáneas”**

Miguel Hernán Aillón Valverde

**Quito, Ecuador
2002**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Miguel Hernán Aillón Valverde
Quito, noviembre 15, 2002

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Área de Letras

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana**

**“La re-invencción del pasado: dos novelas
históricas argentinas contemporáneas”**

Miguel Hernán Aillón Valverde

**Dr. Raúl Vallejo
Tutor**

**Quito, Ecuador
2002**

Resumen

La presente tesis tiene como objetivos la delimitación genérica de la nueva novela histórica así como el análisis de las características que la particularizarían de cualquier otro discurso historiográfico. De la misma manera, se estudian las estrategias narrativas por las que la nueva novela histórica ficcionaliza sucesos históricos, re-presentándolos de manera crítica y ‘desmitificadora’. Para ello se analizan *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez y *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia, en el afán de ejemplificar lo esbozado con respecto a la nueva novela histórica latinoamericana, tomando en cuenta el contexto en el que las mismas fueron producidas, su actitud frente a la Historia oficial y su posicionamiento como nuevos instrumentos discursivos y epistemológicos frente a discursos oficiales homogenizadores, hegemónicos e inclusivos.

*A la memoria de mi Padre
y la presencia de mi Madre.
Ambos, siempre eternos.*

Van los agradecimientos:

A Raúl Vallejo, por la colaboración desinteresada para la conclusión de este proyecto.

A Fernando Balseca, por su amistad y apoyo en Quito.

A María Cristina Pons, por todo su afecto y sugerencias desde el Cesar Chavez Center.

Y a los compañeros, que de una u otra manera lograron que la temporada en la Universidad sea, para siempre, inolvidable.

*El pasado es arcilla que el presente
labra a su antojo. Interminablemente.*

J. L. Borges. "Todos los ayeres, un sueño"

Tabla de contenido

1. Introducción	9
2. Capítulo Uno	
Apuntes para un acercamiento a la nueva novela histórica latinoamericana	13
3. Capítulo Dos	
<i>La novela de Perón: para una (re)construcción de la Historia desde la perspectiva de una mosca</i>	46
3.1. Un poco de Historia: el contexto para la escritura de <i>La novela de Perón</i>	47
3.2. La Historia y los ojos de la mosca	50
3.3. Las Memorias del General (según él o López Rega)	56
3.4. Las contramemorias del General (según Zamora, Tomás Eloy Martínez, <i>et al</i>)	66
3.5. <i>Post Scriptum 1</i> : Final de reconocimientos	75
4. Capítulo Tres	
<i>Respiración artificial: La Historia entre los intersticios de la ficción</i>	77
4.1. Otro poco de Historia: el contexto para la escritura de <i>Respiración artificial</i>	78
4.2. El manejo de la Historia en <i>Respiración artificial</i>	83
4.3. La escritura, el olvido y la censura	95
4.4. Hacia una historia de la literatura y cultura argentinas	103
4.5. <i>Post Scriptum 2</i> : Retrato del artista	111
5. Conclusiones	113
6. Bibliografía	119

1. Introducción

El notorio aumento en la producción de novelas históricas durante las últimas décadas del siglo XX, se revela como uno de los fenómenos más importantes dentro la historia de la literatura latinoamericana en la medida en que, por un lado, parecería poner en primer plano al casi olvidado género de la novela histórica y, por otro, suscitaría una serie de reflexiones en torno a los usos del pasado histórico, en similitud o diferencia con la práctica historiográfica.

En este marco, la novela histórica argentina contemporánea, se erige como una de las más fructíferas dentro el conglomerado latinoamericano. Sus escritores tratan, en los textos, de establecer nexos con raíces históricas y culturales ausentes como el descubrimiento, la colonización o el destino y exterminio de los indios. Pero también, las nuevas novelas históricas argentinas tratan de reflejar periodos contemporáneos conflictivos con el fin de encontrar sentido a acontecimientos que fracturan una unidad histórica, social y cultural; establecer nexos históricos tratando de instituir tramas de sentidos que expliquen los hechos pasados como presentes; y/o denunciar sistemas de represión que encarnan, por medio de discursos impuestos, la 'única' versión oficial de los hechos. Tal los casos de Ricardo Piglia, con *Respiración artificial* y Tomás Eloy Martínez, con *La novela de Perón*, que fueron escritas y representan un periodo histórico que abarca, desde los '60, poco más de dos décadas de la Historia argentina (aunque las referencias históricas en ambos textos se remitan, inclusive, a acontecimientos suscitados durante el XIX y principios del siglo XX).

Empezamos nuestra investigación estableciendo el eje analítico a partir de la pregunta básica: ¿Cuáles son los mecanismos y estrategias narrativas por los que la historia es literaturizada, y cuál el valor histórico y literario de estos textos, tomando en cuenta las relaciones y diferencias existentes entre ambos discursos narrativos? El objetivo principal de la tesis será, entonces, a través de la investigación bibliográfica exhaustiva y del análisis textual y discursivo de los textos, establecer cuáles fueron las transformaciones en la producción del género y cuáles las características propias de la novela histórica para, a partir de ello, analizar los usos literarios del pasado como parte de la construcción narrativo-histórico en ambas novelas argentinas, a partir del contexto de su creación y las relaciones intertextuales y explícitas del texto con el pasado y el discurso historiográfico.

Desde esta perspectiva, el primer capítulo pretende señalar los cambios históricos y genéricos sufridos por la novela histórica desde su aparición en América Latina durante el siglo XIX, así como la influencia del contexto en la producción, mayor o menor, de la misma. También se señalarán las diferencias entre el discurso ficcional y el historiográfico en el afán de delimitar el género de la novela histórica. Consideramos importante analizar perspectivas que cambiaron la manera de abordar discursivamente la Historia y la literatura para, posteriormente, ver el giro teórico postmodernista que influyó en la forma de abordar ambos discursos. Se apuntará también, aunque brevemente, el aporte del novelista Alejo Carpentier como uno de los primeros en cuya obra la preocupación por la Historia está siempre presente y que se revela como la precursora de la nueva novela histórica latinoamericana. Finalmente, se consideran y delimitan las características propias de la nueva novela histórica y su posición frente al discurso historiográfico. Con relación al enfoque historiográfico de la novela histórica,

así como los cambios en su producción y difusión según su contexto, se consultó las obras de Carlos Pacheco, Seymour Menton, María Cristina Pons, Gyorgy Lukács, Iván A. Schulman, André Jansen y José Miguel Oviedo. Para las diferencias entre los discursos ficcional e historiográfico, fue de gran ayuda el trabajo de Fernando Ainsa. En cuanto a las nuevas perspectivas de análisis discursivo histórico y literario, así como la influencia del posmodernismo en la elaboración teórica y de discusión literaria e historiográfica, se consultó los estudios de Hayden White, Croce pero también, trabajos de Françoise Perus, Karl Kohut, Marco Aurelio Larios y Carlos Fuentes. Para analizar la importancia de Carpentier dentro la producción de la nueva novela histórica latinoamericana, sirvieron los estudios de Joaquín Marco, Seymour Menton, Antonio Fama y, obviamente, los ensayos del propio Carpentier. Para acabar, las propuestas analíticas de María Coira, Noé Jitrik, María Cristina Pons, Carlos Pacheco, Celia Fernández Prieto, Andrés Hoyos, Covadonga Gallo y Carlos Mendiola, fueron de gran ayuda al momento de tratar la ficcionalización de los procesos históricos en el continente, así como para la delimitación de las características de la nueva novela histórica frente al discurso historiográfico.

El segundo y tercer capítulo representan la práctica de análisis textual y discursivo en el que, a través de las novelas históricas contemporáneas *La novela de Perón* y *Respiración artificial* de Tomás Eloy Martínez y Ricardo Piglia, respectivamente, se buscan hacer evidentes muchas de las características propias de la nueva novela histórica, ya esbozadas en el primer capítulo, así como las estrategias narrativas de ficcionalización del pasado (de los sucesos históricos argentinos de las décadas de los '60 y '70, que hacen a la trama de las novelas), su importancia en cuanto al contexto de elaboración de las mismas, la 'desmitificación' del discurso histórico, la posibilidad de

una producción de conocimiento de la ficción por medio de la presencia de nuevas perspectivas históricas sobre sucesos de conocimiento general, y las diferencias e intertextualidades con la Historia, manejadas al interior de los textos narrativos. Para estos fines, sirvieron en el estudio de la primera novela los trabajos de Tulio Halperín Dongui, Keith Mcduffie, Peter Burke, Jorge Lozano y entrevistas realizadas a Tomás Eloy Martínez en diferentes medios de prensa. Para la segunda novela, se consultó los trabajos de María Cristina Pons, Jorgelina Corbatta, Marta Morello-Frosch, Daniel L. Shaw, Idelber Avelar y la serie de entrevistas a Ricardo Piglia, compiladas en el libro *Crítica y ficción*.

Si bien estamos concientes de que el corpus para al análisis textual es limitado, consideramos que las obras estudiadas se encuentran catalogadas entre las más emblemáticas de la nueva producción literaria histórica del continente. Además, creemos que el acercamiento hecho a la evolución y delimitación del género, contribuye a abrir otras posibilidades de estudio de los muchos textos que se han producido y siguen produciéndose en América Latina bajo el denominativo de ‘novela histórica’. Así es que, sirva esta investigación para la apertura del análisis de un sistema literario que, a todas luces, es responsable de mantener viva la memoria del presente en tanto re-inventa la Historia a partir de un pasado en constante transformación.

2. Capítulo Uno

Apuntes para un acercamiento a la nueva novela histórica latinoamericana

“Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela”.

Reinaldo Arenas. “El mundo alucinante”.

El epígrafe extraído de la novela *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, podría leerse como un resumen de la problemática y características que presenta la nueva novela histórica latinoamericana con respecto a la historiografía. Por un lado, se afianza la condición epistemológica de un otro discurso semejante al historiográfico (*tal como fue*). Pero por otro, se plantea la posibilidad irónica de muchas otras versiones que están más allá de la verificación documental (*tal como pudo haber sido*), para afirmar luego la subjetividad fictiva de la visión histórica del propio autor (*tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido*). La novela histórica, entonces, más allá de presupuestas etiquetas que podrían restarle méritos frente al discurso historiográfico, se presenta a sí misma como una narración que no pretende implantar una verdad única y absoluta sino contar ciertos hechos que hacen parte de un pasado llamado “histórico” y que puede englobar tanto sucesos “verídicos”, como perspectivas esbozadas únicamente por el narrador. Es, a la vez, una confrontación con el discurso histórico, pero también una autoconfesión de imposibilidad ante la consolidación de una supuesta verdad más allá de la del propio escritor o historiador; un reconocimiento de sí misma como constructo, como constructora de “verdades” relativas que contribuyen a matizar, cuestionar, resemantizar o desestabilizar discursos como el historiográfico, que se

plantean a sí mismas como propuestas reales y objetivas dentro de un sistema de jerarquías epistemológicas (Pacheco, 1997: 40-41).

De esta manera, la producción de novelas históricas se alejan de algunas visiones estereotipadas de lo histórico, jerarquizando, en muchos casos, voces, personajes o aspectos dejados de lado por los discursos históricos más conocidos, ofreciendo una posible versión a partir de lo que los documentos no dicen o, constituyendo puntos de vista desde donde se narran situaciones diferentes y nuevas con relación al material histórico disponible. De aquí que autores como María Coira (1995: 409) afirmen que “estas novelas disputan con la historiografía, en general, y la historia oficial, en particular, el espacio y la función del relato como escritura de la memoria de los hombres, en (parafraseando a Tomás Eloy Martínez) un verdadero *duelo de versiones narrativas*”. Y es justamente este “duelo de versiones narrativas”, lo que hace que las relaciones entre Historia y ficción se hagan aún más problemáticas¹, si tomamos en cuenta la notoria producción de novelas históricas en los últimos años y los cambios que ellas han generado con respecto a su género y a la perspectiva y posición frente al discurso historiográfico².

¹ Fernando Ainsa descubre lo problemático de estas relaciones desde un nivel ya semántico pues tanto en español con en italiano *historia* o *storia*, respectivamente, significan tanto Historia como relato, produciendo no pocas confusiones entre la “narración” sobre el acontecer humano y lo que es propio de la “retórica” del discurso historiográfico en la indagación de las “verdades” sobre el pasado. Lo que no ocurre en otras lenguas como el inglés, en el que se distingue la *history* de la *story*, o en alemán la *Geschichte* o *Geschichten*. Sin embargo y a pesar de esta distinción semántica, las relaciones entre ambos discursos no dejan por ello de ser conflictivas. Fernando Ainsa, “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en K. Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, AEY, 1997, pp. 111-121. Jorge Lozano realiza observación parecida a la de Ainsa y concluye: “El que la palabra historia designe tanto aquello sobre lo que se escribe como el escribir mismo, muestra en la misma palabra la relación íntima que existe entre historia y lo que, en términos muy generales, podemos llamar poética; relación que se encuentra entre los griegos”. Jorge Lozano, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 115.

² A manera de ejemplo y siguiendo a autores como María Cristina Pons o Fernando Ainsa, proponemos los siguientes textos como parte de la nueva producción de novelas históricas: Martín Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria*; María Esther de Miguel, *La amante del restaurador*; Libertad Demitropulus, *Ríos de la congoja*; Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perú*; Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*; Ricardo Piglia, *Respiración artificial*; Abel Posse, *Los perros del paraíso*, *La*

Cabría, entonces, tratar de definir lo que se entiende por novela histórica. Si se parte de la afirmación de que la novela histórica refleja una gama de conflictos sociales a partir de su peculiaridad dentro de un horizonte narrativo mayor, se puede decir que esa peculiaridad se da merced a dos mecanismos; en primer lugar, una preponderancia de lo colectivo sobre lo individual (en la representación de los conflictos sociales), y, en segundo lugar, una elección de lo que puede ser socialmente representativo en un grupo humano. Sin embargo, este acercamiento abre las posibilidades de integrar dentro de este marco teórico, no sólo a la novela histórica, sino a muchas otras manifestaciones como las costumbristas, crítica social y política, psicología social, etc. Así que, característica imprescindible que separe el género histórico del resto sería la referencia que ésta pueda hacer a hechos históricos parte de un saber o memoria estable y compartida. En pocas palabras, aquella característica que hace a una novela histórica es la sujeción que ella pueda tener con un momento considerado como histórico y aceptado colectiva y consensualmente como tal, además de un apoyo documental por parte de quien realice este tipo de representaciones (Jitrik, 1986: 20-21). Claro que, el manejo del documento se conjuga con la práctica de escritura ficticia del escritor; así, el documento pierde la narratividad que le caracteriza y le es impuesta la de la propia

pasión según Eva y Daimón; Andrés Rivera, En esta dulce tierra y El amigo de Baudalaire; Juan José Saer, El entonado; David Viñas, Cuerpo a cuerpo; Márcio Souza, Gálves imperador do Acre; José J. Veiga, A casca da serpente; Gustavo Álvarez Gardeazabal, Cóndores no entierran todos los días; Gabriel García Márquez, El general en su laberinto; Reinaldo Arenas, El mundo alucinante; Antonio Benítez Rojo, El mar de las lentejas; Alejo Carpentier, El arpa y la sombra; Homero Aridjis, 1492, Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla y Memorias del nuevo mundo; Carlos Fuentes, La campaña; Jorge Ibarguengoitia, Los pasos de López; Fernando del Paso, Noticias del Imperio, la trágica historia de Maximiliano y Carlota; Ignacio Solares, Madero el otro; Augusto Roa Bastos, Yo, el Supremo y Vigila del almirante; Reinaldo Arenas, El mundo alucinante; Napoleón Baccino Ponce de León, Maluco (la novela de los descubridores); Hugo Berbejillo, Una cinta ancha de bayeta colorada; Fernando Butazzoni, El príncipe de la muerte; Amir Hamed, Artigas Blues Band; Tomás de Matto, Bernabé! Bernabé!; Alejandro Partenain, Crónicas del descubrimiento; Mercedes Rein, El archivo de Soto; Denzil Romero, La tragedia del generalísimo; Miguel Otero Silva, Lope de Aguirre príncipe de la libertad; Pedro Orgambide, El arrabal del mundo; Francisco Herrera Luque, La historia fabulada, La luna de Fausto y La casa del pez que escupe el agua; Edgardo Rodríguez Juliá, La renuncia del héroe Baltasar y La noche oscura del Niño Avilés; Saúl Ibargoyen Islas, Noche de espadas; Ernesto Schoó, El baile de los Guerrero; Luis Britto García, Abrapalabra; Herminio Martínez, Diario maldito de Nuño Guzmán; Hernán Cortés “con la colaboración” de Armando Ayala Anguiano, Cómo conquisté a los aztecas.

ficción. Surge de esta manera una ecuación en la que se funden la veracidad del documento y la reinterpretación que de ella hace la ficción³. En pocas palabras, lo que convierte en histórica a la ficción, es la posición desde la cual el pasado es asumido en el relato. Y esto nos lleva a pensar, también, sobre la intención que caracteriza al discurso de la novela histórica, en contraposición con el de la Historia.

Como decíamos, otra de las perspectivas que saltan a la vista al momento de tratar de definir a la novela histórica, es su intencionalidad con respecto al discurso historiográfico. Esta diferencia estaría dada por las *convenciones de veracidad y de ficcionalidad o verosimilitud*, manejadas por historiadores y novelistas respectivamente. Sin embargo, estas convenciones siempre han cambiado de acuerdo al contexto histórico, social y cultural en el que se han manejado. Aún así, se puede anotar, siguiendo a Fernando Ainsa (1997: 116-118), que el discurso histórico se caracteriza por:

- *Voluntad de objetividad*, en el sentido de la búsqueda de una “verdad”, que debería separar al sujeto que narra del objeto narrado. Para lograr esto, el historiador se sujeta a estrategias narrativas como el *distanciamiento* merced a la tercera persona en la narración y al tiempo pasado de la escritura; usa el pretérito

³ Desde otro punto de vista, Noé Jitrik dirá que la novela histórica es también “una manera de leer”, puesto que, dependiendo del contexto que influya en la lectura de cierto tipo de documentos, se pueden crear discursos que no sólo están conectados con lo que el texto en sí dice, sino con múltiples discursos de la realidad inmediata. Explica, por ejemplo, que ciertas Crónicas interesan por su narratividad, porque la lectura noveliza esta narratividad, reordenándola y presentándola a partir de otra intencionalidad que el mismo género histórico podía coartar. Otro ejemplo es la novela *Yo el Supremo*, “que aparece como una novela histórica casi ortodoxa, en el sentido de una documentalidad notable ligada a una voluntad de reivindicar el sentido nacional de un país, [pero que] puede también ser vista como una reflexión sobre el poder o, también, como una refinadísima elaboración narrativa de las relaciones entre escritura y oralidad, que pone en juego diversas instancias teóricas contemporáneas”. Noé Jitrik, “De la historia a la escritura”, en Daniel Balderston, *The historical novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica, 1986, p. 26. Resumiendo, el pacto de la lectura permite reconocer, así como el sustrato histórico en la novela, otras circunstancias que la identifican al lector con un contexto determinado. Tesis perspectivista y demasiado relativa al momento de identificar un género como el histórico.

imperfecto o indefinido, aunque en ocasiones también usa el presente histórico. Para lograr la *distancia*, el discurso histórico suprime formas autobiográficas o relaciones subjetivas entre el relator y aquello que relata. Y, finalmente, la forma narrativa de la historia es, generalmente, la *diégesis*, no así la *mimesis*. De aquí que el discurso histórico pretenda ser *unisémico* e *inequívoco*.

- La intención del historiador es la de *autoridad*, es decir, de autoexigencia científica en el desarrollo de su trabajo, lo que conforma a la *convención de veracidad* como parte esencial del discurso historiográfico, lo que no elimina la posibilidad de que la narración histórica este viciada de errores, mentiras u omisiones. Por esto es que la Historia puede ser reconocida como *interpretación*, en la cual entra cierto tipo de subjetividad para construir el sentido de los datos que harán al texto histórico. O sea que el pasado es releído y reinterpretado desde un presente siempre cambiante.

En cambio, el discurso de la ficción histórica se caracteriza por:

- Atenerse a la *convención de ficcionalidad* característica de la obra literaria. Su construcción es más libre, debiendo tener en cuenta únicamente, la coherencia de la obra entendida como *credibilidad*, o lo que Fleming, citado por Ainsa, llamará la “verosimilitud dentro de la legalidad interna de cada obra”⁴.
- Si el discurso histórico está abierto a otras referencias y textos históricos, el lenguaje ficcional es cerrado y *autorreferencial*, con lenguaje que responde a una ambigüedad o “multívoca connotación textual”.

⁴ Pierre Bourdieu se refiere también a este aspecto en su análisis sobre la obra de Flaubert, llamando a la verosimilitud, la *ilussio*, o el placer de hacer pasar la ficción como verdad aceptada en su juego. Ver, P. Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- La novela histórica hace uso de una gran intertextualidad no sólo literaria, sino también histórica, política o periodística.
- El discurso ficcional es *plurisémico* y *equivoco*, aunque trate de parecer persuasivo y convincente al modo histórico. Lo histórico y real pasa a formar parte del discurso de ficción, lo que la hace verosímil; es decir, se subjetiviza el pasado histórico. El historiador habla de lo que “sucede” o “sucedió”, mientras que la novela histórica se presenta a sí misma como una “realidad”, por medio de los múltiples discursos de verosimilitud que la caracterizan.

A partir de lo detallado antes, se concluye que las novelas históricas no intentan desplazar al discurso histórico. Su pacto con el lector lo evita y desde este punto de vista no hay trampa alguna. Si bien no niegan que puedan convertirse en otra forma de conocimiento del pasado, se reconocen a ellas mismas como los constructos de los que habla Pacheco, de esas elaboraciones que mediante la declaración de sus “verdades”, pretenden cuestionar, desestabilizar o matizar el orden de los discursos que son parte de un sistema de producción cultural hegemónico⁵.

Por otra parte, si se quiere apuntar las características esenciales de la novela histórica para avanzar con las delimitaciones del género, éstas serían, en términos generales, la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de una reescritura de la Historia

⁵ El punto álgido, desde la perspectiva de los historiadores, parece ser el hecho de que el discurso ficcional de la novela histórica pueda pasar como “verdad”, o como discurso que represente un pasado histórico objetivo y real. Ello lo demuestra ensayos como el de Gallo y Mendiola, en el que se trata de delimitar (y reivindicar), los procedimientos historiográficos en el afán de (re)construir un episodio histórico cualquiera, frente a la novela histórica, determinada por exigencias genéricas que le niegan su equivalencia epistemológica frente al quehacer del historiador. Covadonga Gallo y Carlos Mendiola, “De veras o de novela. Un ensayo en la distinción novela histórica e historiografía”, en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, N. 15, pp. 97-117. Queremos hacer notar, sin embargo, lo vano de la empresa pues, como ya dijimos antes, la novela histórica no pretende convertirse en representación de verdades irrefutables para pasar como “ciertas”; mucho menos parece querer competir con la actividad historiográfica, reivindicando, más bien, toda vez que puede, su carácter ficticio, en el amplio y honroso sentido que pueda otorgársele al término.

en un cuestionamiento de las versiones oficiales creadas por el mismo discurso historiográfico, además de la problematización de la función del documento en la reconstrucción de sucesos pasados. También las novelas históricas, especulan sobre la (im)posibilidad de obtener un conocimiento pleno sobre el pasado histórico y su reconstrucción; otras, afrontarán el tema histórico desde los intersticios silenciados de la historiografía o presentarán un pasado oficialmente documentado pero representado desde una perspectiva diferente, nada familiar (Pons, 1996: 16; Gallo y Mendiola, 2000: 98); así mismo encontramos que el pasado histórico que estas novelas rescatan, no es el de los tiempos gloriosos o el de los ganadores, sino la historia de las derrotas y fracasos: mujeres, exiliados, vencidos o seres anónimos silenciados por los discursos históricos oficiales y representados ficcionalmente a través de un discurso que Pacheco denomina *intrahistórico*⁶, que se puede traducir en la preferencia de las novelas históricas contemporáneas por el episodio menor en lugar de los grandes eventos, pero que se consolida en la percepción de la Historia desde las perspectivas locales o domésticas, de actores subalternos⁷. Sin embargo Pacheco hace notar acertadamente que la renuncia actual a los relatos globales de explicaciones omniabarcantes no es característica exclusiva de la nueva novela histórica sino de la narrativa finisecular en general debido a su acomodo en el pensamiento socio-cultural de las últimas décadas.

De las novelas “totales” o “enciclopédicas” como *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *Yo el Supremo* o *Terra Nostra*, hemos pasado a la experiencia de lo fragmentario y lo particular, en relatos de espectro mucho más reducido. En lugar de contemplar aquellos grandes frescos de alcance nacional o continental, leemos hoy a cerca de las modestas vidas que llevan protagonistas

⁶ El término *intrahistórico* es inspirado en Miguel de Unamuno (1945) y elaborado por Augusto Roa Bastos (1977), Birutė Ciplijauskaitė (1988), Gloria de Cunha-Giabbai (1994), y Luz Marina Rivas (1997). Carlos Pacheco, “Reinventar el pasado: La ficción como historia alternativa de América Latina”, en *KIPUS, Revista Andina de Letras*, Quito, UASB, N. 6, 1997, pp. 33-42.

⁷ Desde esta perspectiva *intrahistórica*, Carlos Pacheco hace notar la proliferación, sobre todo, de la llamada literatura femenina emparentada con el género del testimonio a causa de la atención que tanto éste como la novela prestan a la oralidad de sus personajes quienes, después de un largo silencio, finalmente pueden “hablar” para contar su historia. Entre estas escritoras se mencionan a Laura Antillano, Ana Teresa Torres, Milagro Mata Gil, Rosario Ferré, Cristina García, Zoé Valdez, Julia Álvarez, Elena Poniatwoska y Ángeles Mastretta. Carlos Pacheco, “Reinventar el pasado...”, *op. cit.*, p. 37.

anónimos en ámbitos privados, escuchamos sus diálogos, somos testigos de sus preocupaciones íntimas, como en las pequeñas tramas de Sergio Pitlor o César Aira. (Pacheco, 1997: 36-37).

De la misma manera y a decir de Pons (1996: 17), el poder cuestionador de estas novelas se desprende de una serie de estrategias narrativas y procedimientos que apuntan hacia la relectura y reescritura de la Historia, como por ejemplo: una ausencia del narrador omnisciente y totalizador; la presencia de diversos tipos de discursos y sujetos de dichos discursos; presencia de evidentes anacronías históricas; creación de efectos de inverosimilitud; uso de la ironía y de la parodia; y el empleo de formas autoreflexivas que resaltan el carácter ficcional de los textos así como la reconstrucción del pasado representado; además, la intertextualidad como apropiación en el relato ficcional de textos ajenos y la metaficción, en la problematización de alcances y limitaciones en la exploración del pasado a través de la representación del trabajo de historiadores, periodistas, memorialistas, novelistas, etc., “con el fin de mostrar las limitaciones y el fracaso último [...] de sus esfuerzos por conocer el pasado y expresarlo en la escritura” (Pacheco, 1997: 38.)⁸. Es así que la nueva novela histórica, cuestiona héroes, valores y hechos pregonados por la Historia oficial desde una perspectiva irreverente, paródica o sarcástica; cuestiona también la supuesta capacidad del discurso historiográfico (y de su propio discurso) de aprehender los hechos de una “realidad” histórica para representarlos objetivamente en el texto; y, finalmente, problematiza no sólo la importancia y valor de los documentos en la reconstrucción histórica sino, como vimos anteriormente, la relación entre ficción e Historia.

⁸ Así mismo, Seymour Menton plantea que, al tiempo que existe una renovación formal y conceptual dentro de la nueva novela histórica latinoamericana, se presentan rasgos característicos como los siguientes: la distinción consciente de la Historia con exageraciones y anacronismos, la ficcionalización de personajes históricos, la abundancia de comentarios metaliterarios sobre el proceso mismo de la escritura, la cita intertextual y, finalmente, la aplicación de ciertos conceptos bajtinianos a los textos como lo dialógico, lo carnavalesco, la heteroglosia o lo paródico. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Ahora bien, cabe hacer notar que las características mencionadas hasta este punto, responden a la renovación de un género surgido durante el siglo XIX y conocida como la *novela histórica*. La obra *Jicoténcal*, de 1826, es reconocida como la primera novela histórica latinoamericana a partir de la cual, el género se va desarrollando de forma continua, adoptando las características marcadas por las corrientes literarias impuestas en el contexto de su escritura (romanticismo, realismo, naturalismo, modernismo, vanguardismo, etc.), amén de la ideología, discursos culturales imperantes y la concepción de Historia que se tiene en cada época⁹. Sin embargo, se puede decir que a pesar de los rasgos diferenciales marcados por todos estos patrones, hasta mediados del siglo XX, la novela histórica latinoamericana mantienen una línea representacional estable. Al respecto, Carlos Pacheco dirá que:

Una caracterización sucinta incluiría entre sus rasgos principales [los de la novela histórica clásica] un sostenido respeto al dato historiográfico; una utilización medida, controlada, de lo imaginario; una concepción que suele reducir “lo histórico” a la esfera pública de la vida política nacional y, sobre todo, una función, dentro de la dinámica cultural, que podría denominarse “constructiva” (1997: 34).

Es decir que, por una parte, no sólo podría explicarse a la novela histórica del siglo XIX por la presencia de la historiografía en la ficción, sino por el grado de objetividad y sumisión a las referencias históricas usadas por el autor, característica cuyo antecedente se puede datar en el modelo narrativo transplantado de Europa y creado por el novelista

⁹ Con respecto a cuál fue la primera novela histórica latinoamericana, existen muchas otras posiciones. Por ejemplo, Luis Alberto Sánchez parece reconocer al *Enriquillo*, de Galván (1879), como una de las primeras novelas históricas, mencionando también a la *Amalia*, de Mármol y *El Periquillo Sarniento*, de Fernández Lizardi, aunque todas éstas hayan sido escritas después de *Jicoténcal*. Cabe aclarar que, efectivamente, desde nuestro presente histórico, todas las obras mencionadas pueden caer dentro de la categoría de novelas históricas, si embargo hay una diferencia que también es señalada por Sánchez, pues *Amalia* y *El Periquillo Sarniento* fueron escritas en un presente de convulsiones sociales y políticas, que, leídos desde un ahora, pueden resultar históricos; en cambio el *Enriquillo*, al momento de ser escrita, ya poseía algunas características propias de lo que sería la novela histórica clásica. Incluso Martí diría de ella: “Leyenda histórica no es eso: sino novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana”. Luis Alberto Sánchez, “La novela histórica”, en *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 343-391. De aquí que la distancia temporal entre los sucesos históricos narrados en la novela y el momento en el que se la escribe se relativiza si se toma en cuenta, además, el tiempo o época en que se lee dicha novela.

escocés Walter Scott¹⁰, quien mantenía como uno de los rasgos propios de su obra el que la acción y los personajes se sitúen en un periodo del pasado histórico, estableciendo de esta manera una distancia temporal (mayor o menor) entre el mundo y los personajes narrados, y el mundo de los lectores. Cabe apuntar que el pasado descrito por el novelista no es en modo alguno legendario o fantástico, sino reconocible, concreto y datado en documentos o monumentos, obras de arte, etc. Lo más importante es que su existencia haya estado avalado por la historiografía¹¹. De aquí que la mayoría de los novelistas de este periodo basen la credibilidad de sus obras en la estrategia narrativa del *manuscrito encontrado*, que presenta al autor como mero transcriptor o editor del mismo para presentarlo al público contemporáneo¹². A decir de Celia Fernández Prieto (1996: 213), “esta estrategia aseguraba la historicidad de lo narrado, justificaba la omnisciencia del narrador autorial y le permitía intervenir con comentarios y comparaciones entre situaciones o costumbres del ayer y hoy”.

¹⁰ Hay quienes, sin embargo, discrepan que Walter Scott haya sido el creador del género. Wesseling, citado por Pons, dirá: “Sin embargo, le haríamos un gran honor a Scott otorgándole a él solamente los créditos de la ‘invención’ de esta forma literaria. Las novelas históricas propias emergieron hacia finales del siglo XVIII, cuando los novelistas comenzaron a utilizar información recogida por los anticuarios respecto de las costumbres, hábitos, vestimenta y la arquitectura de previas eras con el objeto de situar, en un detallado contexto histórico, las aventuras de personajes predominantemente ficticios”. Elisabeth Wesseling, “Writing history as a prophet. Postmodernist innovations of the historical novel”, citado por María Cristina Pons, *Memorias del olvido, op. cit.*, p. 74. Si bien no se puede negar la inexistencia de novelas con temas históricos antes de Scott, a éstas les falta la derivación de una individualidad de los personajes del contexto histórico del cual deberían desprenderse. Dice Lukács al respecto: “Desde luego que hay novelas de tema histórico ya en los siglos XVII y XVIII, y quien así lo desee puede considerar como “precursoras” de la novela histórica las elaboraciones de historia antigua y de mitos en la Edad Media, y remontarse aún hasta China o la India. Pero en este recorrido no encontrará nada que pudiese aclarar en algo fundamental el fenómeno de la novela histórica. Las llamadas novelas históricas del siglo XVII [...] son históricas sólo por su temática puramente externa, por su apariencia”. George Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 15. Cuando lo histórico es tan sólo escenario para las aventuras que suceden en otras épocas, no cabría considerar a los textos que las narran como novelas históricas. Por esto Jitrik no consideraría como novelas históricas *No habrá más penas ni olvidos*, de Osvaldo Soriano o, *La liebre*, de César Aira.

¹¹ Lukács señala al respecto: “En Walter Scott, se creó a partir de la vida misma una nueva manera de ver la sociedad, a saber, históricamente. La temática histórica fue un resultado orgánico, casi necesario del surgimiento de la expansión y de la profundización del sentimiento histórico. La temática histórica de Walter Scott sólo expresa este sentimiento, el sentimiento de que la verdadera comprensión de los problemas de la sociedad contemporánea sólo puede darse a partir de la comprensión de la prehistoria, de la historia del surgimiento de esta sociedad”. Lukács, *La novela histórica, op. cit.*, p. 284. Así, en Scott ya está presente la idea de entender el presente a partir de una revaloración del pasado.

¹² Este tipo de estrategia, ya presente en el *Quijote* de Cervantes, es rescatado en la actualidad por novelistas como Umberto Eco, en *El nombre de la rosa*; o Jostein Gaarder, en *Vita Brevis*.

Pero, por otro lado y lejos del modelo romántico de Scott, la novela histórica latinoamericana del XIX, junto con el discurso historiográfico, jurídico y político, trabajó en el proceso “constructivo” de diseño, desarrollo y consolidación de los proyectos nacionales. Como afirma Carlos Monsiváis (2000: 13), en su libro *Aires de familia*:

Si a los textos de historia se les encomienda el aprovisionamiento de símbolos, leyendas, mitos y realidades, a los escritores se les encarga las descripciones de costumbres y la creación de personajes y atmósferas reconocibles e irreconocibles; se les encomienda, en suma, los estímulos que anticipen la fluidez del destino nacional, y si se puede del propósito civilizador.

Esta noción gestadora de naciones, proyectada para la narrativa en general, se da en la novela histórica de manera clara al reinterpretar el pasado colonial como presagio de los estados nacientes. La narrativa histórica promueve y fija las grandes épicas nacionales imaginadas, particularmente a partir de los movimientos independentistas, “y en especial al representar la relación amorosa y familiar como una suerte de negociación ficcionalizada entre los antagonismos étnicos, culturales, políticos y sociales, a través de la metáfora maestra del romance” (Pacheco, 1997: 34). Por otra parte, Pons (1996: 84), siguiendo a Jitrik, señalará que la novela histórica del XIX, se ajusta cabalmente a los propósitos postindependentistas debido a que ésta permite a las sociedades reconocerse dentro del proceso de cambio que sufren los estados, asumiendo posturas e identidades más o menos definidas ante tales acontecimientos. Tampoco hay que dejar de lado que después de producida la independencia de varios de los países latinoamericanos, éstos se encuentran sumidos en una orfandad histórica que fue compensada y orientada a la reelaboración del pasado como contribución al progreso de las nuevas repúblicas. De aquí que la mayoría de los escritores formen parte de la élite intelectual que ayudaba al grupo hegemónico para llevar a cabo los proyectos nacionales programados desde su

particular *locus* de enunciación. Por esto es que las novelas históricas decimonónicas se constituyeron en discursos legitimadores de la ideología dominante (liberal) y de ratificación del poder, en el afán de arraigar una identidad que los diferencia del pasado colonial e indígena; y, además, éstas no sólo rescribían un pasado sino que también elaboraban, al igual que la historiografía, proyectos a futuro con características nacionales de modelo europeo.

Es así que la novela histórica latinoamericana del XIX, adopta el modelo europeo sin cambios sustanciales en sus estrategias narrativas, pero refuncionalizando sus formas para los fines que el contexto histórico de la época demandaba. Esto nos lleva a deducir que la constante renovación del género se debe a la coyuntura histórica en la que surge, lo que implica que, para el estudio de la novela histórica, hay que tener siempre en cuenta el contexto literario e histórico en el que ésta se origina. Es decir que, para entender los procesos de emergencia y cambio producidos en la novela histórica, específicamente latinoamericana, sería necesario analizar, como en el caso de la novela histórica romántica del XIX, razones políticas, sociales y filosóficas. De aquí la importancia del trabajo de Lukács, *La novela histórica* (1966), en el que se analiza la producción y modificaciones del género desde el punto de vista del contexto social e histórico de la época, es decir, desde la perspectiva de la emergencia y declinación de la burguesía, como es su caso. Así, Lukács (1966: 13), ya en el prefacio de su libro dirá:

Pero la investigación teórica se realiza aquí sobre una base histórica. La diferencia principal entre la novela histórica de los clásicos y la de los decadentes, etc., tiene causas históricas. Y en esta obra queremos justamente mostrar cómo la novela histórica nació, se desarrolló, alcanzó su florecimiento y decayó como consecuencia necesaria de las grandes revoluciones sociales de los tiempos modernos, y mostraremos así mismo que sus diversos problemas formales son reflejos artísticos precisamente de esas revoluciones histórico-sociales.

Para resumir, la novela histórica no es sólo una forma literaria con una manera especial de reproducir y representar las condiciones materiales de existencia reflejadas a partir de una conciencia histórica y discursos determinados, sino que es producto de un contexto histórico particular. De esta manera, el origen, producción o declinación de la novela histórica responde a grandes movimientos históricos que exigen de las sociedades una manera de asumir la historia, volviendo a delinear patrones sociales, culturales e identitarios¹³. Por ello, la Revolución Francesa dio origen a nuevos tipos y concepciones narrativas, la novela histórica europea entre ellas; y en Latinoamérica, como ya vimos, las guerras de independencia, crearon el contexto necesario para el surgimiento refuncionalizado de la novela histórica latinoamericana, aspecto que le da a ella el oficio de indagadora del sentido de legitimidad de una *identidad latinoamericana* frente al resto de identidades (Jitrik, 1986: 16-17).

Después de las guerras independentistas, la novela histórica presenta ciertos cambios que devienen en lo que se denominó la novela histórica del realismo; pero si bien esta variante de la novela está sujeta a un nivel de referencialidad más alto con relación a los datos históricos, ésta “sigue siendo [...] una de las expresiones culturales de la tendencia dominante en términos ideológicos, políticos y literarios” (Pons, 1996: 93)¹⁴.

En lo que sigue del siglo XX, la novela histórica continuará su proceso de

¹³ Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, reflexionan sobre este punto desde el concepto de *convención*: “Las obras literarias no son producidas en un vacío social ni, mucho menos, en un medio estético neutro. Todo nuevo texto se recorta sobre el horizonte de una tradición cultural y de un sistema literario. Ambos constituyen el campo intelectual [...] donde está predeterminado lo que es posible (verosímil) escribir o, por lo menos, todo aquello contra lo que se escribe, lo que se deforma y se fractura si el proyecto literario se construye en oposición a la norma estética aceptada. La convención limita el horizonte de lo posible: qué géneros, cuáles especies, qué temas, qué moral y qué ideología refracta la literatura”. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Conceptos de sociología literaria*, México, Centro Editor de América Latina, 1990, pp. 21-22.

¹⁴ Noé Jitrik señala que a partir de las novelas históricas románticas, predomina en ellas una actitud “realista”, refiriéndose a que desde la perspectiva imaginaria de su construcción, se articulan sobre una “representación”, que puede ser la de una época, periodo, o situación histórica que concuerde con los procedimientos descriptivos de la verosimilitud propia del periodo del realismo. Noé Jitrik, “De la historia a la escritura”, *op. cit.*, p. 24.

transformación sobre todo en lo que respecta a la complejidad de sus estrategias narrativas. Y aunque hay autores que señalan un declive en la producción del género durante algunos periodos como en el vanguardismo, éste no desaparece por más que las manifestaciones por parte de los novelistas hayan sido esporádicas.

Durante la época del modernismo, las variantes de la novela histórica se podrían dividir en tres corrientes: la del modernismo en sí, la de la revolución mexicana, y la del revisionismo. Explicaremos brevemente el contexto histórico-social por el que pasaba Latinoamérica a principios del siglo XX, pues estas corrientes, como hemos visto anteriormente, deben su producción a los sucesos que enmarcan sus cambios y variaciones. Las transformaciones de la economía, la política y la cultura, se debieron a factores como los procesos crecientes de industrialización, el crecimiento demográfico, la inmigración europea especialmente a países como la Argentina, la sobrepoblación de las urbes capitalinas y la estabilidad política. Todo esto implicaría, entre otras cosas, la europeización de las clases altas y medias y la decadencia de los patricios civiles y los llamados letrados; tenemos también la división del trabajo, que implica que la producción queda en manos de los gobernantes al contrario de la comercialización que queda a cargo de la ciudad; sin embargo, intereses extranjeros con respecto a las materias primas y mano de obra nacional, dará origen a lo que Haperín Dongui (1990) denomina el *orden neocolonial*. Este nuevo orden afecta directamente al escritor que tiene que abocar su producción a las nuevas reglas del mercado perdiendo así su papel “constructor” como instrumento privilegiado de las clases dominantes. A decir de Julio Ramos (1989: 9), “el escritor es un desplazado de la institución paterna, un exiliado de la *polis*”, un intelectual que se encuentra afectado por la modernidad progresista ante la cual a perdido posición y privilegios, en un proceso de secularización y

profesionalización de la escritura que se explica bajo la denominación de *la división del trabajo intelectual*. Ramos termina de explicar esta situación.

[...] el concepto de la “división del trabajo” ha explicado la emergencia de la literatura moderna latinoamericana como efecto de la modernización social de la época, de la urbanización, de la incorporación de los mercados latinoamericanos a la economía mundial, y sobre todo, como consecuencia de la implementación de un nuevo régimen de especialidades, que les retiraba a los letrados la tradicional tarea de administrar los Estados y obligaba a los escritores a profesionalizarse (1989: 11).

De esta manera, el modernismo se va perfilando en la sociedad como una crisis de conciencia y una visión fracturada del mundo en el que las certezas absolutas (como las científicas) se ponen en duda. Por ello el marcado desinterés por recuperar el pasado, pues si se lo hace se lo enfoca desde un punto de vista distante, sin conexión con el presente del escritor.

Otra de las variantes mencionadas de la novela histórica latinoamericana fue la de la novela histórica de la revolución mexicana. Dentro esta producción, el pasado manejado por los novelistas es el de uno próximo, los hechos históricos son contemporáneos a ellos. Como antes, este corpus literario trata de buscar una explicación para el hecho fundamental que transforma a una sociedad que busca posicionarse frente a cambios de gran envergadura. Lo interesante es que, desde una perspectiva crítica sustentada por un gran número de escritores de la revolución, ésta se constituye en fracaso y los personajes principales de las novelas pueden ser tanto héroes como villanos, sujetos agónicos presas del destino y de la naturaleza¹⁵. Desde esta perspectiva, la presentación

¹⁵ Esta perspectiva puede estar contenida metafóricamente en uno de los diálogos finales de la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, entre Demetrio Macías (el protagonista principal) y su esposa:

- ¿Por qué pelean ya, Demetrio?

Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo mirando el desfiladero, y dice:

- Mira esa piedra cómo ya no se para...

Mariano Azuela, *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1916], p. 137.

de un universo ilógico, angustiado, cruel y agónico, así como el discurso de una historia diferente a la oficial, en la que se plasman los fracasos y las decepciones de los sujetos partícipes de los movimientos retratados, acercan a estas obras a las técnicas, estrategias y concepciones de la nueva novela histórica (Schulman, 1967: 23).

Finalmente está, el revisionismo histórico, que se produce en la Argentina durante el primer decenio del siglo XX. Esta variante de la novela histórica se presenta, nuevamente, como la respuesta a un contexto histórico por lo demás problemático, pues la Argentina enfrentaba problemas como la profusa inmigración europea y campesina, tensiones por las luchas en el reajuste del sistema capitalista, socialismo, protestas obreras, anarquismo, demandas de participación política por parte de la naciente clase burguesa y algunos sectores de trabajadores. Por esto es que la novela histórica de este periodo trate, de manera central, el tema de la tradición y la identidad, matizado por cuestiones ideológicas como el *hispanismo*, debido a un espíritu de (re)conciliación con la herencia española, lo que cambia la manera de concebir el pasado, reavivando un tema que hasta hoy, en muchos países de América Latina, es fundamental: el tema de la raza como búsqueda de sentido en un origen común pero conflictivo.

En lo que resta de la mitad del siglo XX, la escritura de novelas históricas decae notablemente, siendo ésta esporádica y, a veces, casi nula. Sin embargo, la poca producción ocurrida durante los treinta, cuarenta y cincuenta, en su gran mayoría, conserva características propias de la novela histórica tradicional. María Cristina Pons (1996: 98) señala a *Las lanzas coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri, como ejemplo de la novela histórica de técnicas vanguardistas pero de claro perfil tradicional. Esta disminución del género podría deberse a algunos factores históricos que inciden en el

cambio de perspectiva por parte de los escritores, con respecto al contexto de su creación. En primer lugar, los cambios sociales y económicos sufridos en Latinoamérica, debido a la creciente dependencia respecto a los Estados Unidos; la explotación de las masas campesinas e indígenas y de los recursos naturales por parte de oligarquías nacionales y corporaciones internacionales, así como la proliferación de latifundios; la crisis financiera de 1929, que alcanzó con un efecto devastador a América Latina pues descalabra la aparente estabilidad política, social y económica que hasta entonces ésta había tratado de forjar; y la segunda guerra mundial, que agravó los problemas viejos y nuevos al comprobar que las naciones latinoamericanas se habían constituido por primera vez en su historia en acreedoras netas de una Europa colapsada por la guerra y de un Estados Unidos cuya economía pegó un salto adelante merced a su posición estratégica con respecto a la guerra (Halperín Dongui, 1990: 371-444). Y, en segundo lugar, el desarrollo de la novela de corte costumbrista que servía para reclamar una modificación de la situación política, social o económica de los países. “Los problemas del indio, las consecuencias de la colonización, el odio al imperialismo extranjero o al caudillismo nacional”, dice André Jansen (1973: 66), “fueron los temas más tratados” durante este período histórico-literario. La literatura adquiere un rol predominantemente social. Una novela, un poema, hacía las veces de discursos de reforma para el hombre olvidado que habitaba países asolados por la miseria, la marginación y el atraso tecnológico. Este era la labor del escritor, cuya problema de conciencia radicaba justamente en la de saberse pertenecientes a un grupo de privilegiados de acceso fácil a la cultura, en medio de la ignorancia y la pobreza. Desde este punto de vista, la preocupación por el pasado como búsqueda de identidad para proyectar el futuro, se torna en una preocupación por un presente conflictivo en busca de cambios que permitan la transformación. Menton (1993: 19), en su libro sobre la

nueva novela histórica latinoamericana plateará similar tesis al decir que en este periodo costumbrista que abarca 1915 y 1945, la búsqueda de una identidad nacional es preocupación central entre los escritores, con la diferencia que éstos ponen el énfasis en temas y problemas actuales. De manera tal que la producción de novelas históricas es reducida y los pocos que las escriben se mantienen dentro del estilo más bien tradicional (cfr. también Oviedo, 1980: 426).

Asimismo, es necesario señalar que a principios de los años veinte, comienzan a desarrollarse ciertas ciencias y disciplinas que contribuyen a una reflexión ya no tanto del pasado, sino de un presente conflictivo y del individuo en sí. Entre los aspectos que influyen para un cambio de la visión de la sociedad y el hombre, se puede mencionar, por ejemplo, la Teoría de la Evolución Darwiniana y su crítica de las cosmogonías; el Materialismo Histórico, con una visión antagónica de la armonía social y de la praxis utópica-religiosa; también se puede agregar las teorías psicoanalíticas de Freud, descubriendo el inconsciente y las complejas relaciones instintivas-sexuales que subyacen a la vida familiar e individual (Hoyos, 1997: 125). Todo esto contribuye a enfatizar una subjetivización de la Historia, que se va definiendo en un escepticismo que demarca la problematicidad de los vínculos entre Historia y literatura que surge a partir del deslinde entre la concepción tradicional de Historia, entendida como el “relato de sucesos memorables” ocurridos en un pasado cercano o remoto, y la fundación moderna, entre los siglos XVIII y XIX, de una disciplina abocada a la reconstrucción y reconstitución “objetivas” de procesos y acontecimientos del pasado. Esta división entre Historia y relato, y el objetivo de la primera de aspirar a convertirse en una ciencia de carácter científico, acarrearón una serie de redefiniciones conflictivas de lo que debía comprenderse estrictamente por literatura. La ruptura de este sentido de “lo histórico”

vino dado en gran medida, durante la primera mitad de siglo, por la lingüística en general, y la lingüística saussureana en particular y lo que se llamó el *giro lingüístico*. Es a partir de aquí que la teoría literaria encontró, o pensó encontrar, el estatuto científico propio del que carecía. El lenguaje, o la concepción que de él se tenía, se convirtió en materia, objeto y fin de una “escritura”, cuyas formas podían ser analizadas y descritas por medio de las reglas, conceptos y concepciones propias de aquella disciplina (Perus, 1994: 9).

Podríamos señalar, de la misma manera, que durante la primera mitad del siglo XX (hacia los años cuarenta), resurgen las ideas de Nietzsche, claro exponente, ya en el siglo XIX, del cuestionamiento de la Historia como forma de conocimiento. Nietzsche concibe a la Historia como aquella tras la cual se ocultan los errores de una verdad inalterable por irrefutable debido a la misma acción de la Historia a lo largo del tiempo. De aquí que “[l]os historiadores tratan de borrar, en la medida de lo posible, aquello que puede traicionar, en su saber, el lugar desde el que miran, el momento en el que están, el partido que toman” (Foucault, 1997: 54). Es decir que la Historia conserva una perspectiva desde la cual mantiene su posición con respecto a la verdad histórica, una verdad creada a partir del error que se perpetúa una y otra vez en el discurso historiográfico y que sólo puede ser desmantelado a partir del ejercicio genealógico que debele las máscaras en el afán de “conjurar la quimera del origen”. Se pueden añadir a la crítica de la historiografía, como actividad objetiva y neutral, el pensamiento de Croce, quien cuestiona el positivismo y denuncia que las diversas versiones de la Historia se encuentran determinadas por los intereses y subjetividad de un presente desde el cual se escribe (Pons, 1996: 99). También, entre los críticos de la Historia se puede mencionar a Collingwood, para quien el historiador es un narrador de historias;

sugiere que la sensibilidad histórica se manifiesta en la capacidad del historiador para hacer uso de lo que él llamaba “la imaginación constructiva”, y lograr hacer que un relato sea plausible a partir de los “hechos” que, antes de su procesamiento, no tienen sentido alguno (White, 1994: 13). En pocas palabras, el historiador hace la Historia según cómo él lo vea y lo (re)construya¹⁶.

Aún así, todos estos cambios socio-históricos y culturales, no son expresados en las novelas históricas sino hasta muchos años después; además que ya, para 1940, la nueva literatura latinoamericana comienza a emerger para culminar en el apogeo de lo que se llamó el *boom* latinoamericano, desplazando todavía más al género de la novela histórica. De esta manera, la nueva novela latinoamericana irrumpe en el campo literario en clara manifestación contra el realismo burgués y la novela burguesa, el regionalismo de las novelas de la tierra y del criollismo, contra el logocentrismo y su razón cognoscente del mundo, y contra las construcciones históricas hegemónicas de una realidad latinoamericana, característica que podría acercar esta producción literaria a la nueva novela histórica pero que, paradójicamente, no se manifiesta a través de ella. Los autores de este periodo centran su atención en el hombre como individuo en relación con la sociedad urbana, realzando la problemática existencial de identidad

¹⁶ Posteriormente, estudiosos como Hayden White considerarán el discurso del historiador y del novelista como dos actividades semejantes, pues una obra histórica es una estructura verbal como forma de discurso de prosa narrativa. White dirá al respecto: “Cómo configurar una situación histórica dada, depende de la sutileza del historiador para hacer encajar una estructura de la trama específica en el conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un significado de un tipo determinado. Esta es una operación esencialmente literaria, es decir, construye ficciones. Y el llamarla así, de ninguna manera rebaja del estatuto de las narraciones históricas su capacidad de proveer cierta clase de conocimiento [...] la codificación de acontecimientos en términos de tales estructuras de la trama, es una de las maneras que tiene una cultura para dar sentido tanto al pasado personal como al público”. Hayden White, “El texto historiográfico como aparato literario”, en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, N.2, 1994, pp. 15-16. En efecto, la construcción de la trama narrativa del discurso histórico, no indica que la Historia sea pura ficción, sino que su construcción discursiva sigue un proceso similar al de la ficción. Y en este sentido es interesante notar que lo que White hace es cuestionar la condición cómo la Historia construye su discurso, y no así la de la novela. Por lo tanto, la construcción discursiva de la novela no le debe nada al de la Historia, sino al revés.

individual, colectiva y universal¹⁷. Claro ejemplo de ello serán las novelas de Juan Carlos Onetti (quien incluso será reconocido por Vargas Llosa como el primer “novelista creador” de América Latina, dentro la distinción que el novelista peruano tiene entre “novela primitiva” y “novela de creación”), Leopoldo Marechal, Juan Rulfo y Enrique Amorín, entre otros, pero sin desconocer, como dice Oviedo, la presencia de precursores como Quiroga o Arlt¹⁸.

Así pues, dados todos los cambios a partir de 1940, los novelistas tienen la necesidad de cambiar la concepción sobre su arte. Alberto Moravia, al respecto, piensa que los artistas de entonces, enfrentados a un mundo trastocado y en transformación, consideran que:

[...] la novela debería adaptarse a la época; en lugar de tratar de obtener un juicio desde ya imposible, debería tornarse semejante al mundo en el cual vivimos y donde nada se produce que tenga verdaderamente un comienzo, una evolución y un fin, es decir, donde nada puede ser contado como una historia; este mundo no conoce protagonistas, ni héroes, ni personajes típicos, sino solamente individuos, con los que no es posible, finalmente, mantener relaciones seguras

¹⁷ José Miguel Oviedo indica que el cambio en la manera de hacer novelas a partir de 1940, está marcada, en primer lugar, por un cambio de escenario: del campo a la ciudad; y por un sustancial cambio de intención: la literatura ya no tiene tesis que probar ni está sujeta a la férula de nadie, quiere valer por ella misma. Esto se explica, también, por el contexto socio-histórico de la época. Las grandes migraciones campo-ciudad, marca el crecimiento desmesurado de las urbes capitales y el despoblamiento progresivo del campo. Las ciudades se convierten en el *summum* antagónico de los países latinoamericanos: cultura y analfabetismo, pobreza y gran riqueza, altos niveles de vida y marginalidad; todo dado de forma contigua y simultánea. Oviedo señalará, por todo esto que “[n]o hay necesidad de ir al campo para buscar nuevos temas: el campo ha venido a la ciudad y ha develado crudamente problemas que parecían remotos o fantásticos [...] La ciudad es un núcleo de conflictos individuales y sociales, que exige de las descripciones un refinamiento psicológico que antes quizá no era necesario: la selva siempre se devoraba a los hombres. La antigua lucha épica contra la naturaleza se ha fraccionado y se libra en muchas fuentes a la vez; se llama soledad, alineación, angustia, incomunicación. Lo cual no quiere decir que los viejos temas del indigenismo y el regionalismo desaparezcan en el nuevo panorama; sencillamente, se han hecho menos fotográficos y más expresivos, menos misionales y más literatos”. José Miguel Oviedo, “Una discusión permanente”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1980 [1972], p. 430-431.

¹⁸ En este mismo periodo, sin embargo, se da el caso particular de José María Arguedas, como representación del destino de la corriente indigenista de estos últimos años (lo que Donald L. Shaw clasifica como “neoindigenismo”). Este escritor representa un nuevo grado de evolución del género en el Perú, retratando la psicología mestiza e indígena en sus conflictos culturales, sexuales y religiosos; alejándose de divisiones clásicas indigenistas entre indios y blancos, para fraccionarlos en infinitos estratos de sociedades plurales, separados por intereses de los unos contra los otros. J. M. Oviedo, *Una discusión permanente*, op. cit., pp. 431-432.

porque nos falta la mediación de una ideología, o mejor todavía porque las hay en demasía. (Schulman, 1967: 24).

Las sociedades modernas de los centros urbanos, tipifican el tipo humano desorientado, a decir de Schulman (1967: 25), pues los individuos que vienen a engrosar la densidad demográfica de los centros urbanos, no pueden encontrar filiación con el nuevo espacio que les toca habitar. Este individuo, entonces, se siente desorientado, aislado, marginado, complicándose aún más la figura por el problema de una identificación cultural y la búsqueda de raíces en el pasado. “De allí que pueda explicarse en un contexto hispanoamericano, como vigencia y no como imitación, la obsesión por el tiempo casi universal entre los novelistas de América. El tiempo es para ellos historia, identidad, el peso de problemas soterrados y de latente explosividad” (Schulman, 1967: 25). De aquí que los novelistas busquen nuevas formas de expresar esta condición del ser latinoamericano, nuevas técnicas que implican concepciones de una sociedad que ya no puede representarse en términos esquemáticos u objetivos, como en la novela criolla. Se comenzará a utilizar, entonces, el monólogo interior, la alternancia tempo-espacial, el flujo psicológico, discursos fragmentarios y el empleo de cosmovisiones mítico-religiosas. Por supuesto, y a decir de Pons, la recurrencia a la universalidad del lenguaje mítico con todo lo que ello significa (tiempo cíclico y tiempo fuera del tiempo), aparece incompatible con las características propias de la novela histórica, puesto que:

la novela histórica no sólo maneja el tiempo histórico, y no así el tiempo abstracto del mito o la dimensión transhistórica del pasado, sino que también resalta la particularidad y singularidad del acontecer histórico (incluso lo regional) más que la universalidad del lenguaje del mito (1996: 101).

Habría que destacar que, sin embargo, al contrario de lo que pasó durante el siglo XIX con la aparición de la novela histórica debido a conflictos histórico-sociales que demandaban cambios revolucionarios anclados en una pretendida identificación con el

pasado, durante la emergencia de la nueva novela, no se percibe esa necesidad de un regreso al pasado histórico.

A partir de 1960, la literatura latinoamericana sufre cambios en cuanto al rigor y responsabilidad intelectual y práctica. Factores políticos y culturales promueven a un reordenamiento de los discursos que hacen a América Latina, como por ejemplo, luchas armadas en varios países, las actividades de la guerrilla urbana, la represión institucionalizada, las crisis de las democracias representativas, la reaparición encubierta del fascismo, el empuje de la empresa editorial, la creación de premios literarios, pero sobre todo, la presencia de la revolución cubana¹⁹ que, a decir de Oviedo (1980: 432):

operó como un fenómeno catalizador de la vida política, cultural y artística continental. Especialmente, los intelectuales comprendieron la hermosa lección que dejaba esa primera [...] revolución socialista de América: la utopía se había convertido en una realidad difícil, conflictiva y, por ello mismo, más admirable; no bastaba defenderla: se necesitaba replantear, repensar todo y actuar en consecuencia [...] La existencia de la revolución clarificó muchas cosas y descongestionó la literatura de muchos dogmas que sobre ella pesaban. Sobre todo, hizo ver la secreta inmoralidad de los esquemas simplistas y consabidos; refrescó nuestro pensamiento político, lo conectó con la realidad.

¹⁹ La mayoría de los autores coinciden en señalar a la revolución cubana como el hecho que agrupa a escritores unidos por lazos de amistad y admiración ideológica hacia ella, en clara actitud de compromiso contra toda forma de opresión y dictadura. Otros le otorgan aún más importancia pues señalan a la revolución como el fenómeno que permite una concientización de Latinoamérica por parte de Occidente. Entre estos podemos citar a Jaime Mejía Duque, para quien “Cuba fue más que ella misma, pues alteró el contexto [...] De pronto los europeos se pusieron serios para mirarnos [...] De ahí se desgajaron episodios económicos, políticos, culturales, militares, bien conocidos [...] Y es aquí, en esta coyuntura, en donde situamos el origen, no del “boom” exactamente, sino de aquello que lo haría viable como reclamo publicitario y sésamo en los mercados del mundo para ciertos libros de marca latinoamericana”, De aquí que, “[b]ajo tal expectativa cultural y política sobre Latinoamérica, provocada por la revolución cubana, el libro latinoamericano ganó interés y sentido para el público europeo. Se involucró en sus necesidades culturales [...] De literatura periférica y desconocida, casi pasó a convertirse en moda”. Jaime Mejía Duque, “El ‘boom’ de la narrativa latinoamericana”, en *Literatura y realidad*, Bogotá, Oveja Negra, 1976, p. 228- 229. Sobre el “boom” literario latinoamericano, se pueden revisar también los trabajos: *La contemplación y la fiesta* (1969), de Julio Ortega; *El “boom” en perspectiva* (1984), de Ángel Rama; *La literatura hispanoamericana* (1985), de Joaquín Marco; o, finalmente, *Nueva narrativa Hispanoamericana* (1999), de Donald A. Shaw.

Por tanto, esta concepción utópica de emancipación del hombre nuevo americano, junto a la representación totalizadora, universal y cósmica, de una realidad que está más allá de los ejes lógicos, temporales o espaciales, hacen que se aparte de la narrativa todo concepto histórico o formas de recuperación del pasado. Cuando sucede algún uso de la historia dentro el discurso ficcional, se hace visible la tendencia a escribir libros totalizantes que traten de contener así una representación de la realidad, que destaquen lo transhistórico, o que plasmen la realidad histórica pero desde un lenguaje mítico con características ya mencionadas como el tiempo cíclico y abstracto.

Dentro de este contexto, cabe mencionar, ineludiblemente, el trabajo de Alejo Carpentier, pues de toda la producción de la nueva novela latinoamericana, incluido el *boom*, es quien escribe y se preocupa, de manera metódica, tanto de la Historia como de la novela histórica, al extremo de que Seymour Menton considerará *El reino de este mundo* (1949) como la primera nueva novela histórica de América Latina, aunque existan autores, como Joaquín Marco (1985: 34), que sostienen que las novelas de Carpentier no son exactamente novelas históricas “aunque algunas de ellas supongan un esfuerzo de reconstrucción de una realidad del pasado”. Habría que señalar que, aunque Marco sostenga esta posición, no da elementos que justifiquen su tesis, por lo que no estamos de acuerdo con su posición²⁰. A continuación, exploramos brevemente las propuestas del novelista cubano para delimitar los aportes y características que lo enmarcarían dentro de la nueva novela histórica latinoamericana.

²⁰ Joaquín Marco sostiene que lo único que hace Carpentier es construir relatos como una búsqueda de sentido de la Historia (característica ya presente en la nueva novela histórica latinoamericana). Sin duda alguna, parece existir una falta de conocimiento en Marco sobre las características de la nueva novela histórica, juzgando a Carpentier dentro los parámetros de la novela histórica clásica. De ahí su afirmación al exponer tajantemente que las novelas de Carpentier no son exactamente novelas históricas. Incluso se contradice cuando dice que “*La consagración de la primavera* (1978), [es un] amplio intento de reconstrucción histórica que se inicia durante la Guerra Civil española y finaliza con la invasión frustrada de los mercenarios Yanquis en Cuba”. Joaquín Marco, *La literatura hispanoamericana*, Madrid, Salvat Editores, 1985, p. 35.

En el prólogo a *El reino de este mundo* (1972), Carpentier, a la par de esbozar lo que sería su teoría sobre lo *real maravilloso*, nos introduce a su concepción sobre el papel de la novela con respecto a la Historia y a la relación del novelista con el contexto socio-histórico en el cual produce su obra; identificando el papel de la novela como el de una *relación* en la que debe quedar consignada toda la realidad americana representada en su dimensión pluricultural y multiétnica.

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías [...] Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares (Carpentier, 1972: 13-14).

Es decir que la novela, lejos de ser un discurso ficticio, refleja el contexto del que el novelista no puede sustraerse²¹. Por tanto, representa la realidad latinoamericana en sus dimensiones socio-históricas y culturales. De esta manera el novelista se convierte en un cronista, pues éste:

[...] sólo podrá hallar su razón de ser en erigirse en una suerte de Cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de ese continente, mostrando, a la vez, sus relaciones con la historia pasada del mundo, cuyas contingencias también le atañen, poco o mucho (Carpentier, 1987: 157).

²¹ Ver, al respecto, el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en el que Carpentier desarrolla una serie de reflexiones respecto a diversos contextos (raciales, económicos, políticos, culturales, ideológicos, etc.) que diseñan el perfil del hombre americano y que tienen que ser tomados en cuenta por los escritores al momento de (re)descubrir y describir Latinoamérica.

En pocas palabras, el novelista está estrechamente relacionado con la Historia y es testigo e intérprete de su época debiendo, su discurso, producirse dentro el seno de una cultura (regional y universal), en el proceso de configuración del pasado histórico. Sin embargo, el papel que juega el novelista no es el de describir acciones históricas en un afán informativo, sino el de crear, a partir de los discursos histórico y ficticio, los contextos que explicarían tales sucesos. Habría que añadir que el novelista, como testigo directo del presente, tiene que ser, al mismo tiempo, conciente del pasado, elaborando a través de la novela, nexos que puedan fundir ese pasado histórico con el presente, en una clara conciencia histórico-cultural. Por esto, Antonio Fama (1991: 138-139) afirmará (con respecto a la producción de Carpentier), que “la novela desempeña la función de vehículo para el conocimiento de la realidad”, convirtiendo así a la novela “en principio organizador de la historia”.

A partir de todo lo dicho, se puede concluir que la novelística de Carpentier viene a perfilar, desde los años cuarenta, una nueva concepción del hacer novela histórica, alternativa a una producción tradicional; novela histórica que logrará consolidarse años después (durante la década de los setenta y ochenta) con la proliferación de la nueva novela histórica. O sea que, la producción de Carpentier se presenta, finalmente, como obra precursora dentro de un contexto donde el quehacer literario se oponía a la temporalidad y fuentes documentales históricas y cuestionaba la transparencia de una realidad mediada por el discurso histórico como forma de conocimiento. Y es justamente por haber sido relegada a un segundo plano que la novelística de Carpentier se consideró, hasta la explosión de la nueva novela histórica, como rasgo particular del autor y no como producción innovadora del género en cuestión. Dirá Pons (1996: 105), al respecto:

En otros términos, hacia fines de los años sesenta y principios de los setenta, podría decirse que esa ambigüedad crítica introducida por algunas novelas de la revolución mexicana, el revisionismo histórico de la novela de Viñas, o las “innovaciones” aisladas introducidas por la novela histórica de Carpentier, se constituyen en la excepción de una producción de novelas históricas que durante épocas no ha manifestado grandes cambios respecto de la novela histórica tradicional (ya sea en términos de estrategias narrativas, en términos de un cuestionamiento de Historia, o en términos de su papel de apoyo a los grupos hegemónicos de poder).

Lo cierto es que, durante este periodo y como ya se dijo antes, la producción de novelas históricas es muy reducida y casos como el de Carpentier hacen de él (desde la perspectiva actual) precursor de la nueva novela histórica latinoamericana. Otros autores, con él, serán Augusto Roa Bastos con *Yo el Supremo*, Jorge Ibarguengoitia con *Los relámpagos de agosto*, o Reinaldo Arenas, con *El mundo alucinante*. Incluso habrán autores que consideren a este último como el verdadero renovador del género. Carlos Pacheco (1997: 34) considera *El mundo alucinante* (1969) como la novela inaugural y fundadora del nuevo género histórico. La irreverencia, la metaficcionalidad, el intertexto, la desmesura y el gesto irónico, son algunas de las características que Pacheco señala sobre la novela de Arenas como una nueva manera de ficcionalizar la memoria colectiva. Pero también, a la par de una postura de ruptura con la novela histórica tradicional, *El mundo alucinante* propone nuevas perspectivas y procedimientos narrativos que subvierten la manera en la que la novela se dedicaba a consolidar los proyectos nacionales hegemónicos de naciones homogéneas al servicio de un grupo minoritario de poderosos (como pasaba con el género durante el siglo XIX y gran parte del XX). La novela del escritor cubano propone, entonces, una deconstrucción de las concepciones dominantes establecidas a partir de varias visiones de figuras y eventos históricos, entre las que se encuentran también racionalidades y discursos subalternos, además de lograr “cuestionar, por medio de la reflexión metaficcional, algunas viejas certezas acerca del conocimiento del pasado y de la

legitimidad de las vías hasta ahora comúnmente aceptadas para acceder a él” (Pacheco, 1997: 34).

Cabe señalar que estas obras evidentemente importan un cambio en el género, pero no por ello significa una ruptura dentro la evolución de la novela histórica. Se podría considerar que la nueva novela histórica presenta y debe, de la narrativa del *boom*, procedimientos y estrategias literarias; del género tradicional, convenciones que implican la representación del pasado dentro la estructura ficcional; y, del contexto socio-histórico, las convenciones para la producción de la obra como tal. Noé Jitrik (1986: 27) señala al respecto que el proceso de modificación de la novela histórica latinoamericana, de la misma manera que obedece a factores o razones políticas, sociales o culturales, también se manifiesta a partir de comportamientos intraliterarios como son: primero, la proliferación de estrategias que son estrictamente narrativas; segundo, la interrelación de discursos narrativos; y, tercero, los grandes ataques contra lo que fue el fundamento de las novelas, la verosimilitud y la linealidad²². De esta manera, se puede pensar que los cambios producidos en el género se deben a una continuidad a partir de las propuestas dadas por la nueva narrativa así como las transgresiones, recuperación, negación o refuncionalización de las convenciones dictadas por la novela histórica clásica. Además, la manera en la que la producción de la nueva novela histórica se incrementa a finales de siglo, se puede deber a una ruptura literaria con los géneros precedentes, u otro tipo de ruptura con formas históricas,

²² María Cristina Pons enumera las peculiaridades “heredadas” por la novela histórica de la narrativa contemporánea, abocada, esta última, a la representación de una realidad fragmentada, a partir de la concepción mítica del tiempo y el espacio, de la indiferenciación entre ficción y realidad, y de la subjetividad y no causalidad. “La novela histórica reciente ‘hereda’ la tarea innovadora de una tendencia literaria que ha desarrollado procesos y prácticas narrativas que privilegian, entre otros aspectos, la coexistencia de diferentes discursos y puntos de vista; el desdoblamiento de las identidades y los juegos especulares; el uso de la parodia, la ironía y lo burlesco; la yuxtaposición y el entrecruzamiento de líneas temporales; y el uso de una variedad y uso de formas narrativas y estrategias autorreflexivas”. María Cristina Pons, *Memorias del olvido*, *op. cit.*, p. 106.

sociales o culturales ya caducas. Según Pons (1996: 109), esta emergencia podría deberse a las condiciones finiseculares vividas en el continente, que se asocian a cambios en una determinada conciencia histórica, como también lo sugiere Lukács, al tratar de explicar la emergencia de la novela histórica a partir de la incidencia de un nuevo tipo de conciencia, como fue la burguesa.

Lo cierto es que la novela histórica de fin de siglo, se desarrolla en medio de una crisis de fe que se debe al fracaso de los proyectos revolucionarios de la década de los sesenta. 1970 es época de crisis políticas. En toda América Latina, los gobiernos y las dictaduras ejercen represión contra los sobrevivientes de las luchas de liberación nacional y los movimientos guerrilleros. La división de los partidos comunistas en grupos “foquistas” y “no foquistas”, la muerte del Ché y el retorno de la revolución cubana hacia un conservadurismo intelectual abre esta nueva etapa de fracaso de los proyectos socialistas y los sistemas de gobierno populares, para prevalecer, en adelante, los crímenes institucionalizados por parte de los grupos militares y paramilitares en el poder (Oviedo, 1980: 439). A partir de 1980, en cambio, comienza en Latinoamérica la crisis económica. Se experimenta su declinación debido al fracaso del modelo de industrialización por sustitución de importaciones que sólo benefició a sectores minoritarios de la burguesía contratista del Estado. Es lógico que, frente a todos estos cambios en el contexto socio-histórico del continente, también cambien las condiciones de producción material y simbólica. Además, este período importa por la resistencia de sectores sociales (ecológicos, feministas, homosexuales, etc.) a la creciente homogenización o des-diferenciación que se va produciendo debido a la transnacionalización de la política, la economía y la cultura, amén de una creciente descentralización y fragmentación del poder social de la burguesía. Todo esto lleva a

modificar los sistemas clásicos de representación, lo que implica, también, una de las características de la época llamada “posmoderna”: la politización de los movimientos sociales en el afán de exigir sus demandas culturales y sociales. (Pons, 1996: 21).

Y ya que el tema de la posmodernidad²³ es de suma importancia con respecto a la producción de la novela histórica en los últimos decenios del siglo XX, quisiéramos analizar este punto. Al mismo tiempo que, durante el periodo comprendido entre los setenta y ochenta, se da la insurgencia de grupos subalternos en el contexto social y político de los países latinoamericanos, comienza a (re)surgir el debate sobre la validez y eficacia de las narrativas del siglo XX, y la desconfianza por los grandes discursos y modelos de construcción histórica. Es un debate que surge en los países europeos y anglosajones pero que se proyectó sobre Latinoamérica bajo lo que Lyotard llamó *la condición posmoderna*, caracterizada, esencialmente, por el ocaso de los meta-relatos, esgrimidos, en primer término, por la Historia, la sociedad sin clases, la acumulación de riqueza o el discurso del progreso. A partir de esto es que se puede colegir que la nueva novela histórica tiene mucho que ver con el pensamiento posmoderno, sobre todo en lo que respecta a la perspectiva deconstructora de la Historia, la verdad y el conocimiento, por lo que se podría decir que este paradigma afecta a la producción del género, o como Karl Kohut (1997: 20), dice:

La posmodernidad y un manifiesto interés por la historia son, pues, dos expresiones paralelas de nuestro tiempo. Este paralelismo es tan obvio que hace suponer una relación interna entre ambos, lo que incluye, desde luego, la novela histórica. La posmodernidad condiciona la novela histórica y, al mismo tiempo, es condicionada por ella.

²³ Cabe aclarar que el término “posmodernidad” hace referencia a la época consiguiente a la modernidad; no así “postmodernismo” que designa el movimiento literario que siguió brevemente al modernismo.

La nueva novela histórica, a partir de estos condicionamientos, se revela como un descreimiento del pasado histórico, abandonando, a decir de Marco Aurelio Larios (1997: 134-135), los perfiles marmóreos de los héroes (Simón Bolívar), los juicios implacables sobre los antihéroes o dictadores (Maximiliano, Carlota de Habsburgo, el Dr. Francia), las desavenencias de los descubridores (Colón o Hernando de Magallanes), la intocabilidad de los reyes (Isabel la Católica, Felipe II), o la condena feroz de los conquistadores (Lope de Aguirre, Cabeza de Vaca, Hernán Cortés). Desde esta perspectiva, la nueva novela histórica se plantea alternativa a la historiografía oficial, rescatando personajes y acontecimientos históricos “creados” a partir de perspectivas maniqueas de buenos y malos, de héroes o villanos, o de grandes y pequeños hombres. El género renovado, presenta la historia desde la infinidad de discursos, creando al mismo tiempo nuevos lenguajes fundados en la paradoja, la ironía, la alteridad, la refutación, el anacronismo, la simultaneidad, etc. Así, en la deconstrucción de una realidad e Historia, la novela histórica se identifica con las condiciones de producción que la posmodernidad propugna, lo que contribuye a conciliar ambos aspectos y condescender a la idea de una novela histórica posmoderna²⁴, por lo menos en los puntos clave mencionados anteriormente. Por ello, estamos de acuerdo con Carlos Fuentes, cuando dice que:

²⁴ Sin embargo existen posturas, como la de Nelson Osorio, que plantean dudas sobre designar la literatura latinoamericana como posmoderna, si se toma en cuenta –dice él– que en nuestro continente no ha arraigado si quiera la modernidad. O como Niall Binns, que expone sus dudas respecto a enmarcar a la nueva narrativa latinoamericana y la novela histórica, dentro de los parámetros de la postmodernidad, contraponiendo sus argumentos a los de los teóricos norteamericanos Brian McHale y Linda Hutcheon. Binns concluye: “Hay que admitir, desde luego, la legitimidad de lecturas conscientemente parciales. Sin embargo, hay una contradicción flagrante entre un concepto como el de la postmodernidad, tan ligado a lo particular, y unas teorías que proponen (desde un “centro” debilitado pero todavía funcional) definiciones universales, ciegas a la particularidad contextual de obras escritas desde la excentricidad hispanoamericana. En fin, me parece muy legítimo que McHale y Hutcheon analicen las novelas históricas de escritores hispanoamericanos desde sus muy enriquecedoras perspectivas; me parece válido que señalen la influencia o las coincidencias de estas novelas en la narrativa posmoderna norteamericana y europea. Sin embargo, es aberrante, a mi juicio, hablar de las novelas del *boom* como posmodernas cuando a) conforman la primera consagración de una novela *moderna* en Hispanoamérica; b) se escribieron con una intención revolucionaria, declarada pero también implícita, en un clima ideológico de gran utopismo, un mundo, digamos, donde todavía imperaban los grandes relatos modernos de la

Esta manera de ficcionalizar la historia llena, además, una necesidad muy precisa en el mundo moderno –en el mundo, más bien, de la llamada posmodernidad–. Jean Baudrillard nos asegura que “el futuro ha llegado, todo ha llegado, todo ya está aquí...” Por ello se ha agotado lo que Jean François Lyotard llama “los metarrelatos de liberación” de la modernidad ilustrada. Pero el fin del metarrelato, por definición abstracta y absolutista, ¿no promete la multiplicación de los *multirrelatos* del mundo pluricultural, más acá, del dominio exclusivo de la modernidad occidental? La “incredulidad hacia la metanarrativas” puede ser sustituida por la credulidad hacia las polinarrativas que nos hablan de proyectos de liberación múltiple, no sólo occidentales. El Occidente de la asedia y la incredulidad puede recibir, desde su otra mitad indo-afro-iberoamericana, un mensaje que tanto Baudrillard como Lyotard quizás aceptarían: el de “activar las diferencias” (Lyotard). Las novelas históricas [...] cumplen ejemplarmente esta función. Son una forma de vigilar históricamente la continuidad cultural del continente (1994: 25).

Desde esta perspectiva y tomando en cuenta el acento de las novelas históricas contemporáneas en el aspecto político, en la no-neutralidad, en la vigilancia histórica de la continuidad cultural a través de una (re)escritura de la Historia, es que se puede analizar el género, nuevamente, en su emergencia de una contextualidad socio-histórica determinada, siendo parte de una nueva conciencia que, en este caso, sería la posmoderna.

La nueva novela histórica latinoamericana, se reivindica así como la (re) creadora de *otra* Historia, sin dejar de ser parte de *la* Historia a la que se debe pero de la cual, reflejándola, también se aparta, o más bien, la acepta, pero desde otra perspectiva, desde una visión desconfiada, crítica, deconstructora. La nueva novela histórica plantea, desde este punto, la recuperación del pasado pero re-inventándolo, es decir, apropiándose de toda esta materia histórica y transformándola en texto, mediante un posicionamiento en y de la Historia, que permite redefinir, lineamientos y explicaciones de un presente o de

literatura y la política; y c) el contexto socio-económico de su producción difería dramáticamente del contexto correspondiente en Europa y los Estados Unidos, la sociedad del capitalismo tardío es clave, según ciertos teóricos, para explicar las obras culturales de la posmodernidad”. Niall Binns, “La novela histórica hispanoamericana en el debate posmoderno”, en José Romera Castillo *et al* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, p.164. Sin embargo, cabe recalcar que si bien todos los argumentos están bien esgrimidos por Binns, hay que hacer la diferenciación entre el título de su ensayo y el corpus textual al que se refiere. Una cosa es la nueva novela histórica latinoamericana de fines de siglo y otra, la novela producida en el período del *boom*. Las características, tanto de su visión utópica como de lo que se consideró los atisbos de una novela *moderna* latinoamericana han cambiado hasta fines de la década de los setenta y principios de los ochenta; ni qué decir del periodo de fin de siglo XX.

un futuro posible, porque, en palabras de Fuentes, “somos responsables del pasado que hicimos para ser responsables de un futuro que podamos llamar nuestro”. La novela histórica deviene entonces, a partir de su tradición, evolución y características, en memoria, testimonio y reflejo de un pasado histórico que es también proceso social y conciencia intelectual de un presente conflictivo. En pocas palabras, se puede considerar a la novela histórica como política, pues asume una posición frente a los datos y documentos historiográficos desde los que elabora su discurso de reivindicación u oposición, según sea el caso. Y no puede ser de otra manera si se debe a la concientización del contexto en el que surge. Pero, hay que recordar una vez más, que la novela histórica no hace un recuento informativo de lo que sucedió, sino que inventa (*tal como fue*) a partir de la documentación y el discurso históricos, brindando otras versiones de la Historia (*tal como pudo haber sido*), bajo la sospecha, sin embargo de que la verdad no es una sola y ella misma puede ser inalcanzable (*tal como a mi me hubiese gustado que hubiera sido*). En todo caso, como la Historia, la nueva novela histórica ofrece alternativas para entender un pasado histórico que es reconstruido desde la contemporaneidad, pero que, a la vez, reconstruye el presente sin más pretensiones que el de ser, simplemente, una *novela*. O, visto desde otro ángulo y en palabras de Menéndez y Pelayo: “El poeta no inventa ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer e interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren”.

3. Capítulo Dos

La novela de Perón: para una (re)construcción de la Historia desde la perspectiva de una mosca

Durante la década de los sesenta, Tomás Eloy Martínez se da a conocer como uno de los más prestigiosos periodistas argentinos. Fue jefe de redacción del diario *Primera Plana*, director del semanario *Panorama* y del suplemento literario *La Opinión*. Asimismo, a partir de 1969, fecha de publicación de su primera novela *Sagrado*, comienza toda una importante labor literaria que incluye los títulos: *La pasión según Trelew* (1973), texto de carácter testimonial; *Lugar común la muerte* (1979); *La novela de Perón* (1985); *La mano del amo* (1991); *Santa Evita* (1995); *Las memorias del General* (1996); y *El vuelo de la reina* (2002), premiada en el concurso Alfaguara de Novela 2002. Su obra gira en torno a una temática que implica la historia de su país, desde los traumas por una diáspora generada por el terrorismo de Estado durante la década de los setentas, hasta la deconstrucción de los grandes mitos argentinos que conforman el imaginario cultural nacional. A partir de aquí es que la obra de Tomás Eloy Martínez se erige dentro de la larga tradición literaria argentina de la novela histórica para buscar el sentido oculto de aquellos hechos en tanto formas de autoritarismo y opresión de un país en crisis. Una obra que busca dialogar con el pasado, tratando de reconstruir sentidos que fueron fragmentados por el olvido y la mentira institucionalizados desde el poder; introduciéndose, para ello, dentro de la “zona enfermiza de la política” y de la Historia, como dice el propio Tomás Eloy Martínez, para buscar revivir sucesos que podrían dotar de nuevos sentidos a un presente igualmente conflictivo.

3.1. Un poco de Historia: el contexto para la escritura de *La Novela de Perón*.

En febrero de 1946, Juan Domingo Perón ganó las elecciones presidenciales argentinas que marcaron el comienzo de un fenómeno político de gran envergadura. El peronismo, movimiento cuyo nombre se deriva del de su fundador y líder, se constituye en uno de los mayores acontecimientos de la vida social y cultural del país y ante cuyo significado e interpretación se debaten aún intelectuales de todo el mundo.

La victoria de Perón (coronel del ejército; líder del Grupo de Oficiales Unidos –GOU–, destinada a depurar las cúpulas militares que consecutivamente se hallaban en el poder debido a los numerosos golpes de Estado llevados a cabo desde 1930; ministro de Trabajo y Vicepresidente), le dio a su partido el control del poder Ejecutivo y, en gran parte, del Congreso. Esta posición le iba a permitir al recién electo presidente argentino, centralizar el control del Estado en la economía nacional e intervenir en los mecanismos de formación del poder y de la opinión pública, con estrategias como la depuración de la Universidad y la Justicia, la paulatina supresión de la prensa opositora y el monopolio de la gran mayoría de los medios de comunicación; además de institucionalizar su forma de gobierno autoritario por medio de las reformas constitucionales de 1949 que posibilitaría su posterior reelección presidencial en 1952.

Así, para 1947 y a partir de la desarticulación de las cámaras dirigentes de los organismos sindicales y la reagrupación de las fuerzas de apoyo a Perón en un partido único, el movimiento peronista comienza a girar en torno a la figura y autoridad del General. Esta situación se debió, primero, al crecimiento de la base del movimiento que implicaba otras zonas geográficas y grupos sociales que otrora no participaban de una

vida política activa, y, segundo, a la incursión de la entonces esposa del presidente, Eva Perón, que se hizo cargo, además de la vigilancia a la disciplina política del movimiento obrero, de la participación de sectores marginados de la sociedad, desde las mujeres a las que ayudó a gestionar el voto, hasta los pobres o “humildes”, como ella les llamaba, a quienes estaban dirigidos los programas de cooperación de su Fundación de Ayuda Social.

Sin embargo, el régimen de Perón, ante una pequeña oposición hallada en el control político de los sindicatos y un ineficaz planteamiento de mejoras frente a un estancamiento productivo, no tuvo mayor libertad para orientar su política económica y social como lo había planeado de acuerdo a las demandas obrero-populares que hicieron que él llegara al poder. De esta manera las presiones fueron creciendo contra las consecuencias surgidas de todos estos problemas: la paridad internacional del peso, la inflación progresiva, el retraso tecnológico y el estacionamiento en las mejoras de vida del sector popular. Así, Perón comenzó en 1951 una reorientación política-económica que coincidió dramáticamente con la muerte de Evita. Extremó el autoritarismo y la centralización estatal para lograr ubicar a su gobierno por encima de las clases y las alianzas obrero-populares. No obstante, esta reestructuración política con acento totalitarista lo llevaría a su derrocamiento, al lanzar una campaña anticlerical que fue aprovechada por un pequeño sector de las fuerzas armadas y que en septiembre de 1955 se alzó contra el régimen peronista, arrojando a Perón a un exilio de dieciocho años durante el cual, desde Panamá, Venezuela, República Dominicana y finalmente Madrid, seguiría influyendo en la vida política argentina (Halperín Dongui, 1990: 476-479).

Tras largos años de inestabilidad política y numerosas sucesiones presidenciales en la Argentina, Perón probará un primer retorno triunfal en 1972 para organizar una coalición (en la que él no estaba incluido) que integraba a pequeños partidos de centro, derecha tradicional e izquierda moderada, y él en persona se hizo cargo de la selección de los candidatos peronistas para las listas electorales. Para presidente escogió al doctor Cámpora, antiguo parlamentario de la primera etapa peronista, de carácter más bien dócil. Entonces Perón regresó a España para, desde allí, seguir el curso de las elecciones programadas para marzo de ese mismo año. El régimen militar reformó la constitución para que la elección del presidente esté dada por la mayoría absoluta de votos (en el afán de hacer más difícil la elección del candidato peronista), situación que estuvo muy cerca de conseguir el doctor Cámpora, lo que hizo que el resto de partidos se abstuvieran de participar de una segunda vuelta. Este triunfo peronista estaba, sin embargo, contrariado por los movimientos clandestinos de el sector sindical y una nueva izquierda. De aquí que Perón se apoyara en un grupo sin base política para controlar estos movimientos que preveía serían una dificultad para su gobierno. El jefe de ese grupo era José López Rega, un ex policía que durante el exilio de Perón en Madrid, había ocupado el cargo de secretario privado, astrólogo y consejero y que, con la ayuda de la tercera esposa de Perón, María Estela Martínez de Perón (Isabelita), ocuparía el ministerio de Bienestar Social durante el gobierno del doctor Cámpora.

Sin embargo, el ascenso de López Rega no preocupó tanto como la desatada lucha entre la nueva izquierda y el resto del movimiento peronista al interior del partido. Existía una gran movilización por parte de masas de jóvenes y adolescentes inscriptos a la nueva propuesta izquierdista bajo el nombre de Juventud Peronista que, al fragor de acciones extremistas tácticas e ideológicas, planearon el apoteósico regreso del General Perón a

la Argentina, como forma simbólica de consolidar su posición central dentro el nuevo régimen peronista. Así, el 20 de junio de 1973, ante la más vasta multitud jamás congregada en la historia de la Argentina, debido a las tensiones entre el movimiento de izquierda y el resto de las facciones peronistas, se desencadenó una batalla alrededor del aeropuerto de Ezeiza en el que debía aterrizar el avión que transportaba desde el exilio madrileño al General Perón y que debió ser desviado por razones obvias. Los grupos de izquierda fueron derrotados por los grupos improvisados por López Rega; Perón, al manifestar su apoyo hacia los vencedores del conflicto, reflejaba el influjo que López Rega debía tener, hasta ese momento, sobre su persona. Lo que siguió a aquella jornada fue un terrorismo de derecha bajo pretexto de una depuración de partido y que fue vinculado al ministro de Bienestar Social, López Rega. La ruptura con la izquierda se dio en medio de problemas económicos que agravaron la situación del entonces tres veces presidente Juan Domingo Perón. Tres semanas después de que, en situación de la manifestación del primero de mayo de 1974, simpatizantes de la guerrilla y la Juventud Peronista abandonaran entre insultos a su líder, Perón pedía al sector obrero que refrenara su impaciencia pues, de lo contrario, renunciaría a su cargo. A decir de Halperín Dongui, era la melancólica despedida de un moribundo. Fallecería un año después, el primero de julio de 1974. Lo reemplazó en el cargo, su viuda, María Estela Martínez de Perón (Halperín Dongui, 1990: 664-669).

3.2. La Historia y los ojos de la mosca

La novela de Perón es el intento de reconstrucción de la vida del General Juan Domingo Perón, a partir de sus propios testimonios y de los recuerdos, entrevistas, fotografías y documentos que tienen que ver con todas aquellas personas que fueron sus amigos y

parientes o que, de alguna manera, tuvieron que ver directa o indirectamente con él. A partir de un núcleo central, que en la novela se constituye el regreso de Perón a la Argentina (Ezeiza) después de dieciocho años de exilio en Madrid, Tomás Eloy Martínez²⁵ va (re)armado la historia del General, explorando sus límites cargados de perspectivas varias, relatos soterrados por una versión historiográfica oficial y totalizadora, mentiras institucionalizadas como verdades y versiones contradictorias que, sin embargo, promueven una otra visión del discurso histórico divulgado; en definitiva, tampoco parece demostrar o imponer una verdad única e irrefutable. Y aquí uno de los puntos claves del objetivo de la novela: la búsqueda de una verdad histórica que, desde la enunciación misma de la propuesta, es inútil de lograr, pero que, sin embargo, conseguirá desnudar y desarticular la maquinaria hegemónica encargada de homogenizar la Historia en torno a la figura única e irrefutable del caudillo Perón. Por esto, Tomás Eloy Martínez (1995: 48), dirá: “Yo no creo que la verdad sea una ni tan siquiera demostrable [...] ¿Cuál es la verdad histórica? Yo parto del hecho de que la verdad histórica es una entelequia indemostrable”. De aquí el significado plurisémico del título: *La novela de Perón*, entendido como una ficción escrita por el propio personaje, o la novela de Tomás Eloy Martínez que, de todas maneras, reconstruye la vida de Perón desde un punto de vista ficcional. De aquí la paradoja, sin duda irónica, de los epígrafes que inician la narración²⁶, en contraste con el título del libro, y lo declarado por el propio autor en la contratapa de la novela:

²⁵ A lo largo del capítulo usaremos indiferenciadamente el nombre completo del autor o las siglas correspondientes: T. E. M.

²⁶ Un epígrafe de Hemingway que reza: “Si el lector lo prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos”. Y el otro, del propio Perón: “Los argentinos, como usted sabe, nos caracterizamos por creer que tenemos siempre la verdad. A esta casa vienen muchos argentinos queriéndome vender una verdad distinta como si fuese la única. ¿Y yo, qué quiere que haga? ¡Les creo a todos!”.

En esta novela todo es verdad. Durante diez años reuní millares de documentos, cartas, voces de testigos, páginas de diarios, fotografías. Muchos eran conocidos. En el exilio de Caracas reconstruí las memorias que Perón me dictó en 1966 y 1972 y las que López Rega me leyó en 1970, explicándome que pertenecían al General aunque no las haya escrito. Luego en Maryland, decidí que las verdades de este libro no admitían otro lenguaje que el de la imaginación. Así fue apareciendo un Perón que nadie había querido ver: no el Perón de la historia sino el de la intimidad (1997).

Es indudable, entonces, el conflicto que se planteará a lo largo de la novela entre la *verosimilitud* misma del texto y la “realidad” siempre latente, mediante estrategias narrativas como la incorporación de personajes verídicos incluyendo al propio Tomás Eloy Martínez, las referencias documentales de hechos históricos, entrevistas que se llevaron a cabo, etc. Sin embargo, no se debe dejar de lado el hecho de que estos recursos no intentan presentar al texto como una versión “verídica” de la Historia y del personaje, sino por el contrario, de exacerbar las bases verosímiles para que el lector experimente otra manera de ver la condiciones que hacen a la realidad y la Historia (problematizar, finalmente, las relaciones entre Historia y literatura).

Esta fragmentación de la realidad y de la “verdad” histórica está dada en la novela por la multiplicidad de versiones y visiones que construyen el relato, al personaje y a la(s) H/historia(s). Así, alrededor del relato base del regreso de Perón a la Argentina a bordo del avión llamado *Betelgeuse*, se van desarrollando otras narraciones que, de manera dialógica, tratan de otorgarle un sentido a los distintos datos históricos creando, al mismo tiempo, versiones varias sobre una Historia que quiere pasar como única y verdadera. Por esto, la estructura de la novela estará dividida en tres discursos principales, alimentados, a su vez, por discursos menores pero no por eso menos importantes. Estos discursos serían:

- 1) Las memorias del General, escritas por él, pero también por su secretario José López Rega.
- 2) La biografía de Perón, elaborada por el periodista Zamora, de la revista *Horizontes*, a la que se incluyen otras historias que representan, de una manera u otra, las “voces marginadas” del discurso historiográfico, como son: los testimonios, documentos, diarios personales y fotografías provenientes de los amigos, conocidos y parientes de Perón; las entrevistas, notas y conversaciones que Perón y López Rega sostuvieron con Tomás Eloy Martínez y que fueron facilitadas a Zamora para la construcción de la biografía; y las diferentes perspectivas sobre los acontecimientos históricos desde otros personajes conocidos y ficcionalizados en la novela como Noé Jitrik, Roberto Walsh, Leopoldo Lugones o Tununa Mercado.
- 3) Y, finalmente, Perón y su H/historia según Arcángelo Gobbi , Diana y Nun Antezana, miembros de grupos peronistas fascistas e izquierdistas, respectivamente.

Cada discurso aportará, desde su perspectiva, para la construcción de la figura de Perón y del contexto, según el personaje desde el cual se esté narrando los hechos; buscando entender, si es que acaso se puede o se pudo, las acciones suscritas en la Historia. De esta manera el narrador omnisciente y totalizador desaparece para dar paso a la infinidad de “voces” y sujetos (generalmente marginados de la Gran Historia) que hacen uso de la palabra para exponer sus perspectivas e ideas a lo largo de la novela. Característica que apunta, además y por las diferentes versiones de un pasado supuestamente auténtico, a la imposibilidad del conocimiento pleno de la verdad histórica, como ya se apuntó en el primer capítulo de la presente tesis. Pero también,

esta característica del texto lo incluiría dentro la novela “polifónica”, en el sentido bajtiniano del término, en el que la polifonía en el contexto de una novela, supone “la pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra” (Bajtín, 1993: 56), voces que discuten, dialogan sin ser una sola la portadora de la palabra plena que la organiza en torno a ella²⁷. El hecho de tener diversos discursos en el afán constructivo de la novela, nos da la idea del concepto aplicado. Así, a partir de esta ruptura discursiva que nos imbuye en el sentido mismo de la novela como imposibilidad de descubrir una única verdad o una única versión histórica, los personajes van desplegando la vida de Perón, desde sus antepasados hasta los funerales el 3 de julio de 1974, en alternancia de tiempo y espacio²⁸, y, a su vez, una versión histórica de la época que finalmente es reconstruida y dotada de sentido por el lector de la obra o, como dice Keith McDuffie (1989: 860): “La versión verdadera es la que conjuga el lector de las distintas versiones”. De aquí que la metáfora de los ojos de la mosca cobre importancia dentro la suma de la novela:

–Obsérvenla –indica el General–. Vean esos ojos. Ocupan casi toda la cabeza. Son ojos muy extraños, de cuatro mil facetas. Cada uno de esos ojos ven cuatro mil pedazos diferentes de la realidad. A mi abuela Dominga le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos? Yo nunca sabía qué contestarle... (T.E.M., 1997: 212)²⁹.

Las verdades son muchas, y los conceptos que se tiene de la Historia, igualmente diversos, explicados (y complicados) a través de los discursos de los personajes, pero sin alejarse de la línea que articula la novela: la vida de Perón. De aquí que Zamora, el

²⁷ Esta situación se complejiza si tomamos en cuenta la relación entre la cantidad de géneros usados para la construcción de la novela como el testimonio, la memoria, la historia, la crónica periodística, etc.

²⁸ Metáfora del sentido del relato que parte del último periodo de vida de Perón para regresar hasta la infancia y de vuelta hasta su funeral, es el comentario de Isabelita de Perón, mientras se encuentran realizando el viaje de regreso a la Argentina: “En Madrid ya son las nueve y cuarto –respondió la esposa–. Pero en Buenos Aires falta mucho todavía para que amanezca. Aquí arriba *no puede saber uno en qué hora está viviendo*. Ya has oído a Daniel: *este avión va en dirección contraria a la del tiempo*”. T. E. M. *La novela de Perón*, New York: Vintage Español, 1997 [1985], pp. 16-17. (Las itálicas son nuestras).

²⁹ A partir de este punto sólo haremos referencia al número de página correspondiente a la cita.

periodista encargado de investigar sobre la otra historia del General para la revista *Horizontes*, se muestre reticente ante la posibilidad de descubrir la “verdad” detrás de la figura oficial del líder peronista: “el General como nadie lo ha visto, la verdad al desnudo” (38), le encarará el director de la revista, convencido de que la verdad es lo oculto que hay que descubrir, aquello que no se ha dicho por haber sido sepultado tras un discurso mediático que refuerza la Historia oficial. Zamora, entonces, ofrecerá una respuesta que implica la incertidumbre y el fracaso ante la certeza de descubrir *la* verdad: “la verdad es inalcanzable: está en todas las mentiras, como Dios” (38). Pero sin embargo, al *estar* en todas las mentiras, implica también la existencia de una o muchas verdades, todas ellas ocultas tras el signo de la mentira, de los constructos que, como las ficciones o novelas, reflejan o pueden reflejar también verdades. Claro oxímoron que se convierte en base y fundamento de *La novela de Perón*. Tomás Eloy Martínez (1995: 48) afirmará que, “[...] la ficción es centralmente una mentira [...] De ahí todas las palabras conectadas que significan fábula, invención, novela, mito [...] Por lo tanto, la ficción en sí es una mentira”, pero “¿[c]ómo no pensar que, por el camino de la ficción, de la mentira que osa decir su nombre, la historia podría ser contada de un modo también verdadero –al menos igual de verdadero– que por el camino de los documentos?” (T. E. M., 1993). Se plantea, por ello, un reconocimiento del carácter ficcional que intenta proporcionar una otra perspectiva sobre la verdad histórica sin desconocer, acaso, la labor historiográfica que, desde su *locus* de enunciación, construye aquello que se plantea como lo verídico, objetivo o real. En todo caso, Tomás Eloy Martínez, no deja de proponer una intertextualidad con los documentos, datos y personajes históricos que complejizan la relación entre Historia y ficción, logrando que, por medio de la ironía y “el duelo de versiones narrativas”, como las llama el autor, el lector tenga un conflicto entre la verosimilitud misma de la novela y los datos extraídos

del contexto histórico real; consiguiendo así que el discurso histórico sea puesto en duda no como discurso que versa sobre la verdad histórica, sino como *único* relato de los acontecimientos sucedidos en el pasado.

3.3. Las Memorias del General (según él o López Rega)

1973. Perón, exiliado en Madrid, escribe sus Memorias con la ayuda de su confidente José López Rega y se va (re)construyendo, de esta manera, dentro una *historia* que pretende se transforme en *Historia*. Es decir, a partir de las Memorias, se va estructurando su versión particular de lo que fue gran parte de la Historia argentina, creando así, una ficcionalización de los sucesos acaecidos en su país durante los primeros 75 años del siglo XX pero también “de su propia figura y rol en esa historia” (McDuffie, 1989: 860). Al contrario del pensamiento común de que al final de la vida uno escribe sus memorias por miedo, acaso, al olvido perenne, Perón las escribe por temor, pero temor a la Historia, a lo que ella pueda decir de él cuando muera o ya no pueda defenderse si es que acaso se cuenta otra versión de su vida.

No ha sido el trivial miedo a la muerte sino a lo que es peor: miedo a la historia. Ha sufrido pensando que la historia contará a su manera lo que él calló. Que vendrán otros a inventarle una vida. Ha temido que la historia mienta cuando hable de Perón, o que descubra: la vida de Perón le ha mentado a la historia. Tantas veces lo ha dicho: un hombre sólo es lo que recuerda. Debiera decir más bien: un hombre sólo es lo que de él se recuerda (102-103).

Frase final que implica una trágica representación del hombre a través de la Historia, una transfiguración de los hechos y personajes en palabra, en narración que dispone, según la perspectiva de la trama, lo que alguien puede o no puede ser. Por esto, el miedo de Perón se hace evidente e irónico en la novela pues no sólo uno, sino muchos, le inventan la vida pregonando cada quien *sus* verdades y hablando de lo que él,

supuestamente, calló. Tomás Eloy Martínez, deconstruye así la vida del General, haciendo evidentes sus temores y los mecanismos por los cuales la Historia oficial se constituye a sí misma como única, desde un *locus* dominante que la sitúa en posición irrefutable para decir la verdad. Perón lucha contra las otras historias que pudieran descubrir que su vida, ya como una construcción narrativa más, le mintió a la Historia³⁰. Por ello, el General, decide hacerse texto, hacerse Historia, para descalificar a las demás versiones, porque además sabe que “la historia es una puta”:

Siempre se va con el que paga mejor. Y cuantas más leyendas le añadan a mi vida, tanto más rico soy y con más armas cuento para defenderme [...] No es una estatua lo que busco sino algo más grande. Gobernar a la historia. Cogerla por el culo (186).

Y aquí se revela el carácter manipulador que regirá la escritura del General. Su historia se construirá como lucha por imponer su representación sobre las demás, por hacer de ella el discurso legítimo del presente a partir del cual se reconfigurará el pasado y se concebirá el futuro. Un discurso totalizador desde arriba que no permite la inclusión o manifestación de microhistorias ya sea porque no le importan, o porque desde el principio están predestinadas a extinguirse por no encontrarse legitimadas ante un orden superior que abarca toda la sociedad y su cultura. De alguna manera, esto nos lleva a pensar en el discurso historiográfico tradicional, con su vista “desde arriba”, en el sentido en que sólo se centra en las grandes hazañas de grandes hombres como estadistas, generales, etc. (Burke, 1994: 15). Las coincidencias crecen si se toma en cuenta la perspectiva de Perón, dentro la novela, con respecto a los fines a los que cree están predestinadas sus Memorias.

³⁰ Resulta interesante cómo el personaje de Perón se va construyendo como *representación* de Perón a través de la Historia, de sus Memorias y de los recuerdos y publicaciones (incluso la novela misma de Eloy Martínez) que se van describiendo a lo largo del texto. Y el autor lo hace evidente en pasajes como el siguiente: “Lo que se aferra al pasamanos de la escalera, lo que se desliza por la alfombra, no es el General sino su *representación*. Aquel cuerpo va entrando lentamente en los gestos que ha fabricado para su personaje” (122, las itálicas son nuestras).

Adoctrinar, instruir, la idea lo obsesiona. Las masas deben impregnarse de sus virtudes, reconocerse en el pasado de Perón. Ya, del algún modo, lo había dicho en 1951: “Las masas no piensan, las masas sienten y tienen reacciones más o menos intuitivas y organizadas. ¿Pero quién produce esas reacciones? El conductor. Las masas equivalen a los músculos. Yo siempre digo que no vale el músculo sino el centro cerebral que lo pone en movimiento”. Estaba claro: su pasado haría que la virtud brotara naturalmente de las generaciones futuras. Evita ya lo había intuido al publicar *La razón de mi vida*. El pueblo necesita fábulas y sentimientos, no el mazacote gris de las doctrinas con que, muy a su pesar, él ha tenido que alimentarlo (48).

O, como dijera nuevamente Monsiváis (2000: 13), refiriéndose a los escritores de finales del siglo XIX y comienzos del XX:

Si a los textos de historia se les encomienda el aprovisionamiento de símbolos, leyendas, mitos y realidades, a los escritores se les encarga las descripciones de costumbres y la creación de personajes y atmósferas reconocibles e irreconocibles; se les encomienda, en suma, los estímulos que anticipen la fluidez del destino nacional.

Desde esta perspectiva, Tomás Eloy Martínez se ha encargado de dotar perfectamente al discurso de Perón de un matiz histórico tradicional, incluso en el sentido político pues como líder que es, debe reforzar la idea de un Estado protector que cuide de la sociedad y de las generaciones futuras a partir del modelo de las vidas ejemplares, como la suya, y de la fiscalización del pasado como del presente. Por ello, el General deberá transformar su pasado, volver a modelar su historia para lograr estos objetivos. Tomar los datos que hacen al desarrollo de su vida y replantearlos para otorgarles importancia, revestirlos de pompa y solemnidad, aunque eso implique el transformar también la historia de todos aquellos que compartieron con él algún periodo de su vida. Desde la perspectiva de los “otros”, su primo Julio Perón, dirá:

A fines del '48, [Enriqueta] me telefoneó sorprendida porque habías declarado a uno de tus biógrafos que aquel colegio donde estudiábamos era el Internacional Olivos, al que sólo iban (dijiste) “los muchachos de familias ricas”, y no nuestro modesto edificio de tres o cuatro patios [...] donde hasta los herbarios y los mapas eran de clase media [...] me revienta, Juan, que sigas insistiendo en presentarte como ex alumno del Internacional de Olivos y no del Politécnico de Cangallo, y que el error se multiplique ahora en todas tus biografías. Con lo cual te diste no sólo el lujo de componer tu vida sino también transformar las ajenas [...] ¿No es lo que has hecho siempre: llevar tu historia de un lugar gris a otro más prestigioso, pero con todos los personajes a cuestas? (42-43).

Y es que el discurso histórico de Perón, al ser el oficial, está predestinado a multiplicarse en el error, a perdurar en la mentira de sucesos no dados, de fechas erradas o de nombres inexistentes³¹. Desórdenes autorizados por una Historia hegemónica destinada al consumo masivo para bien general. Por esto puede llegar a constituirse en una poderosa arma para, como reconoce Tomás Eloy Martínez (1995: 49), “imponer ciertas consignas, códigos o formas de comportamiento o visiones de [un] pasado que afecta [el] presente y que determina o marca [el] futuro”. Este afán pedagógico del personaje Perón, también se denota en el cuidado por la escritura de las Memorias. Él sabe que lo que escribe está destinado a las masas, al común de los lectores en quienes, finalmente, devendrá una memoria compartida sobre todo aquello que hará pasar como verdad. Por esto Perón cuidará que las páginas transcritas sigan un orden claro y que todo resulte legible para entendimiento de las masas.

El General escarba entre los documentos que López Rega ha caratulado “Ancestros”, y tomando notas de aquí y allá, reescribe [...] Así está mejor. Desde San Juan le han escrito que un tal Pedro Perón aparece en el registro de pasajeros de 1823. Otro Perón, un tal Domingo –¿será su bisabuelo?–, tocó el puerto de Buenos Aires en 1848, procedente de Montevideo. El General resuelve pasar por alto esos detalles, *para no enredar la claridad del cuento* (49, las itálicas son nuestras).

Perón, conciente que lo escrito en las Memorias es, de alguna manera, ficción, las llama *cuento*; por tanto, y como se insinuó antes, el Perón-escritor espera dotar a su narración

³¹ Existe otro pasaje en el cual, un error en el informe de ejecución del General Aramburu, hará que su persona se glorifique por repetirse el error como un hecho cierto y legitimado por el poder: “*Le pusimos un pañuelo en la boca para apagar la queja de la muerte* [...] “General, vamos a proceder, exclamó Abal Medina [...] “Cerró los ojos. En ese instante, le disparé. La bala entro directo en el corazón [...] “Un mes más tarde, cuando traje a Madrid el informe del operativo, Perón reparó en un curioso error que Fernando había cometido al referir la historia, tal vez para aumentar la estatura del enemigo. Aquí está la versión, Zamora. Podés leerla” [...] *Abal Medina tomó sobre sí la tarea de ejecutar al reo. Para nosotros, el jefe es quien debe asumir la mayor responsabilidad* [...] –General –dice Fernando–, vamos a proceder [...] –Proceda –habló por última vez Aramburu [...] “Esa palabra es imposible: *Proceda*, me advirtió Perón. ¿A qué hombre se ha visto hablar con un pañuelo dentro de la boca? [...] Resolví dejar el relato de Fernando tal cual. No voy a ser yo quien corrija la palabra final que puso él en la boca de Aramburu. Ese “Proceda” que no existió quedará para siempre (201-202, las itálicas son las originales).

(y a los acontecimientos y hechos “vivididos” o supuestamente recordados por él), de un sentido pleno, respetando las normas que lo acerquen de manera directa al lector; todo esto, obviamente, sin pretender tan sólo ser una ficción pero aprovechando las ventajas que tiene toda obra ficcional. Y aquí cabría apuntar las palabras de Walsh, citado por Lozano (1987: 117), quien piensa que:

Lo que todo historiador busca no es un relato escueto de hechos inconexos, sino una fluida narración en la que cada acontecimiento esté, por así decirlo, en su lugar natural y forme parte de un todo inteligible. En este respecto el ideal del historiador es en principio idéntico al del novelista o el dramaturgo. Así como una buena comedia parece consistir no en una serie de episodios aislados, sino el desarrollo ordenado de la situación compleja de la cual parte, así una buena historia posee una cierta unidad de argumento o tema.

Perón es conciente de todo esto por ello su cuidado en la elaboración de las Memorias. Incluso, tomando en cuenta la verosimilitud de los datos, tendrá cuidado en corregir las transcripciones de López Rega cuando los recuerdos o datos son demasiado idealizados sobrepasando, de esta manera, los límites de la credulidad del lector (McDuffie, 1989: 860-861).

[Perón] Se detiene más bien a eliminar los adjetivos con que ha ornamentado López el párrafo siguiente:

[...] La vida de ese (ilustre) antepasado está llena de honores [...] presidente del Consejo Nacional de Higiene, lo cual equivalía a ministro, y (heroico) practicante mayor del Ejército en la guerra del Paraguay [...] (Vertió su sangre) Participó también en la batalla de Pavón [...] se casó con (una dama distinguidísima, doña) Dominga Dutey [...] hija de (nobles) vascos franceses provenientes de Bayona (50).

Sus correcciones marcan la pauta para entender cómo su concepción de Historia radica básicamente en la conciencia, mayor o menor, de la ficción implícita en los datos, cronologías y referencias biográficas dadas, pero con un respeto por las normas de verosimilitud que, de lo contrario, harían de sus Memorias, otra novela más, la de Perón y aquí, de nuevo, el juego irónico con el título del libro. Pero, un ejemplo más, para cerrar este punto. José López Rega, luego de concluir un borrador de las Memorias:

(¿He interpretado bien lo que usted pidió, mi General: que acentuara los trazos viriles en el retrato de su padre y los femeninos en el de su madre? Nada de medias tintas *para que no se confundan los lectores*. ¿Así le gustan: vidas ejemplares?, le había preguntado López, al completar la primera carpeta de borradores, mientras bajaban del altillo con lentitud de convalecientes. Así está bien, había respondido Perón. Tal como yo quería.) (53, las itálicas son nuestras).

Por esto, la Historia manipulada desde la posición del General, cumple con el objetivo de imponerse en la memoria colectiva, retratando la figura del caudillo Perón, vida ejemplar y herencia de sus antepasados. Se borran las manchas, las imperfecciones morales, éticas y ‘sanguíneas’ para magnificar la imagen de Perón que deberá perdurar en el tiempo y que desechará cualquier otra perspectiva histórica contraria, porque aunque se dan ciertas contradicciones al interior de su discurso y hay quienes lo hacen notar (los historiadores), son discursos menores que no afectan a la Historia oficial. Esta Historia y sus mentiras se repetirán y la repetición (re)elaborará el pasado y la memoria del pueblo porque, finalmente, la ‘verdad’ no es lo que importa, sino el fin en sí mismo: el otorgar a las masas el modelo de hombre y líder a seguir, el imaginario de un protector que veló por su país y que continúa haciéndolo a través de una herencia ejemplar de actos, obras y memoria y que da el ejemplo para una actitud patriótica que tendría que resultar típica de cualquier ciudadano; y para lograr esto deberá transformar la Historia, ponerla de su lado, aunque sea a fuerza de contradicción y tergiversaciones de los sucesos dados.

Más de un historiador ha querido corregir aquellos datos cuando el General autorizó a que los publicara en la revista *Panorama* [...] Cómo no voy a recordar todo eso. Y además, qué importancia tiene. No veo cuál es la diferencia entre el retrato de mi abuelo, que López Rega –acepto– ha mejorado un poco en las Memorias, con la carne y los huesos de la realidad [...] Esa pasión de los hombres por la verdad siempre me ha parecido insensata. En esta orilla del río tengo los hechos. Muy bien: yo los copio tal como los veo. ¿Pero quien asegura que los veo tal como son? Alguien ha escrito por ahí que tengo que estudiar mejor los documentos. Aquí están los documentos, todos los que se me de la gana. Y si no están, López los inventa [...] Pero en la otra orilla del río está lo que yo siento de los hechos [...] Nadie sabrá jamás qué cara tenía la Mona Lisa ni cómo sonreía, porque esa cara, esa sonrisa no corresponden a lo que ella fue sino a lo que pintó Leonardo. Eva decía lo mismo: hay que poner las montañas donde uno quiere, Juan. Porque donde las ponés, allí se quedan. Así es la historia [...] Si existen otras verdades, ya no interesan. La Historia se quedará con la verdad que yo estoy contando (50-51).

En este párrafo está expuesto todo el carácter representacional y perspectivista de la Historia. Resulta interesante encontrar fundidos, en la conciencia del discurso de Perón, el carácter dominante del mismo y la subjetividad implícita en toda representación de la realidad. Con esto se desbarata la idea de una *única* verdad pero, a la vez, se ratifica el hecho de que existan discursos dominantes que se impongan sobre otros subalternos. La idea de Historia que nos acerca al personaje de Perón, tendría que ver con el pensamiento de que la interpretación histórica depende de un sistema de referencia que, a la larga, queda como una “filosofía” de recepción y representación particulares, que al infiltrarse en el trabajo de análisis, remite, necesariamente, a la “subjetividad” de su autor (De Certeau, 1993: 69). Así, lo dicho también tiene que ver con la situación del autor, desde el cual construye su discurso historiográfico, por ello, a Perón ya no le interesan si existen otras verdades, pues está seguro de que la Historia se quedará con la verdad que él cuente: una verdad que lo convierte en símbolo y que lo libra, por tanto, de otras versiones que mermen la construcción divinizada de su figura por gozar, además, de legitimidad oficial³².

³² En la novela, la referencia a discursos oficiales hegemónicos que, en contraposición a los subalternos, construyen historias que legitiman nociones dominantes sobre periodos históricos, personajes o concepciones socio-culturales, se hace evidente. Por ejemplo, en el pasaje en el que el General Perón, durante su infancia, le pregunta a un sacerdote sobre la diferencia entre la Virgen María y una mujer cualquiera: “¿Sabrá usted, Fray Benito, en qué se diferencia Nuestra Señora de las otras mujeres? Quiero decir [...] si Nuestra Señora tiene músculos, huesos y barriga como una mortal común. Si ella puede ir al baño [...] El cura tomó en silencio un manojito de tizas y dibujó dos figuras en el pizarrón de la sacristía. La de la izquierda era un cuerpo de mujer cortado al través. Se le veían los intestinos, el tejido esponjoso de las mamas y las cavernas del aparato genital. La figura de la derecha era una dama casi incorpórea [...] con los pechos y el vientre velados por una franja celeste [...] A ver, Juan Domingo, ¿cómo se llama esto? Tripas, contestaste. Es el intestino delgado de las mujeres, corrigió el cura. Las mujeres mortales tienen un intestino delgado [...] y otro más grueso [...] ambos llenos de excremento y fibras malolientes. Esto que he dibujado aquí se llama... (dudó un momento) vagina. Son dos labios gruesos, con pelos, donde se queda pegado el orín. Debajo de los labios hay un diente al que le dicen clítoris. Nuestra Señora en cambio es purísima y no tiene ninguna de esas manchas propias del pecado original. Ella nació con una matriz de nubes en vez de carne, y nunca necesitó defecar ni orinar. Los senos le brotaron después de su parto sagrado y único, pero desaparecieron cuando el niño Jesús dejó de mamar” (148). Se puede deducir que, el sacerdote se transforma en el discurso dominante de la religión que construye (al igual que la Historia oficial) sentidos sobre imágenes como el de la Virgen, determinando para ella un aura de pureza e incorporeidad. Perón busca, por el mismo camino, “construir” su figura, no de un ente santificado sino de héroe glorificado.

La construcción histórica que realiza el personaje Perón, con ayuda de López Rega, es, como dijimos anteriormente, ficcional, porque entre ambos tratan de dotar a los sucesos históricos de un significado determinado que engrandezca la imagen del General y la perpetúe en el tiempo, pero deformando la “verdad”, aunque no en un sentido mítico en el que los hechos son alterados y transformados generalmente en leyenda, obligándonos a no creer en lo dicho, sino con una intencionalidad histórica, configurando la situación de la Historia, a decir de White (1994: 15), con la sutileza para hacer encajar en el conjunto de acontecimientos históricos dados, una estructura de la trama que da a su perspectiva la significación que ellos pretenden. Ahora bien, esta (re)construcción del pasado está basada esencialmente en el recuerdo, materia fundamental, pero maleable al interior del relato. Perón lleva a cabo una remodelación de su pasado, ya sea por cuenta propia o a través de López Rega: “Sea más histórico mi General, ¿lo ve?, ponga un poco de mármol en el retrato” (107); y al mismo tiempo, un ejercicio de memoria y de olvido que a veces es natural pero también deliberado: “Una grandeza se hace de silencios”,

Sobre este mismo punto, el discurso de Perón como hegemónico, le permite discurrir sobre aspectos que tienen que ver, asimismo, con las prácticas de la Historia para crear memoria. Tal el caso de las conmemoraciones en las que determinado acontecimientos del pasado, personas o hechos son objeto de conmemoración intencional, adscribiéndoles cierto significado histórico; de forma que la gente recuerde y celebre todos estos acontecimientos que, en determinado momento, forman parte de la identidad cultural y generacional reconocida por todos. Sin embargo estos actos conmemorativos plantean una tensión entre aspectos del pasado conservados en el presente, en contraste con el pasado concebido como transformable y manipulable según la interpretación hegemónica del momento. Desde esta perspectiva se puede entender la conversación entre el presidente Cárpora y el General Perón: “[Cárpora] llevo el poder conmigo, como estas piernas. Atiéndame tranquilo. Mándele hacer un monumento a Figuerola.

– Sí, señor.

– Y que debajo pongan: ‘El mejor estadígrafo del mundo. No porque fuera bueno, sino porque los otros era peores’. Anótelos [...] Cierta vez me advirtió Figuerola que los argentinos somos adictos a la muerte [...] Que festejamos a San Martín no en febrero, cuando nació, sino el 17 de agosto. Y que a Belgrano, a Sarmiento, a Evita y a Gardel también lo invocamos por el final. A las criaturas de primer grado les hacemos repetir las últimas palabras de los próceres. Somos cultivadores de cadáveres [...] Quiero que cambie los nombres de las calles, Cárpora. ¿Usted soñaba con llamarles Perón? Llámelas Vicalpugio, Ayohuma, Cancha Rayada, Curupaytí. Que sintamos a cada rato el agujón de los fracasos. Mande pintar de negro las islas Malvinas en los mapas. Si las perdimos, que lleven luto. E invéntele una estatua descomunal a Lonardi. Que al pie diga: “Honor al hombre que derrotó a Perón” (318). Se entiende cómo desde su situación de poder, Perón puede cambiar la concepción del recuerdo colectivo, no sólo escribiendo sus Memorias, sino jugando con los mecanismos de la Historia que permiten mantener una identidad histórica y socio-cultural basada en la memoria.

aconsejará López Rega, “La familia, ¿qué eso? Conviértalo en olvido” (107). Así, surgirá una dialéctica entre memoria y olvido que girará en torno a la redacción de las Memorias.

Ahora sí, General. Ahora usted puede avanzar sin escrúpulos de conciencia [...] Olvídense de los detalles incómodos. Suprímalos. Sóplelos de estas Memorias oficiales para que ni siquiera dejen un destello de polvo. Todos los hombres tienen derecho a decidir su futuro. ¿Por qué usted no va a tener el privilegio de elegir su pasado? Sea su propio evangelista, General. Separe el bien del mal. Y si algo se le olvida o se le confunde, ¿quién tendría el atrevimiento de corregirlo? (51).

No importan el recuerdo ni el olvido individual siempre y cuando no vayan contra la trama central de las Memorias que finalmente se convertirán en la Historia que desterrará el olvido colectivo, imponiendo el recuerdo de un Perón magnificado en su narración. Por ello, el recuerdo convertido en documento es la esencia sobre la que se alza la Historia, negando, en gran medida, cualquier refutación posterior aunque los documentos mismos sean construcciones que contienen (por el hecho de provenir de una posición subjetiva), ficciones, pero que por gozar de otra categoría más legítima (oficial), poseen más valor que cualquier otra prueba: “A sus espaldas, en la biblioteca, junto a la colección de mates y bombillas que ha ido acumulando en el exilio, están las carpetas con las Memorias pasadas en limpio. En algunas anécdotas ya no se reconoce: *pero los documentos están allí, no mienten* (48, las itálicas son nuestras). Pero estos documentos implican también la manipulación de lo que debe y no debe ser recordado. Los documentos están cargados también de hechos tergiversados y de silencios o de olvidos, y a esto se debe la preocupación constante de Perón por las lagunas de las que padece. Para él, “el hombre sabe tanto como recuerda” (57); y por tanto el hombre es lo que recuerda porque la sabiduría y la cultura de un individuo y de un pueblo se basan en los recuerdos, en aquellos sucesos que, como tradición, se van dando en el seno de una sociedad e Historia y que configuran el contexto que regirá a las generaciones futuras, y

aunque “la exacta memoria de las cosas no es lo que importa, sino lo que uno aprovecha de ella: el color con que se la tiñe” (58), el hecho que interesa es cómo el discurso histórico que manejan tanto Perón como López Rega, gira en torno al saber utilizar la memoria y los olvidos en beneficio de su Historia oficial.

Por ejemplo, en el afán de “limpiar” el pasado del General, la maquinaria del olvido funciona en el sentido de dejar de lado las debilidades de aquél al que se pretende revestir de honores, y así Perón razonará: “La historia no tiene por qué saber que yo, Juan Domingo Perón, tengo derecho a las vacilaciones, a la debilidad de no poder. Que a los setenta y siete años no hallo mejor respuesta que una buena pregunta” (107). O, también y desde una perspectiva psicoanalítica, el olvido dejará de lado las cosas traumáticas o dolorosas que no conviene recordar:

Al empezar la marcha, dos cadetes se desmayaron. El sol habría una boca de cincuenta grados. Usted tenía un tobillo hinchado, mi General [...] Hubo un momento en el que llovieron pájaros [...] Cargábamos mochilas de treinta kilos, y algunos de nuestro camaradas se desplomaban bajo las cúpulas de fuego [...] El General ha meneado la cabeza: las maniobras, los pájaros. *Haremos con todo eso un buen fardo de olvido*. Seamos piadosos con la memoria [...] No la asustemos (109, las itálicas son nuestras).

Así, el olvido en *La novela de Perón*, se va configurando como aquello que más bien, al ser descubierto en todas sus facetas a los lectores, va rehaciendo la vida del General – vida que, parafraseando al mismo Perón, se construye no sólo en base a lo que él recuerda sino también a su olvido. El tema del olvido como constructora de la misma novela, y, al interior del relato, como constructora de la Historia, se revela en el sentido en el que para Perón lo que olvidó es lo que no hizo y, desde la perspectiva de la Historia como artefacto cultural que otorga las bases para la formación de la nación, “[u]n país es, a veces, lo que un hombre dejó de hacer” (156): sus olvidos que son

silencios o palabras no escritas dentro la Historia de un país. Por ello las Memorias girarán en torno a estos silencios (de)constructores de la vida e historia de Perón.

[...] Ya no me ponga en fila los recuerdos, López. Cállese. Cuenta mi vida como si fuera un inventario de Gath y Chaves. No soy yo el culpable, mi General. *Son los blancos que usted quiere dejar en las Memorias. ¿Toca el blanco? ¿Puede oler los silencios?* Ajá, López. Así es. Ponga de una vez fin a estos paréntesis. Que Isabel nos avise cuando sirva el almuerzo. Y mientras tanto, lea. *Siga con las Memorias verdaderas* (177, las itálicas son nuestras)³³.

Las Memorias contendrán sólo aquello que Perón y López Rega quieren que se sepa pero la novela contendrá también el olvido de todo sobre lo que no quisieron escribir. Es esta la dialéctica sobre la que gira el tema de la escritura de una Historia oficial en contraposición con lo residual entendido como todos los elementos que quedaron por fuera de esa Historia o, más bien, por dentro de los paréntesis del olvido.

3.4. Las contramemorias del General

(según Zamora, Tomás Eloy Martínez, et al)

El “otro” lado de la Historia, viene de mano de Zamora y la biografía escrita sobre Perón; y también, del resto de protagonistas que contribuyen con la (re)construcción del personaje, ya sea ayudando a Zamora con testimonios, fotografías o entrevistas, o por referencias del narrador en tercera persona. Por un lado tenemos a los parientes y amigos del General, reunidos para su recibimiento en un hotel de Ezeiza. Ellos son: Julio Perón (primo del General, con quien compartieron gran parte de su niñez), María Amelia Perón (también prima del General y hermana de Julio Perón), María Tizón

³³ Los paréntesis tipográficos que coinciden con las digresiones que López Rega hace durante las sesiones de redacción de las Memorias (y que el General también los llama “paréntesis”), en las que le explica a Perón ciertos aspectos relacionados con olvidos o tergiversaciones del pasado histórico, podría interpretarse como extractos de una realidad que no quiere ser mezclada con lo que se está construyendo en base a apócrifos históricos: verdades aisladas que no formarán parte del resto oficial pero sí del todo, en calidad de olvido.

(hermana de la primera esposa de Perón: *Potota*), Albert Robert (agricultor, amigo de infancia de Perón en Camarones), José Artemio Toledo (otro primo del General), Doña Benita Escudero (esposa de Toledo) y Santiago Traffelatti (capitán, amigo de Perón durante sus estudios en el liceo militar). Ellos, a parte de colaborar con Zamora para la elaboración del número especial de la revista *Horizonte*: “La vida entera de Perón / El Hombre / El Líder / Documentos y relatos de cien testigos”, rememoran y conversan sobre el pasado de Perón: las historias ocultas que Perón se encarga de cambiar u olvidar en sus Memorias. De esta manera, Tomás Eloy Martínez, al tiempo que explora las experiencias históricas de las personas cuya existencia generalmente se ignora, plantea otras perspectivas sobre la “verdad” de la Historia oficial de la figura de Perón. De aquí el juego del subtítulo *Contramemorias* en relación con aquél en el que Perón y López Rega escriben y corrigen las Memorias del General. Así, las *Contramemorias* no son sino los recuerdos de los sujetos subalternos y marginados que plantean su versión, “desde abajo”, de la Historia en perspectiva diferente al de la biografía del “gran personaje histórico” Perón. Pero tampoco creemos que la intención de Tomás Eloy Martínez sea únicamente el de reivindicar discursos históricos acallados por el de la gran Historia, sino simplemente el de contraponer a este último, alternativas diferentes que planteen formas diversas de entender la Historia y la manera en la que cada individuo puede identificarse con un pasado determinado.

De aquí que otro de los personajes que ayuden a ver la historia de Perón desde esta perspectiva sea Mercedes Villada Achával viuda del General Eduardo Lonardi, a quien Perón envolvió en un caso de espionaje mientras se hallaba ejerciendo el cargo de agregado militar en Chile; luego, Lonardi derrocaría a Perón, expulsándolo exiliado al Paraguay. Zamora, conciente de que la Historia depende de quién la escriba y cómo lo

haga, convence a la viuda para contar todo aquello que ayude en la construcción de la “otra” historia de Perón:

– ¡Mamarracho! –se le escapa a doña Mercedes. Y como si la invectiva la hubiese despertado de pronto a otra realidad, clava la mirada en Zamora–. ¿Qué busca usted? Dígame la verdad. ¿Qué hará con todo lo que yo pueda decirle?
Él ha estado esperando esa pregunta:
– Y usted, ¿qué me dirá? ¿Se quedará callada, temiendo la venganza de Perón? Soy yo el que le pregunto: *¿Es de las que prefieren que la historia se escriba sola?* (226-227, las itálicas son nuestras).

Así, Zamora conseguirá que la viuda de Lonardi le entregue sus diarios personales del período en el que, junto a su esposo, vivió en Santiago de Chile, coincidiendo entonces con Perón y su primera esposa, María Tizón. De esta manera, a partir de estos datos relegados de la Historia, se puede extraer información que muestra, por ejemplo, situaciones que normalmente no aparecerían en los discursos oficiales, tales como la traición o la impunidad. Según Mercedes Achával, ella confía su diario a Zamora porque él “conoce el otro lado de la historia” (230), de manera tal que podrá presentar esa versión como *la* verdad, que se enfrentará a las mentiras escritas sobre (y desde) Perón. Porque para ella, todo lo que se dice sobre Perón es mentira. Sólo su verdad vale porque ella la vivió y porque la escritura de su diario se dio al tiempo en que ocurrían los hechos; al contrario de las Memorias del General, que para escribirlas, él necesitó de su memoria y cuando ésta le falló o no estuvo de acuerdo con la agencia de su escritura, simplemente comenzó a inventarlas. Pero no es sólo Perón quien inventa la Historia según su conveniencia, sino también los periodistas por manejar sus discursos desde la perspectiva oficial: la versión hegemónica de los hechos que parece dominarlo todo, infectar los planos de la vida del país, a través de su representación y repetición:

– ¡Dios mío! –suspira doña Mercedes, cubriéndose con una mano el cuello–. ¿Así, con esta clase de harapos, escriben la historia ustedes: los periodistas? –Se incorpora. Unas ojeras púrpuras le han envejecido la mirada.

– ¿Con estas indecencias? [...] Debí haberlo previsto. Le daré la verdad a cambio de una sarta de mentiras. No es culpa suya, no. ¿Cómo podría culparlo? La culpa es de Perón. Todo lo que ha pasado por sus manos se infecta. Los hombres, el ejército y este país de... –iba a decir: de mierda. La palabra se agota en un zumbido y no sale de su boca– ...este pobre país (234-235).

Otro de los personajes que ayudan con Zamora a la deconstrucción de la vida de Perón es el mismo Tomás Eloy Martínez, ficcionalizado y separado del narrador omnisciente en tercera persona. Es interesante cómo el conflicto entre lo verosímil y lo verídico (entre realidad y ficción, entre Historia y literatura, nuevamente) llega aquí a su punto más alto con una supuesta ruptura entre el pacto de verosimilitud y lo verídico que importa el hecho de hallar a Tomás Eloy Martínez dentro la novela, hablando de las entrevistas con Perón que (efectivamente) se llevaron a cabo en Puerta de Hierro. Sin embargo, no por ello se puede decir que las cosas que estemos leyendo sobre Tomás Eloy Martínez sean ciertas, ni que el personaje sea el novelista autor del libro; simplemente cabría apuntar que este efecto de inverosimilitud, como lo llama Pons, está dirigido, irónicamente, a demostrar las distintas versiones narrativas que pretenden demostrar que la verdad ficcionalizada puede, también, hablar de la Historia, de manera similar al del discurso historiográfico; de aquí también la alusión al título del capítulo:

Primera persona.

He contado muchas veces esta historia, pero nunca en primera persona, Zamora. No sé qué oscuro instinto defensivo me ha hecho tomar distancia de mí, hablar de mí como si fuera otro. Ya es tiempo de mostrarme tal como soy, de sacar mis flaquezas a la intemperie. Vea estas fotografías. Somos Perón y yo, un día de primavera, en Madrid, conversando (259).

Tomás Eloy Martínez trata, de esta manera, de lograr potenciar, mediante esta estrategia narrativa, la ilusión de verdad en la ficción. Por ello la *primera persona* se convierte en una posición de legitimidad del discurso que, dentro la novela, puede hablar sin temor a que se tome lo dicho por una mentira total, porque siendo mentira quiere decir algo, tan

valedero como aquello que se plantea como *la* verdad en tercera persona y en tiempo pasado (características clásicas de la narración histórica objetiva y tradicional).

Voy a seguir contándole todo en primera persona porque ya es hora de que las máscaras bajen la guardia, Zamora [...] Se vive a través de, se siente con, se escribe para. Como los actores: representando ayer a un guapo del novecientos y anteayer a Perón. Punto y a parte. Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida [...] *Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado, desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad.* (260).

Para Tomás Eloy Martínez, la primera persona le devuelve la potestad de hablar; obtiene la calidad de *ser* y expresar su verdad sin necesidad de tener que adoptar formas varias para hacerlo. Esto le permitiría construir otra verdad, lejos de la Historia que es puesta en duda a través de la evidencia de sus mentiras, lo que logra que todo lo no escrito o lo no contado en ella se transformen en las contramemorias de esa ‘verdad’ oficial. Así, “armarse con la verdad” dentro la novela es, además, dotar a la ficción de la credibilidad y capacidad para decir aquello que ha sido revestido de silencio u olvido por el discurso historiográfico dominante.

Pero, ¿qué es para Tomás Eloy Martínez “armarse con la verdad”? Es destejer los hilos con los que Perón fue tramando su historia; deconstruir al General (a partir de documentos, memoria, entrevistas, etc.), para mostrar la perspectiva desde un “otro ángulo”. Nuevamente el “duelo de versiones narrativas” al que están sujetas ambos discursos y por la cual se muestra a Perón como cualquier otro hombre: sin atributos especiales, sin adornos ni glorificaciones.

Entonces, me le acerqué. Le oí decir exactamente lo que yo esperaba que dijera. Sentí que él siempre adivinaba cómo lo veía el otro; que él se adelantaba a encarnar esa imagen. Había sido ya el conductor, el General, el Viejo, el dictador depuesto, el macho, el que te dije, el tirano prófugo, el cabecilla del GOU, el primer trabajador, el viudo de Eva Perón, el exiliado, el que tenía un piano en Caracas. Quién sabe qué otras cosas podría ser mañana. Tantos rostros le vi que me decepcioné. De repente dejó de ser un mito. Finalmente me dije: él es nadie. Apenas Perón (261).

Así, Perón es retratado desde una perspectiva más familiar y menos histórica. Sin embargo, cabe aclarar que no sólo en este capítulo, sino en toda la novela, se nos presenta a un Perón demacrado, viejo y decadente, consumido por el poder al extremo de no darse cuenta de ello. Ejemplo es uno de los pasajes mejor logrados del libro, en el que se narra el encuentro de Perón con el generalísimo Franco:

[Franco] había marchado a su encuentro con una escolta de almirantes y caballeros [...] con la mano tendida hacia él tan blandamente que el General sólo pudo estrecharle las falanges. “¿Qué ha pasado con Franco?”, se le escapó a Perón mientras avanzaba. “Me lleva sólo tres años y parece que lo hubieran sacado esta misma mañana de un frasco de formol”. Y a la vez, el generalísimo iba diciéndole a su edecán: “Vea usted lo que ha hecho el exilio con ese hombre. Tiene mi edad y ya está vuelto una ruina”. Pero el 20 de junio se asomaron uno al otro con curiosidad, para ver con qué nuevas adversidades los había dañado el poder. Les sorprendió que todo fuera lo mismo y que no se hubieran dado cuenta. Firmaron unos protocolos de amistad y partieron en caravana hacia el aeropuerto de Barajas (16).

Con su carácter de perpetuidad, el poder los va desgastando sin que ellos se den cuenta. Se vuelven viejos decadentes que sólo siguen en pie merced a la maquinaria que los rodea y que funciona a pesar de ellos. En el caso de Perón, es López Rega la metáfora del poder, de aquél que lo controla todo y que tiene en Perón sólo al símbolo que le da sentido a todo lo que él hace y que le permite seguir actuando con impunidad frente a todos los demás. Perón, en cambio, es la imagen de la decrepitud al que, por su condición, hay que darle todo hecho. El mismo López Rega dirá: “Al General hay que imponerle las realidades, darle [...] los hechos consumados” (101). Es evidente que durante toda la novela se traza la figura de Perón a partir de su ocaso político y vital. Este decaimiento de la vida del General coincide, como ya dijimos, con el retorno de Perón a Ezeiza, pues es justamente desde aquí que comienza a declinar la figura de Perón en el imaginario nacional argentino. Tomás Eloy Martínez, entonces, en contraposición con la figura de Evita, deconstruirá a Perón no como el militar brillante,

el exiliado, el líder del GOU, etc., sino a Perón enfrentando la última y más difícil etapa de su vida: la vejez³⁴. Para ello, uno de los que planteará esta deconstrucción de la figura del General será Zamora, a través de sus averiguaciones en busca de la “verdad oculta” en la vida de Perón:

No escribo una biografía, como los demás. No busco explicaciones. A nadie juzgo. ¿Quién soy yo para decir que éste obró bien o mal? Lo mío es más sencillo: me interesan las causas, no los fines; las fuerzas que empujaron a los hechos. Fíjese en este número especial de *Horizontes*: hay un enorme hueco. El título promete la vida entera de Perón, y no es la vida entera: sólo una parte. *El General queda suspendido en el apogeo de su gloria, subiendo al apogeo de su gloria con Evita. No lo verá vencido allí, ojeroso, con pánico, aguardando casi diez años después, en una cañonera paraguaya, la piedad de Lonardi* (226-227, las itálicas son nuestras).

Otro deconstrutor de la imagen de Perón será el personaje Tomás Eloy Martínez, como vimos anteriormente³⁵; y, finalmente, el narrador omnisciente que, dijimos, tampoco se identifica o se trata del “verdadero” autor Tomás Eloy Martínez³⁶. Este narrador

³⁴ Tomás Eloy Martínez será explícito con este propósito en su obra: “Todo lo que hay después del 17 de octubre, yo no lo quiero contar porque en *La novela de Perón* no se ve nunca a Perón en la plenitud de su poder, porque parte de mi apuesta contra Perón es no mostrarlo en la plenitud de su poder. Puede estar cayendo o subiendo, pero no en el apogeo. Cosa que no ocurre con Evita. A Evita la ves casi siempre en el apogeo”. Tomás Eloy Martínez, “Una escritura argentina donde lo latinoamericano también existe” (entrevista con María Griselda Zuffi), en *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, Pittsburgh, Universidad Internacional de Literatura Iberoamericana, 1995, p. 51.

³⁵ En el capítulo *Primera persona*, T. E. M. hablará de las mentiras del General en todas sus facetas, a tal punto que él mismo confunde la realidad de la ficción ante la cantidad de invenciones creadas por Perón. Dirá Tomás Eloy Martínez: “Mis nociones sobre la verdad se volvieron un nudo” (262). Perón, mitómano, inventor, escritor de ficciones, anula todo referente sobre lo que es verídico. Él vive las mentiras como si realmente hubieran ocurrido. “Nada de eso ocurrió, pero sin embargo Perón no mintió [...] las contó tantas veces que terminó creyéndolas” (274). Las cree creyéndolas a cada instante. T. E. M. deconstruirá esta idea a lo largo del capítulo: “Llegamos a la quinta 17 de Octubre un viernes, hacia las tres de la tarde. El General estaba en el jardín, espolvoreando los rosales con veneno contra las hormigas. Se fue a lavar las manos y nos abrazó. Mientras ayudaba a mi amigo a desembarazarse del sobretodo, le dijo que sobretodo y hombre libran un eterno combate, y que si nadie acude en auxilio del hombre, éste pierde fatalmente. Nos reímos. Mi amigo le comentó: Eso podría ser un poema, un *hai-ku*. ¿Se le ha ocurrido ahora, General? Sí, respondió Perón. A cada rato me brotan las parábolas y las alegorías. *Pero después leímos que la misma frase aparecía en una entrevista del año pasado, y de siete años atrás*” (263, las itálicas son nuestras). Sin embargo, a pesar de que tanto Tomás Eloy Martínez como Zamora o el narrador en tercera persona presentan a Perón en la decadencia de su vida, con todos sus defectos y su “terrenalidad”, nunca se vislumbra al General en una decadencia absoluta o una estupidez total; de aquí que, T. E. M., en la parte final del capítulo *Primera persona*, recuerde y sienta a un Perón joven, “de antaño”, aclamado y admirado por las multitudes y esto le cause un sentimiento ambivalente que se refleja también en el lector.

³⁶ La posición del narrador omnisciente se reviste con un tono ambivalente haciendo trastabillar la verosimilitud del texto en el momento en el que, de narrador pasivo, pasa a formar parte conciente del relato que cuenta. “[Perón y López Rega] se encerraban a leer un poco antes de la medianoche. Isabel dormía y las perras estaban apaciguadas ya en sus cuchitriles [...] *Soplaba una brisa de horno, tal como en esta noche del 16 de junio*. Afuera, al otro lado de las verjas, los vigilantes de la Guardia Civil

desmontará la idea del personaje respetable haciendo notar los intentos de plagio de Perón en, por ejemplo, los epígrafes que se contraponen al abrir el capítulo *La hora de la espada*:

Un conductor de ejércitos no se hace por decreto. Un conductor nace, llevando el óleo de Samuel en su cabeza. *Alfred von Schlieffen*.

Los conductores nacen, no se hacen (...) y el que nace con suficiente óleo de Samuel ya no necesita mucho más para conducir. *Juan Perón*.

Más adelante, en el capítulo, esta idea del plagio se hará evidente a manera de manipulación de las frases para aumentar el prestigio de su imagen como conductor militar.

Alguien dijo que al principio, cuando Perón citaba a Napoleón y a Schlieffen, les concedía comillas, notas al pie, sinopsis bibliográficas. Y que más adelante ya se nos olvidaron esos pruritos. Que nos apoderamos de cuanta frase célebre teníamos a mano. Pienso que ahora podríamos cambiar, buscar otras palabras para la misma idea [...] ¿qué le parece? [...] El General se opone rotundamente. Los argentinos ni siquiera saben quién es Schlieffen, López, y con el tiempo se olvidarán de lo que Napoleón dijo o no dijo. Preguntarán: ¿Tal frase? ¡Ah, es del General! Y ahí acabará todo. No se preocupe, hombre, nadie osará mancharme, ni siquiera de plagio. A mi pobre país no le queda otra cosa que Perón. Me tiene a mí y a Dios. Yo soy la Providencia, el Padre Eterno. Déjese de macanas, López. Siga (172).

Así, de una manera irreverente, el narrador plantea las fallas de Perón, volcando su imagen para que la veamos desde otro ángulo. Pero no sólo desde el punto de vista intelectual, sino también desde el corporal:

A las cuatro y media de la mañana tuve cólicos y asfixia. Me desperté sudando. López trajo un calmante. Son engaños del cuerpo, mi General. ¿Por qué les hace caso? Yo lo veo tan fuerte como un ladrillo. Duérmase. Me dijo: Desorientado durmiendo a esos achaques.

Pero no pude. El corazón hervía. Sentí a una puntada. Quise ir al baño. Al sentarme en la cama, las piernas me crujieron. Se me había vuelto hielo. ¡López!, llamé. Ayúdeme a mear. Él me cargó en los hombros, ¿No ve qué bien camina? ¡Como un muchacho!, me iba tranquilizando. En el baño solté unas tristes gotas. Tenía la vejiga hinchada, me molestaba la próstata, la orina me ocupaba todo el cuerpo. Y, sin embargo, nada: sólo unas gotas de mierda (169).

abofeteaban el aire con sus linternas... (53, las itálicas son nuestras). ¿Quién es el narrador que afirma esta sentencia temporal? Pareciera un guiño al lector que podría implicar una ratificación de la idea que hace a la construcción misma de la novela: el narrador en tercera persona es *el autor* que también construye una ficción y, por tanto, otra perspectiva sobre las supuestas verdades que giran en torno a cada uno de los personajes de la obra.

Decadencia y decrepitud, en contraposición al genio y la fuerza que Perón trató de plasmar en sus Memorias³⁷. Es una versión más humanizada del General, el del hombre cansado, cargado de contradicciones y predestinado para su próxima muerte; no ya la imagen del caudillo que contribuye a la consolidación de un imaginario social de lo que pudo ser la nación a través de sus victorias y de los muchos otros hombres que ayudaron en su gestación, sino el del viejo enfermo del cuerpo y de la memoria que, sin embargo, pretende (re)construir la Historia con las palabras que creen la representación de un Perón revestido únicamente de virtudes.³⁸

Esta idea, como se ha visto, es retomada desde distintos puntos de vista a lo largo de la novela y se puede decir que es en esa misma lógica funcionan las historias que giran en torno a Arcángelo Gobbi, Nun Antezana y Diana Bronstein³⁹. El relato de la lucha entre los miembros del GOU y la Juventud Peronista (que implica la representación del periodo de agitación peronista antes, durante y después del regreso de Perón a la Argentina), estará basada en los recuerdos y las diferentes perspectivas sobre el General que, de una manera u otra, influyeron en la vida de cada uno.

³⁷ De la misma manera, López Rega es “desacralizado” en algunos pasajes de la novela, en tono más bien burlesco: “Un concierto de gárgaras, en el baño de arriba, profana la lectura. El General reconoce los estruendos con que López Rega anuncia sus aseos al filo de la media noche. A cada gárgara le sucede un desgarrar de mocos y, casi de inmediato, el redoble de pedos con que el secretario alivia el estómago” (56).

³⁸ Se puede decir que esta estrategia narrativa de deconstrucción de personajes famosos se da a lo largo de la historia de la literatura latinoamericana pero, sobre todo, en la nueva novela histórica y las llamadas novelas del dictador. Véase, por ejemplo, el caso de Trujillo, en *La fiesta del chivo*; de Somoza, en *Margarita está linda la mar*; o de el Dr. Francia, en *Yo el Supremo*. En el otro extremo, cabría apuntar las distintas versiones de Bolívar como el de Mutis, en *El último rostro*; el de García Márquez, en *El general en su laberinto*; o el de Borges, en *Guayaquil*.

³⁹ En una de las conversaciones entre Diana y Nun Antezana, reflexionan sobre la condición de Perón como personaje de la Historia: “¿Cómo habrá sido Perón en la cama? Claro que no te hablo de estos últimos años [...] Te quiero decir antes, cuando él estaba en la flor de la edad [...] Aquella, Nun, la que tenía un apodo de lo más sensual. Eso: la Piraña. Vaya a saber por qué la llamarían la Piraña. Tendría el apetito abierto entre las piernas [...] ¿Te lo presentaste al viejo alguna vez así, tieso, acariciando, boyando con la lengua? Qué querés. Son lujos que hasta el más desgraciado puede darse pero no un personaje de la historia. *A ellos sólo se les escribe la virtud*. Los libros no se acuerdan de Freud en ese punto, como si el sexo fuera mierda, Nun (280, las itálicas son nuestras).

3.5. *Post Scriptum 1: Final de reconocimientos*

Después de todo lo apuntado hasta aquí, se puede decir que Tomás Eloy Martínez, con *La novela de Perón*, (de)construye, desde distintos puntos de vista históricos, la vida del General Juan Domingo Perón, pero lo hace planteando la imposibilidad de una verdad única y absoluta, y desde la fragmentación del metarelato histórico del Perón hecho símbolo en una Historia oficial que desmiente y excluye otros relatos o versiones sobre el mismo personaje o acontecimientos. De aquí que se pueda considerar a Tomás Eloy Martínez como un autor netamente posmodernista aunque, como señala Donald L. Shaw (1999), sería absurdo plantear que haya contribuido a la erosión de ese gran mito como lo fue Perón, si se toma en cuenta que en muchos de los sectores de la Argentina, el mito sigue vigente. Sin embargo y dejando de lado una posible discusión al respecto, *La novela de Perón* rescata la posibilidad del conocimiento de la Historia a partir de las otras muchas visiones que se crean a su alrededor, con la certeza de que una verdad absoluta es siempre imposible de probar. Tomás Eloy Martínez consigue, a través de las estrategias narrativas usadas en la novela y de los usos de los diferentes materiales del pasado histórico, rescatar al Perón de la intimidad y contraponerlo al del discurso oficial, logrando, así, fragilizar las bases que enmarcan a la gran Historia como aquella única que puede hablar sobre la verdad y legitimando la capacidad de la novela para crear, también, “verdades” tan valederas como las de la Historia. Por ello, el juego final del autor para poner en lugar visible los reconocimientos para todas aquellas personas que colaboraron con él en la construcción de la novela, las mismas que constan como personajes ficcionalizados dentro el relato: los siete testigos que esperan la llegada de Perón, Mercedes viuda de Lonardi, y otros más que le proporcionaron documentos e información sobre la vida del General; todo esto con la aparente finalidad de mostrar

que la versión de Tomás Eloy Martínez sobre la vida de Perón, puede ser tan verídica y verosímil como la del General.

Finalmente y desde esta perspectiva, la Historia, como la novela, son narraciones sujetas a todas las carencias y ángulos de visión del mundo que tenga el narrador. “Lo que me parece que enriquece la verdad es que es inagotable”, dirá Tomás Eloy Martínez (1995: 49), y en el caudal de perspectivas que puede generar ella es que se encuentra la riqueza de la Historia (desde la novela o la misma narración historiográfica) y de todos aquellos que pueblan sus páginas. Nuevamente la metáfora de los ojos de la mosca que mira la realidad: cuatro mil pedazos que comparten credibilidad y legitimidad epistemológicas. No hay exclusiones ni subordinación, simplemente cada cual mira un pedazo de verdad o cuatro mil verdades de la misma realidad.

4. Capítulo Tres

Respiración artificial:

La Historia entre los intersticios de la ficción

La escritura de Ricardo Piglia tiene que ver con la búsqueda de un lenguaje pleno en un punto exacto donde la literatura se entrecruza con la historia y se reconoce, en el afán de vislumbrar una verdad que valide un presente y pasado traumáticos y conflictivos, como un gesto esencialmente político. Esta literatura, concebida desde esta perspectiva, se erige como un arma de lucha y, al mismo tiempo, como instrumento que hace posible la racionalización de una realidad caótica, lo que la inscribe dentro de la tradición literaria argentina que puede tener su punto de partida en Sarmiento. Así, el espacio discursivo para Piglia (2001c: 11) es el lugar de la heterogeneidad donde el escritor recoge y transforma los elementos dados por la vida, lo que hace que, dentro del texto literario, la Historia se funda con anécdotas personales y reflexión teórica en las diversas citas surgidas de los discursos narrativos que pueblan la novela para, como dice el mismo autor, materializar el “espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales”.

Ricardo Piglia nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1941. Desde joven, trabajó en periodismo y estudió luego historia en la Universidad de La Plata. En 1962 ganó el concurso de cuentos de *El escarabajo de oro* con “Mi amigo” y, poco después, su libro de relatos *La invasión* (1967), sería premiado por Casa de las Américas. En 1975 se publicó su libro de cuentos *Nombre falso*; a él le siguieron las novelas *Respiración Artificial* (1980), que tuvo gran repercusión en el ámbito literario y que fue considerada como una de las novelas más representativas de la nueva literatura

argentina; *Crítica y ficción* (1986), libro que reúne un cúmulo de entrevistas; *Ciudad ausente* (1992), sobre la cual Piglia elaboró en 1995 el texto para una ópera con música de Gerardo Gandini; *Prisión perpetua* (1988), que reúne textos escritos en diversas épocas, una autobiografía intelectual y el cuento que da nombre al volumen; *Plata Quemada* (1997), que recibió el premio Planeta por decisión unánime del jurado conformado por Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, Tomás Eloy Martínez y María Esther de Miguel en 1997; y, finalmente, *Formas breves* (2000), reunión de ensayos breves o “posible intento de autobiografía futura”, como afirma el autor. Junto a su obra de ficción, Piglia ha desarrollado una tarea de crítico y ensayista, publicando textos sobre Arlt, Borges, Macedonio Fernández, Sarmiento y otros escritores argentinos.

4.1. Otro poco de Historia: el contexto para la escritura de *Respiración artificial*

La novela *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, fue escrita entre 1977 y 1980 y publicada ese mismo año en Buenos Aires. Este periodo histórico es conocido como el Proceso de Reorganización Nacional y considerado el más nefasto dentro la historia argentina, debido a la violencia institucionalizada y el sistemático atropello de los derechos humanos a cargo de la Junta Militar, las fuerzas armadas y los grupos clandestinos para-policiales. Este terrorismo de Estado encubierto y sistematizado, junto con la penetración en las esferas sociales y el proyecto de ‘cambio de mentalidad’ que se trató de llevar a cabo con la sociedad argentina, son características propias de la dictadura militar de 1976 a 1983. Aún así, se debe aclarar que, violencia parecida (aunque no en grado tan extremo) se había dado durante la década anterior⁴⁰, y que la irrupción de las dictaduras militares se manifiestan en el país desde la década de los

⁴⁰ La desaparición y asesinatos sistemáticos de un gran número de personas se dio, por ejemplo, durante el tercer gobierno peronista con los grupos ultraderechistas organizados por José López Rega e incluso continuaron después de la muerte de Perón, durante el gobierno de Isabel.

treinta. De aquí que las intervenciones de corte militar en la política argentina, que datan de hace más de medio siglo atrás, se vean reflejadas en una cultura siempre temerosa de un autoritarismo que deviene en desenfreno de terror y violencia.

Pero revisemos, someramente, este lamentable período de la historia argentina. El 24 de marzo de 1976, Isabel viuda de Perón, ante una situación insostenible de caos nacional, es derrocada por la Junta Militar formada por los comandantes de las tres ramas de las fuerzas armadas: el general Jorge Rafael Videla, del ejército; el almirante Emilio Massera, de la marina; y el brigadier Orlando Agosti, de las fuerzas aéreas. El nuevo régimen militar tendrá como objetivos el establecimiento de un gobierno *de* las fuerzas armadas (en contraposición a anteriores posturas militares en el sentido de apoyar *a* nuevos gobiernos), y la visión de producir un cambio en la sociedad argentina, que implicaba dejar sepultado el populismo (que logró la ascensión de Perón a su tercer gobierno) y el desarrollismo; todo esto significó cambiar las estructuras económicas, políticas y sociales que venían asociados a estas formas de manifestación popular desde años atrás. Se reemplazan los poderes constitucionales, repartiéndose las fuerzas armadas los cargos vacantes en los ministerios, las gobernadurías y, dentro estas instancias, todos los cargos de los escalafones jurídicos. El Congreso y las legislaturas se disuelven, los Jueces de la Corte Suprema son destituidos y se intervienen todas las universidades del país. Dentro este panorama, el orden que debía ser reestablecido se centró en la erradicación de toda posible ‘subversión’, incluidas dentro esta categoría, cualquier forma de expresión contestataria y cuestionamiento a la autoridad o los nuevos valores establecidos por ésta.

Económicamente, se introduce el proyecto neoliberal del libre comercio, donde la regulación de los intercambios comerciales se da por los dictámenes del mercado y no del Estado. De esta manera, cada individuo debe velar por sus intereses y sobrevivir entre los muchos competidores que surgen alrededor. Las instancias mediadoras desaparecen y con ellas los sindicatos y otras estructuras de representación obrera por las cuales la sociedad podía presionar a los patronos y al Estado. Así, el nuevo régimen logra, a decir de Óscar Oszlak, una desarticulación social que atomiza a los individuos, destruyendo toda forma organizativa y resignificando, de esta manera, las identidades sociales y políticas (Pons, 1998: 25).

El régimen de Videla es reemplazado en marzo de 1980 por una segunda junta compuesta por el general Viola, el almirante Lambruschini y el brigadier Omar Gaffigna. Viola intentó desviar la mirada sobre el desastre económico en el que se encontraba imbuido el país, debido al mal manejo de la economía en manos de la anterior administración, sugiriendo una mínima apertura a los partidos mayoritarios argentinos. Su intento fue dejado sin efecto debido a las múltiples presiones que surgieron al interior del ejército temerosos de perder el control en la administración de los recursos del país. Posteriormente, la administración de Viola es reemplazada por una tercera y última junta, encabezada por el general Leopoldo Galtieri, el almirante Jorge Anaya y el brigadier Basilio Lami Doso. Esta vez, Galtieri intentó replantear el régimen neoliberal y, de alguna manera, limpiar y fortalecer la imagen presidencial ya que el régimen militar había atravesado, entre 1982 y 1983, por un terrible proceso de descomposición. Sin embargo y a pesar de todos los esfuerzos hechos por Galtieri, el gobierno militar se encontraba aislado y debilitado y es puesto en evidencia merced a la marcha popular convocada para el 30 de marzo de 1982 por los sindicatos y partidos

políticos que esperaban una situación así para salir del estancamiento al que el régimen los había relegado. A esto habría que sumar el problema de la guerra de las Malvinas que precipitó, considerablemente, la caída del régimen militar. Pero es interesante hacer notar que el desplome del régimen no sucede, como en anteriores ocasiones, debido a presiones ejercidas por movimientos sociales o denuncias de partidos políticos opositores al régimen, sino consecuencia de la crisis interna del país y el descrédito sufrido por las fuerzas armadas. Además, para 1982, un gran número de organismos encargados de defender los derechos humanos, así como los exiliados políticos y familiares de desaparecidos y torturados, ya habían dado a conocer los innumerables crímenes cometidos durante el período de gobierno del régimen militar. Esto obligó a las fuerzas armadas a convocar a elecciones a corto plazo para la delegación del poder y, en un último intento por borrar todos los crímenes denunciados, emitieron y sancionaron decretos y leyes por las cuales se declaraban autoamnistías y condonaciones de todos los crímenes cometidos durante este período oscuro de la historia argentina⁴¹ (Pons, 1998: 26-28).

Ante este panorama de violencia y terror los individuos de la sociedad no podían más que guardar silencio. Los militares se encargaron de manejar una serie de recursos y discursos que permitían legitimar la intervención y justificar la toma de poder y los posteriores actos en su lucha por ordenar el ‘caos’ en el que el país se hallaba sumido hasta antes de 1976. Para ello, se autodenominaban ‘defensores de la Patria’ y ‘defensores de la Nación’, logrando disociar el lugar en el que ellos pretendían encontrarse: la Patria, sin conflictos ni divisiones sociales, y la sociedad como la responsable de todo aquello que va contra esta idea mítica. De aquí que el régimen

⁴¹ Estos documentos fueron: la Ley de Pacificación Nacional, el Documento Final y compromisos con los partidos políticos para la no revisión de los desaparecidos, las torturas, los asesinatos y los negocios fraudulentos que se realizaron durante el régimen militar de las juntas.

militar metafóricamente a la sociedad como un cuerpo enfermo al que hay que curar, reestableciendo, por medio de la fuerza y la violencia desmedida, un orden aparentemente perdido que le impide reestructurar la 'Patria utópica', la 'Patria perdida'⁴². Por esto es que, también, se manejarán categorías bajo las cuales denominarían algunas causas de la supuesta enfermedad: la principal de todas, la *subversión*. Así, de subversivos, clasificarán a todos aquellos que se opongan (evidentemente o no) al régimen y los valores que se trataba de inculcar a la sociedad. Claro que esta categoría fue sólo un eufemismo para ocultar el despotismo y la crueldad de los militares pues de subversivos pecaban tanto intelectuales como trabajadores, artistas, sociólogos, maestros, abogados, sindicalistas, etc. En resumidas cuentas, todos y nadie, y de aquí lo significativo en la declaración del gobernador de Buenos Aires, general Saint-Jean, citado por Galeano (1987: 282): "Primero mataremos a los subversivos; luego, mataremos a los colaboradores. Luego, a los simpatizantes. Luego a los indecisos; y por último, mataremos a los indiferentes".

El régimen militar mantiene toda una maquinaria de miedo que es respaldada por el silencio de las personas. La desinformación y la paulatina fragmentación de la sociedad permite que el Estado se aisle de los ciudadanos y hasta que los ciudadanos se aislen entre ellos. El Estado mantiene el control total de todos los medios de comunicación y él es el único monopolizador de los discursos y, en definitiva, de la palabra 'única' y

⁴² Al respecto, Piglia declarará: "La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino. Y esto en la Argentina no es una metáfora: en los últimos años, la política secreta del Estado decidía la vida privada de todos. Otra vez la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto (en este caso, la "inteligencia del Estado") y se le impone a la realidad. Es lo que sucedió con el golpe de 1976. Antes que nada se construyó una versión de la realidad, los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo sin decir nada". Ricardo Piglia, "Una trama de relatos" (entrevista con Roberto Pablo Guareschi y Jorge Halperín), en *Crítica y ficción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001 [1986], pp. 35-44.

‘verdadera’. El resto de las voces quedan confinadas al mutismo y la sociedad postergada a la eterna desinformación y a la internalización del miedo y de la culpa. La represión ejercida por la censura en las esferas político-ideológica y moral, se empata con la desaparición sistemática de individuos que respaldan esta cultura del terror dejando a la población totalmente desprotegida ante las terribles prácticas militares. Nadie estaba libre de sospecha, lo que significó, por último, una cacería de brujas que se practicó por muchos años y de la cual todavía quedan secuelas en la memoria colectiva de una sociedad torturada por prácticas enfermas de megalomanía y perversidad.

4.2. El manejo de la Historia en *Respiración artificial*

Es en este contexto que escritores como Ricardo Piglia desarrollan su obra, pues si bien gran parte de la sociedad se halla sumida en un silencio cómplice o justificado por la represión ejercida por el régimen, existe este otro grupo (en su mayoría escritores, periodistas, artistas, músicos, críticos, etc.) que, buscan nuevas formas de expresión ante la disconformidad creciente y repulsión contra la cultura del miedo imperante en el país⁴³. Esta resistencia por parte de algunos intelectuales, se manifiesta más que con denuncias expresas (imposibles ante la censura y represión del período), a través de nuevas modalidades discursivas que tienen como finalidad, rescatar y empatar toda una suerte de coincidencias entre sentidos que devuelvan a la realidad histórica fracturada, una lógica de identidad con el pasado y el presente. Jorgelina Corbatta (2001: 3), en un ensayo sobre Sarlo y la cultura de la resistencia durante la Guerra Sucia, observa que:

⁴³ Emilio Renzi, uno de los personajes en *Respiración artificial*, con respecto a los mecanismos de desinformación e incorporación de nuevos valores en la sociedad por parte del régimen militar, dice: “Nos adiestran durante demasiado tiempo en la estupidez, y al final se nos convierte en una segunda naturaleza [...] Lo primero que pensamos siempre está mal [...] es un reflejo condicionado”. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001 [1980], p. 111. Para lo cual, propone un distanciamiento y reflexión personales en contra de esta ‘naturaleza’ impuesta e internalizada: “Hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona”. Piglia, *Ibidem*.

Para sobrevivir fue necesario que los intelectuales, artistas, escritores inventaran una política alternativa de estrategias culturales [...]: la vuelta al pasado para hablar del presente, la recomposición de la identidad intelectual y política en el contexto de la dictadura, y la recuperación de los medios y espacios materiales de producción intelectual. Así como en la lenta, trabajosa sutura entre 'los de afuera' y 'los de adentro'.

Estas estrategias culturales se leen en términos de resistencia intelectual ante la progresiva resignificación impuesta por el régimen militar que implicaba, como vimos anteriormente, la fragmentación social y cultural, la censura, la internalización del miedo y de la culpa y toda una maquinaria montada para acabar con la memoria colectiva y el sentido de una identificación social. Así, la literatura en particular, se convierte en un instrumento de conocimiento como modelo de reflexión alternativa en pos de una crítica del presente pero en relación con una revisión del pasado en tanto resignificación y recuperación de la memoria y de las identidades. La literatura como modelo de reflexión estética e ideológica, parafraseando a Sarlo, en un marco en el que la escritura se presenta como un discurso plurisémico y representativo de un colectivo social, en contra del discurso hegemónico militar, signado por el autoritarismo monovalente, representante del estrecho sector dominante del régimen. De aquí que Piglia (2001d: 73) afirme que la ficción “trabaje la política como conspiración, como guerra”, contra todo un sistema paranoico de represión de la palabra alternativa o diferente a la oficial.

Entonces, al discurso inclusivo del régimen autoritario, se opone la literatura que usa sus propios mecanismos para elaborar otro lenguaje (hecho de alegorías, citas, metáforas, etc.) crítico de este discurso. Piglia, como muchos de los escritores argentinos de la década de los setenta, rechazan la autoridad enunciativa y se manifiestan como nuevos lectores de la realidad y creadores de nuevas voces hechas de

fragmentos, silencios, vacíos, exclusiones; en el afán no de completar una visión fragmentada de la Historia, sino de hacer de esta fragmentación algo significativo. Por ello estos escritores se alejan de una visión totalizante y única del pasado para hundirse en la fragmentación textual como signos que deben ser interpretados, pues son las marcas de la disrupción y del conflicto de la inversión histórica. De aquí, que Marta Morello-Frosch (1986: 202-203) explique con respecto a este tipo de narrativa:

El pasado entonces no tiene más el status de algo cerrado, sino que se convierte en un sistema, en un modelo discursivo más sujeto y objeto de interpretaciones dentro de la actividad social que es la reconstrucción de todo conocimiento [...] Se trata, en suma, de una hermenéutica histórica que resucita conflictos presuntamente resueltos. No se hará necesariamente hablar a los vencidos, sino que se identificará a algún participante para-axial, un tanto marginal pero comprometido, quien narrará una nueva versión de los procesos conocidos.

Las nuevas versiones son alternativas al discurso autoritario y presentan una serie de perspectivas y sentidos que enriquecen y dan sentido a toda la fragmentación de la Historia y de la vida misma. De esta manera, *Respiración artificial* presenta diferentes y múltiples discursos, historias que se atraviesan cuestionando la verdad “única” del discurso oficial hegemónico. Así, el autor manejará (a través de sus personajes) el concepto de *Historia* como algo susceptible de muchas interpretaciones, de varias miradas y de diversas versiones: “¿Volveremos a contarnos toda la historia?” (Piglia, 2001a: 20)⁴⁴, pregunta uno de los personajes en la novela, y continúa la intervención para justificar(se) ante su receptor (que en último somos cada uno de los lectores): “Existen por su puesto otras versiones y varias se fraguaron, para decir la verdad” (20). Entonces, Piglia desarrollará una búsqueda de la verdad a partir de *la* Historia y de *las* historias: de la historia vuelta a contar, de una historia en la que pasado y presente se entrecruzan para construir y reconstruirse continuamente, buscando resignificar la realidad fragmentada y traumática de la realidad.

Surge así una “literatura de versiones”, como la llama Corbatta (2001), que deviene de una imposibilidad de contar (fragmentación histórica, social, cultural, etc.), de la

⁴⁴ A partir de este punto sólo haremos referencia al número de página correspondiente a la cita.

complejidad de relatar (lejos de la mimesis) la realidad y los hechos históricos, y del peligro de contar (censura) contra un discurso monopólico represor. De aquí que los múltiples narradores de las versiones alternativas, alternadas y conflictivas, demuestren sólo conocimientos parciales y subjetivos de lo narrado. Los discursos de la novela parecieran traducir, además, una imposibilidad discursiva para organizar con esquemas lógicos o narraciones simples, la experiencia histórica (Morello-Frosch, 1986: 203). A pesar de ello, los personajes narran para dejar traslucir una realidad social que el discurso del régimen a silenciado, para tratar de atar cabos sueltos en la historia del país atomizado por los mecanismos represores. De aquí que Piglia (2001e: 35) mire la realidad, la Historia y la sociedad como “una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente”, por lo que no hay “una historia única y excluyente circulando en la sociedad”, sino muchas, a manera de versiones, como acabamos de ver. Esto explicaría el impulso, la *pasión histórica* de los personajes por interpelar, buscar y averiguar cronologías, historias, datos de los otros; en el afán de llenar el vacío discursivo histórico y cultural que implica la censura y la represión del régimen, para lograr construir tramas bien hechos de una H/historia mal narrada: “[...]la historia es para mí la que arma estas tramas”, dirá uno de los personajes en la novela (33). De esta manera, la representación de una realidad conformada por múltiples perspectivas y discursos, atenta contra el metarelato hegemónico y surge la idea de una Historia enhebrada por muchas historias, desde miradas y voces diversas. “La desintegración [...] es una de las formas persistentes de la verdad” (54), apunta otro de los personajes de la novela en el sentido de legitimar la fragmentación discursiva contra el discurso oficial inclusivo que trata de absorber en un solo relato, la Historia y la realidad vividas. María Cristina Pons (1998: 66-67), acotará, desde el contexto histórico

de la escritura de la novela, cómo entender la historia de la represión presente en el texto:

La coexistencia de voces, señalando a todos como héroes de sus historias y de las ajenas, afirma la identidad individual ante esa división maniquea de un 'nosotros salvadores' de la Patria y un 'ellos traidores' a la misma, manejada por la lógica militar, donde no tenía cabida la ambigüedad que une a los contrarios. En *RA* se rompe la inercia de la rígida intolerancia a lo distinto y se propone una reidentificación colectiva a partir de las experiencias y discursos individuales.

Tomando en cuenta esta cita y el esquema de la novela, es que podemos decir que ésta presenta una polifonía de voces, en el sentido en que coexisten una multiplicidad de discursos que se entrelazan y se citan constantemente, constituyendo así la trama de la H/historia. Pero, en resumidas cuentas, ¿qué historia(s) cuenta la novela? Podríamos decir, para ubicarnos en el texto, que la novela narra la historia del novelista y crítico Emilio Renzi quien mantiene correspondencia con su tío, Marcelo Maggui, sobre Historia, literatura y asuntos familiares, y a quien finalmente va a visitar a Concordia, ciudad en la que él vive. Allí, Renzi esperará en vano la llegada de su tío, misteriosamente desaparecido, mientras mantiene una larga conversación con un polaco amigo de Maggui, Tardewski. De él, Renzi recibirá unos papeles sobre la historia de Enrique Ossorio, un exiliado político de la época de Rosas, sobre el que estuvo escribiendo Maggui.

A partir de este argumento narrativo básico, la novela se fragmenta en diversidad de voces narrativas y referencias enlazadas entre discursos. De aquí una primera dificultad en determinar sobre quién se cuenta qué historia. Por ello, autores como Pons (1998: 63), harán notar la aparente inexistencia de un 'héroe' tradicional de la historia. Incluso parecería que todos los personajes de la novela se constituirían en 'héroes' de su historia pero también de las historias de los demás. Lo interesante es que los personajes de la

novela, más que narrar al estilo de los ‘héroes’ tradicionales de las novelas, parecen únicamente tratar de exponer sus ideas y conceptos con respecto a diferentes temas en cuestión como la literatura, la Historia, la política, etc. Por ello el interesante manejo en la citación que, por ejemplo, hacen los personajes de otros discursos, en forma de reproducción textual que refleja la sensación de la superposición de voces y la multiplicidad de perspectivas y subjetividades que se conjugan en la historia, incluso por parte de un narrador desconocido que aparece en el capítulo II y que refuerza la idea de la transcripción de discursos, en este caso del Senador. A continuación cito este pasaje y otros que ejemplificarían lo hasta aquí dicho:

“Puede llamarme senador”, dijo el senador. “O ex senador. Puede llamarme ex senador”, dijo el ex senador. “Ocupé el cargo entre 1912 y 1916 y fui elegido por la Ley Sáenz Peña y en ese tiempo el cargo era casi vitalicio, de modo que en realidad tendría que llamarme senador”, dijo el senador. “Pero vista la situación actual quizá sería preferible, y no sólo preferible sino quizá más ajustado a la verdad de los hechos y al sentido general de la historia argentina, que me llame usted ex senador”, dijo el ex senador (43)⁴⁵.

“[...] estudio y pienso y hago gimnasia, me mandó a decir”, dijo el senador que le había dicho Marcelo (44).

“[...] Se metió de cabeza en la cárcel, se puede decir”, dijo el senador. “Yo le dije”, dijo, “hay que pasar la tormenta. Así como va viene para largo, le dije [...]” (45).

Marconi era, dijo, como ya me había dicho, una especie de personaje local. El personaje local del poeta. Sus poemas, quizás no los que sueña, pero sí los pocos que escribe o al menos los pocos que publica, le voy a decir, me dijo, no están nada mal (158).

Y sin embargo, dijo Tardewski que le había dicho Marconi, algunas de esas cartas son tan extraordinarias que puedo decir, me decía, dice Tardewski, que allí se encuentran no sólo la materia única, sino la inspiración más profunda de toda mi poesía [...] Estas cartas era excepcionales en todo sentido. En todo sentido eran excepcionales, diría, dijo Tardewski que le había contado Marconi (159).

En cuanto a ella, se apasionaba por la literatura desde siempre, pero no se sentía capaz de dedicarse a escribir porque, dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski: ¿Sobre qué puede

⁴⁵ Aquí sería interesante hacer notar este tipo de estrategia narrativa como reforzadora de verosimilitud del relato, pues el narrador, al confirmar el discurso ficcional del personaje, lo ubica en una fase de la realidad más cercana al lector. Por ello también Renzi, al citar el epígrafe de la novela: “La foto es de 1941; atrás [Maggui] había escrito la fecha y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato” (13), consigue legitimar el texto como verosímil pero también verídico pues esta referencia sale del contexto ficcional del relato al hacer alusión a una característica (el epígrafe) formal del libro y autor ‘verdaderos’. Son estrategias que exacerban, en definitiva, la relación realidad-ficción.

un escritor construir su obra si no es sobre su propia vida? ¿Sobre qué si no sobre su propia vida?, dijo (162)⁴⁶.

Así, esta transcripción de discursos multiplica las historias de manera rizomática, desmontando, a partir de las citas, una posible historia única y totalizadora⁴⁷. Al contrario de lo que apunta Nelly Richards, de que la fragmentación discursiva de la novela refleja el derrumbe de todo tipo de certezas tradicionales (desde un punto de vista más bien posmodernista), podríamos estar de acuerdo con Santiago Colás, quien sugiere (a partir del contexto en la escritura de la novela) que esta diversidad discursiva se manifiesta como una respuesta al discurso monolítico y totalizador del régimen autoritario durante el Proceso de Reorganización Nacional (Shaw, 1999: 353). Y de manera general, la multiplicidad de voces e historias se presentarían en oposición al discurso oficial único, pues las diferentes perspectivas y órdenes históricos y de la realidad que se observan a través de esta pluralidad, respondería al rescate de otras versiones diferentes de la hegemónica, por lo que Maggui le dirá a Renzi con respecto a su/la H/historia: “Hay otras versiones que tendrás que conocer” (19). La alusión contra el discurso inclusivo y vertical del régimen, queda demostrado, probando así la existencia de una multiplicidad de versiones que coexisten alrededor, sin necesidad de negarse unas a otras, de forma simultánea.

En este punto, podemos regresar a la pregunta: ¿qué historia(s) cuenta la novela, si se toma en cuenta esta fragmentación discursiva que implica, de la misma manera, una

⁴⁶ Esta estrategia, por su singularidad narrativa, resalta y cobra importancia para el fin del texto si, además, se toma en cuenta que la novela moderna hace poco uso de formas narrativas tales. De aquí aquello que Cervantes apuntaría hace ya tiempo atrás, y que calza perfectamente para los fines consiguientes: “Púselo en forma de coloquio, por ahorrar lo de *dijo Cipión, respondió Berganza*, que suele alargar la escritura”. Cervantes, citado por Oscar Tacca, en *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989 [1973], 21.

⁴⁷ Habría que hacer notar la particularidad del manejo de las citas que hace Piglia, pues todas parten de un sistema coloquial oral, al contrario, por ejemplo, de Borges, quien maneja las citas a partir de apócrifos textuales.

segmentación tempo-espacial? Podemos concluir que son muchas las historias que se cuentan (en realidad cada voz privilegia su historia cuando no la de los demás y así sucesivamente) y, al mismo tiempo, ninguna en particular, pues si bien se puede priorizar un orden, en el conjunto, ninguna tiene prioridad sobre las demás (Pons, 1998: 130).

En *Respiración artificial*, esta fragmentación discursiva se refleja también en la concepción que se tiene de la Historia, como lugar en el que se viven esos fraccionamientos y en el que no puede existir una unidad constante ni superior a otras perspectivas históricas. Por ello, la alusión al discurso historiográfico oficial que nos remite a la dictadura militar y su maquinaria de muerte, se hace patente en una de las reflexiones del senador:

Del otro lado, en el otro frente, se muestra ya la heterogeneidad de aquello que nuestros enemigos siempre pensaron idéntico a sí mismo. Lo que podía pensarse unido, sólido, comienza a fragmentarse, a disolverse, erosionado por el agua de la historia. Esa derrota es tan inevitable para ellos, como para nosotros es inevitable soportar el lastre que nos ha dejado en la memoria su maniática presencia, su cinismo, su calculada perversión. ¿O acaso ha dejado alguna vez de fluir, desde el pasado, la proliferación incesante de la muerte? (61-62).

El discurso monopólico y unidireccional de la fracción dominante, se ve así interpelada por las voces reflexivas de la novela, que muestran el fracaso de su empresa represiva en la Historia y delatan el discurso de muerte y miedo camuflado por el régimen. “Todo es apócrifo, hijo mío” (17), declara Maggui, poniendo en evidencia el relato de pretensión abarcadora y unificadora de la heterogeneidad social. Y en este sentido es que *Respiración artificial* deconstruye este discurso reflejando la imposibilidad de borrar toda huella de la diversidad discursiva social, mostrando la resistencia de los sujetos en su afán de “decir” aquello que, por censura y represión, no pueden decir. “No se debe permitir que nos cambien el pasado” (17), dirá luego Maggui, contra las

prácticas dominantes que establecen relaciones discursivas que tratan de actuar sobre las distintas manifestaciones de los sujetos reprimidos. Pero la Historia se presenta como un discurso y, por tanto, un relato cuya construcción se debe, en gran medida, a una cuota ideológica de formación y organización sociales que, inevitablemente, tratará de imprimir en su estructura, un sesgo hegemónico y totalizador sobre el resto de manifestaciones discursivas. Por esto es que la novela se erige en sí misma, como voz alternativa en tanto espacio fracturado donde circulan distintas voces sociales (Piglia, 2001c: 11), y la Historia es vista y retomada como un espacio donde se trazan analogías y coyunturas políticas, sociales, culturales e históricas, entre distintos periodos (el siglo XIX de Rosas y el XX de la dictadura militar de fines de los '70), buscando reorganizar y dotar de sentido un presente caótico que tratan de presentar institucionalmente como ordenado. Aunque si bien el mismo orden de la novela aparece confuso, este desorden trata de tejer ciertas relaciones, como ya lo dijimos antes, sin dejar de lado la representación de la fragmentación social a la que son sometidos los personajes de la novela durante los regímenes represivos correspondientes y, manifestándose así, como un contradiscurso ante la pretensión ficcional de la dictadura por presentar todo como el resultado de su "orden" ante el caos social.

La reflexión histórica se convierte en vértice principal de muchos de los pasajes de *Respiración artificial*: la historia como punto de fuga del presente caótico, como búsqueda de sentido para una existencia marcada por la pesadilla del miedo y la represión; una historia que se revela contra aquellos que quisieron hacer de ella una máquina pasiva de olvido e ilusiones oficiales en favor de una clase dominante. "Los duros siempre son vencidos por el dulce fluir del agua de la historia"(61), dice el Senador, cuando reflexiona, de manera sesgada, sobre los discursos hegemónicos y los

movimientos históricos. Él, en el afán de trazar alguna continuidad histórica que trate de explicar muchos de los lamentables acontecimientos que están pasando en su presente, trata de intelectualizar la historia, se funde en los datos y personajes oficiales para entender que por debajo de esos grandes metarelatos dominantes existen movimientos de aquellos sujetos cuyas voces silenciadas se encuentran entretejidas y explican el pasado como el presente.

[...] puedo verlo: está ahí, encerrado, en ese cuarto vacío y nada se interpone, puedo oírlo, yo soy Ossorio, soy un extranjero, un desterrado, yo soy Rosas, era Rosas, soy el *clown* de Rosas, soy todos los nombres de la historia, soy el pájaro del mar que sobrevuela la tierra firme: abajo, lejos del aire límpido que desplazo con mis alas al volar, abajo, en las planicies heladas, a la izquierda, casi sobre las últimas estribaciones montañosas, lejos del mundo, de su tumulto, lejos de su lúgubre claridad, hay grandes masas, grandes masas que parecen petrificadas pero que *sin embargo* se deslizan, se mueven a pesar del reflujo, avanzan, crujen al deslizarse, como los grandes témpanos de hielo (61, las itálicas son las originales).

Así, posesionándose de la H/historia, es posible entender los movimientos subterráneos (o terrestres, como dice el senador), de esa ‘otra’ H/historia que se desliza lenta, y que permite ver muchas cosas que se encuentran casi petrificadas por un discurso historiográfico oficial que trata de imponerse a la fuerza. Pero ese fundirse en la H/historia implica, en la novela, saber manejar las palabras, saber tejerlas en otros discursos que se contrapongan al autoritario y logren, así, captar el sentido último de la Historia en tanto pasado que se reconstruye desde (y que reconstruye) el presente. Por ello, en su reflexión, el senador continuará: “Y quizás las palabras me permitan apresar, como en una red, la cualidad múltiple de esa idea, de esa concepción que viene desde el fondo mismo de la historia, de esa voz [...] múltiple que viene del pasado” (64). Sentidos que se buscan entre el pasado y el presente, entre hechos fragmentados y caóticos que necesitan resignificarse para tratar de encontrar un sentido final.⁴⁸

⁴⁸ *Respiración artificial* parece inscribirse dentro de la tradición argentina que parte del *Facundo*, en el cual el impulso de escribir responde a la necesidad de “superar una catástrofe, el vacío de discurso, la anulación de las estructuras”, de las que habla Julio Ramos en su ensayo sobre Sarmiento. J. Ramos,

Las relaciones que *Respiración artificial* teje entre el presente de la dictadura militar de fines de los '70, y un pasado ubicado hacia fines del siglo XIX, con la reconstrucción de la vida de Enrique Ossorio por Marcelo Maggii⁴⁹, tiene que ver, primero, con el rescate

“Saber del *otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento”, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 19. Al igual que en el *Facundo*, Piglia busca, por medio de los personajes y sus estrategias discursivas, ordenar el caos y sinsentido que opera en la realidad argentina a partir de la irrupción violenta de los regímenes militares. Obviamente hay que tener en cuenta las diferencias que se dan de forma particular en ambos casos, pero esto no pareciera contradecir que el texto se enmarque dentro una tradición en la que la palabra viene a ser la ordenadora del mundo, la que trata de tejer redes de significación que llenen vacíos dejados, en el caso de Sarmiento, por las guerras y la ‘barbarie’ y, en el caso de Piglia, por la destrucción de la sociedad y sus estructuras políticas, sociales y culturales en manos de las dictaduras militares correspondientes. “[...] ya que soy incapaz de explicarme sin palabras” (65), observará el senador, en su afán de búsqueda del sentido final del presente y de la Historia: “Ahora bien”, continuará el senador en otro punto de la novela, “yo estoy solo, estoy aislado y sin embargo *intento* concebirla, intento concebirla y cuando me acerco *sé* de qué se trata: es como una línea de continuidad, la razón que explica este desorden que tiene más de cien años, ese sentido [...] ese sentido que podrá formularse en una *sola frase*” (46, las itálicas son las originales, el subrayado es nuestro). Así, la palabra como instrumento capaz de ordenar el caos es visible en ambos escritores, tejiendo de esta manera, lazos y analogías entre el texto y la Historia como ocurre a lo largo de *Respiración artificial*. Debemos apuntar que esta inscripción dentro una tradición literaria argentina y sus relaciones específicas con el *Facundo*, van mucho más allá al presentar otras características que son compartidas por los dos textos: en primer lugar, el uso que ambas hacen de las citas y, en segundo lugar, el carácter híbrido en cuanto a los géneros que usan los textos para su construcción estructural. Sobre este último punto, Piglia señalará con respecto al *Facundo*: “Un gran libro, un libro que tiene la estructura de un espejismo [...] Quiero decir, la forma del *Facundo* me hace pensar en “la máquina polifacética” de la que habla Roberto Arlt. El *Facundo* es una máquina polifacética: tiene circuitos, cables, funciones variadísimas, está llena de engranajes que conectan redes eléctricas, trabaja con todos los materiales y todos los géneros. En este sentido funda una tradición. La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos. En el fondo esos libros son mapas, hojas de ruta para orientarse en el desierto argentino”. Ricardo Piglia, “Una trama de relatos”, *op. cit.*, pp. 39-40. De esta manera, las coincidencias entre *Respiración artificial* y el *Facundo* saltan a la vista, máxime si apuntamos lo que dice Pons en relación al primero: “RA no es una novela epistolar, ya que sólo presenta rasgos de ese género al mismo tiempo que despliega otras formas narrativas como la biografía o la autobiografía, el diario, la narración dialogada y la clásica narración ulterior a cargo de un narrador heterodiegético omnisciente”. María Cristina Pons, *Más allá de las fronteras...*, *op. cit.*, p. 119; o, finalmente, Héctor Cavallari, citado también por Pons: “Correlativamente, por otra parte, el discurso va desplazándose por numerosos registros y modalidades sistemáticas de la narratividad. Casi como un esforzado ‘catálogo’ o ‘museo’ meticulosamente irónico de las pautas o posibilidades de la discursividad ficcional, desfilan por la metonimia narrativa las formas de la novela epistolar, el discurso directo, la diégesis directa, la mimesis canónica, la imitación del habla cotidiana, la transcripción de diarios íntimos y de documentos varios, la anécdota, el caso, la biografía y la autobiografía. En última instancia, el texto recorre un repertorio lingüístico y estilístico de los lenguajes y formas discursivas institucionales disponibles para la escritura ‘artística’ y ‘no-artística’”. Pons, *Más allá de las fronteras...*, *op. cit.*, p. 120. En lo único que diferiríamos de este autor es que no consideramos que el uso de la multiplicidad de géneros discursivos en la novela respondan a un fin irónico. Simplemente, al igual que los otros recursos tomados de la usanza decimonónica de Sarmiento, responden al afán de crear lazos históricos y culturales dentro una tradición que responde a otros contextos de idéntica crisis política y social.

⁴⁹ Esta reconstrucción histórica abarca la época en la que Rosas se hallaba dirigiendo al país, y se tocan temas como la conspiración de Maza contra Rosas; el pensamiento de Sarmiento, Alberdi, Echevarría o Juan María Gutiérrez; la época de la fiebre de oro en California; la derrota de Rosas por Urquiza, etc.

de otra perspectiva de la historia nacional que, al igual que el presente, giró en torno a un periodo caótico como fue el dirigido por Rosas. Por ello, Emilio Renzi contará:

En realidad, me escribía Maggui, trato de usar esos materiales que son como el reverso de la historia y trato de ser fiel a los hechos pero a la vez quisiera hacer ver el carácter ejemplar de la vida de esa especie de Rimbaud que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla. Enfrento dificultades de diverso orden. Por de pronto está claro que no se trata para mí de escribir, lo que se llama, en sentido clásico, una biografía. Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*. (30-31).

La perspectiva de Enrique Ossorio se constituye, así, en la Historia no oficial del país, en el reverso de un discurso dominante que pasa por alto esos movimientos que, como vimos anteriormente, se manifiestan en la vida histórica, política y cultural de una sociedad. Lo que nos lleva a lo segundo, que es la vida de Ossorio entendida como movimiento histórico y no como simple relato de una vida 'excéntrica'. Movimiento histórico en tanto el personaje logra representar un amplio período de la Historia con todo lo que ello implica: las traiciones, los conflictos, el pensamiento y sentimiento de la sociedad reflejada a través de la mirada de un actor apartado de la 'Gran Historia', el caos, la inseguridad, el exilio. Y así, como movimiento que implica sentimientos y perspectivas no específicas, logra transportarse del pasado de Rosas al presente de Renzi y Maggui: el período militar que comienza en 1976. Las referencias que se hacen, entonces, con respecto al pasado histórico y los personajes que lo pueblan, son situaciones que calzan dentro el régimen caótico provocador de iguales exilios y censuras. De aquí que la asociación hecha por Tardewski sobre lo dicho por Hitler y escrito por Kafka, sea de suma importancia para entender esto:

Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y los filósofos suelen experimentar, o al menos describir con alguna frecuencia, y que llaman un *descubrimiento*: la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo. En mi caso se trataba de la conexión de dos textos leídos de un modo sucesivo y del todo casual (203, las itálicas son las originales, el subrayado es nuestro).

De esta manera, el autor hace evidente que la conexión entre hechos aislados, citas o memorias de otras épocas, pueden dar como resultado nuevas perspectivas sobre un presente, nuevos significados a sucesos que acaecen en un contexto determinado. Por ello también cobra importancia las palabras de Eliot que constan a manera de epígrafe: “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience”. Así, podemos decir que, más allá de una reconstrucción histórica para un entendimiento del pasado argentino, esta mirada crítica de la Historia tiene que ver con una situación compleja de rearmar pedazos de una realidad desecha por la violencia física y psicológica sufrida por la sociedad. Es una historia transportada, reconstruida, resemantizada para entender el presente y no aceptarlo como algo dado e inevitable. Por ello el afán por intelectualizar la historia, por mirar hacia el pasado con toda una carga reflexiva: “Para no ahogarme en las aguas del pasado estoy obligado a reflexionar” (55), dirá el senador, en el afán de intelectualizar los hechos y dotarles de nuevo significado. Y ya que el fin de esta reapropiación de los hechos históricos es tratar de entender el presente y hablar (en la medida que la censura lo permite) sobre él, las referencias históricas hacen alusión a esta realidad de represión, miedo, silencio y tortura.

4.3. La escritura, el olvido y la censura

Las diversas voces, discursos, alusiones históricas y temas permitiría a los personajes de la novela esconder, disimular o referirse de manera indirecta a los hechos que ocurrieron durante el período del régimen militar. Las alusiones que se hacen en *Respiración artificial* a la tortura, represión o censura, se hacen evidentes a lo largo del texto a través de las perspectivas esbozadas por los diferentes personajes. Así, Enrique Ossorio dirá:

He pensado escribir una utopía: narraré allí lo que imaginó será el porvenir de la nación. Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro. ¿Cómo será la patria dentro de cien años? ¿Quién nos recordará? A nosotros ¿quién nos recordará? Sobre esos sueños escribo.
Así, yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado [...] (70, las itálicas son nuestras).

De alguna manera, Ossorio se convierte en el escritor utopista: sueña y quiere escribir sobre el futuro posible porque, en todo caso, se presenta mejor que la realidad que le tocó vivir (una realidad que para él es lo histórico, lo presente en tanto entiende este proceso como algo histórico). Por eso Ossorio “vive en la constante nostalgia del futuro” (31), porque es una manera de escapar del periodo conflictivo y terrible que representa su presente histórico y que se transforma, por medio de su estrategia de fuga, en un pasado menos peligroso. Esta manera de pensar el presente como pasado, se puede relacionar con lo que Marcelo Maggui concibe como la *mirada histórica*: “Somos una hoja de boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado. Jamás habrá un Proust entre los historiadores y eso me alivia y debiera servirte de lección” (18). Es un distanciamiento histórico con el presente y lo venidero que permite intelectualizar mejor los acontecimientos que hacen a la Historia del país. Pero es interesante cómo este “mirar lo que viene” como algo pasado, cambia la concepción del presente y, en el caso del senador, éste puede hablar de su ‘presente’ como lo que ya pasó. En estos términos puede referirse libremente al ‘presente’ que lo condenó al exilio pero en términos de un ‘pasado’: “El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus desperdicios, *porque es el verdadero aspecto del pasado* el que nos ha condenado a este destierro [...]” (60). Así, los personajes pueden hablar del presente (del régimen que viven), haciendo alusión a hechos como el exilio, en el caso de Ossorio.

Ahora bien, el senador es otro de los personajes que denuncia de manera indirecta (entretejiendo su discurso con la historia de Ossorio y sus referencias al siglo XIX), los asesinatos y el terror ejercido por el gobierno militar.

[...] encuentro ahí la materia con la que está construida la memoria. *Otra* memoria: no esa memoria mía que está hecha de palabras y mensajes cifrados, *otra* memoria que viene siempre en mí acompañando la desolación del insomnio. Yo trato de liberarme [...] Trato inútilmente de *soltarme* de ese lastre que durante años me ha tenido atado a las mareas del pasado, a sus corrientes subterráneas. Para no ahogarme en las aguas del pasado estoy obligado a reflexionar; no ver eso que flota y se hunde, no dejar que se me acerque. Debo hacer un esfuerzo para separarme, alejarme de aquello a lo cual es imprescindible decir que no, una y otra vez [...] El pensamiento es entonces para mí [...] como el mástil que sobresale de las aguas y al que el náufrago se aferra, no sólo para sobrevivir, sino también para pedir ayuda, agitando sus brazos en la inmensidad del mar [...] (55, las itálicas son las originales, el subrayado es nuestro).

De esta manera, la memoria del senador, aquella que no le deja paz, nos remite a todo el horror que viene sucediendo durante la dictadura militar: todo aquello de lo hay que alejarse y a lo cual hay que decir que no, señalando que aquello sólo se puede lograr asumiendo un rol reflexivo e intelectual, tal como lo hicieron los artistas, escritores y críticos progresistas bajo el régimen argentino. Por ello el pensamiento, para el senador, es el mástil que le permite sobrevivir, expresándose en oposición a todo aquello que atenta contra la vida individual y colectiva. Y si Ossorio quiere contar una utopía del futuro, la estrategia del senador es contar para olvidar la cadena de muerte que se viene sucediendo alrededor.

Existe algo, sin embargo, una extensión de mi cuerpo, algo que está fuera de aquí, del otro lado de estos muros de hielo, algo que se reproduce y prolifera como la muerte, cuya historia conozco, pero en la que ya no pienso, en lo que no quiero pensar y de lo que se ocupan otros, que cumplen para mí la función de los enterradores, de los sepultureros. Hablo, entonces, para no pensar en eso, de otra cosa [...] otra cosa cuya historia *debo* contar, porque sólo es mío aquello cuya historia no he olvidado. Y pienso que al contarlo se disuelve y se borra de mi recuerdo: porque todo lo que contamos se pierde, se aleja. Contar es entonces para mí un modo de borrar de los afluentes de mi memoria aquello que quiero mantener alejado para siempre de mi cuerpo (56, las itálicas son las originales, el subrayado es nuestro).

Paradoja evidente: contar para olvidar aquél periodo de terror que hay que mantener alejado, hablar de *otra cosa* para no pensar en ello; pero contando algo diferente hace

suya la historia esencial que no quiere borrar de la memoria: los recuerdos que son parte vital de la existencia de cada uno.⁵⁰ Así, el hablar de *otra cosa* se hace visible como característica esencial del senador tanto como de los otros personajes, que para hacer referencia a todo este periodo de represión, aluden a temas y circunstancias diversos en el afán de superar una censura impuesta. Por ello Tardewski, casi al final de su discusión con Renzi dirá: “Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir” (215). Este párrafo ratifica la estrategia de los personajes para no hablar de la dictadura y sus mecanismos represores, en este caso para referirse a los desaparecidos (Marcelo Maggui, se intuye, finalmente, nunca llega a la cita con Renzi por ser él mismo un desaparecido). Así, las referencias indirectas contra el régimen se multiplican a lo largo de la obra, en reflexiones, citas o alusiones que muchas veces se refieren al mismo texto como historia que debe ser decodificada por el lector, pues es lo que no se dice, en *Respiración artificial*, lo que realmente importa. Juego de desciframientos a los que nos tiene sometido el texto, por lo que Marcelo Maggui dirá: “Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (*a cualquiera que sepa leerlos bien*) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí” (72, las itálicas son nuestras). Si el

⁵⁰ Idelber Avelar, en un interesante ensayo sobre Piglia, señala la importancia que aborda el tópico del olvido en *Respiración artificial*, desde la perspectiva de la obra de Kafka. “*El proceso*”, dirá Avelar, “releído desde hoy, no es sino una condena de la memoria: el crimen más hediondo de K. es no acordarse de su crimen. El proceso se arma contra el olvido”. Idelber Avelar, “Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción”, en <http://www.ucm.es/info/especulo>. Desde esta visión, la memoria no es más que una construcción que parte de los procesos estatales de resemantización identitaria, social e histórica de una determinada sociedad, en la que los recuerdos son producidos a partir de mecanismos hegemónicos de fabricación de hechos ‘importantes’ para la consolidación de la nación. La tesis parte de que si la memoria es producida por la maquinaria paranoide del Estado, entonces la resistencia se consolida a partir del olvido de los sujetos subalternos: el olvido como instrumento de lucha contra la memoria impuesta por el Estado.

lector descubre cómo leer bien el texto, entonces el verdadero significado de lo no dicho, o aludido indirectamente, le permitirá acceder al horror de los acontecimientos políticos que conforman y atraviesan toda la obra. Entonces, la historia ausente, si se le puede llamar así, se convierte en el centro organizador de la novela, el eje a partir del cual la fragmentación discursiva cobra importancia y significación. Por ello, la historia y los sentimientos no narrados sobre los desaparecidos y exiliados de la dictadura, salta a la vista en citas como las siguientes:

“[...] Que se cuide, debe usted, entonces, joven, decirle a Marcelo cuando vaya hacia él. Debe decirle esto: que *pienso* en él. Sólo eso, debe usted, joven, decirle a Marcelo cuando vaya hacia él. Que yo, Ossorio, el senador, pienso en él. Y Marcelo podrá adivinar, a pesar de los muertos que boyan en las aguas de la historia, él, Marcelo, podrá adivinar”, dijo el senador, “de qué material está hecho *ese* pensamiento” (62, las itálicas son las originales, el subrayado es nuestro).

Sólo salgo para ir al cine; tengo una novia venezolana, no sé si te dije (le estoy enseñando a cebar mate). Los muertos y los amigos (vos entre ellos), se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir [...] El que pasó por acá fue Raúl. Quiere que los argentinos “del exterior” (como dice él) pongamos plata y nos compremos entre todos una isla en el Pacífico (de preferencia la isla Juan Fernández) [...] Se extraña la tierra natal; las noticias que llegan son confusas y más bien sombrías [...] A veces (no es joda) pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*? (77-78. Fragmento de una carta interceptada por Arocena).

La última cita, a parte de ejemplificar el discurso indirecto sobre los desaparecidos y exiliados, nos sirve de puente para presentar la figura del censor, que, en la novela, se traduce en un personaje cuya objetivo, por medio de métodos intrincados de interpretación textual, es descifrar la conspiración que, supuestamente, se teje *subversivamente* alrededor de un contexto de represión estatal. Arocena es el representante del régimen cuyo única finalidad es interceptar cartas, mensajes e historias personales que giran en torno a una maquinaria paranoide represora, para convertirlas todas en cifras, mapas y huellas homogenizadas y totalmente impersonales de un movimiento vasto que tendría como finalidad el desciframiento de una absurda teoría conspirativa. Si bien existen en la novela personajes que pretenden descifrar, de la misma manera, mensajes remitidos a ellos, la diferencia fundamental radica en que

Arocena trata de decodificar correspondencia que no le pertenece ni está dirigida a él; de aquí la característica autoritaria que le rodea en una especie de parodización de la figura del censor oficial. El senador, dirá al respecto:

“¿Qué es un senador? Alguien que recibe e interpreta los mensajes del pueblo soberano” [...] “Hay alguien que intercepta esos mensajes que vienen a mí. Un técnico”, dijo, “un hombre llamado Arocena. Francisco José Arocena. Lee cartas. Igual que yo, lee cartas que no le están dirigidas. Trata, como yo, de descifrarlas. Trata”, dijo, “como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia” (46).

Las cartas *le llegan* al senador, en cambio Arocena *las intercepta*⁵¹. He aquí la diferencia fundamental que construye la personalidad de este último personaje: Arocena lee con desconfianza los mensajes, buscando, inútilmente, claves o códigos que le ayuden a descubrir la conspiración que piensa, con paranoia, se va tramando a sus espaldas.

La escritura ingenua, pensó Arocena. Por ese lado no le iban a sorprender. Winnesburg, Ohio: se repite tres veces. Comprendió que había, también cierta recurrencia en las palabras mal escritas. Las anotó aparte, en una ficha. Después contó las letras: conectó ese número con el total de

⁵¹ Otra mención directa de los homicidios que cundieron durante toda la época del régimen militar viene de las cartas que el senador recibe en su casa. “[...] ‘Porque la muerte fluye, prolifera, se desborda a mi alrededor y yo soy un náufrago aislado en este islote rocoso’ [...] ¿Acaso se había convertido en el que debía dar testimonio de la proliferación incesante de la muerte, de su *desborde*? [...] ‘Escuche’, dijo el senador, ‘¿Ve? Ni un sonido. Nada. Ni un sonido. Todo está quieto, suspendido: en suspenso. La presencia de todos esos muertos me agobia. ¿Ellos me escriben? ¿Los muertos? ¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos?’ [...]” (49, las itálicas son las originales, el subrayado es nuestro). Por otra parte, las menciones continuas al género epistolar y la presencia constante (aunque no total) de una estructura epistolar dentro la construcción de la novela, parten de las referencias indirectas a los remitentes de tales misivas que, por encontrarse en el exilio, utilizan esta forma de expresión para crear un circuito mínimo de socialización dentro un régimen que los obliga al aislamiento, al silencio y la fragmentación; y, de paso, esta práctica les permite hablar subrepticamente de temas censurados o ‘no autorizados’, como se verá más adelante. En todo caso, estas referencias al género se hacen presentes a través de personajes como Renzi y E. Ossorio. Para el primero, “la correspondencia es un género perverso” porque “necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar” (33). Para el segundo, el género epistolar es aquel que puede tramar puentes diferidos de comunicación: “La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible de diálogo” (85); rompiendo, de esta manera, con las consecuencias producidas por el exilio: “¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas? Y, además, ¿qué relación podemos mantener con el país que hemos perdido, el país que nos han obligado a abandonar, qué otra presencia de ese lugar ausente, sino el testimonio de su existencia que nos traen las cartas (esporádicas, elusivas, triviales) que nos llegan con noticias familiares?” (85). De esta manera, las reflexiones que se hacen sobre el género no son meramente teórico-literarias, sino que, permiten construir toda la atmósfera de represión, nostalgia y exilio vividos en la Argentina durante los años de la dictadura.

palabras de la carta: analizó esa cifra: clasificó según ese número las vocales del alfabeto. Trabajaba con la hipótesis de que el código debía estar cifrado en la misma carta. Todo podía ser un indicio para encontrar la misma clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto (87).

Arocena reordenó el texto, separó la carta en párrafos. La clave no coincidía. No había nada ahí. ¿No había nada ahí? Trabajó todavía un rato más pero al fin se decidió abandonar esas hojas mal escritas (90).

¿Cómo descifrar entonces esas cartas? ¿De qué modo comprender lo que anuncian? Están en clave: encierran mensajes secretos. Porque esas son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene.

¿De qué modo entender lo que allí viene y se anuncia? El protagonista sospecha, insiste, se mueve a ciegas (96).

El mayor esfuerzo siempre consistía en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado. Por eso al final, cuando se dedicó a leer la última carta y encontró la clave casi a primera vista y vio aparecer otro texto dentro del texto, Arocena se sintió a la vez satisfecho y decepcionado. Demasiado fácil, pensó, como si lo hubieran puesto ahí para que yo lo viera (97).

Comprendió de entrada dos cosas. Primero: que en el título de los libros y en los libros mismos no podía estar la clave; era demasiado evidente. Segundo: que trataban de distraerlo con esa historia. La clave estaba en otro lado (100).

La *e* se repite cuatro veces en toda la frase. Hay una *o* y una *i*. Cada palabra podía ser un mensaje. Cada letra. ¿Quién llega? ¿Quién está por llegar? Las cifras 2.20.31.0. E/e/a/i/u/o. Doble z. Raquel: un anagrama. ¿Quién llega? ¿Quién está por llegar? A mi, pensó Arocena, no me van a engañar (102).

La actividad de Arocena puede entenderse como, primero, el tratar de descifrar lo que hay detrás de la correspondencia interceptada, pero también como una mención disimulada del contenido y finalidad de la novela en sí. El leer 'entre las líneas' e incluso saber interpretar la clave de un mensaje que, aunque no cifrado, pareciera ser la pauta para que el lector se desenvuelva dentro los discursos, los mensajes y citas interceptadas pero también las referencias expuestas por los diferentes personajes a lo largo de la novela. Arocena, perdido en la inútil empresa de interpretación, nos otorga claves, a veces evidentes, para entender el contenido de los mensajes que él pareciera no ver ni poder articular. En este sentido y a diferencia de otros discursos dentro la novela, Arocena no sólo no es afectado vitalmente por la lectura de las cartas sino que impide la comunicación (claro mecanismo de control y represión dentro el régimen) y sus

elucubraciones no crean conocimientos de ningún tipo. Tal vez, una de las fallas de Arocena sea el hecho de tratar de buscar códigos inexistentes o errados para descifrar mensajes que aparentemente no necesitan de un trabajo profundo de interpretación; y, por otro lado, el hecho de tratar de descifrar mensajes que no están dirigidos a él, lo mantiene ignorante del contexto y la ‘lengua’ que es usada para la elaboración de los mismos, lo que no ocurre con el resto de personajes (los remitentes de la correspondencia) y el mismo lector⁵². De aquí que el fracaso de Arocena esté en la falta de códigos para descifrar los mensajes, la visión total de la historia y la conciencia del contexto en el que éstos fueron producidos. Desde su punto de vista, únicamente *impone* su verdad sobre el resto de discursos. Y lo que esta correspondencia menciona no es más que la denuncia sobre la calidad de marginación y exilio de los remitentes, la intención de socialización de información entre personas ausentes por medio de mensajes cuyo significado se encuentra latente ‘entre las letras’ pero que no necesitan de gran habilidad interpretativa para saber sobre qué versan. Una cita final para ejemplificar este último punto: la carta censurada de Angélica Inés Echevarne.

Sucede lo siguiente, señor intendente: me han hecho una incisión y me colocaron un aparato transmisor disimulado entre las arborescencias del corazón: mientras dormía me pusieron el aparatito ese, chiquitito así para poder transmitir. Es una cápsula de vidrio, igual que un dije, todo de cristal y allí se reflejan las imágenes. Yo lo veo todo por ese aparatito que me han puesto; como una pantallita de televisión. Una ve ese descampado y no se imagina lo que yo he visto: cuánto sufrimiento. Al principio sólo podía verlo al finado. Acostado sobre una cama de fierro, tapado con diarios. Hay otros ahí, al fondo del pasillo, piso de tierra apisonada. Cierro los ojos para no ver el daño que le han hecho. Y entonces canto para no verlo sufrir. No quiero verlo sufrir y entonces canto, porque yo soy la cantora oficial. Si yo digo las imágenes que pasan por el dije nadie me cree. ¿Por qué a mí? ¿Por qué tengo que ser yo la que debo verlo todo? Por ejemplo está ese muchacho que me busca, que me está queriendo ver. Y está el polaco. Polonia. Yo vi las fotografías: mataban a los judíos con alambre de enfardar. Los horno crematorios están en Belén, Palestina. Al norte, bien al norte, en Belén, provincia de Catamarca. Los pájaros

⁵² María Cristina Pons asocia el trabajo de Arocena al de un criptoanalista, siguiendo los parámetros de Jakobson y citándolo para tal efecto: “La posición del lingüista que descifra una lengua desconocida es diferente. Trata de deducir el código del mensaje. De modo que no es un descodificador, sino lo que se llama un criptoanalista. El descodificador es un destinatario virtual del mensaje. Los criptoanalistas americanos que durante la guerra leían los mensajes secretos de los japoneses no eran los destinatarios de esos mensajes”. Pons, *Más allá de las fronteras...*, *op. cit.*, p. 110. Por ello, a Arocena le resultaría difícil descifrar las cartas interceptadas, por desconocer, dentro su perspectiva analítica, la lengua y el código en el que hablan las personas remitentes de los mensajes.

vuelan sobre las cenizas. ¿O no lo dijo Evita Perón? Ella también veía todo y le sacaron las vísceras y la llenaron de trapo, como a una muñeca. La metástasis, como una telaraña azul sobre la piel. Acostado sobre una mesa de fierro, ¿por qué soy yo quien debe verlo sufrir? He sido designada como testigo de todo ese dolor. No puedo más, excelencia. Cierro los ojos para no ver el daño. Y entonces canto para no ver todo el sufrimiento (81-82).

En el aparente desorden narrativo de la carta, el lector logra interpretar el dolor de la gente torturada y desaparecida durante el régimen militar. La alusión a los crematorios nazis sólo refuerzan la idea principal que, obviamente, no puede ser descifrado por Arocena por su imposibilidad de asociarlo al contexto en el que se produce y del cual partimos nosotros. Podemos hablar de dolor, tortura, muerte, etc., gracias al conocimiento histórico que poseemos con respecto a la Historia, al contexto de la escritura; en cambio, el censor, al tener una visión parcial o nula de los acontecimientos, no puede descifrar el mensaje y en la literalidad de las palabras busca encontrar códigos errados que nada tienen que ver con la esencia de lo narrado: historia ‘entre las líneas’ sobre la vivencia de la represión.

4.4. Hacia una historia de la literatura y cultura argentinas

Si partimos de que la primera parte analizada hasta ahora conduce a develar e interpretar las citas, referencias, cartas, etc., a partir de códigos de acontecimientos que se hallan desperdigados ‘entre las líneas’, podríamos decir que la segunda parte del libro (la larga conversación sustentada entre Renzi y Tardewski), nos remite, de la misma manera, a concluir que las divagaciones personales que mantienen ambos personajes sobre literatura, Historia o filosofía, no es más que una estrategia por cubrir toda relación manifiesta sobre una Argentina sujeta a regímenes de represión, tortura y miedo; como táctica para despistar a la maquinaria de censura estatal en un sinfín de mensajes crípticos que hay que descifrar a partir de la experiencia extrema de la dictadura militar

(por ello, la confesión de Tardewski: “Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él”) pero también, como construcciones narrativas que relatan y construyen, fuera de toda alusión codificada de la dictadura argentina, una historia de la cultura y literatura nacionales. En este sentido, quisiéramos afrontar la última parte de *Respiración artificial*, como, en primer lugar, el análisis del conjunto de discursos que buscan narrar una historia sin códigos ocultos por descifrar: la historia narrada es la historia que se quiere narrar en tanto construcción de conocimientos sobre diferentes periodos históricos, escritores, filósofos, obras, etc., que son parte de la Historia argentina. Y, en segundo lugar, esta misma H/historia que, merced a ciertas estrategias narrativas y estructuras ficcionales, logra dar nuevos significados a los hechos narrados para, como ya vimos en puntos anteriores, crear espacios narrativos en los cuales se logra hablar sobre aquello que no se puede ‘decir’ o, para poner en evidencia la imposibilidad de hacerlo. Es decir que, deberemos ver los acontecimientos históricos y las referencias filosófico-literarias y culturales como elementos que proporcionan las claves para poder decodificar la ‘otra’ historia a la que se pretende hacer alusión. “En literatura”, dice Marconi, otro personaje de la novela, “lo más importante nunca debe ser nombrado” (144), parafraseando la teoría del *iceberg* de Hemingway para quien lo más importante nunca se cuenta: se la trabaja como una historia secreta tejida en base a la alusión, lo no dicho, lo sobreentendido. El mismo Piglia (2001b: 105-106) se referirá a este tipo de construcción narrativa al desarrollar su teoría del cuento:

Un cuento siempre cuenta dos historias [...] El cuento [...] narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentado.

Sin embargo y como hace notar Pons (1998: 13), con esto no quiere insinuarse que el contenido cifrado de los textos deba eludirse o subestimarse por poca importancia del mismo, sino, por el contrario, deberá tomárselos como mensajes explícitamente alusivos de los que no hay que apartar su sentido literal. De esta manera, estructuralmente, todos estos discursos contienen otros que hacen a un mensaje mayor que es aquél que no puede comunicarse de manera abierta. Es decir que, toda la infamia histórica del periodo de la dictadura militar no se halla cifrado “*en* el texto sino que *es* el texto mismo” (Pons, 1998: 113). Desde esta perspectiva y tomando en cuenta ambos puntos, podemos decir que la conversación entre Tardeswki y Renzi, deviene en un largo ensayo sobre literatura y cultura argentinas que deja entrever significados y mensajes que aluden al contexto de represión (y el texto se legitima como prueba de ello) que vive el autor al momento de escribir la novela.

De todos los tópicos a los que se hace referencia durante el diálogo mencionaremos sólo algunos. El *européismo* como base para la conformación de la cultura argentina sería uno de ellos. Según el profesor Maggui, Tardewski era uno de los intelectuales que cerraría la sucesión de europeos inmigrados a la Argentina desde fines del siglo XIX. “Yo era el último de una lista que se iniciaba, según él, con Pedro de Angelis y llegaba hasta mi compatriota Witold Gombrowicz” (113). Se plantea así, una suerte de reconstrucción histórica que implica una reconceptualización del desarrollo de la cultura argentina desde fines del siglo XIX, sometida a una serie de transformaciones y modelaciones según la constante y permanente inmigración de intelectuales europeos que, instalados en la Argentina, se constituían en lo que se puede llamar el “saber universal”. Incluso, dentro esta perspectiva *européista* de constitución de la tradición cultural nacional, en la novela, se plantean esquemas que muestran, por ejemplo, las

parejas típicas europeas y argentinas que, a lo largo del siglo, representaron las tensiones, debates y transformaciones de la academia argentina: Pedro de Angelis y Estevan Echeverría, durante la época de Rosas; Paul Groussac y Miguel Cané, hacia fines del siglo XIX; Soussens y Lugones, a principios del novecientos; Hudson y Güiraldes, durante los '20; y, finalmente, Gombrowicz y Borges durante la década de los cuarenta. Estas hipótesis abundan a lo largo de la conversación y van reconstruyendo, de una u otra manera, la historia de la cultura argentina. Un último ejemplo sobre el caso en cuestión. Para elaborar la teoría del *europaísmo*, el profesor Maggui toma en cuenta a aquellos intelectuales europeos que se integraron a la cultura argentina y cumplieron en ella una función particular. Así presenta a Groussac, como figura clave dentro del *europaísmo* transplantado pues llega en el momento justo en que la figura del intelectual europeo es hegemónica dentro la academia argentina de finales del XIX.

Groussac es el intelectual del 80 por excelencia, decía el profesor; pero sobre todo es el intelectual europeo en la Argentina por excelencia. De allí que haya podido cumplir ese papel de árbitro, de juez y de verdadero dictador cultural. Este crítico implacable, a cuya autoridad todos se sometían, era irrefutable porque era europeo [...] Un europeo legítimo se divertía a costa de esos nativos disfrazados. Se reía de todos ellos, le parecían meros literatos sudamericanos. Y, a su vez, él, Groussac, no era más que un francesito pretencioso que gracias a Dios había venido a parar a estas riberas del Plata [...] ¿Qué hubiera sido de Groussac de haberse quedado en París? Un periodista de quinta categoría; aquí, en cambio, era el árbitro de la vida cultural (126-127).

De esta manera, Piglia va deconstruyendo, a partir de la figura de Groussac, una historia de la cultura que implica la crítica de un pasado signado por la inmigración, el cosmopolitismo y el esnobismo intelectual: “en él se expresaban los valores de toda una cultura dominada por la superstición europeísta” (127). Esta estrategia narrativa que resulta de la mezcla de la ficción con el ensayo (inscrita, como ya se mencionó antes, dentro de toda una tradición literaria que llega a la actualidad desde el *Facundo* de Sarmiento), implica todo un trabajo crítico de la Historia y realidad argentinas que

responden a la preocupación del autor por entender cómo se desarrolla y empalma el pasado histórico con un presente que necesita reafirmarse ante la disolución de los valores por parte de fuerzas que violentan el orden natural de las cosas. Por ello, lejos de considerar estos apuntes sobre el nacimiento y desarrollo de la vida cultural argentina como mera ficción, se puede pensar en ellos como el desarrollo de una nueva crítica histórica literaria y cultural que, haciendo uso de la literatura, crea verdades en tanto conocimiento y reflexión sobre hechos pasados y presentes. Por ello, muchas de las hipótesis manejadas por Renzi, Maggii o Tardewski, pueden encontrarse desarrolladas en artículos y ensayos que Piglia escribió al respecto. Tal el caso de sus teorías sobre Borges, Sarmiento y Arlt, como veremos a continuación.

Partiendo de que la literatura argentina está muerta y que se acaba en 1942 con el fallecimiento de Arlt, Renzi ubica a Borges como el último escritor del siglo XIX. Bajo la perspectiva de que la ficción es también una fuente de realidad, Piglia plantea la hipótesis de que para entender a Borges y encontrar *su verdad*, hay que buscar e investigar sus textos de ficción además de que “[...] su ficción sólo se puede entender como un intento consciente de concluir con la literatura argentina del siglo XIX” (130). En primer lugar, se dice que Borges viene de esa saga de escritores europeístas que proliferaron en el XIX que tiene como máximo exponente a Sarmiento quien comienza el legado de una “erudición ostentosa y fraudulenta, esa enciclopedia falsificada y bilingüe” (131), ya que Sarmiento en su *Facundo* cuenta la anécdota de que al iniciar su exilio escribe una cita en francés que ninguno de los responsables de su nueva condición de exiliado puede llegar a traducir por encontrarse ésta en lengua extranjera (y he aquí la ruptura civilización/barbarie). Sarmiento nos dice que la cita pertenece a Fourtol, siendo que la frase es de otro escritor de apellido Volney. O sea que este libro

(considerado por Piglia como el primero de la literatura argentina) comienza con una cita en francés totalmente falsa. Sarmiento cita mal, y al hacerlo lega, sin imaginarlo, una tradición en la que Borges jugaría un papel importante como la cúspide del apócrifo textual.⁵³ Por otro lado, Borges incluirá en sus textos la línea antagónica del *européismo* y del “nacionalismo populista”, como le explica Renzi a Marconi y Tardewski, con sus modelos básicos: la gauchesca y el *Martín Fierro* de José Hernández, que caracterizan la literatura argentina del siglo XIX y en el que Borges transcribirá el habla del gaucho, el habla popular. Así, Borges no recreará una gauchesca en lengua culta, como lo hace Güiraldes o Lugones, a quien le gustaba todo de la gauchesca salvo el lenguaje popular. Borges trabajará sobre estos modelos (percibe a la gauchesca como un efecto de estilo, una retórica, un modo de narrar), y los clausurará paródicamente escribiendo la continuación del *Martín Fierro* en su cuento “El fin”, en el que mata nuevamente a Martín Fierro cerrando simbólicamente ese ciclo de la literatura gauchesca propia del siglo XIX de las letras argentinas. “De modo que Borges”, concluirá Renzi, “es anacrónico, pone fin, mira hacia el siglo XIX” (136).⁵⁴

⁵³ Ricardo Piglia desarrolla esta idea en “Notas sobre *Facundo*”, en *Punto de Vista*, año 3, N. 8, 1980. Además, Julio Ramos utiliza este análisis para desarrollar sus hipótesis sobre Sarmiento en “Saber del Otro: Escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento”, en *Desencuentros de la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 19-34. Se puede ver también la serie de entrevistas realizadas a Piglia y recopiladas en *Crítica y ficción* (2001), pero específicamente “Parodia y propiedad”, pp. 35-44; y “Sobre Borges”, pp. 73-86.

⁵⁴ Al respecto, Piglia dirá: “La hipótesis que yo manejaba es que la obra de Borges se inserta en las dos líneas básicas del sistema de la literatura argentina del siglo XIX. Por un lado la gauchesca, por otro lado el europeísmo, dos líneas que Borges vendría a cerrar, a clausurar [...] Para tomar el caso del europeísmo, del cosmopolitismo, la genealogía extranjera de nuestra cultura: tradición nacional, habría que decir, ligada a problemas básicos que la obra de Borges expresa con nitidez. Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorren la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición. En realidad el tratamiento borgeano de la cultura es un ejemplo límite del funcionamiento de un sistema literario que ha llegado a su crisis y a su disolución. Únicamente en el marco histórico de la transformación de ese sistema es posible comprender la obra de Borges y algunos de sus procedimientos esenciales [...]”. Ricardo Piglia, “Parodia y propiedad” (entrevista con Mónica Tamborenea y Alan Pauls), en *Crítica y ficción*, op. cit., p. 63-64.

Así, dentro una reconstrucción crítica e histórica de la cultura y literatura argentina, Piglia plantea la clausura de la literatura del siglo XIX por obra de Borges. Pero si Borges cierra la literatura argentina del XIX, Arlt es el que inaugura la literatura del siglo XX. A decir de Renzi: “es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” (133). Pero, ¿cuál el valor real de Arlt para Renzi y Piglia dentro el contexto de la novela? Si Borges logra captar toda una tradición que influyó en la creación y desarrollo de la cultura nacional, Arlt, en cambio, es el único que capta y se contrapone, a través de su escritura, a la narrativa paranoide del Estado⁵⁵. Arlt destruye con su escritura (*mala* escritura, a decir de Renzi, en el sentido metafórico y literal de la expresión) toda noción del ‘buen decir’ construido por una cultura política e ideológica desde fines del siglo XIX. Arlt es el artista que se contrapone a toda la maquinaria social y estatal que impone reglas sobre el cómo escribir, pensar o actuar. Desde este punto de vista (de ruptura) Arlt escribe, a partir de otros códigos intelectuales y vitales, vale decir, desde un *locus* de enunciación totalmente distinto al común de los escritores y de la tradición cultural de su país. Por esto Renzi lo ve como el “único escritor verdaderamente moderno” de la Argentina. La figura de Arlt implica, pues, el punto de quiebre con todo el discurso fundacional del Estado moderno por una homogeneización de la lengua nacional ante el impacto de la inmigración que implicaba la destrucción de la identidad nacional, de las tradiciones, etc. Es decir que, Arlt se aparta de la idea de que la literatura (revestida de funciones ideológicas, sociales y políticas) tenía la sagrada misión de “preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes” (135). Arlt, en contraposición con estos discursos, concibe la literatura como una ruptura de las normas, como un lugar donde la lengua no tiene un sentido unívoco

⁵⁵ Con respecto a Roberto Arlt, se puede revisar la entrevista de Ricardo Kunis a Roberto Piglia: “Sobre Roberto Arlt”, en *Crítica y ficción, op. cit.*, pp. 21-28.

impuesto por un orden represivo y hegemónico; por el contrario, la literatura se transforma en un campo de trasgresión, en el que la lengua se presenta como un conglomerado, una heterogeneidad donde se refleja y comunica el sentido fragmentario de la vida. Por ello Arlt logra desprenderse de la unidad impuesta por la maquinaria del Estado, Renzi dice que “Arlt viene entonces desde un lugar que es totalmente *otro* lugar” (138), un lugar donde su estilo es la trasgresión del orden impuesto y he aquí su valor para la obra en sí: Arlt como símbolo de la ruptura de las reglas que hacen a una ‘buena’ sociedad controlada por un poder totalizante y homogenizador; Arlt como anticipador de la “faz dictatorial de la utopía moderna del orden” (Avelar: <http://www.ucm.es/info/especulo>); Arlt como escritor profético de una sociedad cuyos ejes de funcionamiento son las relaciones de poder, dinero, locura, complot, etc.; y, a partir de este último punto, Arlt como destructor paródico de la unidad histórica argentina esgrimida por una maquinaria estatal, a través de una práctica intelectual que implica la perversidad de la escritura: una escritura que va contra toda noción impuesta de orden y homogeneidad, escribiendo como quien comete un crimen, en un “estilo criminal” (134), una escritura *mala*, rescatando el sentido moral del calificativo. Arlt, entonces, se introduce dentro el lenguaje estatal y lo fragmenta, lo parodia y contrapone con una serie de estrategias que despistan la censura, tal cual ocurre en *Respiración artificial*. “La historia argentina es el monólogo alucinado, interminable, del sargento Cabral en el momento de su muerte, transcrito por Roberto Arlt” (20) quien, a su vez es transcrito, citado, parafraseado y plagiado por Ricardo Piglia, en el afán interminable de criticar la maquinaria política de represión de la dictadura militar. Entonces la pregunta de Joyce, parafraseada por Renzi: “¿Cómo narrar los hechos reales?” (148), se convierte en la clave estratégica de la novela desde la perspectiva de Arlt: hay que narrar los hechos *mal*, en el sentido de una narración fragmentada, transgresora de los códigos

represores que tratan de censurar y unificar una sola manera de narrar la realidad; entonces, como en la novela *Los siete locos*, de Arlt, el proyecto del Astrólogo de construir una ficción que actúe y produzca efectos en la realidad, podría producirse.

4.5. *Post Scriptum 2: Retrato del artista*

Sostiene Tardewski (a partir de la biografía de Hitler escrita por el historiador Joachim Kluge, *Mein Kampf* y los diarios de Kafka) la hipótesis del encuentro entre estos dos personajes, cuando el dictador nazi todavía era un individuo anónimo perdido en calles de Praga. Durante esta conversación, Hitler le habría referido a Kafka todos sus proyectos gigantescos e inescrupulosos para el futuro. A partir de esto Kafka habría quedado tan impresionado, pensando en la posible realización de las palabras de aquel megalómano, que sus obras futuras sólo reflejarían el horror de aquel encuentro: el modelo clásico del Estado como instrumento de terror; como en *El proceso*, donde el escritor:

[...] describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo. Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el número de los que fueron arrastrados a morir *como un perro*, igual que Joseph K., es legión (210, las itálicas son las originales).

¿Habría que recalcar, a partir de lo señalado, la importancia de Kafka en *Respiración artificial*, amén de las analogías del escritor checo con la Historia, el contexto y la estructura de la novela que se inserta dentro una maquinaria de horror a la que hay que denunciar? Kafka, Arlt y Piglia, son escritores que están atentos al “murmullo enfermizo de la historia” (210), en el sentido en que todos vivieron momentos extremos de represión por parte de un régimen estatal totalitario, homogeneizador y enfermizo del

‘orden’ y el ‘progreso’, y tuvieron que buscar la manera de plasmar todos sus síntomas para poder sobrevivir a través de temerarias estrategias que hace de sus obras verdaderos museos de horror y de supervivencia histórica. Por esto, se puede jugar con el título del poema soñado por el personaje Marconi:

Soy
el equilibrista que
en el aire camina
descalzo
sobre un alambre
de púas

Retrato del artista, sugirió Renzi. *Kafka*, pensó Tardewski, “o el artista que hace equilibrio sobre el alambre de púas de los campos de concentración” (210). *Piglia*, podemos concluir nosotros, que narra la Argentina de la dictadura militar, como quien se equilibra sobre un alambre de púas.

De esta manera, *Respiración artificial* nos plantea el reto de decodificar la historia que no se narra (la que no se puede narrar), remitiéndonos indirectamente a todo el periodo histórico de la represión argentina del Periodo de Reorganización Nacional, en el que la imposibilidad de escribir también era una realidad, transmutada en la estructura y contenido de la novela, desarticulando, además y de esta manera, los discursos históricos y oficiales implantados en la vida y memoria colectiva por el régimen. *Respiración artificial*, plantea una nueva búsqueda de significados en un pasado donde la memoria no quiere ser clausurada, para entender y resemantizar un presente y futuro de angustia e incertidumbre, en el que *el retrato del artista* debe siempre apuntar a la recreación del pasado/presente como forma de preservar esa memoria en constante peligro de muerte.

5. Conclusiones

Consideramos que el análisis planteado en la presente tesis sobre la nueva novela histórica, no se puede considerar concluido sino más bien abierto para futuros trabajos en los que se puedan ahondar las discusiones, desde otras muchas perspectivas, sobre el estudio del género. Así como a lo largo de la investigación se ha abordado el tema de la nueva novela histórica tanto desde su historización e inserción dentro la tradición literaria latinoamericana, cuanto su emergencia a partir del contexto socio-histórico y artístico de su producción, tomando en cuenta sus características esenciales frente al discurso historiográfico y la práctica del género, a partir de las novelas de Tomás Eloy Martínez y Ricardo Piglia, no se pueden dejar de lado los diversos ángulos que planteen una nueva forma de acercarse a la novela histórica. Los cambios evidentes sufridos por el género en su historia así como las nuevas estrategias utilizadas por los narradores en los últimos años, permiten reconsiderar constantemente las formas de enfocar las investigaciones del género en constante transformación. Dicho lo cual, quisiéramos apuntar, a manera de conclusiones, ciertos puntos, acaso ineludibles, al momento de plantear un acercamiento a la novela histórica contemporánea.

Así como en muchos casos la novela histórica se constituyó en material documental para el historiador (baste pensar en las reconstrucciones históricas basadas en textos poéticos, como la de Grecia de acuerdo a los textos homéricos y la de Roma según Petronio, o *El Cid* o *La celestina* como fuentes para entender la edad media española, o las novelas de Balzac o Zola para estudiar el siglo XIX francés), la nueva novela histórica aborda, desde la memoria y documentación históricas, hechos y periodos que son tratados de manera crítica según la construcción narrativa y los usos del pasado que

hacen al texto. Se podría decir que es una relectura “deslegitimadora” o “desmitificadora” de la Historia, si se quiere, que se presenta de diferentes maneras en la narrativa. Es así que la novela histórica (al igual que la Historia), desde su propia tradición, códigos de recepción, condiciones metodológicas y de redacción, rescata el pasado desde un presente para reelaborarlo en el afán de plantear otra posible versión, o versiones, que ayuden, dentro su contexto, a llenar vacíos y silencios vedados o tal vez velados por la Historia oficial. En resumen, las novelas históricas representan y reinventan un pasado constituyéndose en un otro instrumento de *conocimiento* que da nuevas perspectivas no sólo sobre un pasado en constante reconstrucción, sino también sobre un presente generalmente conflictivo que necesita de tramas históricas para poder encontrar sentidos que le ayuden a reafirmar identidades socio-culturales posiblemente fracturadas.

De lo dicho se podría recalcar que, por ejemplo, *Respiración artificial* y *La novela de Perón*, deben y remiten su creación a periodos históricos inestables (el tercer peronismo y el Período de Reorganización Nacional) que, de alguna manera, plantearon a nivel social la necesidad de una búsqueda histórica y cultural, de explicaciones y sentidos que establezcan una subjetividad colectiva quebrada por la mentira, la represión, la censura y la imposición vertical de valores por parte de discursos hegemónicos. Ahora bien, la necesidad de una revisión crítica de la Historia oficial en manos de la nueva novela histórica, parece responder a la búsqueda, en primer lugar, de un reconocimiento identitario individual y colectivo dentro de procesos históricos quebrantados, haciendo evidente sus rupturas e imposiciones, como pasa en *Respiración artificial*; y, en segundo lugar, planteando una deconstrucción de los discursos historiográficos oficiales por medio de versiones alternativas, generalmente subalternas, como parte de la

búsqueda histórica que llene los vacíos y silencios impuestos por los discursos dominantes, permitiendo, de esta manera, reafirmar las identidades sociales de un presente conflictivo, como sucede con *La novela de Perón*. Lo que nos lleva a considerar la existencia de muchas ‘verdades’ históricas dentro la nueva novela histórica. La Historia tradicional, al igual que la novela histórica del siglo XIX, suponen y traman la existencia de una única ‘verdad’. La nueva novela histórica (al igual que muchas de las prácticas historiográficas contemporáneas) recupera la H/historia desde múltiples perspectivas, que generalmente son planteados por personajes subalternos que no son parte de los discursos dominantes. Es decir que la nueva novela histórica esboza la posibilidad de múltiples verdades según las perspectivas políticas, sociales o históricas desde las que son producidas, lo que la acerca, como se mencionó en el primer capítulo, a las ficciones posmodernistas. Así, “la verdad partida en cuatro mil pedazos”, en *La novela de Perón*, o las “otras versiones” que se fraguaron para decir la verdad, en *Respiración artificial*, son algunos de los motivos que rigen los textos.

Lo que hay que dejar claro es que a pesar del distanciamiento y la crítica de las novelas históricas con respecto a la historiografía, las primeras no tratan de reflejar una objeción a las formas y prácticas de esta última en el afán de consolidarse como la ‘verdad’ que hay que creer. Más bien, a partir del cuestionamiento de la Historia producida desde espacios hegemónicos de poder y de la reproducción masiva de las versiones oficiales, la nueva novela histórica plantea, a través de la multiplicidad de versiones y de su contraposición con las oficiales, la imposibilidad de llegar al conocimiento pleno o a la ‘única’ verdad, sin deslegitimarse, por ello y al igual que cualquier otro instrumento o discurso epistemológico, como otra forma de conocer y enfrentarse a la realidad y la Historia, al tiempo de plantear su (o)posición desde una perspectiva política, tal como

ocurre con *La novela de Perón* y *Respiración artificial*. Ambas se presentan como textos en los que la Historia es fragmentada por multiplicidad de voces que la deconstruyen, haciéndola evidente en tanto discurso tejido desde el poder inclusivo y homogenizador. En *La novela de Perón*, el General y su historia, son troceados por un sinnúmero de personajes quienes, a través de recuerdos, memoria y documentos, contradicen las versiones oficiales de la Historia, erigiéndose como otra forma de representación (desde la verosimilitud ficcional) de los sucesos pasados y sus consecuencias contemporáneas. En *Respiración artificial*, la historia del Periodo de Reorganización Nacional se vive a partir de la polifonía discursiva que refleja el tiempo y espacio de la represión militar a través de referencias indirectas de éste como de otros periodos histórico-culturales, la censura y el exilio. Así, los sucesos y personajes de la Historia argentina de la década de los '60 y '70, son ficcionalizados críticamente, desde perspectivas diferentes a las reproducidas por la maquinaria estatal (encargada de consolidar una nación de progreso y desarrollo) y los discursos hegemónicos oficiales.

Todo esto nos lleva a pensar, de la misma manera, que la representación del pasado en la nueva novela histórica latinoamericana se produce a partir de la inclusión de lo silenciado, olvidado o censurado por y en la Historia oficial. En ambas novelas los personajes que 'hablan' son, generalmente testigos relegados que, sin embargo, fueron parte esencial de la Historia, o exiliados que hablan desde un espacio marginal del poder. De aquí que el pasado histórico que se representa a través de ellos no sea el del momento histórico superado por el progreso y desarrollo, sino el de los proyectos trancos por dictaduras, dependencia o dominación. Aún así, la visión que se tiene de la Historia es la de un proceso que afecta al individuo de forma tal que su vida está condicionada por ella. Así, en *Respiración artificial*, los personajes son parte del fluir

histórico que delimita su existencia en tanto sucesos que transcurren como un “presente histórico”; y, en *La novela de Perón*, el General deja de ser el dictador o caudillo mítico para pasar a ser, simplemente, el resultado decadente de una cultura política incapaz de crear las condiciones necesarias que permitirían la consolidación de cualquier proceso democrático. Es por esto que, la nueva novela histórica latinoamericana parecería querer resaltar la singularidad, lo particular y lo heterogéneo de los sucesos históricos en los que el pasado no es algo pétreo o inmóvil, mítico o cíclico, sino materia transfigurable que cambia desde la perspectiva de un presente igualmente mudable.

Desde el enfoque de un pasado y presente inconclusos y, por ende, de la Historia como construcción discursiva-ficcional de todos esos sucesos históricos volubles según el contexto y la perspectiva de su escritura, es que la nueva novela histórica plantea el reconocimiento implícito de las versiones alternativas esbozadas por ella, dejando de lado la perspectiva posmodernista de que las ficciones contemporáneas borran los límites entre Historia y ficción. Lejos de este propósito se hallan los objetivos de la nueva novela histórica pues si bien es cierto que en ella se cuestiona las relaciones entre ambas prácticas, la novela histórica contemporánea no considera que la historiografía sea ficción y mucho menos propone borrar los límites existentes entre ambas. Toda nueva novela histórica se reconoce como un constructo, ante todo, crítico desde sus versiones, de periodos históricos susceptibles de ser reinterpretados y representados en la contemporaneidad. De aquí que *La novela de Perón* plantee una revisión de la Historia oficial desde perspectivas ‘subalternas’, dejando en claro que la ficcionalización de cada una de las voces discursivas (incluida la del propio Tomás Eloy Martínez), son construcciones que, al igual que el discurso dominante, no son verdades acabadas, definitivas o únicas de sucesos y personajes históricos argentinos. En

Respiración artificial, los discursos ficcionales frente a la maquinaria de censura represiva estatal, y la visión del exiliado de la Historia social, política y cultural argentina (Ossorio representa, en la novela, la Historia no oficial del país pues su versión refleja la contracara del discurso historiográfico hegemónico), marcan la pauta crítica, desde la ficción, de los modelos impositivos que tratan de crear metarelatos inclusivos en el que la heterogeneidad de voces e historias se pierden inevitablemente.

Lo que hace que surjan los problemas de delimitación entre la novela histórica contemporánea y la historiografía son las nuevas estrategias narrativas que ficcionalizan el pasado histórico para presentarlo, desde otros puntos de vista, a la memoria colectiva que parte, inevitablemente, de versiones oficiales de los hechos. Sin embargo, lo que hay que tener presente es que, al igual que los modos de representación de la Historia y la realidad cambian según el contexto y las discursividades socio-culturales del mismo, la nueva novela histórica plantea, desde sus códigos de verosimilitud, el cuestionamiento en la construcción de la Historia en tanto narración, como señala Pons, y no como acontecer en sí. Por ello, la novela histórica refuerza su estatuto ficcional ante la historiografía para hacer más patente su crítica, con la finalidad de mostrar, más allá de cuestiones netamente estéticas o teóricas, una Historia conflictiva, cargada de mentiras, represión y olvido; y, de paso, para constituirse como espacio desde el cual se puede vislumbrar muchas otras posibilidades para (re)conocer un pasado en constante reconstrucción, reinventado desde la contemporaneidad, con la finalidad de encontrar sentidos para un presente siempre cargado de incertidumbres.

6. Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001 [1997].
- Avelar, Idelber. “Alegorías de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción”, en <http://www.ucm.es/info/especulo>.
- Ainsa, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, AEY, 1997, pp. 111-129.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1916].
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1979].
- Binns, Niall. “La novela histórica hispanoamericana en el debate posmoderno”, en José Romera castillo *et al* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996.
- Burke, Peter. “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 [1993].
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*, Santiago de Chile, ORBE, 1972.
- ————. “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, en *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza & Janes, 1987, pp. 141-158.
- Coira, María. “Entre el documento y la novela: acerca de 1492... de Homero Aridjis”, en *Memorias de JALLA*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1995, Vol. II, pp. 409-414.
- Corbatta, Jorgelina. *Beatriz Sarlo y la cultura de la resistencia en Argentina durante la Guerra Sucia*, ponencia presentada para el encuentro de la Asociación de Estudios Latinoamericanos –LASA–, Washington D.C., septiembre 6-8, 2001.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Fama, Antonio. “Ficción, historia y realidad: pautas para una teoría de la novela según Carpentier”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, N. 154, Enero-Marzo 1991, pp. 135-149.

- Fernández Prieto, Celia, “Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea”, en José Romera, *et al* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 213-221.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*, España, Pre-Textos, 1997 [1988].
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1990].
- Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego. III. El siglo del viento*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- Gallo, Covadonga y Carlos Mendiola. “De veras o de novela. Un ensayo en la distinción novela histórica e historiografía”, en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, N. 15, 2000, pp. 97-117.
- Halperín Dongui, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 1990 [1969].
- Hoyos, Andrés. “Historia y ficción: dos paralelas que se juntan”, en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, AEY, 1997, pp. 122-129.
- Jansen, André. *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona, Editorial Labor, 1973.
- Jitrik, Noé. “De la historia a la escritura: predominios disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana”, en Daniel Balderston (ed.), *The historical novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica, 1986, pp. 13-29.
- Kohut, Karl. “Introducción”, en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, AEY, 1997, pp. 9-26.
- Larios, Marco Aurelio. “Espejo de dos rostros. Modernidad y posmodernidad en el tratamiento de la historia”, en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, AEY, 1997, pp. 130-136.
- Lozano, Jorge. *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Lukács, Gyorgy. *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- Marco, Joaquín. *La literatura hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1985.

- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*, New York, Vintage Español, 1997 [1985].
- _____ . “Una escritura argentina donde lo latinoamericano también existe” (entrevista con María Griselda Zuffi), en *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana, tomo II*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1995, pp. 43-52.
- _____ . “La Argentina imaginaria”, en *Página 12*, 20/VI/1993.
- McDuffie, Keith. “La Novela de Perón: Historia, ficción, testimonio”, en Raquel Chang y Gabriella de Beer (coomps.), *La historia en la literatura iberoamericana*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1989, pp. 855-861.
- Mejía Duque, Jaime. “El ‘boom’ de la narrativa latinoamericana”, en *Literatura y realidad*, Bogotá, Oveja Negra, 1976, pp. 227-248.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Morello-Frosch, Marta. “La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente”, en Daniel Balderston (ed.), *The historical novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica, 1986, pp. 201-208.
- Oviedo, José Miguel. “Una discusión permanente”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1980 [1972], pp. 424-440.
- Pacheco, Carlos. “Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa de América Latina”, en *Kipus. Revista andina de letras*, Quito, UASB, 1997, N. 6, pp. 33-42.
- Perus, Françoise. “Introducción”, en Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994, pp. 7-28.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001a [1980].
- _____ . *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001b [2000].
- _____ . “La lectura de la ficción” (entrevista con Mónica López Ocón, *Tiempo Argentino*, 24 de abril de 1984), en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001c [1986], pp. 9-20.

- _____ . “Sobre Borges” (entrevista con Horacio González y Victor Pese, *Unidos*, año IV, N. 10, junio de 1986), en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001d [1986], pp. 73-86.
- _____ . “Una trama de relatos” (entrevista con Roberto Pablo Guareschi y Jorge Halperín, *Clarín*, 27 de mayo de 1984), en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001e [1986], pp. 35-44.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
- _____ . *Más allá de las fronteras del lenguaje*, México, UNAM, 1998.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Sánchez, Luis Alberto. “La novela histórica”, en *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 343-391.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano. *Conceptos de sociología literaria*, México, Centro Editor de América Latina, 1990.
- Schulman, Iván A. “La novela hispanoamericana y la nueva técnica”, en *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989 [1973].
- White, Hayden. “El texto historiográfico como artefacto literario”, en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, N. 2, 1994, pp. 9-34.