

01086

1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de este trabajo intelectual.

NOMBRE: MARGOT CARRILLO

PIMENTEL

FECHA: 16-06-03

FIRMA: Margot Carrillo Pimentel

Vínculos historia-ficción. La novela histórica y la experiencia de
Luis Britto García en el contexto latinoamericano

Tesis
Para obtener el grado de
Doctor en Letras

Presenta

Margot Carrillo Pimentel

Comité Tutorial
Federico Álvarez (Tutor)
Ma Rosa Palazón Mayoral (Asesora)
Sonia Corcuera de Mancera (Asesora)

México D.F., Mayo del 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Al poeta

Eduardo Zambrano Colmenares

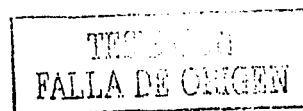
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La realización del presente trabajo se ha hecho posible gracias al apoyo financiero recibido de dos instituciones venezolanas: el Fondo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (FONACIT) y la Universidad de Los Andes, institución esta última de la cual formo parte como miembro de su personal docente y de investigación. Durante el desarrollo de este proyecto conté con la generosa y lúcida asistencia de mi tutor, el Doctor Federico Álvarez Arregui, así como con la valiosa orientación teórica y crítica de la Doctora Sonia Corcuera de Mancera y de la Doctora María Rosa Palazón Mayoral. Además de su extraordinaria experiencia y rigor académicos, estas tres personas – miembros de mi Comité Tutorial– me brindaron igualmente su alentador apoyo amistoso y solidario. De la misma manera mi trabajo ha sido objeto de una lectura atenta y orientadora por parte de las sinodales Maestra Walquiria Wey, Doctora Silvia Pappé, Doctora Regina Crespo y de la Doctora Nair Anaya, a quien además en sus funciones como Coordinadora del Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México debo agradecer de un modo particular la diligente atención con que orientó el complejo proceso administrativo final correspondiente. Deseo igualmente agradecer a mis amigos y colegas, Doctor Douglas Bohórquez y Doctor Víctor Bravo, de la Universidad de Los Andes, y Doctor Roberto Ferro, de la Universidad de Buenos Aires, las estimulantes e inteligentes observaciones que me hicieron a propósito del tema de mi trabajo. El espacio de libertad, seriedad académica y receptividad que encontré en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM han sido también estímulos determinantes para la realización de este proyecto.

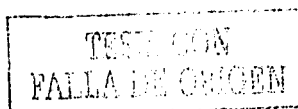
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Indice

Introducción	6
<i>A propósito de los vínculos entre la historia y la literatura. Una revisión teórica</i>	17
1. El discurso histórico y el discurso de ficción: Identidad y diferencias entre dos formas de narrar. Una lectura de Paul Ricoeur	18
1.1 El tiempo y la narración	19
1.2 La experiencia del tiempo. Encuentros y diferencias entre la historia y la ficción	21
1.3 La trama como espacio de encuentros	26
1.4 Formas de acercamiento a la realidad	28
1.5 Vivir el pasado. El sentido de la historicidad	35
2. La poética de la historia: Una posibilidad de encuentro entre la historia y la literatura. Una lectura de Hayden White	39
2.1 La escritura figurada de la historia	40
2.2 La forma narrativa como espacio de coincidencias entre la historia y la ficción	45
2.3 La configuración del pensamiento en el lenguaje	48
2.4 La identidad entre la historia y la literatura. Una cuestión de forma	51
2.5 La historia y las perspectivas del discurso	53
2.6 La historia, un discurso <i>en perspectiva</i>	56
2.7 El lector, ese intérprete que trasciende al texto	58
2.8 Acuerdos y discrepancias	60
2.9 Ensayando un deslinde	67
3. La novela histórica. Las posibilidades de un género	73
3.1 Una pregunta necesaria	73
3.2 La naturaleza híbrida de la novela histórica	74
3.3 Voces, silencios y ocultamientos de la historia	80
3.4 Una pregunta y varias respuestas	86
3.5 Entre la pertenencia y la innovación del género novelístico	88
3.6 En la encrucijada realidad-ficción, la novela histórica	90
3.7 La exaltación del diálogo en la novela histórica	93
3.8 La ética y una forma de la verdad	96
3.9 La novela histórica, una experiencia del tiempo y la historia	100



<i>Formas de acceder al pasado: la historia y la novela</i>	103
1. La experiencia historiográfica de Luis Britto García. <i>Demonios del mar</i> (1998)	104
1.1 Modos de leer la historia	106
1.2 Un discurso, dos tradiciones	108
1.3 De cómo el discurso histórico se imagina	113
1.4 Del sentido y de la forma del discurso	116
1.5 Una situación común, dos destinos distintos	120
2. Dos versiones sobre un mismo tema: <i>Demonios del mar y Pirata</i>	122
2.1 Del título de la obra o de cómo se nombra un texto	123
2.2 El prólogo o el destino de una lectura	125
2.3 Dos formas de organizar el relato	130
2.4 Las distintas posibilidades de interpretación de las fuentes	136
2.5 La uniformidad y la fisura del relato	149
2.6 Un acontecimiento y dos formas de contarlo	152
3. El asunto del cautivo. Modos de acceder a la historia desde la novela	159
3.1 El cautivo y su relación con la literatura latinoamericana	162
3.2 El asunto del cautivo, una experiencia que encuentra lugar en la novela histórica contemporánea	167
3.3 Del origen, las historias y otras versiones en torno a los cautivos	168
3.4 De la no muy casual selección de un personaje histórico	175
3.5 El cautiverio como detonante de la transformación y la aventura	177
3.6 El cautivo, un héroe sin retorno	193
3.7 La conciencia de un oficio	200
3.8 El cautivo, entre la incertidumbre y la melancolía	202
3.9 El delta de la memoria:	206
Entre el estallido y la recomposición de la memoria	208
El secreto de Don Álvaro	215
La construcción de un silencio elocuente	217
4. La experiencia vital de la historia. Una mirada <i>en perspectiva</i> a la obra de Luis Britto García	221
4.1 La vida o el despertar de la historia	222
4.2 Una postura formal y el <i>asomo</i> de la historia en otros relatos	225
4.3 La historia como mosaico de realidades, voces y tiempos	236
4.4 De cómo los relatos se aproximan	245



4.5 La risa también duele	248
4.6 Para leerlo mejor	255
Conclusiones	264
Bibliografía	271

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*Sólo puede poseer un saber el que tiene preguntas,
pero las preguntas comprenden siempre la oposición
del sí y el no , del así y de otro modo.*

H. G. Gadamer

*Yo me inclino a ver el universo del discurso como un universo
dinamizado por un juego de atracciones y de repulsiones creadoras
de constantes dependencias de interacción y de intersección,
cuyos focos organizadores se descentran unos de otros
sin que jamás este juego encuentre el reposo
en un saber absoluto que reabsorbería las tensiones.*

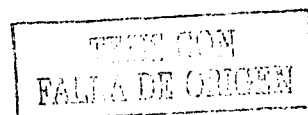
Paul Ricoeur

JESUS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

El *fin de la historia* anunciado por la posmodernidad ha motivado una interesante polémica a propósito de la historia, su naturaleza y su destino. El vértigo, la multiplicación incesante e infinita de la imagen y lo que llama Gianni Vattimo "la erosión del mismo *principio de realidad*" (Vattimo, 1990:15), han llevado a la ciencia, en todos sus estadios y sentidos, a replantearse las bases fundamentales sobre las cuales descansó durante el período de la afirmación y el progreso modernos. Así como el siglo XIX se conoce como el "siglo de la historia" (Le Goff, 1991), nuestro tiempo sólo pareciera reconocerse en ella mediante el sentido de la problematización y de la crisis.

El vínculo entre dos manifestaciones del lenguaje aparentemente disímiles o contrapuestas, la historia y la ficción, ha sido objeto de interesantes reflexiones desde que dichas formas se diferenciaron como discursos, a la vez que ha propiciado una considerable e importante producción de obras históricas y obras literarias en todos los tiempos. La puesta en relación de los ámbitos de lo histórico y lo ficcional ha tenido momentos de una apreciable indiferenciación —pongamos por caso la historia escrita en el siglo XVIII— o de un exclusivo deslinde, como ocurre a partir de la segunda mitad del siglo XIX, momento éste en que preocupa sobremanera la reconstrucción y la explicación objetivas del pasado. La crisis del historicismo, surgida ya a fines de ese siglo, provocará una



revisión crítica no sólo de los conceptos de objetividad, erudición y verdad en la ciencia histórica, sino también de las posibles relaciones, diálogo o desviaciones que su lenguaje pueda llegar a establecer.

En la *Poética* ya Aristóteles habla de una relación de contraste o diferencia entre la poesía y la historia:

resulta claro —dice Aristóteles— no ser oficio del poeta contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad [...] [el historiador y el poeta] diferencianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro como ojalá hubieran pasado [...] la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular (Aristóteles, 2000:13-14).

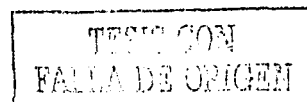
Desde la reflexión histórica moderna Joan Huizinga (1872-1945) intenta marcar diferencias radicales respecto de la historia y del tratamiento que hace del pasado la literatura, al exigir al historiador “quitar del paladar el gusto perfumado del género híbrido” (Huizinga, 1980:48). Así mismo, Paul Ricoeur, desde la hermenéutica filosófica, realiza una revisión del binomio historia/ficción, estableciendo —entre sus múltiples hallazgos— las relaciones de identidad, diferencia y entrecruzamiento entre esas dos formas de la escritura (Ricoeur, 1995-1996). Por otro lado, Hayden White, figura destacada del llamado “giro histórico”, promueve en el siglo XX una interpretación de la historia a partir de nociones venidas de la teoría literaria, lo que motiva no pocos acercamientos entre la historia y la literatura.

La posibilidad de pensar la historia desde la perspectiva de su organización como discurso, de hallar elementos comunes y aun interdependientes con otros lenguajes, deviene, efectivamente, de un cambio en

la concepción misma de la historia. Desde tales circunstancias es entonces posible plantearse las relaciones que la historia puede establecer con otros lenguajes y sentidos; uno de los cuales, el literario, pareciera estar unido a ella por vínculos que trascienden lo meramente circunstancial o anecdótico.

Nuestro trabajo intenta abordar el asunto de los vínculos entre la historia y la literatura desde el lugar de quien pregunta sobre las condiciones o posibilidades de esa relación. En el transcurso del mismo hemos aprendido que nuestras interrogantes no se resuelven en términos absolutos de identidad o diferencia; en la medida en que hemos venido indagando sobre ambos discursos, las respuestas que hemos obtenido acerca de las circunstancias que los distancian o acercan, son sólo el siguiente paso hacia la apertura de nuevas interrogantes y nuevas posibilidades de comprensión del problema.

Para el intérprete moderno, la historia y la ficción son manifestaciones tremendamente complejas: así como el tiempo y la narración son aspectos que las acercan, las identifican o las hacen coincidir en una relación de interdependencia, el principio de realidad que les define o las pretensiones de sus discursos respecto de lo real, son aspectos que en ningún caso nos permiten pensarles como experiencias idénticas. Acaso la situación exija de un mayor esfuerzo interpretativo cuando, además, nos percatemos de que la historia y la literatura son instancias que requieren de ciertos préstamos entre los distintos recursos de los que ambas disponen para hablar e interpretar el mundo (Ricoeur, 1996).



Nuestra experiencia como investigadores del tema ha sido rica y estimulante, dados los desafíos que el mismo nos ha ido planteando en la medida en que profundizamos en él. Al proponernos indagar acerca de los planteamientos que sobre el asunto ofrecían el filósofo francés Paul Ricoeur y el historiógrafo norteamericano Hayden White, por ejemplo, nuestro horizonte teórico tuvo necesariamente que ampliarse hacia otras perspectivas del problema que rebasaron lo estrictamente literario, no obstante todos vínculos que podamos encontrar entre ellos. Creemos que tal circunstancia ha marcado definitivamente la orientación de nuestro texto; sin ese otro lado o perspectiva que la hermenéutica filosófica y la historiografía contemporánea abrieron a nuestra búsqueda, seguramente este trabajo hubiera sido distinto y, muy probablemente, también incompleto.

Abordar la obra de Paul Ricoeur resultó ser una labor considerablemente compleja. Parfraseando a Lezama Lima, podríamos decir que la revisión de la obra del filósofo francés fue una tarea difícil y estimulante. De su lectura hemos aprendido que el conocimiento es una aventura que siempre toma el camino más largo; que no hay respuestas definitivas y que el mundo y el ser son siempre una posibilidad y una certeza. Particularmente los textos que tratan los vínculos entre la historia y la ficción han sido de una importante utilidad para nuestro trabajo, en la medida en que sitúan el tema que tratamos en una perspectiva dialéctica: Para Ricoeur, entre la historia y la ficción existen relaciones de identidad, diferencia y entrecruzamiento. Desde esos

planteamientos, intentamos fundamentar nuestra lectura del corpus seleccionado para el trabajo de análisis de textos históricos y literarios.

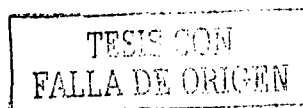
Consideramos que en una reflexión sobre la historia y la literatura las propuestas de Hayden White debían ser objeto de una cuidadosa lectura, en la medida en que White pone por delante, y sin mayores titubeos, las relaciones de identidad entre uno y otro discursos. No podríamos negar la importancia de sus planteamientos, dado que el autor norteamericano ha sido uno de los historiógrafos contemporáneos que ha logrado sacudir con mayor contundencia el piso y las estructuras de la historia moderna. En vista de los acuerdos y discrepancias entre este escritor y Paul Ricoeur, hemos considerado necesario hablar de tales circunstancias, en un esfuerzo por equilibrar una balanza de no muy exacta o perfecta graduación.

Al final de la primera parte del trabajo, que intenta abordar los vínculos entre la historia y la literatura desde esos planteamientos teóricos que hemos considerado fundamentales para el desarrollo de nuestra actividad investigativa, focalizaremos nuestra atención en la novela histórica; la experiencia que, a nuestro juicio, aborda de una manera extraordinariamente creativa las relaciones de identidad, diferencia y entrecruzamiento entre la historia y la novela. En este capítulo insistiremos en destacar la naturaleza híbrida de novela histórica, un texto que se gesta en las porosas fronteras de la historia y de la literatura. Es, precisamente, la hibridez característica de la novela histórica lo que nos llevará a plantear algunas diferencias nuestras, respecto del tratamiento que ha recibido ese tipo de novelas de parte de la crítica especializada tradicional y la más

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

reciente. La novela histórica latinoamericana será nuestro más inmediato referente; y criterios tales como el de la historicidad del texto, su capacidad crítica y reflexiva, así como esa particular forma de la novela de relacionarse con la tradición, el tiempo, el mundo o la verdad, serán algunos de los aspectos en los que nos detendremos en esta parte del trabajo.

Si alguna experiencia literaria ha tenido incidencia en la historia de la literatura latinoamericana, ésta ha sido la de la novela histórica. Innumerables son las obras que se han publicado desde que en 1826, aparece la novela *Xicotencatl*, nuestra primera novela histórica –según acuerdo de la crítica. Lo que en un primer momento puede interpretarse como un uso del género sin mayores variantes respecto de lo que en Europa se hacía a comienzos del siglo XIX –nombremos las experiencias de Walter Scott y Alfred de Vigny–, pero que a su vez desarrolla ciertas particularidades relacionadas con el contexto político y cultural del momento, va a convertirse en las décadas finales del siglo XX en una práctica de largos y significativos alcances. En efecto, la novela histórica latinoamericana tiene a partir de la década del setenta un auge o un florecimiento importante que, al decir de Noe Jitrik (1995), llega a ser fundamental para la actualización y la vitalidad del género novelesco en el continente. En este sentido, nombremos al azar las experiencias de Reinaldo Arenas –*El mundo alucinante*, 1969–, Napoleón Baccino Ponce –*Maluco*, 1989–, Alejo Carpentier –*El reino de este mundo*, 1949, *El arpa y la sombra*, 1979–, Carlos Fuentes –*Terra Nostra*, 1975, *La campaña*, 1990, *Los años de Laura Díaz*, 1998–, Gabriel García Márquez –*El general en su laberinto*, 1989–, Abel



Posse – *Daimón*, 1978, *Los perros del paraíso*, 1983, *El largo atardecer del caminante*, 1992–, Ricardo Piglia –*Respiración artificial*, 1980–, Juan José Saer –*El entenado*, 1983– o Mario Vargas Llosa –*La guerra del fin del mundo*, 1981, *La fiesta del chivo*, 1999–, entre las obras más reconocidas por la crítica.

En Venezuela, la novela histórica tiene también sus buenos momentos. El siglo XIX cuenta con algunos escritores –nombremos a Eduardo Blanco (1839-1912) y Juan Vicente González (1810-1866)–, cuyas obras no aportan mayores cambios a lo que ya se conoce de esa práctica para el momento –visión heroica del personaje histórico, excesivo uso de la retórica, entre otros. Mención especial merece el escritor venezolano Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) –*Cubagua*, 1931 *La galera de Tiberio*, 1938–. Sus novelas, poco conocidas en el continente y apenas difundidas en su propio país, a partir de los años sesenta, van a revelarse como una extraordinaria experiencia, no sólo a propósito de la relación historia-novela que nos ocupa, sino también como inicios o antecedente de la novela histórica moderna latinoamericana (Araujo, 1980, Miliani, 1985, Bohórquez, 1990, Carrillo Pimentel, 1995). Al igual que ocurre en el resto del continente, las últimas décadas del siglo XX son momentos afortunados para la escritura de la novela histórica en el país: Denzil Romero –*La tragedia del Generalísimo*, 1983, *La esposa del doctor Thorne*, 1988–, Francisco Herrera Luque –*Boves el urogallo*, 1972, *Los cuatro reyes de la baraja*, 1991–, Ana Teresa Torres –*El exilio del tiempo*, 1990, *Doña Inés contra el olvido*, 1992–, Laura Antillano –*Solitaria solidaria*, 1990– o Milagros Mata Gil –*Memorias de una*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

antigua primavera, 1989 – son los nombres más significativos de tal experiencia.

Entre los escritores venezolanos, Luis Britto García (Caracas, 1940) es uno de sus más destacados creadores. Su amplia, variada y prolífica obra es también una de las mejores muestras del quehacer narrativo moderno del país. Dos veces premio Casa de las Américas (1970 y 1980), Premio Nacional de Literatura (2002), e innumerables veces premiado por su obra ensayística, dramática, histórica y humorística, Britto García publica en 1998 *Los Demonios del mar. Piratas y corsarios en Venezuela 1528-1727* y *Pirata*. Ninguna experiencia más adecuada a nuestra búsqueda en torno a los vínculos entre la historia y la literatura, que la de un autor que publica el mismo año –1998– una investigación histórica –*Demonios...* – y una novela –*Pirata*– que tratan momentos y circunstancias históricas coincidentes.

La segunda parte de la investigación no variará en nuestro propósito de interrogar las circunstancias y posibilidades de la relación entre la historia y la literatura; antes bien, será ésta la oportunidad para dar continuidad a nuestra indagación, articulada, esta vez, a la lectura de textos relacionados con lo histórico y lo literario. En un primer capítulo, tomaremos la investigación histórica de Luis Britto García, *Demonios del mar*, para realizar un análisis de las estrategias y procedimientos que el autor utiliza en esta oportunidad para escribir una obra de corte eminentemente histórico. Los planteamientos de Paul Ricoeur, Hayden White y Jacques Rancière, entre otros, serán el punto de partida del análisis de una obra que, sin dejar de lado su propósito de escribirse

como un libro de historia, no se exige de explorar las inmensas posibilidades creativas del lenguaje –históricas, imaginativas, formales, entre otras. A esa reflexión sumaremos posteriormente una lectura comparativa de *Demonios del mar* con su alter novelesco, *Pirata*. Acaso esa experiencia de lectura sea el mejor modo de comenzar a disponer de posibles respuestas en torno a las relaciones probables entre la historia y la literatura. El título y el prólogo; la utilización de referencias, de documentos o del archivo; las distintas maneras de organizar los relatos, tratar los personajes o armonizar voces extrañas; referencias coincidentes y tratamientos formales disímiles, son algunos de los aspectos en los que nos detenemos, para encontrar similitudes, diferencias o lugares de encrucijada entre esos dos textos, en los que la historia y la novela, sin ser del todo lo mismo, refieren acontecimientos semejantes, que en uno y otro libro son vistos desde perspectivas diferentes y tratados con estrategias y de modos distintos.

En los capítulos subsiguientes, continuaremos estableciendo las relaciones pertinentes entre esas dos obras de Luis Britto García: la novela *Pirata* y la investigación histórica *Demonios del mar*. Pero, con el propósito de ver en qué medida la novela histórica de Britto García es una experiencia que establece, también, otras relaciones –formales y temáticas– con experiencias similares y contemporáneas a ella, seleccionamos dos novelas cuyo trabajo con la historia y méritos estilísticos coinciden con aquéllos logrados en *Pirata*. Ningún aspecto más rico y estimulante de tratar en este momento que el del cautivo; figura de la conquista y la colonización, cuyas aventuras por el mundo

salvaje y desconocido de las tierras americanas han sido motivo de innumerables estudios históricos, como también de interesantes experiencias estéticas. Un personaje histórico, el cautivo; un tratamiento estético del asunto, las novelas que analizamos; y una urgencia por reflexionar, desde el texto literario, sobre asuntos que conciernen a la historia, la cultura o el destino del ser latinoamericano, serán el punto de partida de nuestro análisis. La lectura de *Pirata* extiende, entonces, su trabajo interpretativo a dos novelas históricas más: *El enterado* (Saer, 1982) y *El largo atardecer del caminante* (Posse, 1992).

En esa red de relaciones en la que el texto va tejiendo sus propios sentidos, las obras contemporáneas a la novela *Pirata* resultan tan importantes para la determinación del proyecto estético-ideológico del texto –así como para el reconocimiento de las posibles variantes que el mismo proponga–, como la experiencia que en ese mismo sentido haya tenido el propio autor en sus textos anteriores o en los más recientes. Resulta, entonces, pertinente interrogar la obra de Luis Britto García en relación al trabajo que sobre los vínculos entre historia y ficción ha producido el autor. Esa “terca búsqueda” (Rama, 1982) que parece signar la producción literaria continental, respecto del origen, la realidad, los acontecimientos del pasado o las transformaciones culturales latinoamericanas, es también característica de la obra escrita de Luis Britto García. Con una aguda y lúcida mirada sobre el acontecer de su país y del continente, el autor va tejiendo su propia versión acerca de los hechos más nimios o más trascendentales de nuestra historia. La incorporación de material histórico a sus relatos cortos, obras dramáticas o novelas se convierte en una

particularidad interesante de su trabajo. Poco importa si el tiempo o el lugar al que se mira o del cual se habla es el del presente, el del pasado o el del porvenir; para el autor esas instancias siempre estarán íntima y significativamente relacionadas. Acaso *Pirata* constituya la novela en la que Luis Britto García se arriesga más abiertamente a establecer un interesante y significativo juego entre la historia y la ficción; más tales riesgos se asumen luego de una vital y extraordinaria experiencia propia y ajena –hablamos, entonces, de sus propios antecedentes, de la historicidad de su obra o de la tradición que precede al autor.

Finalmente habremos de insistir en que nuestra lectura ha pretendido ubicarse, permanentemente, en el "horizonte del preguntar" (Gadamer, 1977). Pensamos que frente al tema que nos hemos planteado, no disponemos de una mejor estrategia que la de interrogar las instancias que en este caso constituyen el centro de nuestro trabajo: la historia y la novela. Nuestra indagación teórica y nuestro trabajo interpretativo los consideraremos, entonces, sólo un atrevido intento de llevar la discusión sobre los vínculos entre la historia y la literatura a espacios en los cuales la paradoja pueda ser una posibilidad y la dialéctica una certeza.

Primera Parte

*A propósito de los vínculos entre la historia y la literatura.
Una revisión teórica*

1. **El discurso histórico y el discurso literario: Identidad y diferencias entre dos formas de narrar. Una lectura de Paul Ricoeur**

*...más que en la Historia
busco en el tiempo*
Reinaldo Arenas

Los vínculos entre la historia y la ficción ha sido un tema sobre el cual se ha reflexionado durante ya largo tiempo. No obstante lo antigua que pueda ser la cuestión —ya Aristóteles se refería a ello en la *Poética* (siglo III a.C.)—, la identidad o diferencias entre el discurso histórico y el discurso ficcional es un asunto que aún suscita interesantes discusiones. Muestra de ello son las diversas reacciones surgidas de los planteamientos que al respecto han hecho algunos historiógrafos contemporáneos durante estos últimos años; o la profusión de novelas y textos de crítica literaria en los que esa relación se atiende de manera especial. Precisamente la novela histórica se gesta a partir de ese juego de relaciones entre la historia y la literatura. En América Latina este tipo de novela se viene escribiendo desde comienzos del siglo XIX y cuenta, a finales del siglo XX, con una interesante producción.

En la obra del filósofo Paul Ricoeur dicho tema ocupa también un lugar de fundamental importancia. Si bien Ricoeur manifiesta ya desde los años 50 su interés en torno a la historia (Ricoeur, 1990), no es sino hasta el año 1985 cuando el filósofo trata directamente el asunto, al publicar *Tiempo y narración* (Ricoeur, 1996), obra que consideramos imprescindible al momento de intentar

una revisión de los vínculos entre la historia y la ficción¹. Es –como el mismo Ricoeur le llama– “el camino largo” de la reflexión filosófica y lingüística el que se traza el autor, al momento de abordar el tema; y es a partir de un estudio detenido sobre el tiempo y la narración, como éste llega a plantear las posibles relaciones de identidad, diferencia o entrecruzamiento que caracterizan esos dos discursos.

1.1 El tiempo y la narración

El tiempo parece ser uno de esos enigmas frente a los que el hombre no ha dejado de hacerse innumerables preguntas: “Qué es, entonces, el tiempo? – dice San Agustín– Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé” (Agustín, 1970:249) Sobre el tiempo se suele reflexionar, entonces, desde el centro de la certeza o desde el margen de la incertidumbre. Frente a un tiempo que calculamos, medimos o se sitúa de algún modo fuera de nosotros, experimentamos también un tiempo más íntimo y profundo –el “tiempo del alma”, lo llama de San Agustín–, cuyo sentido lo hacemos comprensible en la medida en que lo configuramos o lo hacemos más nuestro. Esta dimensión del tiempo se entiende como aquella marcada por la impresión única y personal de quien la experimenta –o escribe. San Agustín plantea la posibilidad de reflexionar sobre el tiempo desde esa vivencia particular e irrepetible en la que presente-pasado-futuro son experiencias estrechamente conectadas entre sí (Ricoeur, 1995). Para hablar de él no habrá mejor recurso que el de la utilización de un lenguaje denso y cifrado; pues, como lo señala Paul Ricoeur, la

¹ Recientemente el tema ha sido de nuevo tratado por Paul Ricoeur en *Historia y narrativa* (1999a) y en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999b); textos en los que se recogen diversas disertaciones del autor, y en los que se aborda de manera directa o indirecta el tema de la historia.

temporalidad –esa experiencia íntima del tiempo– “es tan opaca que no puede hablarse de ella directamente, salvo mediante paradojas que echan por tierra cualquier intento de dominarlas conceptualmente. Estas paradojas [...] nos impiden acceder directamente al tiempo como dimensión de la experiencia humana” (Ricoeur, 1999a:146).

Para Ricoeur, el acto de narrar –acto a partir del cual el hombre se comprende a sí mismo y da sentido al mundo– podría verse como una forma privilegiada de acercarse e interpretar esa forma inasible e íntima del tiempo, la *dimensión de la experiencia humana*: “la composición *narrativa* constituye una respuesta al carácter *aporético* de la *especulación* sobre el tiempo” (Ricoeur, 1996:641)². Ese acercamiento a un sentido de lo temporal mediante la narración sería, en palabras de Ricoeur, “una ‘solución’, no ya especulativa, sino poética a las aporías” (636). Entre tiempo y narración se establecen vínculos de reciprocidad: “la temporalidad es una estructura de la existencia –una forma de vida– que accede al lenguaje mediante la narratividad, mientras que ésta es la estructura lingüística –el juego de lenguaje– que tiene como último referente dicha temporalidad” (Ricoeur, 1999a:183). Desde esa perspectiva, la actividad narrativa deberá ser entendida a partir de una doble dimensión: una *temporal*, en la que convergen el tiempo cronológico y el “tiempo humano”; y otra *configurativa*, en la que la secuencia lineal del lenguaje y la composición narrativa son manifestaciones que establecen un juego dinámico y se organizan mediante la trama. La historia y la ficción son para Ricoeur los dos grandes modos narrativos

² Para Ricoeur el tiempo es una aporía, razón por la cual no puede explicarse o pensarse mediante procesos lógicos o especulativos, sino a través de otros recursos, tal es el caso de la narración

en los que se materializará esa experiencia del tiempo. Es éste el primer encuentro entre historia y ficción al cual nos referiremos, tomando en cuenta, como veremos también más adelante, que la novela histórica es una muestra creativa de dicha relación.

1.2 La experiencia del tiempo como factor de encuentros y diferencias entre la historia y la ficción

Para Paul Ricoeur, la historia y la ficción, al constituirse como manifestaciones claves de la experiencia del tiempo –he ahí lo que les identifica–, ofrecerán respuestas distintas al modo en que se manifestará ese acontecimiento poético y complejo:

La historia se servirá de lo que Paul Ricoeur llama “los conectores”³, para establecer los vínculos del discurso histórico con el tiempo objetivo, por un lado, y con la dimensión profunda del tiempo, por el otro. El resultado de esa experiencia que toca uno y otro extremos del tiempo –el cronológico y el humano– será el de *la historicidad*, noción que Ricoeur toma de Heidegger (1999); y que nuestro autor caracteriza como aquella “que hace hincapié en el pasado, y, sobre todo, que puede considerar *la distancia* que existe entre la vida y la muerte mediante operaciones *repetitivas*” (Ricoeur, 1999a:185). La particularidad de esa dimensión del tiempo es la de hacer recorridos de *ida y vuelta* entre el presente y el pasado; suerte de metáfora del recorrido entre principio y fin, entre la vida y la muerte. Según Ricoeur, ese mismo recorrido entre el *haber sido* y el presente tiene en el

³ Ricoeur los define como instrumentos de pensamiento (el calendario, la sucesión de generaciones, los archivos, los documentos, las huellas) que, en su trabajo de articular la doble dimensión del tiempo histórico – el cronológico y el *humano*– “atestiguan la función poética de la historia y trabajan en la solución de las aporías del tiempo” (ID:783)

acto de narrar el modo o la manera de manifestarse⁴. La unión o encuentro que en ese momento ocurre entre el tiempo de la historicidad y el relato es lo que llamará Ricoeur “repetición narrativa” (213). La noción teleológica del tiempo –que avanza como la flecha, en un solo sentido, y que ha sido el fundamento de una idea tradicional del tiempo en la historia– quedará así desplazada por el sentido de la *historicidad*, que se organiza, como lo hemos comentado, mediante una inagotable fuente de repeticiones, como un incesante movimiento de avances y retrocesos en el espacio del texto ó de un mundo, cuyo horizonte pareciera dibujarse entre las coordenadas de la existencia misma del ser. Para Ricoeur la “genialidad” del concepto del tiempo heideggeriano “consiste en haber visto en la ‘repetición’ la experiencia fundamental mediante la que la extensión temporal se encuentra arraigada a la unidad profunda del tiempo” (203). En otras palabras, la *historicidad* nos advierte cómo la historia participa de una experiencia temporal que se vincula a una dimensión más profunda del tiempo⁵.

A estas alturas de la reflexión a propósito de la naturaleza del tiempo de la historia Ricoeur se detiene con cautela; justo cuando surge la posibilidad de que nos planteemos si la *historicidad* puede “regresar” a una experiencia profunda del tiempo mediante el acto de narrar. Para el autor los vínculos naturales que se dan

⁴ Ricoeur considera que la repetición característica del tiempo de la historicidad sólo se lleva a cabo mediante la forma narrativa. De ahí la importancia que le da en este momento al vínculo tiempo-narración (Ricoeur, 1999:213)

⁵ La noción de “historicidad” ha sido cuestionada por Reinhart Koselleck, para quien la misma se limita a “[exponer] la experiencia de la relatividad del historicismo en una duración legible positivamente, sin ayudar de tal manera a fundamentar trascendentalmente la diversidad de historias reales” (Koselleck, 1997:85. Nos parece importante ese señalamiento de Koselleck, en la medida en que el mismo forma parte de su preocupación en torno de la noción de “Histórica” (Geschichten) que –según el autor– “remite a nexos de acciones, a formaciones de finitud en un ámbito también extralingüístico” (87); cuestión que, como veremos más adelante, es fundamental para Ricoeur, a la hora de hablar de la historia y de sus diferencias respecto de la ficción.

entre la *intratemporalidad* –forma como Heidegger llama al tiempo cronológico– y la *historicidad* impiden que tal circunstancia sea posible (213). Si bien en ello vemos el establecimiento de una de las diferencias más importantes a considerar entre la historia y la ficción –cuestión en la que seguimos puntualmente a Ricoeur– no dejamos de preguntarnos si, en efecto, la escritura de la historia no ha llegado, por momentos, a rozar una experiencia más vital del tiempo. Al reconocer Ricoeur con Heidegger que “el carácter retrospectivo de toda actitud histórica se encuentra arraigado en una experiencia que sigue estando vinculada al proyecto, es decir, a la primacía del futuro” (203), ¿acaso nuestro autor no está abriendo la posibilidad de que veamos como probable el que esa “primacía del futuro” que también caracteriza a la historia sea un aspecto que pueda, en efecto, acercar esta disciplina a una experiencia más cercana al “éxtasis del tiempo” agustiniano?. Reconocemos como determinantes los vínculos de la historia con el tiempo cronológico, así como también las particularidades constitutivas que posee el tiempo de la historicidad. De lo que no estamos totalmente seguros es de la decisión que ha tomado Ricoeur de alejar definitivamente a la historia de toda posibilidad de “regresar” a una experiencia más profunda del tiempo. En este sentido, pensamos que la escritura de la historia, dado su natural sentido configurativo y poético, podría, en efecto, acercarse eventualmente a esa forma del tiempo, la de la *temporalidad*; sin que ello afectara de un modo determinante el principio de realidad que originalmente la define.

Para Ricoeur la idea de la repetición que vincula el tiempo de la *historicidad* con la narración podría interpretarse también como una suerte de conjuro, acaso metafórico, frente a la muerte: el acto de narrar equivaldría a una “resurrección”

de lo que, por estar en el pasado, ya no existe y por lo tanto ha muerto. En este sentido, vemos cómo Ricoeur se distancia respecto de algunos planteamientos heideggerianos, mismos de los que a la vez se vale como punto de partida para sustentar su tesis a propósito de la mutua comprensión del tiempo histórico y la actividad narrativa. En todo caso, el autor deja sus ideas abiertas a la discusión: En el artículo en el cual plantea tales aspectos (183-214), el filósofo concluye su reflexión en forma de interrogante:

La consideración de la muerte es inherente a cualquier meditación sobre la constitución de la historia. Pues ¿no tiene que morir algo o alguien para que se le recuerde? ¿No tiene que ver la alteridad del pasado fundamentalmente con la muerte? **¿No consiste la propia repetición en la resurrección de los muertos, como sabe todo lector de Michelet?** (214)*

Por otro lado, la experiencia del tiempo de la ficción ocurre mediante procedimientos totalmente distintos a los de la historia. Según Ricoeur, el tiempo histórico debe "doblegarse" –término quizá demasiado determinante para nuestro gusto– ante la inminencia del tiempo cósmico; mientras que la experiencia temporal de la ficción, dada la independencia que esta asume frente a lo cronológico, puede concebirse como una liberación de toda atadura espacio-temporal propia de la percepción cronológica del tiempo. La ficción llega a pensarse como una "exploración de los rasgos no lineales del tiempo fenomenológico" (Ricoeur, 1986:824), posibilidad a la que la historia no llega o debe sencillamente restringir. Es mediante las *variaciones imaginativas* como la ficción indaga o "resuelve" poéticamente las aporías del tiempo⁶. Esa capacidad

* Los subrayados serán nuestros, a menos que se indique lo contrario.

⁶ Ricoeur señala que la "solución poética" de las aporías consiste "no tanto en disolverlas como en despojarlas de su efecto paralizador y hacerlas productivas" (Ricoeur, 1996: 832)

de despliegue de *mundos posibles*, incomparables y únicos, que caracteriza a la ficción es factible, entonces, gracias a las posibilidades con que tales variaciones imaginativas dotan al lenguaje; en palabras de Ricoeur éstas “atestigua[n] que la eternidad [...] se dice de múltiples formas” (829). De nuevo Paul Ricoeur recurre a Heidegger para llamar a esa forma del tiempo *temporalidad*; la cual se entiende como “la unidad plural del pasado, del presente y del futuro” (Ricoeur, 1999a:185). Así, la idea de tiempo de la ficción a la cual se refiere Ricoeur llegaría a acercarse a la noción del tiempo agustiniana⁷.

Un número considerable de obras de la novelística moderna, vistas por Ricoeur como “verdaderos laboratorios de experiencias ficticias del tiempo”, ilustra el modo como la ficción llega a explorar el tiempo en sus más íntimos y enrarecidos espacios (Ricoeur, 1995). En este sentido, intentaremos ver en nuestro trabajo cómo algunas manifestaciones de la novela histórica latinoamericana contemporánea podrán convertirse de esta manera en interesantes indagaciones sobre el tiempo.

“Solo la ficción [...] puede permitirse un poco de ebriedad”, dice Ricoeur (Ricoeur, 1996:830). Esa *ebriedad* de la ficción a la que se refiere nuestro autor podríamos entenderla como una forma de exaltar las inmensas posibilidades que ofrece el discurso ficcional, al momento en que éste se acerca a ciertos aspectos de la realidad aparentemente inciertos u ocultos. Al desprenderse de las

⁷Observemos cómo la llamada por Ricoeur “paradoja agustiniana del triple presente: presente del pasado, presente del futuro, presente del presente” (824) posee vínculos con la *temporalidad* heideggeriana, los cuales pueden explicarse a partir de esa experiencia simultánea del tiempo a la que se refieren estas dos concepciones de lo temporal y de la oposición que ambos planteamientos establecen frente al sentido unitario y aislado de las distintas instancias del tiempo –presente, pasado y futuro. No obstante, la eternidad en Agustín y el ser para la muerte en Heidegger establecen diferencias radicalmente opuestas entre las dos posiciones.

restricciones lógicas del discurso referencial-veritativo, el discurso ficcional se convierte así en una forma privilegiada que explora las expresiones más auténticas e incomparables del ser o del tiempo. Ciertamente es grande el poder que en este sentido confiere Ricoeur a la ficción.

1.3 La trama como espacio de encuentros

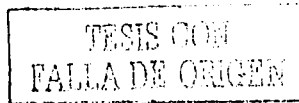
En su esfuerzo por establecer los rasgos comunes entre la historia y la ficción, Ricoeur aborda el tema de la "comunidad estructural" que, según sus planteamientos, acerca esas dos formas narrativas. La trama como principio de composición que incorpora lo secuencial y lo configurativo en el relato, es "el nivel apropiado para que se produzca la intersección entre la ficción y el relato verdadero" (Ricoeur, 1999a:159). Ese encuentro que ocurre en la trama es un acontecimiento que también sucede *en el tiempo*, es decir, en una idea de lo temporal que, como lo hemos señalado anteriormente, es el resultado de una interrelación entre las distintas instancias temporales. Tales puntos de encuentro o intersección entre la historia y la ficción que se dan en la trama y en el tiempo aparecerán como factores determinantes al momento de pensar en la constitución de los discursos que analizamos.

Ricoeur realiza un análisis crítico de la "lógica del relato" para preguntarse si esa noción de relato propuesta por Claude Bremond (1973) podría de alguna manera llegar a equipararse con las posibilidades configurativas que nuestro autor concede a la trama. En este sentido, Ricoeur considera que la naturaleza eminentemente estructuralista de los planteamientos de Bremond promueven la exclusión o puesta al margen de la trama, como parte fundamental de la propia

narración. De igual manera tales planteamientos adolecen –según Ricoeur– de ciertas limitaciones, en tanto conciben el relato en función de leyes o inventarios que, aún incluyendo todos los elementos posibles de reconocer o relacionar en él, no consideran el juego interminable, impredecible y poético de la trama: "Una nomenclatura, por familiar que resulte, no constituye una historia contada. Hay que sumarle la cronología y la configuración, el *mythos* y la *diánoia*" (Ricoeur, 1999a:172).

Las observaciones críticas que hace Ricoeur respecto de las leyes estructurales del relato nos llevarán a ver que esas leyes no contemplan los posibles desplazamientos que ocurren desde una *lógica* a una *poética del relato*. Según el autor, ello implicará también la negación del encuentro, en la trama, de la historia y la ficción. Desde esa perspectiva, la lógica del relato presentará un vacío en sus propuestas, al no considerar el aspecto configurativo de la trama como un rasgo fundamental tanto para la historia, como para la ficción. Es de aclarar que la crítica que hace Ricoeur a esa propuesta teórica viene dada, precisamente, a partir de su interés por revisar la situación de convergencia o distanciamiento que desde la propia constitución del discurso narrativo pueda darse entre esas dos formas de la narración, la historia y la ficción.

La relación que el discurso histórico establece con la percepción habitual del mundo, que la lógica del relato llama "mínimo narrativo" o "grado cero de la narración", ocurre mediante un juego aparentemente contradictorio: La búsqueda de la verdad, la necesaria indagación de esa verdad en el documento y el contenido imaginario que la reconstrucción del pasado implica (Collingwood, 1993), establece una tensión entre el carácter "real" del discurso histórico y la



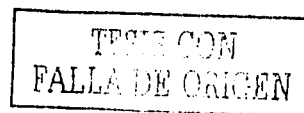
estrategia compositiva de la trama. Sin dejar de apelar a la certeza de lo ocurrido, la historia procede a ofrecernos una visión del pasado mediante el acto configurativo y poético que implica el narrar. Es precisamente a través de esa dinámica de tensión-distensión entre lo real y lo imaginario, así como también mediante lo que Ricoeur llama la "sobreabundancia de lo real"⁸, como en la historia ocurre una desviación de las presuposiciones de la lógica del relato planteadas por Claude Bremond.

Quizá el distanciamiento que establece la ficción respecto del "mínimo narrativo" resulte, en este sentido, menos problemático que el que ocurre respecto de la historia. A diferencia de esta última, la ficción –al no tener la indagación como punto de desarrollo y límite del discurso– provoca un distanciamiento de los presupuestos de la lógica del relato, mediante la dinámica propia de la trama. De igual manera, el discurso ficcional a la vez que ofrece una perspectiva novedosa del mundo, motiva un rejuego de tiempos y la libre invención de papeles, modos o voces que superan las posibilidades del discurso que la lógica del relato de Bremond ha planteado. La historia y la ficción, unidas en la red de la trama, retomarán sus diferencias, al momento de actualizar cada una de ellas el principio de realidad que las define.

1.4 Formas de acercamientos a la realidad

Así como para la ficción resulta menos problemático que para la historia establecer ciertas desviaciones respecto de la percepción habitual del mundo,

⁸ Dice Ricoeur: "Lo real pone de manifiesto el carácter erróneo de nuestra comprensión habitual del mismo modo que lo hacen los sueños." (Ricoeur, 1999a:180)



su carácter referencial, así como la naturaleza de la verdad que propone, son aspectos sobre los cuales la misma tradición literaria ha presentado algunos criterios que se prestan a la discusión⁹.

Para explicar en qué medida el discurso ficcional establece una relación especial o particular con el mundo, Ricoeur retoma la noción de *poesis* aristotélica, la cual la explica como una conjunción de *mythos* y *mimesis*¹⁰. Es el sentido de *mimesis*, entendido éste como "imitación creadora" o "metáfora de la realidad" (140)¹¹, lo que permite a Ricoeur comprender la ficción como un *modo productivo* o una *redescripción de la realidad*; y al referente de la ficción como un *referente de segundo grado*¹². El principio creador del *mythos* y ese acercamiento productivo, *poético*, a la realidad con la cual se concibe la *mimesis* aristotélica suscita una suerte de síntesis explicativa de la doble constitución del discurso ficcional. Es por ello que "una obra literaria no carece de referencia. Lo que sucede es que ésta se encuentra *desdoblada*. Es decir, se trata de una obra cuya referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia del lenguaje convencional" (Ricoeur, 1999a:143).

⁹ Al respecto, Ricoeur señala: "A menudo, esta relación negativa con la realidad [del discurso ficcional] ha sido acentuada e incluso exagerada por aquellos críticos literarios que deseaban conceder un estatuto autónomo a la literatura. De ahí su tendencia a oponer la función 'poética' de un mensaje a su función 'referencial'. A su juicio, en la medida en que un poema consiste únicamente en su propio entramado verbal, no tiene por qué encontrarse *vinculado al mundo*" (143).

¹⁰ Es importante tener en cuenta las nociones aristotélicas de *mythos* como "construcción de la trama" y de *mimesis* como actividad o proceso, así como la correlación que se establece entre ambos sentidos. Para Ricoeur es también importante atender a la idea de que "la trama es la *mimesis* de la acción." (Ricoeur, 1995:81).

¹¹ Para Ricoeur es fundamental que la *mimesis* sea entendida como "actividad mimética", es decir, como un proceso poético, dinámico y creativo de la representación. Esta manera de entender la *mimesis* deja de lado la idea de la *mimesis* como copia o réplica idéntica de la realidad.

¹² Para Ricoeur el *referente de segundo grado* es una "referencia productiva". Se distingue de la referencia llamada por Ricoeur de "primer orden", al concebirse como una "redescripción", antes que como una "descripción del mundo". En este sentido, "la ficción *redescribe* lo que el lenguaje convencional ha *descrito* previamente" (Ricoeur, 1999:142). De ahí la novedad que distingue a la ficción.

La historia parece presentar menos inconvenientes a la hora de considerar la naturaleza de su referente, en la medida en que ésta se define originalmente como una representación de *lo acontecido*. No obstante, el componente imaginario del cual se vale la historia en la representación del pasado y ese rasgo compositivo, *configurativo*, que le caracteriza nos lleva de nuevo a pensar en los modos según los cuales la historia, sin perder el estatuto de discurso verdadero, recurre a estrategias similares a las de la ficción para conformar su propio discurso. Dice Ricoeur: La historia "consiste en un artefacto literario en la medida en que, al igual que los textos de literatura, tiende a asumir el estatuto de un sistema autosuficiente de símbolos. Pero consiste también en una representación de la realidad, en la medida en que pretende que el mundo que describe –que es, desde el punto de vista de la realidad, 'el mundo de la obra'– equivalga a los acontecimientos efectivos del mundo 'real'" (Ricoeur, 1999a:138-139).

Nos queda por preguntar si para Ricoeur la *referencialidad de segundo grado* será uno de los elementos definitivos a la hora de establecer las diferencias entre el discurso ficcional y el discurso histórico. Lo que llama Ricoeur "la asimetría epistemológica respecto a [la] pretensión de verdad" (136) existente entre la historia y la ficción, tendrá, entonces, que partir de la diferenciación entre lo que determina la historia, el acontecimiento, y la libertad que al respecto define a la ficción. En todo caso debemos tener en cuenta que la pretensión objetiva que distingue al discurso histórico juega a su vez con la ambigüedad o la indeterminación del mismo término que la nombra (story-history), de ahí su enorme complejidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Existe otro aspecto en estos planteamientos que nos interesa de un modo especial. Éste se refiere a la posibilidad de pensar en una noción de *verdad* que pudiera ser propia del discurso ficcional. Al respecto, Paul Ricoeur ha insistido a lo largo de su obra en la posibilidad de considerar el contenido o naturaleza de verdad de este discurso, el cual accede o refiere el mundo mediante una “redescripción”, siempre novedosa, de la realidad. Para Ricoeur, “el discurso nunca existe para su propia gloria sino que pretende, en todos sus usos, aportarle al lenguaje una experiencia, una manera de habitar y de ser-en-el mundo, que lo precede y le pide ser dicha” (Ricoeur, 1997:62). Ya en *La metáfora viva* (1980) Ricoeur nos ha planteado “hablar de verdad metafórica para designar la intención *realista* que se vincula al poder de redescripción del lenguaje poético” (326). La historia como búsqueda u obtención de *la verdad* y las diferencias que desde esa perspectiva quedan establecidas respecto de la ficción, es una idea que, para los efectos de nuestra exposición, tomaremos sin mayores observaciones. No obstante, la posibilidad de pensar también lo literario como la indagación o búsqueda de una *manera de habitar el mundo*, mediante formas y procedimientos distintos, se plantea no sólo como un reto frente a la tradición de la crítica, sino también como otro de los rasgos que, previa indicación de los aspectos fundamentales que los distancian, podrían tomarse como coincidentes para la historia y para la ficción.

Comentemos ahora la propuesta que respecto de “la historización de la ficción” ofrece Ricoeur en el apartado “El entrecruzamiento de la historia y de la ficción” (Ricoeur, 1996:901-918). En este ensayo el autor parte de la idea de que, en efecto, entre la historia y la ficción ocurre un “entrecruzamiento”; es

decir, un corte de perspectivas entre el contenido imaginario de la historia – propio de la ficción– que da como hechos acontecidos realidades no observables, y la naturaleza *cuasihistórica* que parece definir a toda historia contada: "Narrar cualquier cosa es narrarla *como si* hubiera acontecido" (913). Esa marca de lo histórico en el relato ficcional, además de manifestarse como un aspecto propio de la narración, se suma a la exigencia de *verosimilitud* que porta cualquier relato y que cristaliza en la ficción como forma de *lo posible* o de *lo que habría podido acontecer* (Aristóteles, 2000): "El *cuasi pasado* de la ficción se convierte en el revelador de los *posibles escondidos en el pasado efectivo*. Lo que 'habría podido acontecer' –lo verosímil, según Aristóteles– recubre a la vez a las potencialidades del pasado 'real' y los posibles 'irreales' de la pura ficción" (Ricoeur, 1996:916). Sin embargo, ese componente histórico –*cuasihistórico*–, de la ficción es un elemento que no puede desprenderse de la naturaleza imaginativa que le define. Es lo imaginario *el otro lado* del relato o de la realidad, sin lo cual la narración ficticia quedaría incompleta. Esa idea de Ricoeur de interpretar la naturaleza ambivalente de la ficción coincide con la manera como el autor accede de modo general a una comprensión del mundo: el hombre o la realidad no pueden pensarse desde una sola posibilidad o perspectiva; para comprender el mundo se necesita mirar también del otro lado, pisar el otro extremo del pensamiento o del mundo. Quizá sea por ello que a la hora de hablar de su quehacer filosófico, Ricoeur lo caracterice como una "síntesis heterogénea" (Ricoeur, 1997).

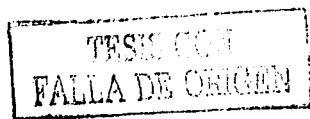
Para sustentar estos últimos planteamientos respecto de la ficción, Ricoeur recurre una vez más a las fuentes aristotélicas; a nociones tales como

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

verosimilitud o *mimesis* (916). El componente "real" que, en este sentido, observa Ricoeur en el relato ficticio como forma de *lo posible*, tendría en todo caso que ser visto a través de un concepto de realidad no sujeto de forma definitiva a lo fáctico, como un compromiso con lo real mucho más sutil o menos evidente¹³.

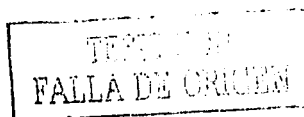
Ese compromiso del discurso ficcional con la realidad, así como las modalidades que adopta su relación con el referente, constituyen elementos importantes a la hora de considerar la noción de verdad del texto ficcional. Sin profundizar demasiado en el asunto, Ricoeur asoma en esta oportunidad la idea de "si, tras atribuir otro sentido a la noción de 'verdad', podremos defender que tanto la historia como la ficción son igualmente 'verdaderas', aunque lo sean de modos diferentes" (Ricoeur, 1999a:144). En su libro *Historia y verdad* (1955) el autor establece algunos criterios respecto de la noción de verdad. Aunque el texto es una de las primeras publicaciones de Paul Ricoeur, nos parece importante extraer del mismo algunos planteamientos al respecto, que creemos no variarán significativamente en su obra posterior. En primer lugar, Ricoeur concibe la verdad desde diferentes y posibles realizaciones, a la vez que ve en su constitución un juego permanente de doble sentido: "hay varios órdenes de verdad, pero cada orden está dirigido por un doble movimiento de dogmatización y de problematización" (Ricoeur, 1955:153). Esa dinámica con que se concibe la verdad nos permite, entonces, pensar que un texto literario, por ejemplo, esté

¹³ Pensemos, por ejemplo, que el imaginario mítico-popular en el que opera una noción de lo real mucho más compleja que el de la percepción habitual del mundo, podría tomarse como un buen ejemplo de cómo la realidad es también un concepto inmerso en la tradición, en *lo contado* o *lo escuchado* más que en lo propiamente *acontecido*.



sostenido en una suerte de tensión entre lo establecido como *verdad* y el posible cuestionamiento o *problematización* de esa verdad –quizá la novela histórica sea un excelente ejemplo de tal circunstancia. Tal situación provocará la puesta en escena de un juego paradójico, en el cual la coherencia pareciera convertirse en la condición última de esa dinámica en la que texto, autor y lector adquieren un mismo estatuto de originalidad creadora. Se evidencia que en esta obra Ricoeur actúa con menos cautela que en sus libros posteriores, al afirmar que “El arte mismo encierra verdad. Verdad de respeto y verdad de duda.” (153). Nos parece también importante destacar aquí que para el autor francés la tendencia a la búsqueda del sentido de unidad que contiene la verdad es un destino, una fuerza que parece arrastrar míticamente al hombre. No obstante, tendremos que recordar también que el ser siempre estará expuesto a ese sentido de distensión, de quiebre, que le mantiene al filo de una realidad disímil y contradictoria. Es como si la vida fuera un recorrido siempre problemático; un ir y venir, una búsqueda indetenible, cuyas marcas parecieran ser las del deseo de acceder a la totalidad y un destino signado por la ruptura.

Del mismo modo nos parece importante complementar esta idea de la verdad en la ficción, con algunos de los planteamientos que a propósito de la verdad en el arte propone H.G. Gadamer: “El arte, en efecto, –dice Gadamer– constituye el órgano privilegiado por el cual se comprende la vida, porque, situado ‘en los confines del saber y de la acción’ permite a la vida revelarse ella misma en una profundidad donde la observación, la reflexión y la teoría no tienen acceso” (Gadamer, 1993:61). Frente a una idea generalizada que ve la historia como forma o búsqueda de una verdad ya establecida, Gadamer privilegia al



arte como una posibilidad extraordinaria de conectar al hombre con un sentido más auténtico de sí mismo y de su entorno. Desde tales planteamientos la novela histórica podrá ser vista, cuestión que en su momento desarrollaremos más ampliamente, como una manifestación artística que asume un compromiso con la verdad, al proponerse, entre otras cosas, indagar sobre el pasado a través de su encuentro con la historia.

Vemos así cómo la *representación de la realidad o de lo ocurrido*, que resultaría tan obvia al momento de hablar de las intenciones de la historia, suscita algunas reflexiones interesantes respecto de la ficción. Así también, el componente imaginario de la representación del pasado, no deja de ser un tema difícil de sortear para la historia, en la medida en que provoca una problematización del mismo referente histórico. Esas dos perspectivas nos ubican, quizá, en el epicentro del problema, al incorporar a la discusión la posibilidad de considerar como componentes de uno y otro ámbito, aspectos o discursos que habían sido generalmente obviados o excluidos al momento de reflexionar sobre los mismos: Conocemos en qué medida la tradición positivista excluyó de su episteme toda posibilidad de pensar la historia más allá de su compromiso de representar "lo que realmente aconteció"; así también hemos visto cómo la literatura realista se propuso hacer de sus textos una copia fiel de una determinada o supuesta realidad. Ya en el ámbito de la historiografía moderna tal posición se ha convertido en un aspecto controversial y complejo, como tendremos la oportunidad de comentarlo en el siguiente capítulo de nuestro trabajo. En lo que respecta a la literatura, su posición frente a lo real ha sido objeto de profundas reflexiones y de los más drásticos cambios. En este sentido,

la novela histórica será también un interesante ejemplo de ese juego de criterios y formas variables respecto de lo real. En principio, se trata de una manifestación estética o literaria que, sin dejar de lado su aspiración de contar hechos ocurridos en el pasado –de ahí su componente histórico–, constituye también un discurso que, dadas sus características y composición, se concibe como un relato de naturaleza imaginaria.

1.5 Vivir el pasado. El sentido de la historicidad

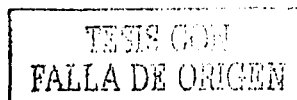
A partir de los criterios claves que hasta ahora hemos venido enunciando de manera especial, en torno al pensamiento de Paul Ricoeur sobre el tema que nos ocupa en este primer capítulo, creemos ahora conveniente atender cierto tipo de planteamientos que toman en cuenta de manera más específica la naturaleza configurativa y compleja del discurso histórico y del discurso ficcional. Así, sin dejar de ser cada uno de ellos lo que de manera genreal los define y diferencia, desde su propio origen la historia y la ficción establecerán la necesidad de abrir posibilidades de comprensión mutua, que rebasen la simple aplicación de conceptos o el repetitivo seguimiento de un método. La complejidad que define tales discursos y la dinámica que implican la puesta en relación de los mismos, requieren entonces de un esfuerzo interpretativo amplio, en el cual la perspectiva epistemológica del problema no deje de lado las implicaciones de tipo ontológico que conlleva el asunto. En este sentido, la hermenéutica filosófica es considerada por Paul Ricoeur como un recurso de inapreciable valor, a la hora de proponernos una revisión de esta índole.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La idea acerca de que "nuestra historicidad es llevada al lenguaje mediante [el] intercambio entre la historia y la ficción, así como entre sus pretensiones referenciales" (Ricoeur, 1999a:153), constituye para nosotros una apreciación de interesantes implicaciones, a la hora de reflexionar sobre los vínculos entre la historia y la literatura. Ese "privilegio del hombre moderno" (Gadamer, 1993) de reconocerse como un ser cuya naturaleza es eminentemente histórica, constituye un excelente punto de partida al momento de pensar en el discurso histórico o en el ficcional. Ambos discursos –que implican ya una experiencia temporal– no podrían ser comprendidos sin tener en cuenta que cualquiera de ellos en particular es una suerte de *reescritura* de la condición histórica del hombre. Al respecto Paul Ricoeur señala que "todas las modalidades del relato tratan de decir algo sobre nuestra historicidad radical" (Ricoeur, 1999a: 84).

En lo que respecta a su relación con "lo acontecido", ninguno de esos dos discursos puede obviar que el pasado es un sentido que, lejos de presentarse como algo ya dado, es una fuente extraordinaria de conocimiento, a la vez que una forma o una apertura al diálogo y a la interpretación. Para Ricoeur la *historicidad del ser* se materializa en el acto de narrar, ya que la misma "se dice tanto cuando contamos una historia (story) como cuando escribimos la Historia."

Dentro del conjunto amplio y complejo de reflexiones que hace Paul Ricoeur en torno a la historia y la ficción, nos llama la atención su asombrosa capacidad de incorporar al mismo distintas perspectivas de la filosofía, la teoría de la historia o las teorías del lenguaje, para intentar construir con tales recursos una vía alterna –"tercera vía", la llama el autor en su *Autobiografía intelectual*



(1997)– de interpretación sobre el tema de nuestro interés. Ello no implica que debamos conceder a este autor la última palabra acerca del problema que nos ocupa, pero sí reconocerle su inmenso aporte a la reflexión crítica sobre la historia, la ficción y las relaciones que les identifican, entrecruzan o distancian, como lo haremos en el transcurso del presente trabajo. De esta manera, nuestras preocupaciones y búsquedas no se proponen por el momento llegar a conclusiones definitivas; ello en coherencia con el mismo Ricoeur, quien sortea de manera estratégica esta posibilidad al expresar que "Todo está dicho, pero todo es enigma."

TEXTO CON
FALLA DE ORIGEN

2. La poética de la historia: Una posibilidad de encuentro entre la historia y la literatura. Una lectura de Hayden White

Al proponernos interrogar las condiciones y las circunstancias en las que la historia y la literatura establecen relaciones de identidad, diferencia y entrecruzamiento resultan particularmente interesantes las reflexiones que sobre la historia y su condición discursiva se han dado en estos últimos años. El llamado *giro histórico* –término tomado del *giro lingüístico*, introducido en el pensamiento filosófico por Richard Rorty (1990)– ha suscitado una interesante y productiva polémica en torno a la historia; situación que, en opinión de los especialistas, constituye una verdadera revolución o *giro* dentro de su filosofía (Domanska, 1998). Desde esa perspectiva, el pensamiento historiográfico contemporáneo ha planteado la necesidad de vincular la historia con la literatura. Al respecto Franklin Ankersmit comenta: “Es cierto que en la teoría de la historia el giro lingüístico siempre ha ido junto a la convicción de que la narrativa histórica podía manejarse mejor desde la perspectiva de la teoría literaria, y esto ciertamente sugiere un acercamiento entre la escritura histórica y la novela, lo cual no tiene razón de ser si se excluye a los lectores” (Domanska, 1998:81)*.

El norteamericano Hayden White ha sido reconocido por la crítica como uno de los teóricos más polémicos y con mayor incidencia sobre esa corriente; sus apreciaciones respecto de la naturaleza tropológica del discurso histórico, así

* Todas las citas extraídas de este texto serán traducción nuestra.

como también de su carácter narrativo y del componente ideológico que le es inherente, aparecen como puntos de reflexión fundamentales que problematizan y enriquecen la discusión en torno de la historiografía contemporánea, tanto como las consideraciones acerca de los posibles vínculos que puedan establecerse entre la historia y la literatura¹.

2.1 La escritura figurada de la historia

La consideración de la historia como una experiencia eminentemente discursiva², cuya naturaleza le hace nombrar al mundo siempre de manera indirecta, aun en los casos más extremos en los cuales referir las cosas "como realmente ocurrieron" se convierte en el objetivo final del discurso, permite a White sostener su apuesta por el tropo como la forma privilegiada del discurso histórico (White, 1992). Para Hayden White, la historia es una disciplina que reclama más que consideraciones meramente epistemológicas. Al escribir, el historiador no utiliza el lenguaje como mero instrumento que transmite información o conocimiento: "Cuando buscamos construir el sentido de temas tan problemáticos como la naturaleza humana, la sociedad, la cultura o la historia, nunca decimos con precisión qué queremos decir o [no] significamos con precisión lo que decimos." (White, 1985:1)*. Es por ello que la noción de discurso como forma dinámica y autoreflexiva del lenguaje, con capacidad de configurar el mundo de

¹ Aun cuando Hayden White expresa en su primer libro *Metahistoria* (White, 1992) –publicado originalmente en inglés en 1973– que su trabajo "es una *historia* de la conciencia histórica en la Europa del siglo XIX" este interesante texto persigue de igual modo "contribuir a la actual discusión del *problema del conocimiento histórico*", como bien lo ha expresado el autor en la introducción del mismo (White, 1992:13).

² Dice White: "considero la obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa" (White, 1992:9)

* Todas las citas extraídas de este texto serán traducción nuestra.

múltiples y diversas maneras, se convertirá para este autor en una de sus principales premisas, al momento de pensar la historia como una experiencia del lenguaje de largos y extraordinarios alcances.

Para White, "el tropo es el alma del discurso" (2). Pensar "la naturaleza ineluctablemente poética de la obra histórica" (White, 1992:10) implica considerar que el trabajo del historiador también posee una dimensión imaginativa, cuestión que, como sabemos, Collingwood había planteado ya desde 1946 (Collingwood, 1993); lo que identifica White como "el deseo de lo real", propio del discurso histórico, cristaliza momentáneamente en la materia huidiza y cambiante de la palabra. La tropología como forma o procedimiento dominante en la escritura de la historia pareciera recuperar algunos de los planteamientos nietzscheanos, respecto de la imposibilidad de nombrar el mundo directamente o con exactitud: "la *percepción correcta* –dice Nietzsche– es un absurdo contradictorio, pues entre dos esferas absolutamente distintas [...] no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino en el mejor de los casos, un comportamiento *estético*; quiero decir, una adaptación sugerente, una traducción balbuceante a un lenguaje totalmente extraño" (Nietzsche, 1998:30).

El hombre visto como un "artefacto verbal" [verbal artifact], noción que posiblemente tenga también en el *homo metaphoricus* nietzscheano su más temprano antecedente, intenta fundamentar no sólo la idea de la formación del discurso histórico sobre la base del modelo tropológico; para White, la conciencia misma podría llegar a considerarse como una elaboración también tropológica. En su opinión, la teoría de los tropos "nos da la posibilidad de entender la continuidad

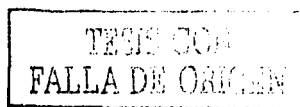
existencial entre error y verdad, ignorancia y comprensión [...] imaginación y pensamiento" (White, 1985:21). Concebir la organización del discurso histórico a partir de una "estructura profunda" de naturaleza metafórica, permite a White ver este discurso como una forma en constante transformación; como una elaboración menos uniforme y más heterogénea, cuyo sentido se va configurando en el propio acto de la escritura y cuya unidad o idea de la totalidad sería el resultado de asociaciones múltiples entre lo real y lo imaginario, la certidumbre y lo indeterminado. Desde esa perspectiva, el hecho histórico aparece como una noción que se reelabora y/o se reinterpreta *desde* o *en* el propio discurso.

Si bien Hayden White ha llegado a pensar la escritura de la historia como el resultado de la actualización de ciertos procedimientos tropológicos –la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía (White, 1992)– o como una forma exclusivamente literaria, cosa que en opinión de algunos entendidos llega a desvirtuar la naturaleza de la historia –tal es el caso de Paul Ricoeur–, por momentos vemos al lado de sus afirmaciones –algunas de ellas bastante efectistas, por cierto– otras que parecieran retrotraer el problema del carácter formal de la historia a terrenos menos extremos. Es el caso, por ejemplo, de la afirmación hecha por White a Ewa Domanska: "the past is a place of fantasy"; la cual viene seguida de otra frase que explica: "[because] It does not exist anymore". En nuestra opinión, esa suerte de aclaratoria o extensión de la primera frase puede tener relación con la idea de exaltar el carácter no ostensivo del pasado y, en consecuencia, la necesidad de pensar el mismo como una reconstrucción de los acontecimientos con un componente imaginario. Sin embargo, reconocemos que en ese tipo de afirmaciones White parece olvidar que la historia, al referir

acontecimientos que en efecto han ocurrido en la realidad y que son objeto de constatación en los archivos, no puede dejar de lado el principio de realidad que originalmente la define. Quizá tales aspectos del problema tengan en su último libro, *Figural realism* (1999), un mayor o más claro tratamiento, en la medida en que en sus reflexiones el autor considera una posible relación entre acontecimiento y ficción: "la tropología no niega la existencia de entidades extradiscursivas (...) No sugiere que todo es lenguaje, habla, discurso o texto. (...) la teoría de los tropos no colapsa la diferencia entre hecho y ficción, pero **redefine las relaciones entre ellos o dentro del mismo discurso**" (17-18)*. La problematización del referente y el rechazo de una idea de la representación en términos tradicionales —cuestión que Linda Hutcheon ve como características o constantes del pensamiento posmoderno y de lo que ella llama la "metaficcional novel" (Hutcheon, 1988)— son aspectos que forman parte de la reflexión teórica de White.

Nos parece importante recordar que estos planteamientos sobre la historia no adoptan una idea del pasado como un objeto de estudio desvinculado de la propia vivencia o experiencia del historiador. La ruptura entre objeto de conocimiento y sujeto cognoscente, así como el distanciamiento crítico del autor de los principios de objetividad, unidireccionalidad y universalidad del pasado, característicos del pensamiento histórico tradicional (Vidal Jiménez, 1999) son, desde esa perspectiva, propuestas sujetas a una revisión. Como lo ha expresado Raymond Aron —citado por Paul Ricoeur— "no hay una *realidad histórica* totalmente hecha antes de la ciencia, a la que simplemente convendría reproducir con

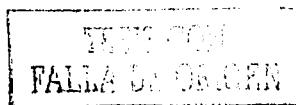
* Las citas extraídas de este texto son traducción nuestra. Subrayado nuestro.



fidelidad" (Ricoeur, 1995:172). En nuestra opinión, el trabajo del historiador propuesto en esta oportunidad tendrá también que plantearse el sentido de la *historicidad* del quehacer histórico; para el cual, como bien lo expresa H.G. Gadamer, "el sujeto que conoce, el historiador que comprende, no está simplemente enfrente de su objeto, la vida histórica, sino que está sustentado por el mismo movimiento de esta vida histórica" (Gadamer, 1977:600).

En este nivel de consideraciones, los vínculos entre la historia y la literatura pueden comenzar a establecerse: Para White, la escritura de la historia es un acto eminentemente poético y los recursos de los que ésta dispone no difieren de aquéllos que utiliza la propia literatura. De este modo, insistir en el discernimiento de tales vínculos no pareciera ser para White del todo necesario, dado que los mismos son el estado natural de ambos discursos, cuya identidad deviene de un origen común, inevitable y preestablecido. Aun si White se percata de las diferencias que entre ambos discursos puedan encontrarse, para el historiador los modos y estrategias que se utilizan en ambos casos llevan a que la historia y la literatura sean comprendidas como discursos muy poco diferenciados: "Los novelistas pueden tratar sólo con eventos imaginarios, mientras los historiadores están tratando sólo con eventos reales; imaginarios o reales, como totalidad comprensible capaz de servir como objeto de representación, [ambos son] procesos poéticos" (White, 1985:125).

Vistas bajo esos términos, la historia y la novela podrían llegar a ser indistintamente lo mismo: "la historia no es menos una forma de ficción, que la novela una forma de representación histórica", dice White (White, 1985:122). No nos queda clara la utilización que en esta oportunidad hace el autor de términos



tales como "ficción" y "representación histórica". Si bien hemos coincidido con White en reconocer el componente imaginario del discurso histórico (Collingwood, 1993), así como en destacar el carácter metafórico del mismo, creemos que llamar la historia un modo de la ficción o un lugar de fantasía —"a place of fantasy"—, sigue siendo una manera de obviar el principio de realidad que define a la disciplina. De igual modo diríamos que la novela no podría entenderse como una "representación histórica", salvo que se esté hablando —y así se nos haga saber— en términos de la "historicidad" de la novela —en el sentido gadameriano; o se nos explique tal identidad en términos de "entrecruzamiento de la historia y la ficción" con que explica Paul Ricoeur esos vínculos (Ricoeur, 1996:901-918).

2.2 La forma narrativa como espacio de coincidencias entre la historia y la ficción:

Así como la teoría de los tropos aparece como uno de los planteamientos fundamentales al momento de pensar en la forma del discurso histórico, para White el carácter narrativo de ese discurso es otro rasgo a destacar en una reflexión teórica a propósito de la historia —cuestión en la que, como hemos visto en el capítulo anterior, el autor parece coincidir con Paul Ricoeur. A partir de esa idea, White plantea que la narración es una estructura predeterminada, "un metacódigo, un universal humano" (White, 1985:17)³. De tal modo que un acontecimiento histórico no se reconocería como tal, si no se convirtiera en un hecho contado, *narrativizado*; lo mismo que la historia no podría representarse,

³ En sus libros White cita con insistencia la definición de Roland Barthes que dice: la narrativa "es simplemente como la vida misma... internacional, transhistórica, transcultural" (Cit. White, 1985:17)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

si no fuera bajo la forma del relato⁴. No obstante, tendremos que tener en cuenta que el acto de narrar un acontecimiento ocurrido en el pasado no implicará una conversión automática del acontecimiento de un estado a otro, vale decir, de una condición real a una ficticia; antes bien, debemos pensar que la narración posee un sentido de realidad que a veces supera al más *realista* de los lenguajes⁵. En este sentido podríamos decir que las diferencias que tradicionalmente se han establecido entre los términos *real* e *imaginario*, quedarán de alguna manera superadas, en la medida en que la narración sea comprendida como una síntesis mediadora entre ambos sentidos. Así como afirmábamos con White que la historia —como la ficción— recurría a la capacidad figurativa del lenguaje, el carácter narrativo de ambos discursos será otro de los aspectos que les acercará, en la medida en que cada uno de ellos ha recurrido para su expresión a las extraordinarias posibilidades de combinación que posee el relato.

Para White el hecho de que el mito, la literatura o la historia se organicen como relatos, es un asunto no determinado por esos discursos, sino por la circunstancia de que todos ellos son manifestaciones del lenguaje y el resultado del esfuerzo del hombre por organizar y darle sentido de distintas maneras al mundo que lo circunda. Nos parece importante señalar cómo esa identidad narrativa entre el mito, la literatura y la historia no provoca —en opinión de White— una “contaminación” de un discurso por el otro, dado que cada uno de ellos se

⁴ White es particularmente insistente al momento de marcar sus diferencias con la historia antinarrativista. Notemos, también, las coincidencias que en este sentido el autor comparte con Paul Ricoeur; aunque, como veremos más adelante, existen diferencias también notables entre ellos.

organiza de manera natural e independientemente como un relato. Será entonces la narratividad propia de cada uno de ellos lo que en esta oportunidad nos permita pensar en el acercamiento entre esos mismos discursos⁶. Al considerarse el relato como una forma de organización de nuestra percepción del mundo y dado que tal percepción no es uniforme sino, por el contrario, llena de saltos e irregularidades, tendríamos que entender la organización de esa forma de representación del mundo que es la narrativa como una disposición particular de sus elementos, como “una sintaxis del uso del lenguaje –del habla, diríamos con Paul Ricoeur–, más allá de la frase” (White, 1999:20).

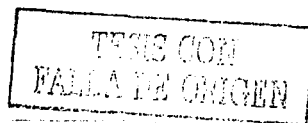
Desde *Metahistoria* (1992) White viene insistiendo en que los tipos de *tramado* son, de alguna manera, fijos. En *Figural realism* (1999) ese planteamiento abre posibilidades de interpretación más amplias, sin que ello implique el abandono total de sus ideas primeras. Veamos: –Dice White,

[en] discursos complejos como aquellos encontrados en la historiografía o en cualquier otro [discurso] de las ciencias humanas, las reglas de formación del discurso no están arregladas [o preestablecidas] [...] los giros de cualquiera de estos discursos y el orden de los acontecimientos son impredecibles... **pero los giros pueden ser identificados, clasificados como tipos** (White, 1999:12).

Son precisamente esas, sus últimas palabras, uno de los planteamientos de White que ha provocado cuestionamientos, dado el carácter cerrado –estructuralista, dirán algunos– con que concluye su propuesta. Al respecto el

⁵ Quizá estos aspectos estén explicados de un modo más amplio por Paul Ricoeur. A ellos hemos hecho referencia en nuestro estudio acerca de los aportes de este autor en relación a los vínculos entre la historia y la ficción (Cf. Ricoeur, 1995-1996)

⁶ Dice White: “Es absurdo suponer que, porque el discurso histórico toma forma en el modo narrativo, este discurso debe considerarse mítico, ficcional, sustancialmente imaginario, o irreal en relación a lo que nos dice acerca del mundo [...] Si el mito, la ficción literaria, y la tradición historiográfica utilizan el modo narrativo del discurso, esto es porque ellos son todas formas o usos del lenguaje. Ésto no nos dice nada acerca de su veracidad –y ni siquiera acerca de su ‘realismo’.” (White, 1999:22)

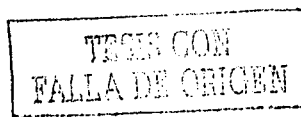


historiógrafo Georg Iggers señala: Hayden White “de un lado rechaza la idea de la historia como ciencia y del otro presenta un esquema altamente científico con el cual trata de analizar el discurso histórico” (Domanska, 1998:104). A ello quisiéramos agregar la crítica que escuchamos del propio White sobre sus primeros planteamientos en *Metahistoria* (1992) a los cuales se refirió, de manera expresa, como fundamentaciones con una marcada influencia estructuralista; influencia que, como vemos, aún puede percibirse en sus textos más recientes⁷.

2.3 La configuración del pensamiento en el lenguaje

La *dimensión ideológica* del discurso histórico es otro de los aspectos que dan al pensamiento historiográfico de White una considerable importancia. En este sentido, el autor plantea cómo la escritura de la historia posee una dimensión o perspectiva de carácter ideológico. La narración, lejos de ser únicamente un instrumento de representación o un código, se comprende desde esa perspectiva como una forma de darle sentido al mundo; es por ello que lejos de ser *vehículo*, ella es un *productor* de significaciones. Tales planteamientos llevan a White a pensar en las implicaciones de orden moral o ideológico que posee la narración en general y la histórica en particular. La “ideología de la forma” –noción que White toma de F. Jameson (Jameson, 1985)– explica cómo la escritura de la historia posee un aspecto ideológico que se configura en el mismo proceso discursivo; con ello llegamos a comprender

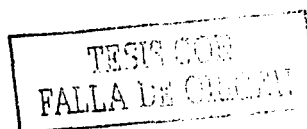
⁷Esta última referencia la tomamos de un ciclo de conferencias dictado por el autor en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México (Noviembre, 1998).



que el sentido no está dado previamente, sino que se construye en el mismo proceso de producción del discurso. Así podemos decir que la tropologización, la narratividad y la dimensión ideológica del discurso histórico son aspectos que en la historia se articulan o se tejen en la red de la trama; a ello llama White, retomando las ideas de Jameson, *el contenido de la forma*⁷.

Tales nociones propuestas por White toman una distancia importante frente a otras interpretaciones que sobre el "contenido" del discurso histórico ha venido planteando el pensamiento europeo contemporáneo, el cual ha tenido una influencia considerable sobre la percepción actual del discurso histórico. Tal es el caso de Michel Foucault, quien afirma: "Imposible resulta, pues, analizar el discurso histórico con independencia de la institución en función de la cual está organizado sobre el silencio" (Foucault, 1970:40). Desde la perspectiva de White, pensar la historia sólo como un apéndice útil para el sostenimiento del cuerpo social institucionalizado invalidaría la propia *dimensión histórica* de la historia. Así mismo, la posición de Julia Kristeva respecto de la historia —cuyos antecedentes ve White en los planteamientos de Louis Althusser, que concibe la narratividad, y particularmente el discurso histórico, como el vehículo que posibilita el dominio del individuo en las sociedades modernas—; o los planteamientos que, en este sentido, expone Derrida al llamar al discurso narrativo "un privilegiado 'género de la ley'", son para nuestro autor aproximaciones al sentido de la historia que limitan la amplia comprensión del

⁷ Fredric Jameson, de quien White toma su planteamiento de base, señala: "el acto estético mismo es ideológico, y la producción de forma estética o narrativa ha de ser vista como un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar 'soluciones' imaginarias o formales para contradicciones sociales insolubles" (Jameson, 1985).



problema (White, 1999:20). Si la historia se entiende como un conjunto de “prácticas representativas por las que la sociedad produce un sujeto humano peculiarmente adaptado a las condiciones de vida”, ésta –al decir de White– se verá disminuida en su significación y trascendencia como “modo de ser-en-el-mundo que hace posible la comprensión y la invoca como condición de su propio desocultamiento” ((White, 1992:53). Sin restar importancia a las ideas de los autores mencionados, nuestra opinión se orienta, en esta oportunidad, hacia los planteamientos de White.

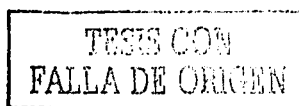
El tropo, lejos de hacer de la historia un discurso de naturaleza transparente, lo hace significativamente más denso y complejo, circunstancia a la que White se muestra atento y nos dice que “La teoría tropológica del discurso histórico parece obscurecer la naturaleza del trabajo histórico” (White, 1999:14). En todo caso, el problema tiene varias aristas: pensemos, por ejemplo, cómo tradicionalmente se ha identificado al discurso figurativo con una suspensión de la verdad o como una manifestación irreal del mundo. Es por ello que al hablar, entre otras cosas, acerca de la naturaleza metafórica o tropológica del discurso histórico, la desconfianza invade a cierto pensamiento que se identifica como “auténticamente histórico”: Un discurso que supuestamente *niegue la verdad* o que, en función de su necesidad de tramar una historia, haga concesiones a géneros o estilos reñidos con la *objetividad* a la que aspira el discurso científico, tendría que ser rechazado como la expresión de una disciplina que, particularmente desde el siglo XIX, lucha por ubicarse en el estatus de ciencia. Pero cuando se piensa que el lenguaje figurado, sea cual fuere su destino, es también una forma generadora de conocimiento, una manera distinta de

construir verdades y de acercarse al mundo, la perspectiva del problema debe necesariamente cambiar. Lo que ocurre, como bien lo explica White, es que "el conocimiento histórico sólo puede producirse sobre la base de una especie de indagación fundamentalmente diferente de las cultivadas en las ciencias físicas", razón que necesariamente nos obliga a concebirlo dentro de parámetros distintos a los de la misma ciencia⁸. Ya nos habíamos referido anteriormente con Paul Ricoeur a que el discurso también podría interpretarse como una forma que aspira a ser, más que una copia o reflejo, una *escenificación* o actualización de lo real. En este sentido, nuestra atención deberá orientarse hacia los distintos modos e intenciones a partir de los cuales los discursos refieren lo real; ya que, como bien lo señala Hayden White, "las descripciones figurativas de eventos reales, no son menos realistas [factual] que las descripciones literales; **son realistas [factual]... sólo que de manera diferente**" (White, 1999:18). Tal explicación acerca del sentido de lo real o de la verdad del discurso histórico se asemeja en algunos de sus aspectos a la que hemos expresado, al momento de reflexionar acerca de cómo esos mismos sentidos se configurarán en el discurso ficcional.

2.4 La identidad entre la historia y la literatura, una cuestión de forma

En las consideraciones hechas anteriormente sobre el discurso histórico encontramos algunos nexos importantes con aquellos que definen a la propia literatura y particularmente a lo que llamamos la *narrativa de ficción*. El *giro*

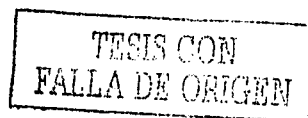
⁸ Recordemos las interesantes discusiones que entorno al tema han surgido a partir de los planteamientos de Dilthey. (Cf. Gadamer, 1993)



histórico, comentábamos, sostiene fundamentalmente sus planteamientos en la teoría y en la crítica literarias, cosa que entre los seguidores de esa línea de interpretación no es más que una consecuencia del carácter interdisciplinario que ha definido desde siempre a la historia: - Dice White: "La historia siempre toma prestado vocabulario de otras disciplinas –algunas veces de la psicología, otras de la antropología, y ahora es el momento [de hacer lo mismo con] la literatura. Quiero decir, la historia y la literatura parecen hablar el mismo lenguaje." (Domanska, 1998:104) Y es precisamente a propósito de estas cosas que el autor se refiere con más precisión a la identidad de los discursos que nos ocupan: para este autor, la identidad entre la historia y la literatura es, a final de cuentas, una cuestión de forma⁹.

En su ya citada entrevista con Ewa Domanska, White se pregunta lo siguiente: "¿cuál es la relación entre escribir historia y la escritura literaria de una novela?. ¿Cuál la relación entre la investigación histórica y la investigación social?. Los historiadores hacen su trabajo. Ellos no necesariamente piensan en este tipo de relación" (17). Tal afirmación de White nos ha llevado a interrogarnos acerca de la manera como la llamada *conciencia de la escritura* puede incidir en el acto de escribir la historia, o en cómo esa circunstancia puede extender o abreviar las distancias entre la historia y la literatura. Nos preguntamos: ¿Podría el rechazo a la retórica o a la misma narratividad del discurso histórico impedir al historiador detenerse en cualquier otro esfuerzo que no fuera el de relacionar los hechos "tal y como acontecieron"?. –En

⁹ Ya hemos visto la complejidad de este concepto, el cual, a través de la noción de *trama*, trasciende la mera utilización estructuralista del mismo



realidad, creemos que la aspiración científica de la historia no tendría por qué excluir una preocupación tácita respecto de la forma. Si bien tal actitud no parece semejarse del todo con aquella que, desde el Romanticismo, ha caracterizado a la literatura moderna –la de una marcada conciencia o reflexividad en torno al acto escritural– no dudamos que la preocupación por la forma haya marcado en algún momento –y de un modo significativo– la producción historiográfica. Podemos deducir que para White la utilización de las cuatro formas características de tramar el discurso historiográfico constituye un acto no consciente de parte del historiador, una adecuación espontánea que ocurre en el mismo proceso de la escritura y que queda justificada por otras circunstancias –acaso históricas, ideológicas o culturales. En todo caso, puede observarse que una u otra posibilidad no invalida el planteamiento de base de Hayden White referido a la naturaleza tropológica de la historia.

2.5 La historia y las perspectivas de su discurso:

Al igual que el discurso ficcional, el histórico –afirma White, citando a Roman Jakobson– trabaja dos dimensiones de la referencia: una *intra* y otra *extra* referencial. Así la historia –también la literatura– no sólo deberá pensarse en su dimensión tropológica –como suele hacerlo White–, sino también en relación con los vínculos que ésta establece con los acontecimientos y el mundo real. La historia, como cualquier otro lenguaje de naturaleza metafórica o simbólica, deberá entenderse entonces como un juego interminable que, como el lenguaje literario, “revela algo acerca del mundo, sólo al costo [o a cambio] de ocultar algo más” (White, 1999:7).

TESIS CON
FALLA DE CALIDAD

White se pregunta: "... ¿es la historia un conocimiento utilitario o algo así como un conocimiento de naturaleza artística? [...] La historia no es una ciencia, ¿qué es entonces?" (Domanska, 1998:21). Ante tal interrogante el mismo White se apresura a dar una respuesta, al proponer que la historia se piense como una realidad de dos caras: una científica y otra artística: "siempre se está mirando en dos direcciones. Pero los historiadores no se percatan de ello." (21). Tal afirmación resulta un tanto contradictoria con otras aseveraciones hechas por el propio White, quien no ha dudado en hablar de la historia como de un espacio de la fantasía –"a place of fantasy".

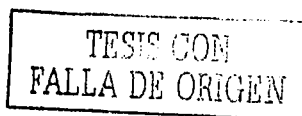
¿Podríamos pensar, entonces, en que los planteamientos de White han variado al respecto en los últimos años?. No nos atreveríamos a responder afirmativamente a este asunto, pues bastaría con leer atentamente su último libro para percatarnos de que los planteamientos hechos en sus primeros trabajos, *Metahistoria* (1992), aún permanecen como base fundamental de la comprensión del problema.

Sobre este último aspecto, encontramos en Jacques Rancière (1993) una muy interesante propuesta alternativa que, sin abandonar del todo las ideas de White, ofrece un horizonte mucho más amplio para su interpretación. Rancière, al analizar las estrategias discursivas propuestas por "la nueva ciencia" –se refiere a la historia de la escuela de los Anales–, observa cómo la historia, lejos de abandonar su condición de lenguaje metafórico, profundiza en él para crear un *efecto de científicidad* acorde con sus propias aspiraciones. La noción de *poética del saber*, que Rancière define como el "estudio de los procedimientos literarios por medio de los cuales un discurso se sustrae a la literatura, se da un

estatuto de ciencia y lo significa" (Rancière, 1993:17), intenta explicar cómo esa orientación moderna de la historia explora las posibilidades que tiene el lenguaje de hacer coincidir la intención de objetividad de la ciencia, con la naturaleza figurada de su lenguaje. Según el historiógrafo francés, en el encuentro que ocurre en el discurso histórico entre *lo propio* y *lo figurado*, ambas dimensiones llegan a hacerse indiscernibles. De manera que sentidos o formas del lenguaje que se suponen excluyentes, terminan por cristalizar en un discurso que, sin dejar de ser una historia (story), se atribuye el estatuto de ciencia al cual aspira la historia (History). Es esa la estrategia por medio de la cual la disyunción se convierte en conjunción: "no se trata —dice Rancière— de giro retórico sino de poética del saber: de la invención, para la oración historiadora, de un nuevo régimen de verdad, producida por la objetividad del relato y la certidumbre del discurso" (24)¹⁰. Para Rancière esa forma de concebir la historia establece un "triple contrato" —narrativo, científico y político— entre los elementos que conforman su discurso. Una disciplina —la historia— cuya fragilidad radica en referirse constantemente a un *no-lugar* —el del pasado— conjura esa ausencia, mediante las estrategias del discurso: lo ausente se vuelve una posibilidad, una presencia.

Aun cuando para Rancière los vínculos entre la historia y la literatura no son motivo de preocupación o de un análisis expreso, sus reflexiones acerca del comportamiento del discurso histórico nos remiten al trabajo de exploración acerca de las posibilidades del lenguaje que emprende la misma literatura. Sin

¹⁰ La "poética del saber" pareciera concebirse en términos similares a los que Paul Ricoeur se refiere al momento de hablar de la síntesis entre lo secuencial y lo configurativo que define la trama y que es además



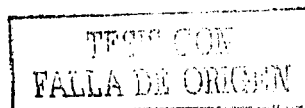
que para lo literario la marca de la objetividad o de la ciencia sea –en efecto– pertinente, esa manera de lidiar con lo ausente, ese manejo sutil de lo extraño o esa libertad de juego con lo excluyente que caracterizan –según Rancière– al discurso histórico, son rasgos que nos llevan a pensar en los estrechos vínculos que podemos llegar a establecer entre la literatura y la historia.

2.6 La historia, un discurso *en perspectiva*:

En un artículo titulado “The Burden of History” (White, 1966)¹¹ Hayden White analiza las razones por las cuales en los últimos tiempos tanto las ciencias sociales, como la literatura han desarrollado una suerte de rechazo hacia el papel de la historia en el quehacer científico y artístico modernos. En su opinión, la historia lejos de haber evolucionado en sus estrategias y métodos de estudio – como sí lo hicieron las ciencias y las artes– se quedó rezagada, al punto de convertirse en una disciplina con pocos o ningún vínculo respecto de las necesidades del hombre moderno y de los cambios ocurridos a través del tiempo. De alguna manera, concluimos, la historia dejó de ser *histórica*. Y es ello lo que –según White– ha traído como consecuencia el más duro y extremo tratamiento del pensamiento moderno hacia esa disciplina. En opinión de White, en la medida en que la historia se haga consciente de tal circunstancia y dé el salto hacia la utilización de otras formas de estudio y representación que le permitan interpretar de una manera más adecuada las necesidades del hombre contemporáneo, ésta recuperará el lugar de privilegio que compartió con la

característica tanto del discurso histórico como del de ficción

¹¹ Publicado posteriormente en *Tropics of discourse* (White, 1985:27-50 pp.)



ciencia y el arte durante la primera mitad del siglo XIX. —Dice White: “el historiador puede reclamar el poseer una voz en el diálogo cultural contemporáneo sólo si toma en cuenta seriamente el tipo de preguntas que el arte y la ciencia *de su propio tiempo* piden que él haga al material que ha seleccionado para su estudio”(White, 1985:41). Esa necesidad de la historia de *saberse en perspectiva*, como bien diría Michel Foucault, no es sólo una cuestión de orden epistemológico; la misma tiene a su vez que ver con la necesidad de reflexionar acerca de las formas en que su discurso se configura y con una comprensión más profunda de sus vínculos con un ser y un mundo en constante transformación.

En el mismo orden de ideas, Jaques Rancière opina que “la cuestión de la forma poética según la cual la historia puede escribirse está ligada, estrictamente, a la del modo de historicidad según el cual sus objetos son pensables” (Ranciere, 1993:124). Así como White explica en qué medida la historia no ha logrado una comprensión de sí misma como una disciplina sujeta al cambio de los tiempos, Rancière reclama a la “nueva historia” el no haberse hecho consciente de sus estrechos vínculos con el mundo y el tiempo, no obstante haber producido un discurso de largos y considerables alcances¹². En su opinión, quizá sea éste uno de los posibles fines a los que la historia deba someterse: “nada amenaza a la historia sino su propia fatiga respecto del tiempo

¹²En este sentido Rancière afirma: “Ciertamente es una extraña paradoja que la historia de las mentalidades cese de interesarse por el sentimiento del tiempo allí donde precisamente el tiempo enloquece, donde el futuro deviene dimensión esencial de la acción individual y colectiva; que cese de interesarse por el sentimiento del tiempo allí donde precisamente entra en la inmanencia de la acción política y social, mientras que se perturban las relaciones del presente y del no-presente, de lo visible y lo no-visible que marcan las referencias sensibles de su territorio. Este desinterés que opone las buenas maneras de *hacer historia* a las vanas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que la ha hecho o su temor hacia lo que constituye la materia sensible de su objeto: el tiempo, las palabras y la muerte. **La historia no debe protegerse de ninguna invasión extranjera. Sólo necesita reconciliarse con su propio nombre**" (126). Acaso tal reconciliación tenga que ver también con el reconocimiento de aquellos vínculos que, sin desvirtuar su propia naturaleza, la historia ha tenido desde siempre con la imaginación y con el relato.

2.7 El lector, ese intérprete que trasciende al texto:

No obstante, la comprensión de su naturaleza, así como los alcances o perspectivas que se le exigen a la historia, debe, así mismo, tomarse en cuenta otros aspectos que reclaman igualmente nuestra atención. Al definirse la historia como una disciplina cuya forma de expresión es precisamente la del lenguaje escrito, no podemos olvidar que, como tal, tiene del otro lado del mundo, un lector en manos de quien está finalmente la interpretación del texto. Como cualquier otro modo narrativo que cuenta una historia —la literatura, por ejemplo—, el texto histórico debe desprenderse de una realidad primera; aquélla que, prefigurada como realidad del autor, llega a ser otra: la que construye, reelabora o "refigura" el lector (Ricoeur, 1996)¹³. Así como las modernas teorías de la lectura plantean la posibilidad de ver la novela, digamos, como una forma cuya significación no sólo se elabora dentro, sino también fuera del texto —en el trabajo del lector, precisamente—, tendríamos que pensar en cómo la

ilusiones de un tiempo en el que se creía *hacer la historia* conduce, de hecho, a un límite bien determinado: el sacrificio de la historia misma en aras de la afirmación de la creencia cientista." (Rancière, 1993:124)

¹³ Para Paul Ricoeur "sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador que actúe en el texto; y sin lector que se lo apropie, no hay mundo desplegado delante del texto" (Ricoeur, 1996: 875)

interpretación de la historia guarda nexos ineludibles con el horizonte de expectativas de su lector¹⁴. White está consciente de esa situación al momento de señalar: "cuando el texto pasa a ser publicado, el autor no es el mejor intérprete del mismo" (Domanska, 1998:30)¹⁵. La consideración de la teoría de la lectura además de proponerse como otra de las vías de interpretación del texto histórico –lo que para Ewa Domanska constituye "el giro del lector" [the turn of the reader] (80)– se convierte en un punto de coincidencia entre los modos de interpretar la historia y la literatura. En este sentido, Paul Ricoeur es más preciso sobre estos aspectos al señalar: "somos lectores de historia tanto como de novela. Toda *grafía*, incluida la historiografía, depende de una teoría ampliada de la lectura. De ello resulta que la implicación mutua [entre la historia y la ficción] tiene su asiento en la lectura" (Ricoeur, 1996:902).

Un encuentro en la lectura, en las formas del discurso o en la organización narrativa. Una manera común de articular el relato –la trama– cuyo resultado no es más que la síntesis de distintos cruces entre historias, tiempos, ideas, tradiciones o discursos; un juego de entrecruzamientos, afinidades o diferencias. Éstas son algunas de las posibilidades de interpretación que, sin negarse una a la otra, intentan abrir otros espacios para la reflexión acerca de la naturaleza de las relaciones entre la historia y la literatura. La apertura o indeterminación que caracteriza tales aproximaciones al problema nos hablan no sólo de su complejidad o de la imposibilidad de clausura de la discusión; también dicen de

¹⁴ Según H.G. Gadamer, "El verdadero sentido de un texto tal como éste se presenta a su intérprete no depende del aspecto meramente ocasional que representa el autor y su público originario, o por lo menos no se agota en ésto, pues ese sentido está siempre determinado por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por todo el proceso histórico." (Gadamer, 1977:366)

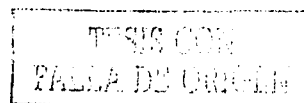
¹⁵ ¿Acaso sugiere White –lector de Barthes– que también en la historia ha ocurrido "la muerte del autor"?

las características propias del pensamiento y de la crítica contemporáneos, para los cuales pensar la historia, la literatura o la vida, son actos sujetos a la misma contingencia que caracteriza a sus propios objetos. En tal sentido, no dudamos que para Hayden White esas circunstancias sean también un modo de interpretar o vivir su propio trabajo.

2.8 Acuerdos y discrepancias:

Al ser nuestro propósito hallar elementos teóricos que nos permitan ir accediendo de manera paulatina a una comprensión más amplia de la novela histórica, hemos querido abordar algunos autores que se han ocupado de las relaciones entre la historia y la literatura. Desde la filosofía de la historia o desde la hermenéutica filosófica, Paul Ricoeur ha dedicado una parte considerable de su obra a reflexionar sobre las relaciones entre la historia y la ficción. Por otro lado, Hayden White –y con él, parte la historiografía contemporánea– ha hecho de tales vínculos un punto importante de la discusión en torno a la naturaleza y al papel de la historia en la actualidad.

A lo largo de nuestro trabajo insistiremos en que la novela histórica no debe ser vista únicamente como un acontecimiento estético aislado de otros contextos y que, como tal, no considere otras experiencias, entre ellas las de la propia historia. Si como han dicho algunos investigadores, la novela histórica contemporánea es, entre otras cosas, un acontecimiento metaficcional (Menton, 1993) no debemos olvidar que ese esfuerzo reflexivo del género puede extenderse, también, a la propia historia. Sin duda alguna, la novela histórica es en muchos casos una forma de pensar la historia, un intento de llevar la novela a

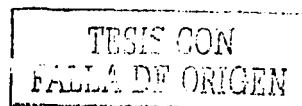


tocar de diversos modos ése su otro suelo, el de la historia. Es por ello que en nuestro trabajo los planteamientos de Paul Ricoeur y Hayden White ocupan un lugar especial. En las obras de estos dos autores encontramos argumentos de imponderable valor para nuestro trabajo.

Los planteamientos de Paul Ricoeur y Hayden White no son del todo coincidentes, en la medida en que sus interpretaciones respecto de los vínculos entre la historia y la ficción difieren en aspectos de fundamental interés. Pero no todo es divergencia: hay zonas de contacto entre uno y otro teóricos que nos permiten ir despejando el panorama de unos vínculos que son, ante todo, problemáticos. Quizá por ello susciten aún apasionadas discusiones.

Los acuerdos:

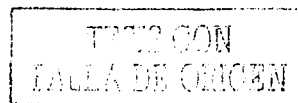
Al referirse Paul Ricoeur a los presupuestos teóricos de los que parte la poética de Hayden White, enuncia, entre los primeros, el que "el acercamiento entre historia y ficción entrañ[e] otro entre historia y literatura" (Ricoeur, 1995:269). En el capítulo anterior decíamos que tal circunstancia obedecía a una tendencia de la historiografía contemporánea –aquella llamada del "giro histórico"– a incorporar elementos de la crítica literaria a la crítica histórica. Para Ricoeur tales circunstancias tienen implicaciones mucho más importantes, en la medida en que ello "pide que se tome en serio la caracterización de *la historia como escritura*"(269). Reconoce también Ricoeur el esfuerzo de White al replantear "la relación entre historia y ficción según normas distintas de las de la epistemología, que afirma que la problemática de la objetividad y la prueba es lo que determina el criterio fundamental de cualquier clasificación de los modos de discurso" (269). La



actitud crítica que ambos autores asumen frente a criterios tales como la eliminación del sujeto histórico, la exclusión del elemento subjetivo y el engarce multitemático como estrategia para dotar de cientificidad a la historia, propuestos por la escuela de los Annales, sitúa a ambos autores en una posición similar frente a algunos intentos modernos de replantear los principios de esa disciplina. El autor francés llega, de igual modo, a convenir de manera general con White en que "*ficción e historia pertenecen a la misma clase por lo que se refiere a la estructura narrativa*" (269).

Las discrepancias:

A lo largo de su obra *Tiempo y narración* (1995-1996), Ricoeur vuelve a coincidir con White en otros puntos de interés en torno a la historia. Quizá la idea de la naturaleza tropológica del discurso histórico sea para el filósofo francés el de mayores y más importantes consecuencias: según Ricoeur, "gracias a la rejilla tropológica el *ser-como* del acontecimiento pasado es llevado al lenguaje" (Ricoeur, 1996:859). Pero en ese juego de rescates y de crítica que Ricoeur establece con la mayoría de sus lecturas, también observa puntualmente que "el recurso a la tropología corre el riesgo de borrar la frontera entre la *ficción* y la *historia*" (860). Es, precisamente, en este punto donde creemos que se encuentra una de las razones fundamentales de los desencuentros que han ocurrido entre Paul Ricoeur y Hayden White: Si bien el carácter tropológico es para ambos escritores un aspecto de fundamental importancia para la comprensión del discurso histórico, de acuerdo con Ricoeur no se puede obviar el carácter determinante con que inciden los hechos acontecidos en la naturaleza de ese

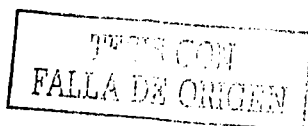


discurso: "debe evitarse que cierta arbitrariedad tropológica —dice Ricoeur, refiriéndose a White— haga olvidar el tipo de condicionamiento que el acontecimiento pasado ejerce sobre el discurso histórico a través de los documentos conocidos, exigiendo de éste una continua *rectificación*" (860).

Aun cuando las opiniones que citamos arriba han sido emitidas por el filósofo francés años después de que Hayden White haya escrito el artículo "La metafísica de la narratividad: Tiempo y símbolo en la filosofía de la historia en Ricoeur" (White, 1992), creemos tener la certeza de que en ese texto ya White se ha percatado de las diferencias que en este sentido lo distancian del filósofo francés. En esta oportunidad, el escritor norteamericano sólo se limita a comentar hábilmente algunos aspectos propuestos por Ricoeur en sus primeros dos volúmenes de *Tiempo y narración* (1995-1996) y en su libro sobre el símbolo *Finitud y culpabilidad* (1970): la naturaleza simbólica y narrativa del discurso histórico, la experiencia temporal que éste implica y la importancia de la trama en la producción de sentido, son cuestiones en las que White —sin tampoco decirlo abiertamente— parece coincidir con Ricoeur, sin mayores problemas¹⁶. En ese trabajo observamos también cómo al referirse, precisamente, al tema de la cercanía entre historia y novela White sólo destaca los aspectos en los que siempre estará de acuerdo con Ricoeur. Dice White:

Si la historia se parece a la novela, esto puede ser porque ambas hablan indirectamente, figurativamente o, lo que es lo mismo, 'simbólicamente', sobre el mismo 'referente último'. Y hablan indirectamente porque aquello sobre lo que hablan tanto la historia como la literatura, las aporías de la temporalidad, no puede ser expresado directamente sin contradicción. Las

¹⁶ Quizá la ausencia de una intención abiertamente polémica responda a que ese texto es originalmente preparado para ser leído en un homenaje a Paul Ricoeur en la Universidad de Ottawa (1983) en el que White es invitado a participar.

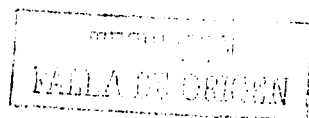


aporías de la temporalidad deben expresarse en el idioma del discurso simbólico en vez de en el del discurso lógico y técnico (White, 1992:185).

Al deslizar sus comentarios hacia los rasgos en los que, tanto Ricoeur como él, acuerdan, son coincidentes entre la historia y la ficción, White distrae la atención de lo que para Ricoeur es fundamental, al momento de analizar el discurso histórico: lo que le distancia de la ficción, esto es, la incidencia del acontecimiento "que *atraviesa* el 'tropo del discurso'" (Ricoeur, 1996:860). Como bien lo ha explicado Ricoeur, tal condicionamiento no será, de ningún modo, determinante para la ficción; motivo que se convierte, entonces, en uno de los criterios fundamentales que justificará las diferencias habidas entre la historia y la literatura.

Si bien White no parece desconocer la marca que el acontecimiento real imprime en la historia, el escritor norteamericano prefiere obviar esa circunstancia al momento de hablar de esa disciplina como de un acontecimiento literario, que se expresa básicamente a partir de las cuatro formas de la tropología que el autor ha tomado de Northrop Frye (Ricoeur, 1992). White ignora, de esa forma, el principio de realidad de la historia, así como la pretensión científica que le caracteriza. A la vez White parece contradecir, por momentos, algunos de sus propios planteamientos.

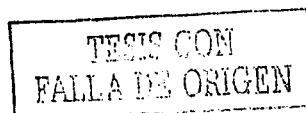
¿Acaso, en el fondo, White está interpretando el discurso histórico desde una concepción estructuralista, que le lleva a pensar ese discurso como uno sujeto a cierta taxonomía, autosuficiente en sí mismo y sin ningún vínculo significativo con la realidad, vale decir, con la realidad del pasado expresada en el acontecimiento?. Paradójicamente, pareciera que White pretende "liberar" a la historia de sus ataduras pasadas, poniéndole límites que si bien no son los



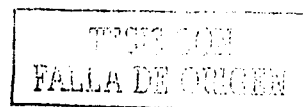
convencionales, juegan el mismo papel de contención que cualquier otro propósito. Al confundir historia y literatura, ¿no está White dejando de considerar la versatilidad del discurso histórico, misma venida, justamente, de su naturaleza tropológica, que permite que el acontecimiento pueda acceder al plano de la representación metafórica, sin perder su estatuto de verdad?. Como bien lo ha explicado Jacques Rancière (1993), “la poética del saber” —concepto que seguramente debe mucho a los planteamientos de White— nos ha permitido ver al discurso histórico como un acontecimiento en el que lo poético, lo político y lo científico son aspectos perfectamente articulables. Pero es este último rasgo del discurso —del cual también nos ha hablado—, que se articula al resto, lo que White parece obviar en algunas ocasiones en que reflexiona acerca de su visión de la historia.

En una acertada lectura crítica respecto de los planteamientos de Hayden White, la filósofa mexicana María Rosa Palazón Mayoral comentaba que tal ausencia podía explicarse, en la medida en que los planteamientos de White estaban circunscritos a una concepción tradicional de la ciencia: desde los nuevos paradigmas, la historia no tendría porqué eximirse de reconocerse en un discurso que, estando sujeto a posibles transformaciones o contaminaciones de otros discursos, mantuviera a su vez sus pretensiones científicas. Según también opinión de Palazón Mayoral, la taxonomía de White falla en la medida en que ésta se inserta en una idea de la lengua —como sistema y no en una del habla —como pragmática de la lengua (Palazón Mayoral, 2002).

En esta extraña polémica, en la que una sola de las partes intenta abrirse a la discusión —hablamos de Ricoeur, dado que White no parece darse por aludido



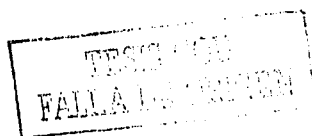
frente a las observaciones del primero—, Paul Ricoeur sugiere que la idea de White de no ver la historia más allá de su forma literaria, podría estar justificada en la medida en que el autor norteamericano se niega a concederle a la metáfora un alcance referencial o una pretensión de verdad (Ricoeur, 1996-Ricoeur, 1980). Desde tales planteamientos, que parten de lo que Ricoeur llama “la ruina de la referencia” (Ricoeur, 1980:297), la historia —dada su naturaleza tropológica— sólo se explicará a partir de su organización verbal interna, en desmedro de sus vínculos y significaciones externas, vale decir, de sus vínculos con el acontecimiento y con el tiempo pasados, que son sus referentes más inmediatos. Así, podríamos explicarnos porqué para White la historia es un discurso que se contiene a sí mismo, cuyo valor principal estaría dado en función de las relaciones intrínsecas que éste establece. De igual modo, estaríamos en la posibilidad de entender cómo funciona esa relación especular que el autor norteamericano ha establecido entre la historia y la literatura. No obstante, ésta, que pareciera ser la explicación más coherente respecto de los planteamientos de White y de su idea de ver la historia como un acontecimiento literario, no parece, a veces, coincidir con otras afirmaciones hechas por el historiógrafo norteamericano en las que, por ejemplo, expresa: “No estoy tan seguro de que [en la historia] se pueda separar fácilmente [...] el lado científico del lado artístico” (Domanska, 1998:22). ¿Está, entonces, Ricoeur obviando algunos de los planteamientos de White para satisfacer los suyos propios? o ¿adolecen los planteamientos de White de cuidado o de profundidad teórica? —No creemos una, ni otra cosa. Simplemente White acostumbra emitir sus opiniones con una libertad y una flexibilidad tales, que suele llevarle a extremos contradictorios. Como lo expresa Hans Keller, “—usted



nunca sabe qué camino va a tomar [White] en un momento dado, bien su énfasis en las estructuras lo puede guiar en una dirección, o bien el sentido de apertura, la opciones retóricas o la indeterminación de una situación dada (el hablante, la expectativa, la escucha, el deseo) lo van a llevar por otro camino [...] usted no sabe en qué dirección él va a moverse en cualquier momento" (61). Lo que sí queda claro en nuestra lectura, es que desde *Metahistoria* (1992) hasta su último libro, *Figural realism* (1999) sus planteamientos respecto de la naturaleza literaria de la historia y la clasificación del discurso histórico en "tipos" no ha variado significativamente. Luego son estas últimas las proposiciones que con más coherencia y constancia ha planteado Hayden White a lo largo de su obra; mismas que han dado –y en esto coincidimos con Ricoeur– un giro importante a la historiografía, pero que conservan aún una inocultable orientación formalista, que inhibe a la historia de esa misma apertura que el propio White se ha empeñado desde siempre en procurarle.

2.9 Ensayando un deslinde:

Luego de estas lecturas, surge ante nosotros la necesidad de preguntarnos si podríamos llegar a establecer algunas precisiones respecto del deslinde entre la historia y la literatura. Como hemos visto, para Hayden White no existen tales diferencias –al menos diferencias significativas– entre la historia y la literatura; para Paul Ricoeur, en cambio, es necesario plantearse las distancias que puedan existir entre ambos discursos, para lo cual el autor comienza por buscar qué aspectos pueden, en efecto, acercarlos o cómo puede ocurrir un



"entrecruzamiento" entre ellos¹⁷. Acaso, entonces, estemos en la posibilidad de ensayar un deslinde entre uno y otro aspectos del que seguramente surgirán, también, despejes o aclaraciones mutuas.

Como bien lo ha señalado Hayden White, la historia y la novela podrían entenderse ambas como una aspiración o un intento de hablar acerca del mundo. Pero para hablar del mundo, la historia deberá estar sustentada por una investigación previa, cuya información será extraída, fundamentalmente, de los archivos en los que se han registrado los acontecimientos pasados. La historia se verá determinada, en primera instancia, por una referencialidad de "primer orden" (Ricoeur, 1999), en la medida en que tal referencia podrá ser de algún modo constatable, precisable o demostrable. Cuando habla del mundo, la literatura, en cambio, no se encuentra sujeta a los acontecimientos reales o a la necesidad de comprobar cualquier afirmación que ahí se haga. Es por ello que la historia recurre con mucho mayor énfasis a la argumentación, que la literatura. Las "variaciones imaginativas" (Ricoeur, 1996) y lo que, también con Ricoeur, llamamos el "referente de segundo orden" –aquel que, lejos de describir, *redescribe* de un modo productivo al mundo (Ricoeur, 1999:142)– serían para la literatura los aspectos que explicarían la libertad que, respecto de *lo real*, ésta se toma.

Páginas atrás habíamos comentado que entre la historia y la ficción se podía encontrar una "asimetría epistemológica respecto a [su] pretensión de verdad" (Ricoeur, 1999:136). Así para la historia la búsqueda del conocimiento o de la verdad debe pasar por una etapa de indagación en los archivos, institución (Derrida, 1997) en la que regularmente se guardan las evidencias de los

¹⁷ Ya hemos hecho mención a estas cosas en el primer capítulo de esta primera parte.

acontecimientos del pasado. Lo literario también es una forma de acceder al mundo para conocerlo; mas el conocimiento o la verdad que se obtienen de la literatura es, en principio, de naturaleza distinta, en la medida en que se logra, fundamentalmente, a partir de una gran libertad respecto de sus referentes y de una cercanía con lo real que se da a partir de la noción de *verosimilitud*. Esa verdad es, además, una aproximación al mundo cuya plasticidad nos permite pensarla actualmente como una búsqueda en proceso, que tiende a la problematización y al cambio. También la historiografía contemporánea se ha planteado esa idea de la verdad como uno de los principios de la indagación histórica, en la medida en que el conocimiento sobre el pasado es, él mismo, histórico –por lo que también está sujeto a cambios. Pero lo que no podrá cambiar en la historia es su principio de realidad, ese que le llevará a permanecer ceñida a las evidencias para afirmar que algo, en efecto, aconteció.

La literatura tendrá también la posibilidad de llegar con mayor frecuencia y autonomía a una experiencia del tiempo en la que presente, pasado y futuro son instancias que juegan a superponerse, mezclarse o confundirse unas en las otras. La historia, en cambio, se define por movimientos de ida y vuelta entre presente-pasado y por su vinculación con un tiempo medido, fechado, que ha sido ubicado en el calendario y registrado en los archivos. La imaginación será para lo literario un principio generador de mundos extraordinarios, atípicos –los *mundos posibles* de los que habla Aristóteles; que, no obstante su distancia con los principios de lo real o de la lógica racional, guardan algún parecido, cierta semejanza, con la misma realidad. No está exenta la historia de contar con un considerable componente imaginario; mas la imaginación para la historia cumple una función

precisa, en cuanto actúa como catalizador de un proceso de composición variado y complejo. Gracias a la imaginación, el texto de la historia articula datos, tiempos, personajes y espacios en un todo, que aspira a la fidelidad y a la coherencia (Collingwood, 1993).

¿Quién habla en un texto histórico? Quizá no tendríamos muchos problemas a la hora de responder a tal interrogante: quien habla –o narra– en un texto histórico es el historiador; una voz identificable, cuyo esmero por la claridad y la precisión de lo que narra le hará una voz siempre reconocible. La literatura – particularmente la literatura moderna – abre con esa pregunta –¿quién habla?– el juego de la indeterminación; la ausencia de respuestas definitivas respecto de tal interrogante, favorece la confluencia de voces y sentidos y, con ello, el acontecer de un verdadero diálogo en el texto. A diferencia de la historia –que amerita de una voz reconocible que conduzca la narración, la del historiador– la literatura convoca distintos hablantes, cada uno de los cuales tendrá un espacio propio para manifestarse de un modo individual, establecer pautas distintas respecto del mundo exterior, así como motivar el diálogo con las otras voces convocadas por el texto. En este sentido, nos podríamos aventurar a decir que la voz del autor es una instancia de mayor incidencia en el texto histórico que en el texto literario, en el que ocurre una “extraposición del autor”, como lo señala Mijail Bajtin. La literatura –particularmente la moderna– puede, así, liberarse de las imposiciones directas del creador; los recursos de los que ésta dispone le permitirán que el autor sea, más bien, una voz que en el texto pueda por momentos borrarse,

disolverse o difuminarse en las otras voces que artísticamente se configuran en el texto (Bajtín, 1982)¹⁸.

Particularmente la novela moderna se define como un género inacabado; como una manifestación artística del lenguaje que se niega a decir con precisión dónde empieza o dónde puede cerrarse definitivamente el relato. Más que por la disposición exacta del tiempo, los personajes o los acontecimientos, la novela puede ser reconocida por su capacidad de jugar libremente con esas instancias. La coherencia del texto narrativo está dada en la novela por una idea de *holom* (Palazón Mayoral, 1990) en la que los contrastes, los quiebres, la disimetría, la desproporción o la sobreabundancia son principios de composición tan válidos y significativos como sus opuestos. Hay también en la novela un sentido de lo lúdico, que nos permite entenderla como un acontecimiento estético que, sin abandonar el mundo, se organiza internamente a partir de una dinámica y una suficiencia propias. Frente a tales circunstancias, la historia –que como la literatura también se configura a partir de la dinámica de la continuidad y la discontinuidad del relato y del tiempo (Ricoeur, 1996)– debe organizar el texto tomando en cuenta otros criterios de composición: una narración histórica, por ejemplo, deberá contar, necesariamente, con un principio, un medio y un final y su relación con el tiempo deberá ceñirse a ciertas disposiciones marcadas por el tiempo cronológico.

¹⁸ Como bien lo explica el crítico español Francisco Vicente Gómez, “la *intensa extraposición* del autor como actitud artística no conduce a su *muerte* ni tan siquiera a su desaparición y sí a una nueva actitud constructiva que lejos de una *presencia autoritaria* hace de él una *presencia en constante fuga*” (Gómez, 2002)

Por otro lado, no sería tan pertinente para la historia como para la ficción indagar en la interioridad o en la intimidad de sus personajes, o en aspectos de su subjetividad tales como el deseo o los sueños. Aún en aquellos trabajos donde la vida del colectivo, sus quehaceres, sus modos de comportarse, sus vicios o sus pasiones son parte importante del relato histórico, la intención del historiador, su aspiración a contar lo ocurrido, así como los recursos, el material y los procedimientos específicos que utiliza para tal fin, serán elementos que podrán, entre otros, medir la distancia entre lo que significa hacer historia y hacer literatura.

3. La novela histórica: Las posibilidades de un género. Una reflexión crítica a propósito del encuentro entre dos formas de narrar, la historia y la literatura

De la revisión hecha en páginas anteriores a propósito de los vínculos entre lo histórico y lo ficcional se desprenden una serie de ideas que creemos fundamentales al momento de intentar un acercamiento a la novela histórica, forma literaria que propicia de un modo especial ese juego de identidades, cruces y diferencias que distingue las relaciones entre la historia y la ficción. Desde sus primeras apariciones, la novela histórica logró despertar un particular entusiasmo entre el público lector dada la novedad que implicó la incorporación del tema histórico como materia novelística y no obstante la ya larga y original convivencia que se venía dando desde siempre entre esas dos formas de narrar, la historia y la novela. Desde entonces, hemos podido apreciar un interesante intercambio de temas, estrategias compositivas y actualizaciones de lo real, que ha propiciado la permanencia y evolución del género hasta nuestros días.

3.1 Una pregunta necesaria:

En 1979 en un Coloquio organizado por la Universidad de Yale, cuyo tema era "la historia y la ficción en la narrativa hispanoamericana", Emir Rodríguez Monegal hablaba de la novela histórica en estos términos: "la novela histórica existe [...] se sigue escribiendo hasta nuestros días y [...] goza de buena salud. La que no parece muy saludable es la crítica del género y, en particular, la de sus

manifestaciones en América Latina.” (Rodríguez Monegal, 1984:170). Quince años más tarde, la investigadora argentina María Cristina Pons hace referencia a este mismo asunto al referirse a la “escasez de una reconsideración teórica del género” (Pons, 1996:34).

Esa suerte de *llamado* a la crítica a propósito de un acontecimiento literario de considerable incidencia en el origen y desarrollo de la novela latinoamericana, no parece, de momento, justificarse cuando uno se percata de la enorme cantidad de textos escritos en estos últimos treinta años sobre la novela histórica: libros, congresos, coloquios, dossiers, artículos de revista y seminarios, entre otros, dejan constancia del inmenso interés que ha existido al respecto. ¿Es justificado, entonces, el reclamo que, en este sentido, han expresado algunos críticos literarios?; o, en efecto, ¿requiere la novela histórica un tratamiento crítico distinto del que hasta ahora ha recibido?.- No es nuestra intención dar respuestas definitivas a esas interrogantes, ni convertirnos en jueces de una actividad crítica que, en muchos sentidos, ha contribuido a promover esa misma “buena salud” del género. No obstante, creemos necesario llamar la atención al respecto y plantear la necesidad de propiciar la discusión y el diálogo que den espacio a nuevas interrogantes y perspectivas sobre el género, de manera que su importancia y su trascendencia en el contexto de nuestra literatura, sigan siendo de estudio y evaluación cada vez más esclarecedores.

3.2 La naturaleza híbrida de la novela histórica:

La novela histórica parece sostenerse fundamentalmente en una dinámica que implica la escritura de un texto cuyo horizonte se orienta simultáneamente en

dos direcciones: la literatura y la historia. De acuerdo con la investigadora española Celia Fernández Prieto, la relación que establece la novela con la historia "es tan estrecha que no podría abordarse el análisis del género de la novela histórica al margen de la evolución y de las transformaciones de la narración histórica" (Fernández Prieto, 1998:33). Es por ello por lo que a la hora de interpretar un texto de esas características tendríamos que tomar en cuenta la tradición que precede y orienta el comportamiento de ambas manifestaciones. La novela histórica requiere ser comprendida en toda su dimensión y solicita el reconocimiento de la naturaleza híbrida en la que originalmente se gesta. Creemos que uno de sus mayores atractivos radica precisamente en la manera como ella explora y confronta las inmensas posibilidades de los discursos sobre los que fundamentalmente se construye. La ambigüedad o indeterminación que pueda surgir de esa experiencia forma parte de su natural estilo, de su particular modo de acceder e interpretar el mundo.

No obstante, ha sido precisamente ese carácter híbrido con que distinguimos la novela histórica uno de sus rasgos más cuestionados por la crítica tradicional. Es el caso de Amado Alonso (Alonso, 1942), quien por esa circunstancia llega a decretar su inevitable "fracaso" como creación poética, o su imposibilidad de llegar a reconocerse como una manifestación auténticamente "histórica"¹. Pensamos que esa manera de interpretar la novela histórica ha podido responder, en el caso de Alonso y otros críticos, a una tendencia

¹ Al respecto Amado Alonso comenta: "si el espíritu del autor busca representar lo caducado, y de ello informa y con ello deleita, con eso mismo ahoga en sí cualquier disposición para el cumplimiento y maduración de un modo personal de ver y sentir la vida que nos sugiera y contagie como universalmente valioso." (Alonso, 1942: 31)

clasificatoria y restringida de los *géneros literarios*, así como también a un principio de diferenciación bien marcado entre los discursos histórico y literario.

En la actualidad, las teorías literarias más recientes nos llevan a pensar los géneros de un modo distinto: como formas con una considerable capacidad de transformación, de intercambio y como manifestaciones dotadas de un profundo sentido de la historicidad (Gadamer, 1993). Los trabajos de Mijail Bajtin han sido fundamentales al momento de revisar tales aspectos, al llevarnos a reconocer la permeabilidad y naturaleza eminentemente dialógica de los géneros y del lenguaje en general. Pero quizá sea Jacques Derrida quien en este sentido haya llegado más lejos, al identificar la "ley del género" como "un principio de contaminación, una ley de impureza, [como] una economía parasitaria" (Derrida, 1981:55)*. Desde esa perspectiva, la novela histórica no tendría por qué dejar de ser lo que es, en la medida en que el cruce, el encuentro o la incorporación de discursos disímiles se comprenda como un acontecimiento propio del género en el cual se inscribe. Sumado a esto tendremos que plantearnos también las coincidencias que el discurso de la historia y el literario tienen, como ya lo hemos venido explorando a propósito de los planteamientos de Paul Ricoeur y Hayden White, lo cual nos llevará a reconocerles como manifestaciones discursivas con altísimas probabilidades de provocar productivos encuentros entre sí.

La tendencia a olvidar u obviar la hibridez característica de la novela histórica ha sido también una actitud un tanto extendida entre algunos lectores no ya tan distantes en el tiempo como Amado Alonso. En distintos estudios críticos recientes sobre la novela histórica subyace la idea de que este tipo de novelas –al

menos las *nuevas*²— se ha convertido en una suerte de reelaboración o cuestionamiento radical de la historia, situación que llega a excluir la posibilidad de pensar que en la novela histórica pueda ocurrir un verdadero intercambio entre historia y novela. Tal posición ha llevado a la crítica a manifestar opiniones extremas, tales como que sólo *lo literario* sería el soporte de la novela histórica, o que sólo este género estaría en la posibilidad o el compromiso de “reinventar” (Pacheco, 2000) la historia, o de ofrecernos una idea más auténtica o *verdadera* sobre el pasado. En este sentido, observamos algunas lecturas en las que se atiende a la inserción del discurso histórico en la novela sólo en la medida en que existe o se percibe una intención crítica del texto literario hacia lo que se reconoce como *la Historia*³, o en las que se le concede a la ficción el trabajo extraordinario de renovar los discursos sobre el pasado. Se tienden a obviar, también, los cambios que ha experimentado la historia en los últimos tiempos y el sentido autocrítico que la historiografía contemporánea ha llegado a desarrollar. Historia y novela se tratan en el fondo como elementos totalmente ajenos que participan en una suerte de contienda textual de la que, inevitablemente, uno de los discursos deberá darse por “recuperado” o por vencido⁴.

* Traducción nuestra

² El término *nueva novela histórica* se usa actualmente para hablar de la novela histórica contemporánea. A partir de la publicación del texto crítico *La nueva novela histórica* (Menton, 1993) dicho término pasa a ser uno de los más usados por la crítica

³ Generalmente esta idea de la historia se encuentra fundamentada en la concepción que en la segunda mitad del siglo XIX determinó el carácter científico y objetivo de esa disciplina y que llevó a Friedrich Nietzsche, a fines de este siglo, a elaborar una fuerte crítica a propósito de la misma. Posteriormente esta actitud crítica frente a la historia se ve nuevamente reforzada por los planteamientos que respecto de su papel como sustentador del poder nos ofrece Michel Foucault (Cf. “Uso y abuso de la historia”, Nietzsche, 1874; Foucault, 1970). También se refiere la crítica con ello a lo que hoy conocemos como la “historia oficial”.

⁴ En un reciente dossier dedicado a este tema, publicado por la revista *Estudios* (2000), los investigadores Kart Kohut y Víctor Bravo nos ofrecen dos interesantes lecturas en las cuales la historia como disciplina o las relaciones cambiantes del discurso histórico respecto de la verdad y del referente, respectivamente, son aspectos que se desarrollan cuidadosamente al momento de hacer una revisión a propósito de la novela

Hayden White opina que el discurso literario moderno fue desarrollando sintomáticamente, ya desde fines del siglo XIX, una actitud de aversión frente a la historia, que llevó a considerar la disciplina como “la ‘pesadilla’ de la cual el hombre occidental debía despertar en aras del servicio y la salvación de la humanidad” (White, 1985:319). Según el autor, esa situación trajo como consecuencia que un apreciable número de escritores modernos –Woolf, Proust, Kafka o Valéry, por mencionar algunos– dedicaran severas críticas a la historia. No sería extraño, pensamos, que la tendencia de la crítica literaria a realizar una lectura de la historia en la novela desde una sola perspectiva –la de la sanción a la historia–, pueda haber tenido alguna relación con ese hecho comentado por White. Particularmente en América Latina, las opiniones de algunos de nuestros novelistas más reconocidos, respecto del papel crítico y esclarecedor del pasado que la literatura debe tener, han influido considerablemente tanto en los creadores, como en la propia crítica. A mediados del siglo XIX Vicente Fidel López hablaba de la posibilidad de pensar su novela, *La novia del hereje* (1854), como un instrumento útil para el esclarecimiento de las “lagunas” o zonas oscuras de la historia. Mucho después Alejo Carpentier y Carlos Fuentes, entre otros, hicieron comentarios de corte parecido que causaron un gran impacto en el ámbito literario del continente (Cf. Carpentier, 1979; Fuentes, 1977):

La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea –dice Fuentes en su discurso de recepción del Premio Internacional “Rómulo Gallegos”– ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en **contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia**, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece

histórica. Los dos trabajos pretenden con esto “mirar al huerto del vecino” (Kohut, 2000), de manera de no excluir del asunto a uno de los componentes fundamentales de este tipo de novelas, la historia.

e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno (Fuentes, 1977).

En nuestra opinión, todos esos comentarios pueden haber motivado el manejo de criterios un tanto radicales frente a la disciplina, o la apropiación de una idea de la historia en la que la movilidad o capacidad de transformación de la misma –en otras palabras, su historicidad– no fue considerada suficientemente. Como bien lo ha observado Alfonso Reyes, citando a Alfred Croiset, “pasa con la historia como con la tragedia, que lleva el mismo nombre bajo Luis XV y bajo Pericles, aunque en cada época ese nombre designe una cosa distinta” (Reyes, 1963:34).

En su estudio sobre la novela histórica Georg Lukács (1977) advierte sobre las necesarias “proporciones” que este tipo de novelas debe procurar entre lo histórico y lo literario (363). Ese equilibrio discursivo del que habla Lukács podríamos considerarlo como una aspiración que el autor ve cristalizada en la novela histórica clásica. Lejos de buscar proporciones o equilibrios en el texto, lo que proponemos en este caso es la realización de una lectura en la cual no se apliquen reducciones definitivas a un género que se gesta en la diversidad; que surge, justamente, del encuentro en los bordes o límites de unos discursos que, no obstante sus diferencias, se actualizan en la novela histórica en una activa y productiva convivencia: unas veces espontánea, otras manipulada o restringida. En este sentido convenimos con Mijail Bajtin cuando dice:

dos discursos dirigidos hacia un mismo objeto, dentro de los límites de un contexto, no pueden ponerse juntos sin entrecruzarse dialógicamente, no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o, por el contrario, se contradicen [...] no pueden estar uno al lado del otro como dos cosas; han de confrontarse internamente, es decir, han de entablar una relación semántica (Cit. Zavala, 1991:51).

Sería un error pensar que la novela histórica sólo establece distancias respecto de la historia, aun en aquellos casos en los que los textos asumen una clara actitud de cuestionamiento frente a una idea de la historia en particular. Ese “entrecruzamiento dialógico” del que habla Bajtín nos debe llevar a que la novela histórica pueda verse también como un espacio en el que es posible que ocurra el intercambio, la reflexión o la apertura de los discursos que en ella se actualizan.

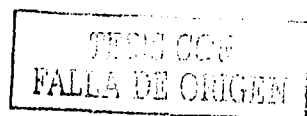
3.3 Voces, silencios y ocultamientos de la historia

Hacer de la historia una disciplina que busca descubrir en el pasado acontecimientos vedados u ocultos para el presente, ha sido una de las actividades más interesantes de la investigación histórica. Al proponer “escuchar las voces ocultas de la historia”, Michelet no hacía otra cosa que exaltar ese modo primordial de indagar en el pasado que ha caracterizado a la historia. Así mismo, el propósito de Walter Scott de realizar en sus novelas una detallada y extensa descripción de la cotidianidad y de las circunstancias culturales y sociales que rodeaban los acontecimientos de la época referida en sus textos, podríamos interpretarla también como una manera –consciente, por demás– de incorporar a sus obras aspectos de los cuales ni la historia ni la literatura de su tiempo se ocuparon de un modo exhaustivo. Para Alfonso Reyes en la relación entre la historia y la novela, ocurre una “fertilización de la historia por la literatura” que se manifiesta, precisamente, en la forma como la literatura “completa” los vacíos dejados por la historia (Reyes, 1964:127). Esa tendencia de la novela histórica a referir un pasado poco común o conocido, tendrá distintas formas de configurarse,

en la medida en que el género evoluciona. Para la investigadora argentina María Julia Daroqui, la novela histórica actual posee esa misma intención de "revisar y reinterpretar críticamente aquellos momentos vedados y velados por la escritura canonizada [y de] exponer ciertas lagunas historiográficas con el fin de despertar actitudes polémicas" (Daroqui, 1990).

En un estudio reciente la investigadora venezolana Luz Marina Rivas plantea que la "conciencia histórica" es un rasgo que distingue particularmente a la "nueva novela histórica" (Menton, 1993): la problematización de la historia y la naturaleza metahistórica de este tipo de novelas serían los modos en que dicha conciencia quedaría evidenciada en el texto (Rivas, 2000:30-38). Esa actitud de indagación o sospecha de la novela histórica frente a las "voces y silencios en la historia" (Corcuera, 1997) no es una postura originalmente asumida o desarrollada por la novela histórica más reciente; luego de la crisis del historicismo –finales del siglo XIX–, el diálogo crítico de estos textos con la historia se acentuará y con él distintas formas de plantearlo. Aun cuando en sus inicios nuestra novela histórica demostró tener "un muy alto grado de confianza epistemológica en la disciplina historiográfica" (Pacheco, 2001:209), además de constituirse en un instrumento útil para la construcción de una idea de país o de la propia historia, del mismo modo en ella podemos percibir, desde sus inicios, un revelador interés respecto de su relación con la historia –líneas atrás mencionábamos como temprano ejemplo de ello al novelista argentino Vicente Fidel López.

Visto desde un espectro más amplio, el asunto de la conciencia histórica resulta ser una disposición común a todo intérprete –y el novelista ejerce este papel. Al entenderse como "una posición reflexiva en la consideración de todo



aquello que es entregado por la tradición" (Gadamer, 1993:43), la conciencia histórica no sólo se materializa a través del distanciamiento que el autor, mediante distintos medios, pueda establecer frente a un objeto o un discurso —en este caso, la historia. Siguiendo a Gadamer, podríamos decir que en la novela histórica la reflexividad intenta llegar más lejos, al procurar que en el texto la interpretación se convierta en un acontecimiento en el que la distancia crítica respecto de la tradición, sea proporcional a su propio reconocimiento. El concepto de conciencia histórica se limitaría considerablemente si sólo lo redujéramos a la idea de que es el novelista el que ahora controla la verdad de la historia. Con ello queremos igualmente significar que en la novela histórica la problematización de la historia no ocurre sólo con el fin de distanciarse de un modelo de discurso, o con el propósito de poner en evidencia el poder de manipulación, la caducidad o los fracasos de ese discurso; tal distanciamiento crítico lo percibimos, más bien, como un gesto que pretende llevar al límite las posibilidades de diferenciación y acercamiento entre dos instancias —la historia y la novela—, cuyas fronteras son naturalmente elásticas y porosas.

Desde esta perspectiva, también el aspecto metarreflexivo de la novela histórica se pone en evidencia, en la medida en que la actitud crítica respecto de la tradición es un comportamiento que el género asume como propio. Tal disposición de la novela se manifestará no sólo en relación con el discurso o la tradición histórica, sino también en relación con la misma tradición literaria: el crítico argentino Noé Jitrik ha visto en la novela histórica la "única salida a la crisis de la narración contemporánea" (Jitrik, 1995:9); crisis que, como sabemos, no sólo ha ocurrido en el ámbito de lo literario, sino también en el de la historiografía de

nuestro tiempo. Así, podemos ver la novela histórica como un intento del género de ofrecer nuevas alternativas a las necesidades de transformación que experimentan los ámbitos discursivos que la sustentan: en una suerte de intercambio activo entre su propia tradición y entre las tradiciones de los discursos que la conforman, la novela histórica logra, de algún modo, convertirse en un acontecimiento que promueve la evolución, los cambios, no sólo de sus propias estructuras, sino también las de los otros discursos de los que ella misma se nutre. En este sentido, las modificaciones que, según G. Lukács, experimentó la historia en el siglo XIX, a partir de la aparición y el éxito de la novela histórica clásica⁵, tendrían una explicación similar a la que expresa que la novela histórica ha promovido una suerte de oxigenación del género novelístico de las últimas décadas del siglo veinte⁶. Así, entonces, podremos afirmar que la novela histórica —particularmente la contemporánea, dada la amplia conciencia del lenguaje que ha desarrollado el escritor moderno— es metaficcional y metahistórica.

Cabría preguntarnos si esa capacidad autocrítica de los textos en cuestión se deba exclusivamente a las transformaciones que en este sentido haya experimentado la literatura moderna; o si, en efecto, también la historia puede incorporar al texto literario alguna experiencia semejante. Quizá sea Michel de Certeau quien nos expone algunos de los criterios interpretativos más

⁵ Al respecto G. Lukács comenta: "la nueva escuela de los historiadores franceses se formó bajo la influencia del novelista Scott. Éste le reveló fuentes completamente nuevas hasta el momento desconocidas." (Lukács, 1977:30). De igual manera quisiéramos comentar el inmenso entusiasmo que Scott logró despertar en historiadores como Leopold Von Ranke y en otros novelistas como Alejandro Manzoni quienes, pese a sus posteriores condenas a la novela histórica, se confesaron, por algún tiempo, tremendamente influenciados por las obras del novelista inglés.

⁶ En opinión de la investigadora María Cristina Pons, la novela histórica de las décadas del 70 al 90 profundizan en algunos de los rasgos más innovadores propuestos por la narrativa de la segunda mitad del siglo XX, a saber: naturaleza intertextual, cuestionamiento a la capacidad representativa del lenguaje,

esclarecedores que ofrezca, en este sentido, la historiografía contemporánea. En "La operación historiográfica" (Certeau, 1993:67-118), por ejemplo, observamos cómo el historiador francés se interroga acerca del lugar que ocupan el historiador y el propio acto de la escritura de la historia: "¿Qué fabrica el historiador cuando 'hace historia'? ¿En qué trabaja? ¿Qué produce? [...] ¿De qué se trata en este oficio?" –pregunta con insistencia Certeau (68).

Del otro lado, otro personaje obsesionado por la historia y por el tiempo ensaya, desde la novela, a formular cuestionamientos de similar naturaleza:

Ahora bien, ¿dónde se inicia esta cadena que encadena los años para venir a cerrarse conmigo? ¿Cómo se inicia? ¿Dónde se inicia? ¿No debería ser ésa la sustancia de mi relato? ¿El origen? Porque si no ¿para qué contar? ¿De qué sirve, joven, contar, si no es para borrar de la memoria todo lo que no sea el origen y el fin? (Piglia, 2001:58).

En el sentido de esta preocupación, la investigadora canadiense Linda Hutcheon plantea que el cuestionamiento de la historia característico de la novela posmoderna no podría interpretarse como una negación de la historia en sí misma, sino más bien como una puesta en cuestión de las formas tradicionales de asumir el conocimiento histórico y su relación con el lenguaje y el mundo real (Hutcheon, 1988:15). Pensamos que esa capacidad reflexiva con que hemos caracterizado a la novela histórica facilita, ciertamente, que este tipo de novelas asuma una condición crítica y problemática frente a la historia. Quizá sea la novela histórica de las últimas décadas del siglo XX la manifestación literaria que haya asumido con mayor énfasis esa posición. Coincidimos con Hutcheon en que más que una impugnación a la historia, la novela histórica actual promueve una

revisión crítica y dialógica de la tradición histórica; favoreciendo así una reinterpretación de aquellos textos que originalmente se constituyeron como discursos fundacionales de la cultura moderna. Así como para la novela histórica de principios del siglo XIX la idea de la historia ilustrada fue un paradigma del cual el género se distanció y cuestionó, para la novela histórica de finales del siglo XX, la historia decimonónica se convierte en un canon sujeto a profundos y significativos cuestionamientos.

No es extraño que sea la novela histórica latinoamericana el género que con más intensidad haya asumido esa actitud reflexiva frente a la historia: Una vez que cesa la lucha por la independencia, en nuestros países se inicia un proceso de revisión de la historia, aún por construir en la mayoría de los casos; la novela histórica cumple un papel fundamental en este sentido. Naturalmente, esa relación con el pasado que plantea la novela latinoamericana del siglo XIX no es la misma que la del XX: la necesidad de legitimación de la ideología liberal y la posición que junto al poder asume la novela histórica decimonónica dista considerablemente de la situación política, social y cultural del continente durante el siglo XX, así como de los modos en que esas circunstancias serán configuradas en el texto artístico. No obstante, la utilización de material histórico en ambos casos y esa necesidad de reconocerse o distanciarse de lo dicho sobre el pasado desde la ficción, es un rasgo al que la novela histórica atiende de manera particular y constante.

Entre los logros de la novela histórica queremos destacar, entonces, el diálogo crítico y creativo con la tradición histórica y literaria que el género ha

propiciado a lo largo de casi dos siglos. Como hemos visto, ese intercambio no ocurre exclusivamente en relación con el cuestionamiento que desde la novela haya podido experimentar la historia; la novela histórica ha propiciado también en los últimos años una importante actualización del mismo género novelístico.

3.4 Una pregunta y varias respuestas

Para Noé Jitrik –uno de los escritores latinoamericanos que se ha ocupado particularmente de desarrollar una reflexión teórica sobre la novela histórica– el surgimiento de este tipo de novela en Latinoamérica estaría marcado por dos “tendencias o pulsiones”: 1) El “deseo de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara”; y 2) La necesidad del escritor latinoamericano de encontrar “una definición de identidad” (Jitrik, 1995:17), aspectos a los que ya G. Lukács se refería al hablar de la novela histórica clásica (Lukács, 1977:16). De un modo general, en nuestras letras se puede percibir aún una insistente preocupación por indagar en el pasado y en esa problemática y particular manera de estar en el mundo del ser latinoamericano. Desde tales motivaciones, el establecimiento del diálogo entre la novela y la historia que propicia la novela histórica aparece como una de las manifestaciones más representativas de esas tendencias. La búsqueda de un sentido del origen o de una identidad propia se manifestará en el texto literario a través de la formulación de algunas interrogantes que desde el presente se harán a los acontecimientos del pasado, en un gesto que exalta de nuevo el papel fundamental que tiene este tiempo –el del pasado– en la constitución de una idea del ser humano.

De nuevo tendríamos que pensar en que esa búsqueda es, también, histórica; y que la noción de identidad evoluciona, en la medida en que la experiencia social y cultural de los pueblos va evolucionando⁷. En lo relativo a la novela histórica, un proceso de selección, incorporaciones, pérdidas y cambios han ido creando expectativas y resultados distintos respecto de una idea o noción de la identidad –más adelante veremos cómo se resuelve esta búsqueda en algunas de nuestras novelas contemporáneas, a través del asunto del cautivo. Lo que, en todo caso, permanece es esa “terca búsqueda” del ser latinoamericano a la que también se ha referido Ángel Rama y que en Latinoamérica se manifiesta de un modo particularmente problemático, en la medida en que en el continente operan fuerzas unificadoras –entre ellas, la lengua y la historia– en un contexto que originalmente se ha gestado en la diversidad⁸. Luego esa búsqueda de una definición de la identidad es más bien una pregunta que la novela histórica ha formulado de distintas formas a lo largo del tiempo y que como tal, ha motivado diversas respuestas que no han cerrado las posibilidades de seguir indagando en ella. Es como si esa natural necesidad de preguntar sobre sí mismo que tiene el hombre, en estos casos hubiera encontrado en la confluencia de la historia y la novela una metáfora como posibilidad o como respuesta.

⁷ Al respecto, Julio Ortega señala: “La identidad es procesal pero su contenido es actual” (Ortega, 1995:21), haciendo alusión a la historicidad del concepto.

⁸ Como bien lo ha señalado Rama, “La diversidad latinoamericana es una característica que arranca de los orígenes mismos de la ciudad fundada por los conquistadores” (Rama, 1982:63).



3.5 Entre la pertenencia y la innovación del género novelístico

La novela histórica, no obstante presentar una evolución particular y propia, no puede dejar de pensarse como una manifestación inscrita en la tradición del género novelesco. Ya Georg Lukács aborda decididamente estos aspectos al preguntarse: “¿cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen la novela en general?... no los hay” (Lukács, 1977:299). En este sentido, tendríamos que decir que la “ley del género” de la que habla J. Derrida, incide igualmente en el comportamiento y evolución de la novela histórica⁹.

En la novela histórica más reciente pueden encontrarse rasgos característicos que provienen, sin duda, de aquella que en el siglo XIX comienza a experimentar novedosamente con lo histórico. Construido así un espacio para lo que desde entonces se acepta como una variante de la novela, al observar su evolución y detenerse en lo que son sus rasgos actuales, María Cristina Pons señala la sintonía que la novela histórica contemporánea mantiene con las propuestas narrativas de su tiempo, cuestión que ya había ocurrido de un modo similar con la novela histórica clásica. Así, en su configuración actual –y en esto coincidimos de nuevo con Pons– podemos percibir de igual modo un claro intento de estos textos literarios por distanciarse de esas formas clásicas, a la vez que una decidida actitud de experimentación, a tono con las estrategias compositivas más modernas, a saber: representación de una realidad múltiple y compleja;

⁹ Derrida nos precisa: “un texto no puede dejar de pertenecer a algún género, no puede ser [o existir] sin [o desposeído] de género. Cada texto participa en uno y varios géneros, no hay texto sin género; hay siempre un género y los géneros, no obstante tal participación nunca equivale a una [sola] pertenencia.” (Derrida, 1981:61)

incorporación de una idea discontinua del tiempo y del espacio; indiferenciación entre las instancias del sueño y la vigilia, la realidad y la ficción, la vida y la muerte; exaltación de la naturaleza dialógica del texto; provocación de encuentros en la obra entre distintos discursos y puntos de vista; utilización del humor, la ironía y la parodia y un componente importante de autoreflexividad en el texto, entre otros, que indaga en lo ideológico.

Esta transformación tiene sus mejores momentos o manifestaciones ya en la segunda mitad del siglo XX, momento en que el género se actualiza en el conjunto de innovaciones, expansión y prestigio que logró la narrativa latinoamericana de esas décadas, pero sin olvidar sus vínculos con la sólida tradición de la novela histórica del siglo XIX, como bien lo acota Pons (Pons, 1996:106-107).

Entre la tradición y la actualidad, la novela histórica intenta entonces inventarse un camino alterno en el cual sus antecedentes formales e ideológicos más lejanos establezcan una relación de reconocimiento y de ruptura respecto de las innovaciones propuestas por la experiencia novelística más reciente. Para Pons esa dinámica de afirmación-negación de lo antiguo y lo moderno "no sólo implica una manera de escribir sino también entraña una manera de leer el texto y la Historia" (Pons, 1996:36). En todo ello observamos también un interesante trabajo en el que se incorporan, niegan, afirman u omiten aspectos de la tradición literaria o de la historia, en aras de proponer una idea de la novela o de la misma realidad quizá mucho más densa y compleja que la anterior. En todo caso, tales aspectos tienen que ver con procesos en los cuales no sólo la transformación de una forma de novelar está en juego: los cambios que ocurren en la historia, en el

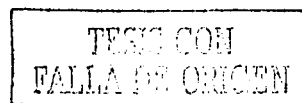
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

lector y dentro del mismo ámbito literario actúan como aspectos significativos de una forma literaria que sólo puede ser comprendida, entonces, como un *proceso*, como una manifestación *histórica*.

3.6 En la encrucijada realidad-ficción, la novela histórica

¿Cómo se ha planteado a través del tiempo la posición de la novela histórica respecto de nociones tales como realidad y ficción? En primer lugar tendríamos que decir que tal ubicación es también histórica y como tal ha ido transformándose a lo largo del tiempo y de la misma historia. Probablemente para Walter Scott "representar la realidad" no constituyó un mayor problema, en la medida en que suponía un acuerdo tácito en cuanto a la correspondencia entre lo que se afirmaba en el texto y una situación del mundo real (Fernández Prieto, 1991:83).

Para mediados del siglo XIX, la representación de la realidad objetiva fue un aspecto de fundamental importancia para las ciencias y las artes. En ese tiempo las aspiraciones de los escritores de captar la realidad en su más auténtica y genuina manifestación comenzaron a tener resultados significativos, particularmente en el ámbito de la historia y de la novela. Quizá fue Leopoldo von Ranke (1795-1886) el historiador que más influencia tuvo en este sentido, ya que su propósito de hacer de la historia un relato de "lo que realmente aconteció" implicó la posibilidad de plantear la construcción de un discurso que fuera un reflejo objetivo de la realidad y del establecimiento de una disciplina que, desde sus inicios, tuvo que vérselas con la paradójica circunstancia de representar una

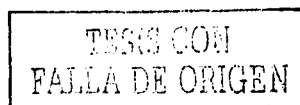


realidad no ostensible. No obstante la drástica ruptura que ocurre para el momento entre esta disciplina y la novela, el género realista opta más bien por seguir las pautas de la historia –por ejemplo, Gustav Flaubert intenta conjugar de una manera realista la historia y la ficción en su novela *Salambó* (1862), con no pocos desalentadores resultados que lo llevan finalmente a decir: “Es posible restituir la Antigüedad, más no se la puede resucitar”. Pero ya a fines del siglo XIX, comienza a surgir la llamada “crisis del historicismo” y con ello una nueva forma de mirar la historia. Por esa época, la novela histórica también se plantea la posibilidad de interrogar la disciplina –el mayor de los ejemplos sería el de León Tolstoi en *La guerra y la paz* (1865-1869)– en el momento en que “el narrador autorial desautoriza y desacredita las versiones que los historiadores han dado sobre [los sucesos históricos], a la vez que genera reflexiones sobre el sentido de la historia” (Fernández Prieto, 1991:121).

Esa tendencia a revisar críticamente las versiones de la historia será para el novelista moderno una condición de largos alcances, que llegará a convertirse en una aguda e irónica posición frente a los procedimientos de representación que hasta finales del siglo XIX fueron aceptados como norma. Como bien lo explica Lionel Gossman,

tanto la historia como la literatura modernas han rechazado el ideal de representación que [hasta ese momento] dominó por tanto tiempo. Ambas conciben ahora su trabajo más como exploración, ensayo y creación de nuevas significaciones que como un descubrimiento o revelación de sentidos ya existentes, pero no percibidos de manera inmediata (Cit. Hutcheon, 1988:15-16).

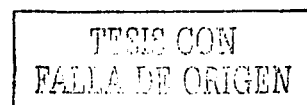
En opinión de Linda Hutcheon, esa actitud de distanciamiento y ruptura frente a las normas de representación de lo real llegaron a profundizarse de



manera extraordinaria en la novela y en la historia del siglo XX. Para la escritora canadiense, ese proceso de revisión o problematización del referente y de su relación con lo real, tiene en la ficción posmoderna interesantes ejemplos¹⁰. Lo que la autora citada llama "metaficción historiográfica" (historiographic metafiction), es una noción que establece una suerte de juego paradójico con lo real: al recurrir a la mimesis como forma privilegiada de la representación, simultáneamente provoca un distanciamiento crítico respecto de las posibilidades del lenguaje como instrumento válido para representar la realidad. La mezcla de lo histórico y lo ficcional característica de esos textos señalados por Hutcheon será, precisamente, el factor que motivará el surgimiento de esa dialéctica entre una manera de incorporar y afirmar lo real a través de la historia y una tendencia a cuestionar, mediante la ficción, sus posibilidades de ser auténticamente representado. Todo ello lleva implícito, además, un intenso diálogo con la tradición y una fuerte carga reflexiva e irónica (Hutcheon, 1988).

Ese juego de tensiones entre la realidad y la ficción al que nos hemos venido refiriendo tiene, a nuestro entender, una excelente muestra en la novela histórica contemporánea, que sin dejar de lado sus vínculos con el mundo establecidos, particularmente, a través de su relación con la historia, no deja de recurrir, ni de exaltar su naturaleza ficcional. De ese modo, la novela histórica de nuestro tiempo accede a una idea o forma de lo real mucho más sutil, pero no por ello menos significativa y densa. La novela histórica contemporánea lleva a su

¹⁰ Este distanciamiento respecto de una noción de lo real fundamentada en una relación de semejanza entre el mundo y el lenguaje data de mucho tiempo atrás. Como bien lo reseña el escritor venezolano Víctor Bravo, "se puede señalar el año mil quinientos como el iniciador de una nueva forma de cultura donde los grandes acontecimientos –Reforma, Descubrimiento, teoría copernicana... –estremecen y cuestionan los firmes



más extraordinaria expresión esa paradójica forma de hacer coincidir en el texto formas o construcciones de lo que llamaríamos la esfera objetiva –datos históricos, tomados de los archivos, por ejemplo– con elementos imaginarios, propios del ámbito de la subjetividad. Tal situación suscita en los textos la aparición de interrogantes o la incertidumbre respecto de la representación como posibilidad o como fracaso.

3.7 La exaltación del diálogo en la novela histórica

La noción de diálogo es fundamental a la hora de entender los vínculos entre la historia y la novela. La relación dialéctica entre esas dos formas narrativas nos permite pensar que la comunicación entre ellas se da, en la medida en que el encuentro entre uno y otro discursos implica el reconocimiento de lo que ambos tienen en común, a la vez que la atención a sus particulares diferencias y puntos de vista. La voluntad de “conocer en comunidad” que, según H.G. Gadamer, caracteriza al “verdadero diálogo” (Gadamer, 1996:242) es otro de los aspectos que nos llevan a pensar cómo, en efecto, la novela histórica es una forma de exaltación del diálogo entre la historia y la novela. No creemos necesario insistir demasiado en el hecho de que tanto uno como otro discursos son maneras o modos de conocimiento del mundo y que la novela histórica se escribe, precisamente, sobre la voluntad o la intención de conocer y reflexionar sobre el pasado, a través de las interrogantes que sobre la historia realiza el propio texto.

reconocimientos de lo real y la verdad (...) a partir de entonces se abre una fisura y la cultura adviene un pensar desde la diferencia.” (Bravo, 1996: 14)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esa manera de plantear el diálogo a través del juego del preguntar (Gadamer, 1996), ha sido una tendencia particularmente desarrollada por la novela moderna; género que promueve mediante ese recurso una revisión constante de sus propios procesos de producción y que en la novela histórica se extiende hasta la propia historia¹¹. Así mismo, consideremos de nuevo la permeabilidad y disposición al diálogo de los géneros, para explicarnos que la relación dialógica entre la historia y la novela es un acontecimiento que, lejos de atender contra la autenticidad u originalidad de sus discursos, se convierte en una forma que amplía el alcance y las posibilidades de ellos mismos.

La mayoría de la crítica coincide en señalar estos aspectos como rasgos característicos de la novela histórica –Hutcheon, 1988; Menton, 1992; Pons, 1996; Fernández Prieto, 1998, entre otros—. En efecto, desde sus inicios la novela histórica se escribe, fundamentalmente, a partir de la puesta en relación de materiales, voces y sentidos venidos de diferentes lugares o tradiciones. Vale destacar los no escasos comentarios que tanto la crítica como los mismos creadores han hecho acerca de la inmensa actividad investigativa que precede la escritura de cualquier novela histórica¹² y de cómo esta investigación ha sido posteriormente articulada al discurso de la novela en forma de comentarios, citas, diálogos, relatos intercalados, etc. Pero lo que en un principio pudiera

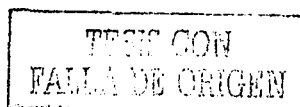
¹¹No olvidemos que la historiografía moderna se ha empeñado ella también en interrogarse a sí misma, acerca de su naturaleza y procedimientos de escritura –Michel de Certeau, Paul Veyne, Hayden White y Jacques Rancière, entre otros.

¹²Particularmente conocidos son los comentarios que, al respecto, han hecho escritores de la talla de Gabriel García Márquez, Fernando Del Paso o Mario Vargas Llosa, a la hora de escribir sus novelas *El general en su laberinto* (1989), *Noticias del imperio* (1987) o *La guerra del fin del mundo* (1981) y *La fiesta del chivo* (2000), respectivamente; así mismo, recordemos que el propio Walter Scott hablaba de la investigación que generalmente antecedía a la escritura de sus novelas. Quizá Gustav Flaubert, sea, en este sentido, la muestra más clara de esa actitud, casi obsesiva, que parece distinguir a los escritores de novela histórica.

interpretarse como la mecánica utilización de ciertos procedimientos textuales, tiene en este caso un carácter de mayor significación para el texto literario. Al propiciar el establecimiento de una red discursiva –particularmente orientada por el encuentro entre historia y novela, sin que ello excluya, por supuesto, la incorporación de otras tradiciones o discursos–, la novela histórica abre posibilidades de comprensión en la trama, que desbordan la investigación teórica o un aislado trabajo intertextual¹³.

En la novela histórica, particularmente en la contemporánea, la intención original de la historia –el conocimiento del pasado, en función de las necesidades y expectativas del ser humano— adquiere otro horizonte, quizá más amplio que aquél cuyos límites han sido trazados por el conocimiento o la intención epistemológica, en la medida en que el texto literario procura la reproducción “viva” y “artística” (Bajtín, 1982) de las voces de sus personajes. Esa idea o manera de acceder a los acontecimientos o actores del pasado no será exclusiva, claro está, de la novela histórica; la lectura de algunos textos históricos – pongamos por caso los de Jules Michelet– son un excelente ejemplo al respecto. Sólo que para la novela, el diálogo será una forma primordial de abordar la historia, de explorar y profundizar en un tiempo y en una tradición que se actualizan y cobran vida libremente, sin restricciones, en el texto –en la segunda parte de este trabajo nos detendremos aún más en estos aspectos. Con la incorporación del diálogo como principio de su composición, la novela histórica

¹³ En este sentido, nuestra interpretación está orientada por una concepción del diálogo bajtiniano, al cual Iris M. Zavala llama “dialogía” y distingue diciendo: “la dialogía no es simplemente textual ni teórica, no es sólo una manera de leer, ni un nuevo método ‘objetivo’ y ‘científico’, es una forma de comprender el mundo y transformarlo.” (Zavala, 1991: 22). De igual modo tomamos en cuenta las diferencias que Françoise Perus



actualiza y problematiza ese juego de identidades y diferencias entre la historia y la ficción; la puesta en relación de dos formas de discurso con aspiraciones y formas de lectura distintas, suscita un juego dialógico entre dos principios de realidad que se exaltan y diferencian mutuamente.

3.8 La ética y una forma de la verdad

*La tarea de decir la verdad es un trabajo sin fin:
respetarla en su complejidad es una obligación de la que no puede
zafarse ningún poder, salvo imponiendo el silencio de la servidumbre*
Michel Foucault

Al hablar de las novelas de Walter Scott, G. Lukács se refiere de manera especial al compromiso ético que poseen sus textos (1977). En este mismo sentido Noe Jitrik dice que la novela histórica en general, "responde a una decisión intelectual de hacerla, de índole política, ética y programática" (Jitrik, 1995:26). Si bien los dos primeros aspectos —el político y el ético— son propios de la actividad literaria en general, el último aspecto —el programático— es de fundamental importancia, al momento de considerar la novela histórica. No creemos exagerar si decimos que, de las formas de composición literaria que conocemos, quizá sea ésta la que asume de manera más decidida un compromiso en esos términos. Ese compromiso no tendrá, claro está, una misma configuración en todas las épocas. De nuevo la novela histórica latinoamericana será un excelente ejemplo al respecto:

Durante el siglo XIX el compromiso del texto con un proyecto de nación era más que evidente; así podemos hablar de una "literatura empeñada" en la que el

establece entre lo que sería el trabajo intertextual —propuesto, por ejemplo, por Julia Kristeva y el dialogismo

hecho literario era considerado un instrumento útil para el desarrollo de los planes de recuperación de unos países devastados por las guerras y con la urgencia de emprender una reconstrucción original, acorde con las necesidades político-culturales del momento. A mediados del siglo XX ese compromiso adquiere rasgos extraordinariamente interesantes en voces como la de Alejo Carpentier, por ejemplo, para quien el tratamiento de la historia, más que un elemento importante de las letras latinoamericanas, se ha convertido en un compromiso ineludible del escritor, quien se ha caracterizado –dice el narrador– por estar, desde siempre, del lado de los “oprimidos” (Carpentier, 1981).

La novela histórica latinoamericana escrita en las últimas décadas del siglo XX da continuidad a este rasgo característico del género, utilizando recursos o procedimientos artísticos mucho más sugerentes, tales como el humor, la ironía, la parodia o el drama, entre otros (Pons, 1996) –las novelas que hemos seleccionado para nuestro análisis serán un buen ejemplo de ello. En la novela histórica esas tres dimensiones del texto artístico –la cognitiva, la ética y la artística– de las que habla Mijail Bajtín (1997) establecen vínculos indisolubles que justamente adquieren su significación, en la medida en que el texto se actualiza como un acontecimiento poético.

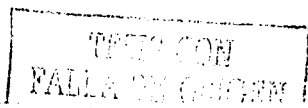
Quizá uno de los rasgos más interesantes de la novela histórica sea el de su relación con la verdad¹⁴. Al establecer nexos ineludibles con la historia, el género plantea un juego en el que el concepto de verdad debe ser comprendido

bajtiniano (Perus, 1998).

¹⁴ En un dossier publicado en la revista *Estudios* (2001) el escritor Víctor Bravo propone la revisión de las relaciones del discurso histórico con la verdad, para luego entrar en interesantes consideraciones en torno a la novela histórica.

desde parámetros distintos de los tradicionales, parámetros mucho más flexibles o menos restringidos. En la medida en que la novela histórica parte —en la mayoría de los casos— de una indagación en los archivos, en ella se establece una interesante relación entre la naturaleza referencial de los datos incorporados desde las fuentes historiográficas y el libre juego imaginativo que la ficción propicia. La probabilidad de hallar en el texto algún dato cierto o verificable, corre a la par de la posibilidad de encontrar múltiples versiones que, sobre cualquier acontecimiento, la novela nos pueda ofrecer. Paradójicamente, el texto pareciera reclamar una validez empírica al mismo tiempo que profundiza en las posibilidades y variables que aporta la ficción.

Sin embargo, no debemos de olvidar que la validación de una verdad en éste o cualquier otro texto correrá también por cuenta del lector y que ésta es una circunstancia histórica: En el siglo XIX, por ejemplo, existió un contrato de lectura en el que el lector asumía sin mayores problemas un papel de receptor de las verdades históricas contadas por el texto; el acontecimiento real y su representación en la novela eran considerados, prácticamente, lo mismo. La evolución del horizonte de expectativas del lector de la novela histórica marcó pautas distintas de recepción, en la medida en que tanto las condiciones históricas, como el género y la misma disciplina de la historia, fueron a su vez modificándose —en este sentido, es bastante expresiva la anécdota que cuenta cómo Ranke, luego de confesar su admiración por Walter Scott, decide emprender duras críticas contra el novelista inglés, al descubrir, mediante su propia investigación, la cantidad de "mentiras" e imprecisiones que, según su criterio, desvirtuaban una imagen verídica y fiel del pasado medieval.



La literatura moderna, al propiciar un encuentro crítico y creativo entre texto y lector, abre otras posibilidades para la interpretación. Siendo que el lector tiene la libertad de aportar diversas significaciones o de llenar "vacíos" significativos en la obra, la verdad, en este caso, se pluraliza y se abre a múltiples posibilidades de realización. Así también, el reconocimiento del texto como un acontecimiento histórico, relativiza cualquier posibilidad de considerar o imponer criterios como únicos o permanentes. De esa manera, la novela histórica contemporánea, sin abandonar la posibilidad de que el texto pueda enunciar sus propias verdades, se distancia de una idea de la historia y la novela como representaciones unívocas del pasado; de ahí las distancias que esta propicia, por ejemplo, frente a lo que conocemos como "la historia oficial".

Si ciertamente existe en la novela histórica la intención de ofrecer al lector una posible versión del mundo y ello implica el asumir compromisos con algunas formas de la verdad, la manera de llegar a ella, será, en algunos casos, la del seguimiento de una larga y sinuosa búsqueda en la que la certeza y la incertidumbre promueven una paradójica coexistencia. En la novela histórica, particularmente en la contemporánea, la verdad, lejos de ser un resultado o una fórmula, solicita ser interpretada como una posibilidad que va cristalizando, en la medida en que se comprende y se rehace constantemente a sí misma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.9 La novela histórica, una experiencia del tiempo y la historia

*Quien no puede imaginar el futuro, tampoco puede,
por lo general, imaginar el pasado.*

José Carlos Mariátegui

La relación con el pasado que establece la novela histórica no sólo tendrá que ver con la incorporación al texto novelesco de personajes o acontecimientos registrados por la historia; también podremos comprender esa relación como una experiencia en la que el presente del texto establecerá vínculos de pertenencia y de diálogo con el pasado que refiere y con ciertas expectativas frente al porvenir. Vista de ese modo, la novela histórica podremos interpretarla como una búsqueda en el tiempo o como un intento particular de indagar, desde el texto literario, en aspectos más íntimos del ser humano. Así decimos que la novela histórica no sólo establece vínculos precisos con el discurso histórico, sino que de igual modo ésta orienta su mirada hacia una dimensión, digamos, ontológica de la misma historia (Ricoeur, 1996).

En su estudio sobre *La novela histórica*, Georg Lukács hace un señalamiento acerca de lo que él llama "el historicismo de la literatura" (Lukács, 1977:10). Entiende el autor que el arte es una manifestación eminentemente histórica, cuestión que queda evidenciada en la manera en que la historia interviene de un modo directo en la vida y en la producción –en este caso, artística– del hombre. Para Lukács la novela histórica es "una consecuencia" de los cambios históricos que experimentó la sociedad moderna del siglo XIX (13). No obstante la apertura que tal apreciación pueda significar para una posterior consideración de lo que hemos preferido llamar con H. G. Gadamer la historicidad

del texto literario, en esta oportunidad queremos insistir en llamar la atención sobre el intenso intercambio que ocurre en la novela histórica entre los discursos de la historia y de la literatura; intercambio que llega a superar la idea de que en esas novelas pueda solamente ocurrir la imposición de situaciones o discursos ajenos a ella, o la mera utilización de textos extraídos de la historia. A través de su evolución, la novela histórica ha propiciado distintos modos de relacionarse con la historia y puede ser una extraordinaria muestra de cómo presente y pasado pasan a ser instancias profundamente vinculadas, cuyo sentido viene dado, precisamente, a partir de esa interacción que es, ella misma, histórica y problemática.

En la novela histórica ocurren acercamientos y distanciamientos respecto de lo que se conoce del pasado a través del discurso histórico y respecto de lo que aporta la misma tradición –histórica y literaria. Ese primer esfuerzo interpretativo que advertimos en la novela histórica –y que según H.G. Gadamer dota a la interpretación en general de una conciencia crítica e histórica (Gadamer, 1993:43)– no se ha dado, particularmente en los últimos tiempos, a partir de una recepción pasiva de influencias, ni a través de una actitud de total empatía hacia lo dicho por la historia sobre el pasado. En la medida en que la novela histórica contemporánea se ha propuesto profundizar en distintos aspectos de la realidad y del tiempo, presente, pasado –y también el futuro– han comenzado a ser instancias igualmente significativas que se nutren y modifican mutuamente. Así, la novela histórica puede llegar a motivar una relación más profunda y crítica del texto literario con el tiempo y con la misma historia, a través de distintos procedimientos artísticos que si bien no son exclusivos de esta forma de narrar,

cobran especial significación en un texto que se gesta en las fronteras de la certeza y de la incertidumbre.

Veintidós años después de que Rodríguez Monegal diagnosticara la "buena salud" de la novela histórica, el crítico venezolano Carlos Pacheco expresa lo siguiente: "Por el momento, la misión crítica [...], la función revulsiva que la nueva novela histórica estuvo sin duda llamada a tener, acuciada por los requerimientos de la coyuntura histórico-cultural en las sociedades hispanoamericanas, pareciera habersé cumplido" (221). Frente a esta afirmación de rasgo posmoderno que sentencia o presume la muerte de la novela histórica, nos preguntamos si con ella habrá también de desaparecer una forma o un estilo de lectura del género. Ante un hecho o peligro de esta naturaleza pensamos que es al lector a quien corresponde abrir nuevas posibilidades de interpretación que permitan a esos textos seguir respirando.

Segunda Parte

Formas de acceder al pasado: la historia y la novela

1. **La experiencia historiográfica de Luis Britto García. *Demonios del mar* (1998)**

Cuenta la historia que Leopoldo Von Ranke sufrió un terrible desencanto el día que llegó a comprobar que los relatos de su contemporáneo, Walter Scott, no se correspondían con la verdad. Desde entonces, parece haber afirmado Von Ranke: "Me desvié [hacia la historia] y decidí evitar toda invención e imaginación en mis trabajos y sujetarme a los hechos" (Cit. Corcuera, 1997:127). Quizá Von Ranke haya logrado en algún momento "sujetarse a los hechos", no lo sabemos; pero al tiempo, ¿quién lo sujeta?. Si alguna disciplina se nutre del tiempo y de sus cambios ésa es la historia. La historia, que parece mirar al futuro, trata sin embargo del pasado y de lo que el presente pueda interpretar o contarnos sobre lo ocurrido. De tal modo la historia precisa, pero a la vez "vive" el tiempo. "Pensar la historia" (Le Goff, 1991) no resulta una tarea sencilla; no obstante, pensamos con insistencia en ella, hablamos y escribimos acerca de ella. Si alguna manifestación artística ha intentado transitar por esos misterios de la historia, esa es la novela histórica. Quizá esa sea una de las razones por las que este tipo de novelas continúa llamando nuestra atención, dos siglos después de haber aparecido.

Luis Britto García (Caracas, 1940) publica en 1998 dos interesantes obras: *Demonios del mar. Piratas y Corsarios en Venezuela 1528-1727* y *Pirata*. La primera es una investigación histórica sobre los acontecimientos, condiciones y consecuencias políticas, económicas y culturales del establecimiento y

desarrollo de la piratería en el Caribe (siglos XVI y XVII)¹. La segunda es una novela en la cual un personaje histórico, Hugh Goodwind, participa de una serie de acontecimientos –históricos también– ocurridos en el Caribe, durante los siglos XVI y XVII. Tanto la novela como la investigación histórica se proponen explorar una parte de nuestra historia generalmente poco conocida o tratada: los enfrentamientos y conflictos ocurridos durante esos siglos, en Guayana y las aguas del Caribe, entre la corona española y el resto de las potencias económicas europeas –Inglaterra, Francia y Holanda. El tratamiento estético de tales acontecimientos o la reflexión histórica sobre los mismos –cuya riqueza asume y explora Britto García en ambas perspectivas y dentro de un sentido que pareciera aprovechar en ello “la sobreabundancia de lo real” de la que habla Paul Ricoeur– se tornan originales y atractivos, no sólo en la medida en que ambos textos tratan y exploran un proceso de confrontación y violencia históricas por el dominio y la hegemonía en una región de mares, islas y litorales, sino también por el profuso encuentro de personajes, civilizaciones, lenguas y culturas que allí concurren y conforman, finalmente, la riquísima identidad regional que hoy conocemos como el Caribe.

En el presente capítulo intentaremos reconocer la manera en que estas dos obras –escritas por un mismo autor y coincidentalmente publicadas el mismo año, 1998– se relacionan y cómo los vínculos entre la historia y la novela se resuelven en ambos textos, a través de relaciones de identidad, diferencia o entrecruzamiento. La dualidad de funciones que asume en esta oportunidad Luis

¹ Aunque el título se refiere al caso venezolano exclusivamente, la investigación se refiere al Caribe en general.

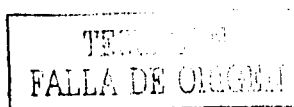
Britto García —como historiador y como novelista— nos servirá para que nuestras preguntas a propósito de la cercanía o distancias entre los discursos de la historia y la ficción puedan seguir planteándose.

Como lo trataremos en uno de los capítulos siguientes, la obra de Britto García —cuyas primeras publicaciones datan de los años sesenta— da cuenta de los múltiples rostros que adopta su escritura —ensayista, cuentista, novelista, humorista, dramaturgo. En esta oportunidad, *Demonios del mar* lo muestra, por primera vez, asumiendo el rol de historiador; mas, como veremos, su preocupación por la historia desbordará la mera decisión de contar qué o cómo ocurrieron ciertos hechos en el pasado del Mar Caribe de los siglos XVI y XVII.

1.1 Modos de leer la historia

¿Qué implicaciones tiene escribir un libro de historia a finales del siglo XX?. ¿Acaso el tiempo desde donde se lee o se interpreta el pasado tiene algo que decir o qué aportar a ese espacio “abandonado por la vida”, como lo llamó Jules Michelet?. Quizá uno de los mayores aportes del pensamiento actual a la filosofía de la historia haya sido el de, precisamente, haberse planteado la necesidad de pensar la “historicidad” de la propia historia (Gadamer, 1993). Visto de esa manera, el pasado deja de ser para la historia una zona oscura o sin vida, en la medida en que este tiempo se actualiza o renueva en el acto de la interpretación.

Demonios del mar se concibe desde esa idea. En el texto la lectura del pasado ocurre como un acontecimiento que constantemente se interpreta en relación con la actualidad del narrador. Los medios o los modos utilizados por la



obra, procuran que tal relación se perciba no como el resultado de un destino prefigurado o de razones ocultas y ajenas al hombre, sino como un sentido en el que los acontecimientos relacionados implican a su vez la consideración de otros tiempos, realidades o circunstancias que afectan al hombre, al mismo tiempo que enriquecen y cargan de sentido a la propia historia.

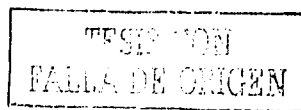
Demonios del mar concibe y escribe la historia de un modo en el que la tradición del acontecimiento y de los personajes se enriquece, al mismo tiempo que una visión de mayor alcance incorpora a su radio de comprensión otras zonas del conocimiento y del saber humanos. Si observamos la manera en que Britto García organiza el texto, podremos percatarnos de que para el escritor el acontecimiento o los personajes históricos son elementos que se toman en cuenta, en la medida en que éstos forman parte fundamental de ese complejo humano que hace posible la historia. Si el texto que leemos hubiera sólo incorporado o excluido de modo radical la participación del individuo y sus acciones, habría dejado de lado esos pequeños o grandes sucesos que de manera particular afectaron la vida de las personas que vivieron los hechos y las tormentas del Mar Caribe durante los siglos XVI y XVII.

Con una maestría propia de un investigador que sabe del arte del buen narrar, Britto García acerca al lector a las causas, modos de vida y consecuencias de la piratería en el Caribe. Pero también el ámbito de sus acciones –el mar–, su espacio natural –la nave–, los distintos modos de nombrar y conocer una actividad complejísima y azarosa, las pasiones, la fatalidad o los delirios del pirata y su familiaridad con un mar imprevisible y un cielo lleno de

signos son aspectos importantes, con los que se inicia al lector en la comprensión de un mundo terrible y violento. La amplísima consulta de diversas fuentes, el análisis económico o sociológico del momento, el interés antropológico o el vasto manejo de las cuestiones del mar confluyen en un libro en el que la indagación o el conocimiento no excluyen la posibilidad de que también el historiador se observe a sí mismo, para al mismo tiempo percibir e interpretar el mundo en el que le ha tocado actuar. Al final de su breve e intensa introducción, titulada "Abordaje del tema", Britto García concluye, a modo de apertura: "Acaso toda guerra no sea otra cosa que piratería, a la cual sólo la escala inviste de prestigio y la victoria de legitimidad. El pirata es el prólogo del imperio" (55).

1.2 Un discurso, dos tradiciones

El ambicioso trayecto que se traza Britto García en su investigación se materializará en un discurso original, de interesantes logros en cuanto se refiere al manejo de las tradiciones de la escritura histórica. El autor incluirá, por ejemplo, cifras, cálculos geográficos, estrategias políticas y de guerra que en distintos momentos pusieron en práctica los poderes monárquicos europeos. Al lado de esa información, cuyo origen procede de un cuidadoso y voluminoso arqueo de fuentes, corren otros relatos para los cuales el amor de Luis XIV por la italiana María Manzini, o las fastuosas celebraciones de Elizabeth I, resultarán ser situaciones tan significativas como las anteriores; o como los comentarios que sobre los distintos proyectos de expansión colonial llevaron a



efecto desde Europa como ideólogos, o directamente en el Mar Caribe como corsarios, los ingleses Richard Hakluyt y Thomas Gage; o los franceses Jean Baptiste Colbert y el conde Jean d' Estrées. De esa manera, el libro de Britto García articula en la investigación dos formas de escribir la historia que fueron planteadas en el pasado como antitéticas: la historia de personajes y acontecimientos –segunda mitad del siglo XIX– y la historia de las mentalidades o de larga duración –siglo XX, entre las décadas del treinta y el setenta, aproximadamente–. No obstante, debemos destacar que en ese encuentro entre dos modos distintos de escribir la historia, ni el acontecimiento, ni el conocimiento interdisciplinario, por ejemplo, son incorporados al texto como originalmente los hemos conocido. Unas y otras ideas son configuradas en el texto de un modo particular; cuestión que finalmente nos permite destacar como rasgo primero de esta obra su originalidad y carácter en el ámbito de la historiografía latinoamericana contemporánea.

Esa forma de hacer confluir tendencias distintas de la escritura de la historia en un solo discurso, aparece ante nosotros como un interesante aporte de Britto García a la construcción del discurso histórico. En un trabajo reciente sobre la piratería en el Caribe, el historiador mexicano Juan A. Ortega y Medina elogiaba la investigación que presentaba diciendo:

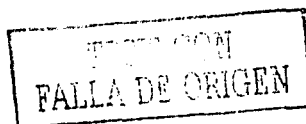
La autora podía haber caído en el fácil lugar común del glorioso y odioso anecdotario piratesco; pero con gran tino y olfato histórico (ella) se alejó del trillado y cómodo camino y prefirió desentrañar las causas y consecuencias del fenómeno (De Jármey Chapa:1983).

A diferencia de investigaciones como ésta, en *Demonios del mar*, esas "causas y consecuencias del fenómeno" —que, seguramente, funcionarán como el aspecto que dota de "carácter científico" al estudio— se encuentran articuladas a una serie de relatos —igualmente bien documentados— sobre algunos de los más conocidos piratas del Caribe, de quienes hemos escuchado historias, leído novelas o visto en algún estereotipado film de mediados del siglo XX. No es la inclusión de datos geográficos, cifras escandalosas o cuadros estadísticos —que también se presentan en *Demonios...*— lo que hace de esta obra una investigación histórica contemporánea. Es, creemos, la articulación simultánea de esos aspectos a un discurso historiográfico que aspira a ser objetivo, pero que no evade, sin embargo, la naturaleza poética de su lenguaje o la dimensión ideológica de sus planteamientos².

Así mismo, nos parece interesante llamar la atención sobre el modo en que *Demonios...* establece los vínculos entre la obra y la representación de las figuras del investigador y del narrador. En la introducción a la que hicieramos referencia, Britto García nos advierte:

Algo del espíritu pirático contagia inevitablemente a los autores que tratan el tema. Como sus personajes, son proclives a complacerse en la intimidación mediante el recuento o la amenaza de hechos atroces; como sus biografiados, son renuentes a declarar el origen de sus botines noticiosos y su fuentes de abastecimiento documental; al igual que sus sujetos, tienden a hacer caso omiso de toda reflexión que revele los vínculos de los salteadores con los grandes procesos políticos, económicos y culturales de la época (p.33).

² Nuestra reflexión en este caso se nutre de los planteamientos de Jacques Ranciere en su extraordinario libro *Los nombres de la historia* (1993), al cual hemos hecho referencia en la primera parte de nuestra investigación.



¿Dónde ubicar a quien habla en el texto citado?. ¿Acaso hay de parte de quien escribe una voluntad de distanciarse de una tradición que ha sido egoísta y corta respecto del tema que se trata y su intención es la de excluirse de ese discurso?.- La pregunta podría ser contestada, sin duda, de forma afirmativa: si alguna constante podría extraerse de la obra en general, es la del intento del autor de distanciarse del discurso histórico tradicional sobre la piratería, al establecer, entre otras variantes, vínculos coherentes entre el tema y el resto de los acontecimientos del mundo americano y europeo. Del otro lado, el cuidado y la acuciosidad del autor en la reseña de las fuentes, por ejemplo, es uno de los rasgos más visibles y significativos de la obra³. Pero esa actitud – que dice de la intención objetiva o científica de la obra– a la vez se hace acompañar de una no siempre oculta inclinación subjetiva del escritor por las cuestiones que refiere. Veamos:

Frente a la detallada descripción técnica que hace el autor de la nave pirata, por ejemplo (104-116), encontramos fragmentos como éstos:

La nave es el frágil signo de la presencia humana en las ondas hostiles de lo inconmensurable [...] La vela acentúa su fragilidad: para llegar a puerto se confía a algo tan impalpable como la fe y tan mudable como el destino: el timón emblematiza la constancia del propósito y la firmeza del raciocinio en medio de las tormentas de la pasión. La nave es entonces el propio cuerpo humano atravesando el tumulto contradictorio e inamistoso del mundo, en el cual cada ola puede abismarlo (30).

Es así como la obra recurre a un lenguaje que no evade la libre utilización de la retórica o el efecto poético, recursos que lejos de aparecer en el texto como formas negadas al discurso histórico, se presentan como modos

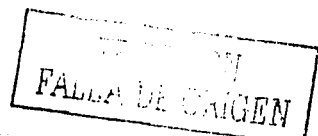
³ Nos atreveríamos también a afirmar que esa distancia intenta establecerse de igual modo a través de la utilización de un finísimo humor, característico de quien escribe, al sugerir la voz “pirata” como una forma figurada que habla de las cosas mal hechas o de pésima factura.

posibles de esa escritura⁴. Por momentos, la voz y la intención del investigador, que por su condición moderna debe mostrarse distante de su objeto de estudio y de la tradición que le precede, entrega su espacio a la voz y a la lógica del narrador, que se libera un tanto de las restricciones de la disciplina y no escatima ningún recurso lingüístico para hacerse inteligible; metafórica, poéticamente inteligible⁵.

Pero quizá el “contagio del espíritu pirático” de Britto García pueda haber ocurrido más bien a través de “esa paradójica Tierra de Nadie que es el mar” (55). Al referirse a ese espacio caribeño del cual los piratas europeos se adueñaron durante más de dos siglos, el escritor vuelve a establecer ese mismo juego entre la certeza del conocimiento y la capacidad metafórica de su propio lenguaje. Ese lugar que, según palabras del autor, “no puede ser roturado, estabilizado, ni moldeado” (29), se convierte en un escenario sobre el cual suceden y se explican los conflictos que en todos los órdenes ocurrieron en el Caribe de los siglos XVI y XVII. El Mar Caribe se convierte, entonces, en un lugar históricamente privilegiado, donde algunos personajes de la historia llevaron a efecto sus más sonadas y conocidas hazañas. A su vez, el mar funciona como un espacio desde donde el “saber erudito” (Rancièrè, 1993) construye una historia que se nutre de la geografía, la política o de la economía,

⁴ La historia que se escribió en nuestro continente hacia la segunda mitad del siglo XIX tampoco evadió el uso de la retórica. Es más, algunos de sus historiadores llegaron a hablar del uso de la misma como uno de sus preceptos más importantes. Es el caso, por ejemplo, de Luis de la Rosa quien habla de cómo el buen historiador debe conmover el corazón del lector “profundamente” (Cit. Ortiz Monasterio, 1998:186)

⁵ Remitimos al lector a las reflexiones que en este sentido hicimos respecto de los planteamientos de Hayden White en la primera parte de nuestro trabajo.



como instrumentos válidos para ampliar y renovar el conocimiento histórico⁶. Pero al lado de la construcción de ese discurso que se teje a contrapunto, el mar sigue siendo inmensidad, bestia, transitoriedad, espejo de los cielos donde se dibujan las constelaciones que orientan o hacen soñar a los más terribles demonios que historia alguna haya podido contarnos.

1.3 De cómo el discurso histórico se imagina

El asunto de la piratería en el Caribe está planteado en *Demonios...* a partir de una amplia consulta en las fuentes y del establecimiento de una variada red de relaciones entre aspectos diversos. Pero tales relaciones ameritan de un sentido de conjunto que permita al texto organizarse de un modo significativo y coherente. Hemos afirmado con Paul Ricoeur que es la narratividad el principio a través del cual los diversos componentes del discurso –tanto histórico, como novelesco– se configuran en la trama (Ricoeur, 1999); pero es la dimensión imaginativa del discurso histórico, lo que hace posible que el trabajo selectivo, de construcción y crítico del historiador, ocurra de un modo original y “autónomo”⁷. Además, en el discurso histórico la imaginación parece actuar como una suerte de dispositivo que provoca el aligeramiento o la reducción de la distancia temporal entre las instancias del pasado y el presente del narrador (Collingwood, 1993:124), cuestión que de nuevo nos permitiría plantear cómo el

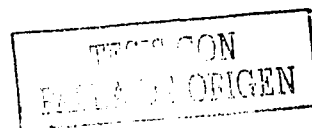
⁶ Hemos encontrado en Luis Britto García una forma de relacionarse con el mar que por momentos nos recuerda la manera como Fernand Braudel se relacionó con el Mediterráneo, al momento de escribir *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (1949).

⁷ Dice Collingwood: “la imagen que el historiador se hace de su tema, trátese de una secuencia de acontecimientos o de un estado pasado de cosas, aparece como una red construida imaginativamente entre ciertos puntos fijos que le han proporcionado las afirmaciones de sus autoridades”, vale decir, las fuentes escritas (Collingwood, 1993:235).

discurso histórico rebasa la lógica del tiempo cronológico. Desde tales planteamientos podríamos entonces afirmar que la interpretación que hace *Demonios...* de la piratería es histórica, en la medida en que el aspecto imaginativo de su discurso promueve abiertamente el encuentro de dos tiempos —el pasado y presente—, así como la comprensión mutua de esos dos momentos.

Al finalizar la investigación Britto García concluye diciendo: "El siglo de los piratas no ha terminado" (580). Es decir, para el escritor el trayecto recorrido a lo largo de dos siglos y quinientas ochenta páginas, le ha servido a final de cuentas para comprender que la economía, la política o el poder extranjeros han funcionado en Latinoamérica de un modo que no ha variado significativamente y que el historiador percibe como una situación característica de su propio tiempo —en su novela, *Pirata*, esa frase volverá a repetirse, justamente, en su última página (461). No creemos que en ese caso la idea de la continuidad o de la circularidad de la historia sea el principio orientador de afirmaciones como éstas. Es más bien un proceso de búsqueda e interpretación del pasado y su relación con el presente lo que lleva al texto a realizar tales planteamientos y a ver cómo ciertos acontecimientos que ocurrieron en un pasado, siguen dándose después bajo formas y manifestaciones distintas, pero en esencia desgraciadamente idénticas.

De igual modo, en *Demonios...* el componente imaginativo del discurso histórico se convierte en un aspecto de vital importancia para el mismo, en la medida en que éste hace posible la articulación perfecta de personajes, fuentes,



tendencias o circunstancias diversas, a través de la composición de los distintos aspectos que se van actualizando en el discurso. En ese sentido, atendamos, por ejemplo, al modo en que se organiza el material en la obra:

Así, en los primeros capítulos del libro –del 1ro al 4to (57-166)– los aspectos más importantes referidos a la vida, organización, relaciones y comportamiento del pirata, aparecen dominados por un tono más bien descriptivo, seguido de consideraciones de índole políticas e ideológicas. Mas adelante, en los capítulos 5, 6, 7 y 8 (167-432), el texto nos ofrece una completísima visión de los motivos y de las acciones que realizaron en el Caribe dos potencias europeas –Inglaterra y Holanda– y de la significación que tuvo la figura del corsario en esos momentos. Pero en el capítulo 7, “Los Corsarios de El Dorado” (259-356), el historiador cede ante el atractivo de un personaje –Sir Walter Raleigh⁸; lo que lleva al autor a realizar un paréntesis en el que el noble inglés pasa a ser protagonista de un relato suficiente y autónomo en sí mismo, “El Delta Humano” (286-289). La relación sobre los Hermanos de la Costa –capítulo 9 (434-446)–, cuyo tono y contenido hacen variar la naturaleza anterior del discurso, de nuevo actúa como un texto dotado de cierta autonomía que, como los que le anteceden, se articula de manera coherente al proyecto general de la obra. La composición general de historias tan diversas, requiere de un proceso particular de selección y de combinación. Es el aspecto imaginativo del discurso histórico, el dispositivo que ha facilitado que la narración de tales historias prosiga y se configure de una manera coherente y original. Del mismo

⁸ En relación al apellido de este personaje histórico, hemos adoptado una de las grafías que él utilizó con más frecuencia, la cual utiliza el propio Luis Britto García tanto en su investigación, como en su novela (Britto García, 1998a:287).

modo observemos cómo en la Introducción intentar relevar al lector de toda restricción de parte del autor, al proponérsele al segundo la posibilidad de desviar su lectura del orden originalmente pautado por el texto. Indudablemente ese gesto le imprime a la obra flexibilidad, a la vez que llama al trabajo interpretativo del lector (33).

Atendamos ahora a la incorporación y a la organización de los epígrafes en los que abunda la obra: esos textos, lejos de aparecer como ornamento o como una guía para una lectura del texto, cumplen con un papel estratégico en la composición del libro: en la medida en que éstos funcionan como elementos que orientan y dan continuidad a la lectura, ejercen a su vez una función de ruptura de la linealidad y de la monotonía del discurso. Al incorporar mediante ese recurso autores, ritmos y voces disímiles, se opera en el lenguaje un juego de contrastes que lleva a producir un efecto de paradójico sentido de la totalidad en la obra. Ciertamente estamos frente a un texto que lee y compone el pasado desde una escritura y un tiempo cuyos rasgos poseen un evidente y profundo sentido de la actualidad. Tal situación ha requerido también de otros recursos que garanticen el logro de una configuración dinámica del discurso; de manera que la necesidad general de cohesión de la obra no elimine la idea de la heterogeneidad en la que originalmente ésta se ha escrito.

1.4 Del sentido y de la forma del discurso en *Demonios del mar*

La forma narrativa que el discurso histórico no podrá pensarse como algo "neutralmente ético" (Ricoeur,1996). Tal situación no debe convertirse en



obstáculo ante la aspiración objetiva de la obra, ni como un elemento aislado de los otros rasgos que componen o caracterizan el discurso en su totalidad. Ese aspecto tendríamos que verlo como un modo de ser, característico de esa particularidad en la que va configurándose el discurso. Es, por tanto, y como en repetidas ocasiones lo ha mencionado Hayden White (1992), "el contenido de la forma" lo que nos permite en este caso pensar el oficio del historiador como uno más humano y comprometido y por ello, también, más subjetivo. Lejos de que por esos motivos el texto sufra o se vea limitado por una reducción ideológica, tales circunstancias le convierten en una interpretación del pasado más densa y significativa.

En *Demonios...* ese aspecto de la historia comienza a materializarse a partir de la propia organización de la obra. La disposición de los temas o la forma como los mismos se van desarrollando, dan cuenta de un proyecto formal, no exento de una intención de orden ético y moral. Las distintas relaciones que se establecen entre los acontecimientos, las fuentes, los datos geográficos, demográficos, económicos o políticos, apuntan hacia la exposición de una visión del mundo de la piratería en la que su reflexividad no está reñida con el logro de la forma. Al lado del esmero que hay por reseñar, tengamos por caso, el origen de las fuentes, o de llevar a buen término una relación historiográfica, en *Demonios...* corre una voz o un sentido que ordena, contrasta, asiente, imagina o sanciona; pero que a su vez se acomoda en el discurso como una pieza que calza perfectamente en la totalidad o *holom* que es la obra (Palazón Mayoral, 1990).

En tanto Britto García logra la composición coherente de un discurso que, como decíamos, recurre a dos tradiciones distintas de la historiografía, de igual modo consigue demostrarnos cómo en *Demonios...* el esmero del escritor por alcanzar una forma apropiada y flexible, va de mano con el esfuerzo reflexivo e interpretativo del historiador. Es así como el pensamiento y la forma pueden crear en los textos efectos y orientaciones en conjunto.

En la obra que estudiamos podemos apreciar que para el autor el poder del Estado es un sentido que se representa como el origen o el motor que define u orienta el curso de los propios acontecimientos. De tal manera que en el Caribe de los siglos XVI y XVII la "astucia de la razón" hegeliana se trastoca en la astucia del poder hegemónico monárquico, en la medida en que son las razones de tal instancia, las que arman las condiciones propicias para que ocurran ciertos hechos favorables a sus propios intereses:

No es raro entonces que los extremos se toquen. En el centro del territorio el soberano preside esa rapiña de unos hombres contra otros llamada colaboración de clases. En el borde externo de la frontera el pirata adelanta ese pillaje de unas naciones contra otras llamado expansión. En su perpetua fuga de la frontera, el pirata termina extendiéndola: al quedar dentro de ella, es sacrificado por el soberano al cual sirvió. Cada vez que una guerra naval no se atreve a decir su nombre, reviste el de piratería (55).

Observemos, además, cómo en la cita anterior la mirada crítica del historiador revierte la percepción que tradicionalmente hemos tenido sobre el pirata: el viejo y temido victimario de la historia pasa a ser, él mismo, víctima del poder que le motivó a lanzarse a tan sangrienta y azarosa aventura: El cazador termina por ser cazado. Pero tal variante respecto de la percepción tradicional de la figura del pirata no sólo se expresa en la obra de la manera directa como lo

TESTIMON
FALLA DE ORIGEN

podemos apreciar en el texto citado. Es en el relato de la propia aventura del pirata o en la historia acerca del terrible destino de sus proyectos y sueños de grandeza, donde el lector puede captar de una mejor manera esos planteamientos. Sucede, por ejemplo, con el personaje histórico Sir Walter Raleigh, quien muere decapitado por decisión del mismo rey de Inglaterra – Jacobo I– pero cuya aventura y plan colonizadores continuaron siendo la inspiración de los proyectos de dominio ingleses, aún iniciándose el siglo XX (352).

Desde esa perspectiva, es entonces el poder un principio que idea, arma y ejecuta un conjunto de planes que indudablemente orientarán el curso de aquellos acontecimientos que luego catalogaremos como históricos. Pero la historia, es decir, la relación e interpretación de tales acontecimientos, corre en *Demonios...* otra suerte: lejos de ser concebida como un instrumento de aquellos a los que el poder dio la justificación para llevar a término sus planes –lo que comúnmente llamamos la historia oficial– ésta se asume ahora como un acto de interpretación crítico y, por tanto, distante de las perversiones o astucias del mismo⁹. El sentido de la historia y la ética del narrador se expresan en este caso de otro modo; y su oficio nos recuerda, como dice Collingwood, al de un “héroe de novela policíaca que partiendo de los indicios más diversos, construye el cuadro imaginario de cómo, y quién, ha cometido un crimen” (Collingwood, 1993:236). Imaginario, más no por ello menos legítimo o menos auténtico.

⁹ En este sentido, vemos la concepción de Britto García sobre la historia mucho más cerca de los planteamientos de la historiografía contemporánea, que de la visión de Michel Foucault, por ejemplo, para quien la historia es exclusivamente una herramienta para el sostenimiento del poder.

1.5 Una situación común y dos destinos distintos

En nuestro acercamiento a *Demonios del mar*, hemos utilizado algunos recursos de análisis que bien podrían coincidir con aquellos que aplicaríamos a cualquier texto literario. Y es que tanto el sentido de la historicidad, como el manejo de un tiempo no lineal, la dimensión imaginativa y el sentido ético del discurso; o la confluencia de voces y tradiciones que operan en ese texto, son también aspectos fundamentales que podríamos observar en cualquier texto literario. Sin dejar de aspirar a la construcción de una verdad posible, o al logro de un efecto de objetividad que dé a la obra carácter científico, la investigación histórica de Britto García se acerca naturalmente a algunos rasgos o procedimientos característicos de la literatura. Esa identificación no hará de *Demonios...* una obra débil, desde el punto de vista de la disciplina histórica: por el contrario, dará cuenta de cómo la historia y la literatura tienen, en efecto, algunos rasgos en común, sin que por ello un texto histórico se confunda o deje de serlo. Una y otra formas de escritura no son, en definitiva, lo mismo. Lo que ocurre, ya hemos insistido en esto, es que entre uno y otro discurso existen relaciones de identidad, entrecruzamiento y diferencia que ni la crítica historiográfica, ni la literaria pueden obviar por más tiempo. Las dos obras que Luis Britto García publica en 1998 –*Demonios del mar* y *Pirata*–, mismas de las que nos ocuparemos ahora en conjunto, serán una muestra formidable de cómo

la historia y la novela, sin ser del todo lo mismo, son capaces de referirnos iguales acontecimientos, pero de un modo distinto.

2. Dos versiones sobre un mismo tema: *Demonios del mar* (1998) y *Pirata* (1998)

Como en las clásicas narraciones, la novela *Pirata* (Britto García, 1998) cuenta con un héroe. Quizá éste difiera de lo que tradicionalmente imaginamos como tal, o posiblemente su apariencia no se corresponda en lo absoluto con la imagen que guardamos de esos temerarios aventureros que alguna vez conocimos en las novelas de Salgari. No obstante, el personaje y las acciones que realiza, nos llevarán a ubicarlo en ese papel y a identificarle con un oscuro personaje que en 1595 viaja con Sir Walter Raleigh a Guayana, en busca de la Ciudad Dorada¹. En su aventura el personaje deambulará a través de una serie de tiempos y espacios que tienen en la historia un lugar y un momento precisables; en la novela los acontecimientos narrados coincidirán igualmente con otros históricamente comprobables.

La coincidencia de los personajes y acontecimientos de la novela *Pirata* con aquellos de los que trata *Demonios del mar* quizá faciliten un buen trabajo de cotejo, pero harán de esa actividad una iniciativa insuficiente para nuestro trabajo de interpretación. De ahí que nuestra lectura deba orientarse hacia otros comportamientos o indicios que nos hablen de las semejanzas, cruces o diferencias entre esos dos textos.

¹ Los detalles sobre el origen histórico y la significación novelesca del personaje serán tratados más adelante.

2.1 Del título de la obra o de cómo se nombra un texto

Quizá el primer gran encuentro del lector con cualquier obra ocurra frente al título de ésta. Nombrar un libro resulta a veces para el escritor un acto que implica algo de complejidad y un cierto grado de incertidumbre. De alguna manera, el título es la primera fuente de seducción o el primer señuelo con el que autor alguno deba llamar la atención sobre su potencial intérprete; paradójicamente éste es, con frecuencia, uno de los últimos momentos de la escritura. A partir del título, las tres instancias del texto poético –autor, texto y lector– se encuentran; de tal encuentro cada una de esas instancias tendrá algo distinto qué decir, algo diferente qué aportar.

Llama la atención el modo como Britto García ha titulado las dos obras que estudiamos: *Demonios del mar*, metáfora del pirata que tiene su origen en las fuentes consultadas por el autor, es el título de la investigación histórica; *Pirata*, el modo quizá más directo de nombrar al personaje histórico de quien se habla en ambos textos, el de la novela. Es muy probable que si intentáramos un intercambio entre ambos títulos, las obras no se verían afectadas significativamente en su proyecto narrativo, ni serían desprendidas de sus vínculos originales. Nos detenemos en el asunto, al percatarnos de que la información que de modo condensado guardan esos títulos, es coherente con el posterior desarrollo que llevan adelante las dos obras –la histórica y la novela– de Britto García que actualmente leemos .

En *Demonios...* el principio de identificación metafórica entre esos dos términos –“pirata” y “demonio”– lo vemos como el punto de partida de una

investigación que se orientará en más de un sentido: hacia la utilización de un lenguaje de naturaleza narrativa y poética, por una parte; y hacia la reafirmación de los vínculos que existen entre el trabajo del historiador y las fuentes que lo sustentan, por el otro. Este último vínculo queda establecido al constatar que la palabra "demonios" viene de un comentario que hace Alexandre Exquemelin en su libro *Bucaneros de América* (1999), fuente utilizada por Britto García en su estudio con muchísima frecuencia. El texto completo al que alude el título de la obra que leemos aparece como el epígrafe que abre la misma: "Cuando los españoles vieron dentro a los piratas, sin haberlos visto venir, creían que eran fantasmas y decían: 'Jesús, ¿son demonios éstos?'" (Britto, 1998:25). Pero además, tal calificativo puede estar refiriéndose también a uno de los posibles y más frecuentes sentidos a los que el lector, desde otra tradición, apela al momento de pensar en estos personajes: el del pirata como un ser cuya maldad no es de este mundo. De tal modo, el título aparece como el primer indicio de una investigación histórica que a lo largo de su desarrollo intentará atender con suficiencia a las exigencias de la forma, del contenido y también de la interpretación.

El título de la novela funciona de un modo distinto. La complejidad característica de este texto artístico ha cristalizado en una sola palabra: "pirata". Desde el título y a partir de la utilización de un solo vocablo, observaremos cómo en la novela se procurará condensar semánticamente el sentido de la abundancia referencial, por un lado, y el de la expansión poética característicos de la obra, por el otro. Frente a la amplísima libertad con que se

mueve la novela frente al material histórico, el título le imprime al mismo tiempo un principio de sobriedad más cercano al lenguaje de un libro de historia, que al de una obra de ficción de sus características. Esa suerte de tensión discursiva entre la abundancia de la palabra y cierta sujeción al tema que se trata – sugerida ya, desde el mismo título de la novela– intentará funcionar como índice del comportamiento que frente a la historia y a la novela desarrollará el texto a lo largo de sus páginas –más adelante nos detendremos en estos aspectos.

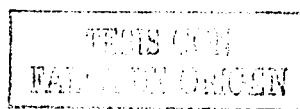
De ser nuestra interpretación acertada, podríamos llegar a afirmar que el comportamiento general de esas dos obras, *Pirata* y *Demonios del mar*, respecto de la historia y la ficción es una circunstancia que ambos textos se proponen plantear desde sus propios inicios: mientras la obra histórica intenta construirse desde un sentido metafórico y variado –característico de los textos historiográficos contemporáneos– la novela comienza por sugerir sus vínculos con una manera de ser del lenguaje que por principio ha sido característico de la historia.

2.2 El prólogo o el destino de una lectura

En un interesante artículo sobre la literatura testimonial, el investigador argentino Roberto Ferro realiza algunos comentarios a propósito de la significación del prólogo en esas obras (sYc,1997). Habla Ferro de esa parte del libro –utilizada también con bastante frecuencia en las investigaciones históricas– como de aquella que pretende "atenuar la ambigüedad [del texto]";

de "una especie de muro de contención de todo desborde de lectura" (89). La posición estratégica que ocupa el prólogo en el texto es también un indicio que ofrece elementos significativos para la interpretación de cualquier obra. En nuestro primer acercamiento a *Demonios...* ya habíamos hecho algunas referencias que nos parecían clave para la comprensión de la obra y que se ubicaban, precisamente, en el "Abordaje del Tema" (27), como le llama Britto García a esa primera parte de su libro.

En el primer párrafo de tal "abordaje", el pirata —dice Britto García— "plantea de nuevo el problema nunca resuelto de nuestra relación con el prójimo y con el infinito" (29). A través de comentarios como éste, observamos cómo, desde sus primeras páginas, el texto intenta abrir un espacio de reflexión mucho más amplio del que generalmente se plantea en estos casos. Tal situación motiva en el texto un cambio —o *giro*— en las expectativas de la lectura. A partir de un estratégico manejo del lenguaje metafórico, en esas primeras páginas se ensaya sobre el intento de desplazar al lector de una posición de cómodo receptor de datos, a la de un intérprete que deberá recurrir a otras posibilidades o dimensiones del pensamiento, para obtener una comprensión adecuada del tema. Sin dejar de utilizar los elementos propios de la investigación científica —tales como el expreso propósito de reseñar y ubicar un amplísimo marco de referencias bibliográficas, por ejemplo— el investigador procurará establecer las líneas de un trabajo, cuya búsqueda intentará rebasar lo estrictamente "científico". Como bien lo señala Hayden White, ya desde el Prefacio de *Metahistoria* (1973), "no puede haber 'historia propiamente dicha' que no sea al



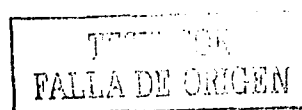
mismo tiempo 'filosofía de la historia'". Desde tal afirmación podríamos llegar a decir que Britto García no evade las implicaciones filosóficas de su trabajo historiográfico, lo cual se evidencia, por ejemplo, en ocasiones en las que el escritor establece diversos vínculos entre el tema de su investigación y sus posibles relaciones ontológicas y metafísicas, cuestión poco frecuente en nuestros historiadores.

Tales aspectos podríamos interpretarlos como el indicio de un modo de pensar la historia que intenta colocar la misma en un plano de la interpretación que ciertamente amplía los propósitos que tradicionalmente se ha trazado esa disciplina. Ver al pirata como un personaje que plantea "el problema nunca resuelto de nuestra relación con el prójimo y con el infinito" (29) es un aspecto que los historiadores raras veces se plantean al momento de su investigación. En ese caso, asistimos al diseño de un prólogo cuya función deja de ser la usual, al no actuar como "muro de contención" del sentido o de la propia lectura. Esas expectativas que el autor crea respecto de las posibilidades de la historia – que bien podrían ser catalogadas por la crítica tradicional como un "desborde" de los objetivos de la indagación histórica– sugieren el desarrollo de un texto cuyos propósitos exigen de un lector competente, capaz de establecer una red de relaciones más amplia y compleja de la usualmente requerida en estos casos. Tales circunstancias, sumadas al manejo retórico del lenguaje que el autor llega a desarrollar –por momentos de un modo excesivo– principalmente en el prólogo, son el punto de partida de un texto que nos planteará la posibilidad de acceder al pasado de un modo atractivo y poco convencional. No

obstante, debemos aclarar el hecho de que ese manejo retórico al cual nos referimos es un recurso al cual el autor recurrirá libremente en el prólogo. A partir de la distribución del tema tratado en capítulos y subcapítulos, el resto de la obra guarda de manera cuidadosa las convenciones y exigencias de una investigación histórica formal que controla el exceso de tales usos. Sin embargo, no dejamos de considerar el uso de la retórica como un rasgo significativo en la obra, del cual el prólogo es una interesante muestra.

Pero lo que constituyen detalles del discurso que llaman nuestra atención a la hora de comentar una investigación histórica, son aspectos que la novela desarrolla con toda libertad y que requieren de una interpretación distinta. Si se nos pidiera que describiéramos en una sola palabra qué es o de qué trata *Pirata*, utilizaríamos la palabra "desbordamiento". Un movimiento interno –impredecible y constante– al que sucumbe todo intento de fácil seguimiento o de economía del relato, lleva a que percibamos el texto novelístico como un espacio que abunda en la producción de imágenes y sentidos. Particularmente en *Pirata* se configura un discurso que, ciertamente, desborda toda intención de contener la palabra, suerte de metáfora del mismo ímpetu con el que las aguas del Caribe envolvieron tantas veces la nave pirata.

Si en *Demonios del mar* el lenguaje comete algunos "excesos" retóricos, no muy frecuentes en los textos de historia, tal situación ocurre a partir de un inevitable "contagio" de un discurso por otro: así como *Pirata* se hace permeable a la historia, *Demonios...* cederá, por momentos, ante la seducción de un lenguaje que aborda el pasado para representarlo, imaginarlo o recrearlo



de un modo más libre, con mayores posibilidades de acceder a algunos lugares del pensamiento y de la forma que tradicionalmente han sido negados a la historia. En este sentido, no estaría demás preguntarnos: ¿acaso el exceso no es uno de los rasgos que históricamente han definido mejor al pirata?; ¿no es el desbordamiento de la violencia, de la crueldad o de los sentidos el comportamiento que con más frecuencia se refiere, a la hora de hablar de los “demonios del mar”? No queremos sugerir con esto que para Britto García historia y novela sean una misma cosa; sólo que a la hora de escribir uno u otro texto, el narrador no dudará en recurrir a aquellos elementos que resulten adecuados para ampliar el radio de comprensión de sus planteamientos y preocupaciones, o para lograr una composición más coherente y efectiva de sus relatos.

Lo que hemos llamado con Jacques Rancière (1993) la triple dimensión de la historia –poética, científica y política– nos advierte de la complejidad que implica su configuración como discurso y de cómo sus vínculos con lo literario no podrían reducirse a una discusión en términos de identidad o diferencia. Tal situación se ha hecho aún más evidente, en la medida en que nos hemos propuesto ver los modos en que esa relación se materializa en dos textos que coinciden en tratar un mismo tema y que además son escritos por un mismo autor. Sin abandonar la idea de que la historia y la novela se organizan por igual como acontecimientos narrativos y experiencias particulares del tiempo (Ricoeur, 1996), nuestra experiencia de lectura nos ha llevado del mismo modo a no obviar aquellos aspectos que diferencian a ambos discursos. En lo que a

Demonios del mar y *Pirata* se refiere, creemos que ningún lector dudaría en identificar en cada una de ellas los diferentes propósitos de escritura que les anima, no obstante las coincidencias extraordinarias que les identifican. Es así como tratamos de demostrar que tales coincidencias rebasan la cuestión de la identidad entre los temas o la circunstancia de que ambos textos tengan un mismo autor.

2.3 Dos formas de organizar el relato

Comentábamos líneas más arriba, cómo en *Demonios del mar* el título y el prólogo son elementos considerablemente significativos en la obra, en la medida en que estos intentan constituirse en los puntos de partida del diseño de una voz que comienza por hablar de sí misma, de su composición o de su parecer frente a la propia historia. Así mismo destacábamos que tal situación si bien creaba ciertas expectativas de lectura, parecía ir modificándose, en la medida en que el texto iba conformándose como una investigación histórica.

De tal modo, podríamos decir que en *Demonios del mar* asistimos al surgimiento de dos voces o "puntos de vista" del narrador (Cf. Ricoeur, 1995:295), a veces diferenciados, y otras en una indiscernible unidad. De esos dos puntos de vista, el primero de ellos atiende a las exigencias y convenciones del saber histórico, mientras que el otro se permite explorar con mayor libertad las posibilidades creativas del lenguaje, como hemos visto. Cada una de esas voces ocupa una proporción distinta en el texto, pero las dos resultan igualmente significativas: mientras la primera domina el cuerpo fundamental de la obra –los

doce capítulos en los que se organiza la misma—, la segunda se manifiesta en otros lugares del texto como el título, el prólogo y los epígrafes diseminados a lo largo de la obra. Nos interesa en esta oportunidad, atender al modo como esa primera voz organiza el texto que analizamos.

Dadas las características de *Demonios...*, la imagen del narrador deberá necesariamente construirse a partir de la noción de autoridad —debemos tener en cuenta que como relato histórico, el texto se escribe a partir de un compromiso tácito del historiador de ofrecer una versión de “lo que ha ocurrido” en el pasado; y que como tal éste recurrirá a aquellas estrategias del discurso que le permitirán mantener la credibilidad del lector. En este sentido, el historiador asume un papel en el que los acontecimientos, el tiempo y el espacio narrados aparecerán *como si* él los hubiera presenciado o vivido (Bajtín, 1981:256). Pero tal efecto no se logrará mediante una colocación artificial del investigador en el pasado, como originalmente lo propuso el historicismo; ello implicará, más bien, una experiencia particular del tiempo, mediante la cual el presente del historiador acudirá a un encuentro con el pasado, situación que producirá una versión actualizada, histórica, de los hechos relacionados por él. Tal coincidencia se dará en términos del concurso de un tiempo y un espacio del narrador —el “cronotopo” bajtiniano (84-258)— y un tiempo y un espacio de los personajes y acontecimientos pasados².

² Según los planteamientos bajtinianos los “cronotopos son mutuamente inclusivos, ellos coexisten, pueden estar entrelazados, sustituirse u oponerse uno al otro, contradecirse uno al otro o descubrirse en más de una relación compleja” (Bajtín, 1981:252. Traducción nuestra). Si bien tales criterios son usados por Bajtín en relación con el texto artístico, creemos que tal categoría puede ser usada también en relación con la experiencia espacio-temporal del discurso histórico.

Al hablar de cómo funcionan los contratos y el reparto del botín en la empresa pirática en los siglos XVI y XVII, Britto García señala:

La modalidad del financiamiento repercute en el reparto de **los dividendos**, es decir, del **botín** [...] Un grupo de inversionistas, que por lo regular queda en tierra, pone **el capital** y toma **el beneficio**: Isabel de Inglaterra se enorgullece de invertir en las correrías de John Hawkins; Francisco I, en las de Verrazzano. Para el marino ordinario que sobrevive sólo queda **la miserable paga**; si es lisiado, **la mendicidad**; si muere, la tumba del mar. Para **la empresa pirática**, como para **la neoliberal**, el único objetivo es **el lucro** (p.77).

Mediante la inclusión de datos extraídos de las fuentes y de la construcción de una frase conclusiva, "la empresa pirática" queda actualizada en la cita anterior en "la [empresa] neoliberal", a través de una práctica común: la explotación del otro. Dos momentos –pasado-presente–, sus protagonistas –el inversionista-el trabajador– y los resultados –el lucro-la miseria– quedan, entonces, ubicados en espacios y tiempos distintos que, sin embargo, se encuentran e interpretan mutuamente en el lugar del discurso. Tal coincidencia ocurre a través de un manejo estratégico de los elementos sintácticos y formales, así como del sentido que el historiador imprime al texto con ello. De esos movimientos se desprende una reflexión en la cual la ética de quien escribe queda igualmente configurada en el texto. Pero ese acontecimiento discursivo responderá, así mismo, a la necesidad del investigador de asumir una posición de dominio o control de su discurso; posición ésta que resulta ratificada con el carácter afirmativo que posee el texto. En *Demonios...* el punto de vista de quien habla se ubica en un lugar estratégico, desde el cual se asume ese papel de autoridad, sobre el que se sostiene el propio discurso. Dicha autoridad queda corroborada en la referencia exhaustiva y constante a las fuentes que hace

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Britto García y en el propio proceso de escritura. Como bien lo refiere Paul Ricoeur, el “*singer of tales*” –quien cuenta una historia– cede el lugar de la narración al “*histor*” –el historiador–; éste, mediante la prueba y el documento, asume el compromiso del historiador, cuya promesa radica en contar “qué o cómo ocurrieron los hechos” (Ricoeur, 1999:103-106).

Cosa distinta ocurre en *Pirata*. En el texto novelesco la relación entre el narrador y la historia contada resulta también una situación natural al relato; pero el papel de cohesión de quien cuenta esa historia funciona de una manera diferente. Tomemos de la novela algunos fragmentos en los que también el tema de la miseria del pirata ha sido tratado:

En el capítulo 5 de la primera parte, “El Señor de las Aguas”, John Doe³ –“quien hizo resonar la marcha triunfal en el camino hacia el Reino donde todo es oro”– se encuentra en Londres haciendo las veces de juglar que cuenta, por una moneda o un pedazo de pan, “**lo sucedido** tras la empresa de la Conquista del Bello, Rico y Poderoso Imperio de Manoa” (51). En su relato –pleno de detalles, comprobables en la investigación histórica y en las fuentes utilizadas por el investigador – ese personaje, que recorrerá el texto como una presencia fantasmática, dice:

Ah, es bien luctuosa y triste la historia que he de contaros. No es de aquellas urdidas para divertir a los paletos en las ferias, ni de las que pueden ser repetidas para conseguir favores de las frívolas damas. Mas comprended que perdida mi juventud y mi vista, esta historia es el único bien que me queda. ¿Qué trae el triste soldado de la azarosa campaña sino el relato de los peligros? ¿Y qué el desposeído marino que ha cruzado las aguas, sino el recuerdo del rumor de las olas? Abrid, pues, vuestro corazón y vuestras bolsas ante mi pobre sombrero. Que alguna menuda pieza sirva para confortar nuestros cuerpos estropeados (52).

³ Podría ser traducido como “Juan nadie”

Los resultados de una empresa político-comercial –la histórica empresa de Sir Walter Raleigh– queda acá representada en la voz de un juglar que manifiesta, a su manera, situaciones a las que se refería de un modo afirmativo el autor erudito de *Demonios del mar*. Lo que en la investigación histórica quedó sentado mediante una reflexión seria y documentada, en la novela cobra existencia a través del relato oral de un personaje desconocido, ciego, mendigo y, quizá, muerto. Lo que en el texto histórico es una referencia que amplía y reafirma el planteamiento del investigador sobre la manera en que la empresa pirática se financiaba y era usufructuada, se convierte en *Pirata* en una escena representada al modo en que la tradición juglaresca narraba las gestas del pasado.

John Doe afina su cascada voz y pide a sus escuchas:

Imaginad que este charco que empapa nuestros pies es el tormentoso Atlántico. **Pensad** que algunas de esas hojas secas y briznas que seguramente en él sobrenadan son nuestra poderosa flota [...] **Acompañadnos** como en un salto por la anchurosa extensión del Océano, e **imaginad** que ya estamos en los otros confines del mundo...”
(53)

Para acceder al pasado, a una interpretación de la miseria a la que sus protagonistas quedaron reducidos, la novela recurre al poder evocador de la imaginación. Esto permite que el *como si hubiese ocurrido*, recurso propio de la narración histórica, recurra a otros elementos aún más efectivos que llevan a que un tiempo y un espacio que en efecto han desaparecido, queden representados en la voz viva de un personaje histórico y a la vez ficticio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los ejemplos anteriormente citados, podrían ser considerablemente útiles al momento de reflexionar acerca de los vínculos de identidad, entrecruzamiento y diferencias que definen la relación entre la historia y la novela. Como lo señaláramos anteriormente, el discurso histórico no se exime de representarse en un lenguaje de naturaleza figurativa; un ejemplo de ello lo podríamos observar en la utilización sugerente que Britto García hace del mismo, nombrando –mediante el título– y presentando –mediante el prólogo– esa, su elaborada investigación histórica. De igual modo, Britto García utiliza en ese caso una estrategia formal que le permite establecer una relación histórica entre el pasado y el presente, al hablar, por ejemplo, de cómo en época moderna el capital ha actuado y provocado consecuencias similares en circunstancias diversas. Pero, indudablemente, la posición de quien orienta y cohesiona los elementos del discurso en el texto histórico, debe responder a las expectativas que se ha trazado el propio discurso; de ahí que el punto de vista del historiador deba limitarse al papel que el principio de realidad de la historia le impone –el de relacionar acontecimientos como *en efecto* ocurrieron.

Ese punto de vista de quien refiere la historia, la novela puede convertirlo en una voz artística y "viva" (Bajtín), que posibilita que John Doe, desde la muerte, levante con su voz un escenario posible en el que los acontecimientos llegan a reinterpretarse. La estrategia que utiliza el relato literario –más propia de la historia que de la novela, el *como si hubiera ocurrido*– permite que el océano, las naves y esos acontecimientos vividos sean recuperados, puestos ante los ojos del lector-oyente, a quien el juglar se dirige en *Pirata*. Pero el rejuego de los

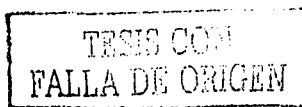
tiempos, el desprendimiento del suceso y la libertad con que la imaginación de John Doe, el músico, se despliega a través del tiempo, deberán correr por cuenta de la imaginación a la que la historia debe controlar o simplemente reprimir.

2.4 Las distintas posibilidades de interpretación de las fuentes

El encuentro del presente y el pasado en el discurso de la historia implica el establecimiento de una relación dinámica entre esos dos cronotopos. En ése sentido, tendríamos que decir que el discurso histórico abre las posibilidades del diálogo entre esos dos tiempos; de hecho, nace del tránsito y la confrontación productiva y repetitiva entre el presente y el pasado (Ricoeur, 1999). Así mismo, la historia establece una relación indispensable y constante con las fuentes que sustentan el trabajo de la investigación. Particularmente en *Demonios del mar* las fuentes juegan un papel importante, que el historiador deja sentado desde el inicio de la obra. Al respecto Britto García advierte en el prólogo:

En nuestro rumbo trataremos [de ir] rastreando en lo posible las fuentes directas, citando pormenorizadamente las indirectas, especificando siempre por qué elegimos una determinada versión entre varias de un mismo hecho y dejando absolutamente claro lo que suplimos con especulación o conjetura (33).

Del otro lado, en *Pirata* el autor anexa al final de la novela un apartado que llama "Fuentes" (457-461), en el cual reseña de manera puntual los documentos que sostienen la naturaleza histórica de los personajes y acontecimientos narrados. Dada tal coincidencia, en cuanto a la reseña y la relevancia de las fuentes en ambas obras, sería válido preguntarnos cuáles



serían las condiciones de esa relación y qué diferencias implica el gesto de señalar las fuentes y los documentos consultados, que en ambos textos ocurre. En primer lugar, señalemos que en *Pirata* no aparece citado *Demonios del mar* – obra que, según el autor, fue escrita primero que la totalidad de la novela. Es decir, el autor se excluye como fuente de información de la novela. No obstante todos los personajes y hechos históricos incorporados en el texto novelesco se encuentran reseñados ampliamente en su investigación histórica.

En *Demonios del mar* podemos señalar dos tipos de fuentes utilizadas: las testimoniales y aquellas cuyo origen se encuentra en los libros especializados o en los propios archivos. Al lado de éstas, en algunos momentos el escritor citará su propia experiencia como buzo o navegante⁴, para confirmar alguna información o algún dato citado. Observemos en el texto la función que el historiador adjudica al primer tipo de fuentes que hemos señalado: En el capítulo 2, “Las estructuras organizativas de la piratería”, en el inciso titulado “Devociones”, Britto García habla del espíritu religioso del pirata:

Los piratas no están exentos de esta preocupación por las cosas del espíritu. Como narra Oexmelin, en su condición de testigo o cómplice: “Lo curioso es, por otra parte, que los aventureros no dejan a su manera de ser religiosos. Antes de cada comida, todos ruegan a Dios: los franceses, como católicos, dicen el cántico a Zacarías, el Magnificat y el Miserere, en tanto que los ingleses, siendo protestantes, leen un capítulo de la Biblia o del Nuevo Testamento y recitan algunos salmos” (p. 94)

Más adelante Britto García agrega:

El Reverendo Padre Jean Baptiste Labat, a la vez religioso dominico, ingeniero y espía, alternativamente cronista y consejero espiritual de los piratas, precisa que “quizás en Europa se hallarán extraordinarias estas maneras para los filibusteros, en los que se supone poca piedad: pero los

⁴ En su larga experiencia en esas actividades Luis Britto García participó como buzo en la expedición que intentó el rescate de los restos de la flota del Vicealmirante Jean D’Estrées en aguas del Caribe venezolano.

que conocen América saben que ellos ponen muy gran cuidado en hacer parte de sus buenas fortunas a las iglesias, y que si hallan en sus presas ornamentos de iglesia o paños propios para hacerlos, nunca dejan de darlos a las iglesias que frecuentan (p.94).

Encontramos en estos fragmentos ciertas particularidades que nos parece importante comentar. En primera instancia, el uso de esas fuentes testimoniales sirve al historiador para reseñar lo que anuncia –la religiosidad del pirata–; pero a su vez la presentación que hace de cada uno de los informantes, funciona como un elemento que evalúa la naturaleza, la objetividad o las particularidades que caracteriza a cada una de sus fuentes. En lo que a la cita textual se refiere, observamos que en esos mismos párrafos éstas funcionan de un modo distinto: al hablar de las creencias o prácticas religiosas de los personajes en cuestión, ellas ofrecen además la oportunidad de contextualizar de una manera más amplia la situación variada, atípica y particularizada de la vida y del comportamiento general de esos seres, que se muestran también desde un ángulo desconocido para muchos lectores: el de su extraña y contradictoria espiritualidad.

Distinto es el manejo de las fuentes especializadas o de los archivos: El tono de la voz adoptada por el historiador en esos casos es más cuidadoso. Las citas textuales que incorpora suelen servirle para reforzar un planteamiento, ampliar la información que aporta con datos y cifras precisas, o para lograr una visión más completa de un lugar o un hecho determinado. En algunas oportunidades, la cita va precedida o la siguen observaciones que actualizan el texto, mismas en las que a veces se percibe un cierto tono de ironía – generalmente tales situaciones se presentan cuando la información proviene de

TEXTO CON
FALLA DE ORIGEN

documentos de la época. En ambos casos, las fuentes son instrumentos de trabajo; las voces extraídas de las crónicas, los testimonios transcritos de boca de sus protagonistas o la utilización de investigaciones que siguen distintos métodos u orientaciones académicas e ideológicas, son en el texto un indicio de la intención objetiva de la investigación, del cuidadoso trabajo de arqueo de fuentes y de la acuciosidad con la que el historiador ha leído entrelíneas esos textos, algunos de los cuales no fueron escritos con el propósito o el sentido que ahora se les asigna. Pero sobre todo, ese enorme volumen de obras reseñadas o citadas por Britto García en *Demonios...* es el elemento que, en parte, dará a la obra el estatuto de indagación científica. La autoridad de la que el historiador debe necesariamente investirse, se obtendrá en este caso a través del logro de una estratégica composición de citas, comentarios, anexos, mapas, cuadros estadísticos, etc, cuya funcionalidad apunta a la cohesión de un discurso que aspira a ser reconocido como una investigación erudita.

La reseña de las fuentes que atestiguan la naturaleza histórica de los personajes y acontecimientos que narra la novela, nos lleva a ver esa inclusión desde varios puntos de vista. En primer lugar, interpretamos la incorporación de esos datos, como un gesto mediante el cual se atiende a la preexistencia de un material escrito que refiere la ubicación en el pasado de los eventos y personajes tratados en la obra; es, por así decirlo, la puesta en evidencia de la relación cronotópica entre el texto novelesco y las fuentes historiográficas (Pons, 1996:176). La puesta en evidencia de ese material la interpretamos también como un modo de exaltar los vínculos, de esta obra en particular y de la novela

histórica en general, con el discurso histórico; o, más bien, con las distintas tradiciones y comportamientos de ese discurso. Por otro lado, al destacar el origen histórico de la novela, no sólo se pone en evidencia el componente histórico en el texto novelístico; de igual modo quedan sugeridos los posibles vínculos que los propios textos históricos tienen con el lenguaje literario. En este sentido, nos parece interesante comentar el hecho de que el origen histórico de personajes mencionados en las "Fuentes" como el Capitán Misson, Caraccioli o el Capitán Tew y de la nave *Victorie*, cuya reseña bibliográfica se reduce al libro de Daniel Defoe –publicado originalmente con el título *Historia de piratas* (1925), bajo el seudónimo de Charles Jhonson–, no está claramente establecido por la crítica, pero tanto en *Demonios...*, como en las "Fuentes" de *Pirata* la existencia de esos personajes y de la nave *Victorie* se toman como datos auténticos (Britto, 1998a:94 y Britto, 1998b:461, respectivamente). En *Demonios...* la referencia se resuelve en las siguientes líneas:

También hay visionarios. Daniel Defoe narra que el utópico capitán Misson enarbola en su nave "Victoire" un estandarte donde están inscritos los vocablos "Dios Libertad", e impone una estricta disciplina que les impide lanzar juramentos. Acompañado de un fraile renegado, Caraccioli, convence y arenga a su tripulación con sermones inflamados, de deísmo racionalista, y los conduce a fundar una comunidad utópica y democrática en Madagascar. El contacto cotidiano con las afines inmensidades del mar y de la muerte nunca deja de invocar pensamiento trascendentes (94).

Sin embargo, nos hemos encontrado con algunas opiniones que ponen en duda la existencia real de tales elementos. En la Presentación de la obra de Defoe (1999) que hace Alfredo Lara López se dice:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

De los piratas cuyas andanzas constituyen el asunto del libro, al menos tres: Misson, Lewis y Cornelius, son muy probablemente —opinión sostenida por ejemplo en el *Wordsworth Dictionary of Pirates*— una invención de Defoe, y las andanzas del Capitán Tew un tanto improbables. En esa segunda entrega, aunque sigue habiendo una amplia base de acontecimientos reales, parece que Defoe idealizó la figura del pirata como rebelde social, para demostrar que la sociedad contra la que se rebelaban era aún peor que ellos (14).

Nos hemos preguntado si Britto García podría haber leído algún comentario respecto del origen incierto de esos personajes, cuestión que —al menos por la reseña bibliográfica de sus obras— no queda aclarada. De que Britto García diera por cierta la existencia de los piratas nombrados, de igual modo nos quedaría por preguntarnos si entonces la inclusión de tales personajes en la novela o en la investigación histórica estaría influida por las mismas razones éticas que Lara López en su estudio adjudica a Defoe, escritor que —como Britto García— fue más conocido por sus novelas que por sus trabajos historiográficos.

La reseña formal del archivo del novelista —representado en las “Fuentes”— es una iniciativa en la que pudiéramos percibir la voluntad de colocar la novela y la historia en espacios y tiempos —cronotopos— similares, más no por ello idénticos. Pero al mismo tiempo, hacer al novelista de un archivo, como lo hace en este caso Luis Britto García, es dotarlo de un material que no siempre es evidenciado en un texto novelesco; no obstante ser éste un recurso que la novela histórica ha utilizado en algunos casos, bien para precisar de modo definitivo su sujeción a la historia —como ocurre con ciertas novelas históricas del siglo XIX—, o bien para establecer una relación significativa y lúdica, como

podría ser el caso de la novela histórica de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto* (1989).

En esa relación problemática, de tensión, que *Pirata* establece con la historia, las "Fuentes" son un elemento de interesantes implicaciones, en la medida en que esa parte del libro funciona, como decíamos, a manera de archivo histórico para la novela —nótese como esa figura de archivo está ubicada, en la disposición general del texto, dentro y fuera de la novela. La inmensa libertad con la que el narrador y los personajes del texto novelesco juegan con el material historiográfico reseñado en la novela, sugiere las distancias que un libro de historia y un texto literario poseen frente a las evidencias encontradas en los archivos. Pero en alguna medida, tal libertad podríamos relacionarla también con una intención metahistórica del texto, dado que tal circunstancia puede referirse, de igual modo, al trabajo imaginativo del escritor, frente a las evidencias que presenta un material que pre-existe y que es la prueba de que, en efecto, ese personaje tuvo existencia real o esos acontecimientos ocurrieron. Aquí no sólo la imaginación del escritor queda evidenciada, sino también el trabajo de selección y la discriminación del material que ha realizado el autor, al momento de escribir el texto. Es en esa parte de la novela, las "Fuentes" —lugar en que las diferencias con la historia quedan, una vez más, puestas de relieve—, donde se plantea un juego extraordinario de relaciones y diferencias entre el historiador y el novelista: ¿Acaso el trabajo de selección y escritura del material histórico no es para el historiador una actividad que comporta responsabilidad y procedimientos similares a los del novelista?; y

pensar la historia desde esa perspectiva, ¿no implica, así mismo, la problematización de los vínculos de esa disciplina con aspectos tales como la imaginación, el logro de la forma o la ética del texto?. Si embargo, debemos aclarar que la visión crítica que pueda asumir el historiador frente al archivo, nunca será igual a la del novelista: el investigador de la historia, particularmente el investigador moderno, también es un intérprete de los documentos; pero esa actitud que le llevará a atender algunos aspectos relacionados con las posibles intervenciones venidas de los copistas, la impresión, etc, así como también de los posibles sentidos apenas sugeridos en esos textos –¿qué hay detrás de lo que se dice?, ¿porqué o para qué se escribieron esos textos?, etc– servirán en todo caso para que el historiador realice una comprobación de los hechos. En el caso del novelista, la interpretación crítica del archivo ocurre de un modo distinto, en la medida en que su trabajo no está sujeto a la evidencia y posee un componente imaginativo mucho más amplio y autónomo. La novela también intenta reflexionar sobre el proceso de composición de la historia. Esa actitud reflexiva, metahistórica, que vemos en el texto literario, le acercaría, entonces, a las propuestas de la historiografía moderna, en las que, como lo señala Víctor Bravo, "La autorreflexividad del discurso histórico ha permitido la crítica del archivo" (Bravo, 2000:195). No obstante, en *Pirata* la crítica documental se dará a partir de la puesta en la relación de la historia y la novela y del consecuente tratamiento libre y creativo del archivo.

El distanciamiento crítico con el archivo que en *Pirata* se plantea de un modo sugerente, tiene en la novela *1984* (1949), de George Orwell, un

extraordinario antecedente. Recordemos que Winston –personaje principal de la obra– se ocupa en el “Ministerio de la Verdad” de modificar los archivos, de manera que las afirmaciones del Gran Hermano se correspondan siempre con la verdad dictaminada desde las esferas del poder. En un acto en el que la naturaleza manipulable del archivo queda en dramática evidencia, lo que implica a su vez una abierta manipulación del tiempo, el personaje de una manera recurrente corrige, tacha, reescribe o enmienda en el documento el hecho o el acontecimiento pasado: “Lo único de que se estaba seguro era de que cada trimestre se producían *sobre el papel* cantidades astronómicas de botas mientras que media población de Oceanía iba descalza” (Orwell, 1999:122). En este caso, la verdad del documento es producto de la maniobra indiscriminada del autor del texto y del carácter de institución que posee el archivo (Derrida, 1997). Otro interesante tratamiento del tema del archivo lo encontraremos en la corrección formal de las memorias del general Llorente que en *Aura* (Fuentes,1964) hace Felipe Montero: el distanciamiento del archivo se da en esta oportunidad por la vía de la reescritura del “estilo” del documento original:

Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos (30).

[...]

Revisas todo el día los papeles, pasando en limpio párrafos que piensas retener, redactando de nuevo los que te parecen débiles, fumando cigarrillo tras cigarrillo y reflexionando que debes espaciar tu trabajo para que la canonjía se prolongue lo más posible (33).

Si tomamos las novelas tradicionales de piratas como un antecedente o como una posible fuente de *Pirata*, hemos observado que Britto García no menciona directamente cualquier vínculo de esta naturaleza; pero sí marca una

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

notable variante estética y conceptual respecto de los estereotipos de esa tradición. Señalemos, por ejemplo, el tratamiento de la compleja y extraña vida interior de sus personajes, la transmutación de algunos de esos personajes, la diversidad de perspectiva de la voz que narra y la utilización de distintos recursos estilísticos para describir escenas o acontecimientos de la piratería, entre otros.

Así como a partir de las fuentes en *Demonios del mar* y *Pirata* podemos establecer algunos vínculos de identidad entre la historia y la novela, esos mismos aspectos nos pueden llevar a establecer también diferencias entre ambas instancias. Tomemos como ejemplo el tratamiento que en los dos textos tiene la obra escrita del converso inglés Thomas Gage, quien está considerado como uno de los ideólogos de la expansión inglesa en América, planificada por el Lord Protector Oliverio Cromwell en 1654.

En la segunda parte de la novela, "El Señor de la Muerte", capítulo 4 (191-250), el papel del narrador lo asume el moribundo Thomas Gage⁵. Una voz que desvaría, relata los pormenores de una aventura que históricamente termina en la derrota. Particularmente el texto escrito por Gage, el cual está reseñado en las "Fuentes" de la novela⁶, es incorporado a la obra para ponerlo en relación con otras versiones y textos que tratan de momentos que preceden, son contemporáneos o suceden al momento en el que el material fue escrito. La información que el mismo contiene y que sirve de justificación a Cromwell para

⁵ En su lecho de muerte, Gage cuenta a Hugh Godwind la historia de su proyecto y el aparatoso fracaso del mismo. En las "Fuentes" se reseñan los textos que atestiguan el origen histórico de lo que el personaje refiere.

⁶ Nos referimos a *Viajes en la Nueva España* (Gage, 1980)

diseñar su "Western design", será intercalada –casi de manera idéntica a como Gage la reseña en su libro–, a modo de interrogatorio por parte del Lord Protector al personaje:

¿Decís vos, señor Gage, que criollos, indios, negros y mulatos no esperan más que la aparición de una flota inglesa para sublevarse contra sus tiranos españoles y entregársele como fieles súbditos?

-Digo y repito que tan amargo, tan duro es esto para los pobres criollos, que les oído yo mismo afirmar [...]

[...]

¿Decís vos, Thomas Gage, que un tesoro magnífico en oro, plata y cacao cunde por doquiera entre esas paganas Indias esperando que nuestra mano condescienda a tomarlo?

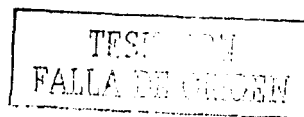
-Digo y repito que Portobelo era digno de ver cómo los comerciantes pagaban todo en moneda de plata [...]

[...]

-¿Decís vos, Thomas Gage, que no es nada la fuerza con que la corona española guarda tantas y tan magníficas riquezas?

-La seguridad con que los descendientes de los conquistadores viven en ciudad de México es tan grande que no tienen ni puertas, ni murallas, ni bastiones, ni tampoco torres, plataformas, arsenal, municiones ni artillería para defenderse contra los enemigos domésticos o extraños [...] (205-207 pp.).

Pero no es sólo la nueva disposición que se le da al texto que sirve de referencia lo que nos lleva a pensar en el libre manejo que en éste y en la mayoría de los casos hace la novela de sus fuentes. Es también el diálogo cronotópico que se establece en el texto entre la agonía de Gage y otros momentos que históricamente involucran al personaje; o la relación que la novela plantea con otros aspectos no reseñados en sus "Fuentes" o con la investigación histórica de Britto García. Todos esos aspectos convergen en una situación en la que la referencia histórica se desdobra en acontecimiento literario. Ese segundo despliegue de la referencia –referente de segundo grado, lo llama Paul Ricoeur (1999)– se convierte también en el texto en una manera



de plantear en qué medida el archivo no puede pensarse como una instancia clausurada ni completa; o cómo la interpretación libre de un texto puede llenar a su modo las fisuras de la información instituida por el archivo. Como bien lo explica Roberto González Echaverría al hablar de lo que el crítico llama *ficciones de archivo*, "el Archivo funciona como un signo, una alegoría del origen. Sólo queda la parte externa de la alegoría, una forma vacía de la que emanan otros significados" (González Echevarría, 1998:243).

El interrogatorio de Lord Cromwell es ya una variación del texto original, que pone en evidencia la reconducción ideológica y formal que tuvieron los escritos de Gage por parte de funcionario inglés, cuestión históricamente cierta. La disposición dialógica de la obra de Gage en la novela es una cuestión de forma, cuyas implicaciones críticas y reflexivas respecto del poder simbolizado en el archivo, quedan así mismo sugeridas.

En *Demonios del mar* la reseña de esos sucesos se hace de manera radicalmente distinta a la de la novela. Al comentar la misma obra de Thomas Gage, Britto García señala:

Pues durante los doce años siguientes Gage recorre el Caribe y Centroamérica tomando nota de todo en vistas a su posible conquista por los ingleses, y viviendo altibajos que asimilan su autobiografía a la mejor novela picaresca.

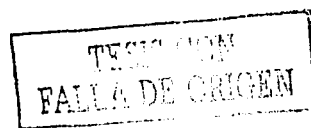
[...]

A su regreso a Inglaterra, Thomas Gage se convierte al protestantismo, pone todos sus informes, datos y reflexiones en conocimiento de Oliver Cromwell, y éste a su vez arma una formidable flota que zarpa hacia América con órdenes de conquistar el Caribe y Centroamérica. De nuevo un proyecto visionario cambia la configuración de una parte importante del Nuevo Mundo (158-160).

Mediante la utilización indirecta de las fuentes observamos cómo el fragmento citado, además de actuar como comentario sucinto sobre una situación en particular, no abandona la intención general del texto: demostrar cómo el Caribe fue un lugar donde el capital europeo desarrolló sus planes de expansión y cómo tal situación fue determinante para el destino de esa región del continente. Las últimas frases de la cita sirven precisamente para llevar esa idea a un plano concluyente: "De nuevo un proyecto visionario cambia la configuración de una parte importante del Nuevo Mundo" (160) Luego, en este caso, la referencia tiene una orientación precisa y determinada, que no se desvía del plan global de la investigación. Sin abandonar el cuidado de la forma e imprimiéndole cierto carácter narrativo al discurso —obsérvese el inicio del texto "Pues durante los doce años siguientes..."—, en *Demonios...* las relaciones con éste u otros textos históricos se establecerán en la medida en que tales vínculos funcionen como refuerzo de los planteamientos de base claramente expresados en el texto.

Podríamos catalogar la relación que *Demonios...* establece con sus fuentes como un hecho intertextual, acontecimiento en el que el origen escrito y canónico de las fuentes queda de una vez instituido⁷. En función de la coherencia del discurso y del principio de realidad que anima la investigación, el historiador establece, en efecto, relaciones productivas con otros discursos; pero a la vez tiende a cerrar sus posibilidades creativas, en la medida en que los textos citados por el investigador no pueden funcionar como voces autónomas.

⁷ Al comentar ese concepto propuesto por Julia Kristeva en su ensayo "La palabra, el diálogo y la novela", la investigadora Françoise Perus lo define como un " 'diálogo' de los textos canonizados entre sí" (Perus, 1998:32).



La promesa del historiador de hablar de "lo que realmente ocurrió" impone ciertos límites al discurso histórico, que persiguen el cumplimiento de tales exigencias. La inclusión de las "Fuentes" adquiere en *Pirata* otro sentido, en la medida en que la novela se desprende con toda libertad de la autoridad que el mismo texto le ha asignado originalmente a ese archivo. Tal desprendimiento ocurre en la medida en que las evidencias históricas que presenta la novela –en las "Fuentes"– establecen un diálogo crítico con la tradición del archivo, con sus documentos y con las voces en las que se "deposita" el pasado. De esa manera el silencio del documento y el poder del archivo quedan desplazados en la novela por las voces de los personajes, que resuenan como testimonios vivos y artísticos de un tiempo que acontece como memoria, como presencia o como premonición.

2.5 La uniformidad y la fisura del relato

Los acontecimientos y personajes de los que trata la novela son tratados de forma distinta en la investigación histórica. Hemos observado cómo la cronología que lleva adelante *Demonios del mar* se conserva de un modo general en la novela; mas ello no implica que la experiencia del tiempo sea la misma en una y otra obras, ni que los desplazamientos del discurso deban ser por esa razón idénticos. En el trabajo de cotejo que hemos realizado, encontramos algunas escenas en las que el aspecto imaginario de la novela se desarrolla justo en las zonas en las que el discurso histórico parece hacerse menos preciso o más ambiguo. Pongamos como ejemplo la reseña que hacen

esos dos textos de la obstrucción de la salida del Lago de Maracaibo⁸ al que la flota del pirata inglés Henry Morgan se ve sometida por las naves del Vicealmirante Español Alonso del Campo y Espinoza en 1669. En el inciso "El Almirante de las naves de fuego" (474-477) de la investigación histórica se dice lo siguiente:

De acuerdo con las costumbres de los Hermanos de la Costa, Morgan llama democráticamente a consejo y lee la propuesta de don Alonso del Campo (regresar pacíficamente lo que han tomado los piratas en el saqueo de las ciudades de Maracaibo y Gibraltar). Responden todos que prefieren morir antes que devolver el botín. **Uno de ellos** ofrece destruir la formidable "Magdalena" con sólo doce hombres (475).

El mismo episodio es narrado en *Pirata* de la siguiente manera:

En la plaza resuenan las trompetas con las cuales los músicos de Morgan, según la antigua usanza de los Hermanos, convocan a Consejo a las tropas.

[...]

Con alaridos sobrepasan los filibusteros el tumbo de tambores de las afueras. Gritan unos que hay que abrirse paso entre los esclavos. Berrean otros por un duelo de artillería contra las fortalezas flotantes. Claman los más que perderían el botín en uno y otro caso. Las bravatas delatan el pánico. **Me adormece la fiebre. Por momentos me desespera el vocerío que semeja catarata de ecos.** En un instante el vaho del frío casi parece un silencio. **Me levanto. Ofrezco destruir la nave del almirante Alonso de Espinoza con un brulote, o nave de fuego.**

[...]

Me ofrezco pilotear el brulote (303).

El personaje anónimo que en la investigación histórica es referido con la escueta frase "Uno de ellos...", en la novela lo asume una primera persona, detrás de la cual está ese enigmático e histórico nombre de Hugh Goodwind. La no-persona con la que con tanta frecuencia se resuelven ciertas lagunas de la historia es asumida en el texto novelesco por un "yo" que actúa como eje central

⁸ En realidad el Lago de Maracaibo es un golfo muy cerrado, con una reducida salida al mar y la particularidad son dulces por su origen fluvial.



de una acción que en efecto ocurrió, pero cuyo protagonista la historia desconoce. Aunque su origen está apenas reseñado por las crónicas de la época, en la novela Godwind ejerce el papel de voz del relato; no obstante, en la novela su significación siempre estará dada por el silencio en el que la historia ha mantenido su extraordinaria aventura —más adelante nos detenemos en este aspecto. La ausencia o el silenciamiento del personaje en situaciones reseñadas por la investigación histórica o su relevancia en la novela se logra en este caso mediante la asimilación que hace el autor de la primera persona de ese desconocido incendiario que salvó la flota de Morgan de un inminente ataque español; o por el ambiguo uso impersonal de la frase que la investigación de Britto García muestra en el fragmento arriba citado.

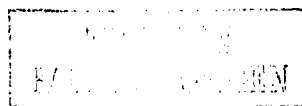
El mismo personaje, Henry Morgan, tiene en la novela y en la investigación histórica un destino inmediato distinto: mientras en *Demonios del mar* la temeraria huida de Morgan termina en la deriva de sus naves y en el rescate de parte de las embarcaciones por la flota del vicealmirante francés Jean d'Estrées (477) —situación que la investigación y la novela reseñan cada una a su manera—, en *Pirata* la huida del corsario se resuelve en la también histórica y vergonzosa deserción que Morgan comete un año más tarde desde la costas del istmo de Panamá (307-308). Tal giro o tergiversación de los hechos es reseñado en las "Fuentes" de la novela con el siguiente comentario: "Morgan asimismo en una ocasión robó el botín a sus propios filibusteros" (459-460). De nuevo, el autor se sirve de frases imprecisas o ambiguas, que tangencialmente "cubren" las expansiones, reducciones o cambios a los que la novela somete algunos de

los datos históricos, comprobables en la investigación o en el mismo archivo de la novela.

En el ejemplo arriba comentado, vemos cómo las variaciones imaginativas propias de la ficción dan licencia al texto novelesco para promover la actuación de personajes o el desarrollo de acciones de los cuales la historia no tiene constancia o dice de otra manera. Mas el discurso histórico, al asumir la responsabilidad de dar una descripción de hechos y personajes que ya no existen —pongamos por caso el asalto del pirata Morgan a Maracaibo y Gibraltar en 1669— está de igual modo apostando a dar por ocurrido aspectos no-observables de la realidad. En ese sentido, la corrección o el disimulo a los cuales la historia pareciera someter a la novela es una estrategia a la que el discurso historiográfico está destinado a recurrir de manera habitual. Si como insistentemente se ha planteado, el discurso literario se gesta y expande en las fisuras del lenguaje, la uniformidad del discurso histórico es sólo la cara visible de un lenguaje que no desconoce las grietas del sentido, ni ese "diálogo extraño" (Michelet) que suele establecer la historia con el silencio o con la muerte.

2.6 Un acontecimiento y dos formas de contarlo

A lo largo del presente capítulo, hemos intentado establecer, mediante la lectura de *Pirata y Demonios del mar* algunos de los modos como el discurso histórico y el discurso literario se relacionan. A partir de ciertos planteamientos de Hayden White, la historiografía contemporánea se ha hecho más receptiva a la idea de que el discurso histórico posee rasgos artístico-poéticos en su



composición. El reconocimiento de tal circunstancia ha llevado a que un considerable número de historiadores contemporáneos planteen, de nuevo, el acercamiento de la historia al lenguaje literario. No obstante, creemos necesario preguntarnos en qué medida tal identidad implica a su vez diferencias entre ambos discursos, dado que los principios de realidad y el proyecto de escritura de cada uno de ellos difieren de un modo que no debe ser obviado por nosotros.

Pongamos como ejemplo de ello, la manera como es tratado en *Demonios...* y en *Pirata* el episodio en el que Levasseur –un hugonote francés enviado por mousier De Poincy al rescate de La Tortuga como base francesa– toma posesión y es derrocado en la isla. En *Demonios del mar* se plantea este acontecimiento como una forma de representar los conflictos políticos y religiosos que se dan en el Caribe por esos tiempos. Resalta Britto García, cómo La Tortuga es un excelente ejemplo de la rebatiña –por parte de españoles, franceses, ingleses y holandeses– de la que fue objeto esa zona, hacia mediados del siglo XVII. A su vez, el autor hace referencia a las diferentes estrategias ofensivas y defensivas de esos sectores y de cómo el Caribe se convirtió en una región en donde también tuvieron lugar los conflictos religiosos que entre católicos y protestantes se desarrollaron en la Europa de ese tiempo:

No hay duda de que la cuestión religiosa tiene su peso en la empresa: en el primer artículo del contrato de colonización acordado entre de Poincy y Levasseur, se acuerda 'libertad de conciencia igual a las dos religiones'. Por la vía del contrato, la base filibustero adopta su propio edicto (441).

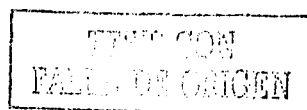
Lo que en la investigación histórica es una exposición bastante completa sobre tal acontecimiento y las circunstancias que giran a su alrededor (440-443),

es para la novela un material extraordinariamente rico, cuyo tratamiento estético recurrirá a procedimientos artísticos, propios de la narrativa moderna como el de la carnavalización, expuesto por Mijail Bajtín; el cual consiste en el proceso de asimilación artística que dicha narrativa hace de algunos de los rasgos característicos del carnaval –como manifestación popular de la Edad Media y de otros elementos también claves de los llamados géneros bajos de la antigüedad–; se trata pues de un proceso que va a dotar al arte literario moderno de la vida, las voces y la autenticidad de la cultura popular (Bajtín, 1974).

En el capítulo 3 de la segunda parte, "El Señor de las Aguas" (141-189), el acontecimiento histórico que referíamos será desarrollado en *Pirata* a partir de procedimientos textuales que no variarán en gran medida respecto de los planteados en el resto de la obra. En ese capítulo, lo que a lo largo del texto hemos percibido como una rememoración de algunos rasgos y voces teatrales⁹, se convierte ahora en una representación de intenso sentido dramático. Tal circunstancia la interpretamos como un acercamiento del texto a los modos artísticos de la carnavalización (Carrillo Pimentel, 2001). Así la utilización de tales modos o recursos formales y estéticos, lejos de distanciar a la novela del sentido de lo histórico, la involucran con mayor intensidad y originalidad a los planteamientos que Britto García ha venido desarrollando en su investigación histórica.

Los acontecimientos históricos que constituyen el establecimiento del calvinista Levasseur en La Tortuga y su posterior derrocamiento, se entretajan

⁹ Tal circunstancia no debe extrañarnos en un texto cuyo autor ha escrito varias obras de teatro. Mencionemos, por ejemplo, "El Tirano Aguirre", obra de tema histórico, con la que Britto García gana la distinción del Premio Municipal de Teatro en 1975



de forma festiva en la narración del capítulo que comentamos. En la novela, a la par que se sucede una celebración de la cual podría decirse que es una muestra excepcional de los elementos carnavalescos en el texto –la risa, las imágenes del cuerpo grotesco, las visiones de la muerte, la ambivalencia, las inversiones del sentido, los actos de entronización-desentronización, de apaleamientos, profanaciones o blasfemias, entre otros– discurren igualmente escenas en las que se representa la ambición y la codicia del personaje Levasseur que también invirtió tiempo y recursos considerables para levantar una fortaleza como signo de poder en su pequeño imperio caribeño.

En *Demonios...* Britto García señala lo siguiente: Durante el tiempo que Lavasseur estuvo en la isla, "El pagano Caribe se convierte en escenario de los furores teológicos que devastan a Europa" (442). Ese mismo enfrentamiento se representa en *Pirata* con comentarios como el siguiente: "Como bandas de macacos, las dos filas de creyentes se enseñan los dientes y se arrojan suciedades, sin atreverse a embestirse" (184). Así mismo y mediante la utilización de elementos festivos, el histórico derrocamiento de Levasseur se describe de esta forma:

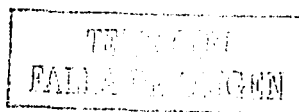
Los profanadores se incorporan, abaten las casullas de sus hábitos dejando ver, en lugar de hugonotes, piratas beatos. Sobre Levasseur cae con estoques alzados una jauría de sicarios penitentes y de papistas de la nave del capitán Daniel (185).

Es decir, en la novela el acontecimiento histórico no deja de tener incidencia ni deja de ser representado; sólo que las posibilidades creativas que le son características al texto literario, permiten que un hecho que ha sido

constatado como ocurrido en un tiempo y espacio precisos, pueda ser representado en esta oportunidad como una mascarada o un ritual festivo.

En el capítulo que leemos, Madeleine, la "Reina Puta" –quizá una referencia festiva a Elizabeth de Inglaterra, la reina virgen–, aparece como un personaje de interesantes rasgos carnalescos: la abyección de la muerte y los signos evidentes de la putrefacción del cuerpo del personaje, son imágenes que se articulan a otras que dan cuenta de una bella y conmovedora historia de amor: "La Reina de las Putas murió esperando a su amor secreto, Adant la Soif" (146). No obstante, el texto da también distintos tratamientos a otras nociones propias de lo carnalesco:

No obstante, temas como el de la eternidad y la muerte, por ejemplo, se convierten en este capítulo en objeto de reflexión y conflicto. Así, la eternidad – que lo carnalesco concibe paradójicamente como expresión gozosa del instante– aparece aquí como expresión de esclavitud y de condena: "Ahora están condenados como nosotros a contemplarse hasta el fin de los tiempos" (146), dice Levasseur al referirse a los esclavos negros y mestizos que levantan su fortaleza en La Tortuga; y la muerte exhibe su rostro trágico, como manifestación del viraje que dieron los pueblos autóctonos, una vez que la Conquista europea llegó a imponerse en sus tierras: "En los mundos por construir, vidas y muertes son los bloques de nuestras edificaciones" (162); o: "el Señor de la Muerte, antes Amo y Señor de la Tierra, es ahora criado de tinterillo y siervo del verdugo" (175). La muerte de los habitantes que originalmente poblaron las islas del Caribe, acontecimiento que alguna vez tuvo un sentido



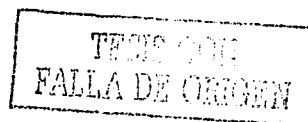
universal y sagrado, adquiere las marcas históricas de una cultura mercantilista que agrede y extermina a los nativos. La representación festiva de la muerte queda en este caso desplazada por una intención crítica hacia la Conquista – situación bastante frecuente en nuestras novelas históricas–, que en *Pirata* tiene momentos estéticamente muy bien logrados, aunque encontramos ejemplos en que la voz autorial discurre directamente, en una aparente tesis socioeconómica que no esconde su humor y causticidad: “Así como el prostíbulo nace de la respetabilidad de las familias, el pirata y el esclavo son el abono de la prosperidad de los negocios, es decir, de los imperios”, comenta Britto García tras la voz de Godwind (170).

En *Pirata* la carnavalización de algunos personajes y hechos históricos no se limita a funcionar como un recurso exclusivamente artístico. Las implicaciones estético-ideológicas de tal situación nos permiten ver una obra en la cual la interpretación del pasado es una forma de comprensión del mundo, profundamente marcada por los conflictos y las crisis del presente del texto. Es por ello que la historia y la novela que Britto García escribe sobre los piratas concluyen con la misma frase: “El siglo de los piratas no ha terminado” (Brittoa, 1998:580 y Britto b, 1998:461). De ese modo, la novela se configura como una suerte de mosaico complejo de formas, tiempos y espacios, en el que, como lo ha señalado Mijail Bajtin, el modelo del cosmos se transforma dramática y constantemente (Bajtin, 1981:30).

La experiencia formal, el lirismo, el sentido lúdico, la fragmentación o la carnavalización como rasgos sobresalientes del texto ofrecen al lector en esta

novela la perspectiva de un mundo que, no obstante la heterogeneidad y arbitrariedad de sus formas, guarda en sí mismo una coherencia y un sentido que trascienden un orden sencillo y razonado. El mar, la piratería, la vida colonial y sus conflictos se representan de un modo irregular e imprevisible, como metáforas de una historia que indaga en otros modos de expresión y de reconocimiento: "Y juegan prodigiosamente la luz y la sombra, persiguiéndose y esquivándose [...] desorganizado y blasfematorio caos contradiciéndose y desmintiéndose sin romper la viciosa prisión de su diálogo" (168).

Al pensar en los vínculos que la novela establece de este modo con hechos y personajes de la historia, podríamos explicarnos esa relación o entrecruzamiento entre ambos discursos como el resultado de un encuentro dinámico y productivo entre dos obras que, no obstante concebirse como representaciones distintas de lo real, provocan un encuentro en el texto novelesco; lugar en el que el mundo adquiere una dimensión extraordinaria, donde presente y pasado se proyectan en toda su autenticidad y en el que acuden a un encuentro oblicuo perfecto. Los vínculos y diferencias entre la novela y la investigación histórica quedan así establecidos a partir de un acontecimiento artístico, en el cual personajes y sucesos históricos son objeto de una novedosa y creativa de interpretación del pasado.



3. El asunto del cautivo. Modos de acceder a la historia desde la novela

En nuestra reflexión a propósito de la novela histórica, hemos insistido en el carácter híbrido que le caracteriza, o en cómo el género no podría ser interpretado adecuadamente si no se tomara en cuenta la manera en que la intencionalidad artística camina de mano con un deseo o voluntad de reflexionar sobre el pasado. Pero el interés por la historia que expresa la novela histórica no podría ser interpretado exclusivamente como una intención o un proyecto mediante el cual se asume o se cuestiona una idea o práctica de la historia; también es factible ver la novela histórica como una posibilidad alterna de acceder al pasado, como una forma de darle continuidad a la memoria, para interrogarla e interrogarnos sobre nuestra condición de seres históricos, de hombres inevitablemente marcados por la tradición y por el tiempo.

Si bien esa mirada o actitud hacia el pasado tuvo para la novela histórica tradicional una función eminentemente pragmática, en el sentido de haber sido utilizada como un instrumento de búsqueda o construcción de algunas verdades que justificaran un modelo de nación o una idea de la historia, la novela histórica contemporánea intenta orientar su preocupación por la historia en un sentido, quizá, más reflexivo o menos esquemático. La novela histórica más reciente, digamos la escrita en las últimas décadas del siglo XX, conserva de la tradición la idea de que en el pasado se encuentran ciertos sentidos clave para la interpretación del hombre y/o la actualidad. Pero la novela histórica contemporánea asume esa interpretación del pasado como un acontecimiento

histórico sujeto a cambios y al cual es posible acceder de múltiples maneras. Como lo hemos señalado en otras oportunidades, ese cambio en cuanto a la percepción e interpretación del pasado que caracteriza a la novela histórica contemporánea no es exclusivo del género. Recordemos que ya desde finales del siglo XIX se vienen planteando otras ideas acerca de la historia que, finalmente, tendrá también en el llamado "giro histórico" (Domanska, 1998) su más reciente expresión.

Al detener nuestra atención sobre la naturaleza y características del personaje que a lo largo de la novela de Britto García, *Pirata*, asume el papel de voz protagónica, nos hemos preguntado en qué medida los vínculos que la novela establece con la historia a través de ese personaje, pudieran de igual modo llevarnos a relacionarle con otras experiencias literarias semejantes o contemporáneas a ella. En este sentido, recordemos que para la novela histórica latinoamericana los personajes y acontecimientos de la historia parecieran tener aún mucho qué decir y qué explorarles, pues hasta los mismos libros y documentos instituidos como "oficiales" no dejan de ser un rico material en la medida en que el novelista puede indagar, lo mismo que el historiador, en sus puntos de vista y en lo que privilegian, ocultan o callan sus versiones¹.

En una suerte de exaltación de la novela histórica latinoamericana, el investigador venezolano Alexis Márquez Rodríguez afirma que algunos de los cambios más significativos ocurridos en este tipo de novelas tienen en la experiencia latinoamericana interesantes momentos. Según el crítico venezolano,

¹ Al respecto la investigadora Silvia Pappe se pregunta: "¿un contexto tradicional (por ejemplo tomado de la historial oficial) tiene capacidad para dar cabida a un objeto de estudio novedoso, a un análisis que rompe con los otros?" (Pappe, 2003)

desde su introducción en América Latina durante el siglo XIX, la novela histórica propuso giros importantes en lo que respecta al tratamiento de la historia, así como en lo concerniente a la utilización de algunas de sus estrategias compositivas (Márquez Rodríguez, 1991). Entre los aportes o cambios que según Márquez Rodríguez podemos apreciar estaría precisamente el de la incorporación de reconocidos personajes de la historia al relato literario, en un claro distanciamiento de lo que, para G. Lukács, era uno de los principios fundamentales de la clásica novela histórica, representada por Walter Scott, quien según Lukács apoya la "construcción de sus novelas alrededor de un 'héroe' mediocre, correcto pero no propiamente heroico" (Lukács, 1977:32-33). Del otro lado, conocemos algunos trabajos críticos como los de la brasileña Gloria da Cunha-Giabbai (1994), la mexicana Gloria Prado Garduño (1997) o la venezolana Luz Marina Rivas (2000) que se han propuesto llamar la atención sobre un particular e interesante tratamiento de la historia en la novela latinoamericana de nuestro tiempo desde la perspectiva de personajes social y culturalmente marginados o negados por la historia oficial –particularmente desde la perspectiva femenina.

En nuestra opinión, los temas, personajes o asuntos de la historia de los que trate la novela histórica podrán permanecer o cambiar; ocupar un lugar principal o secundario, relevante o nimio en el pasado. En realidad, los resultados de esa aventura narrativa sólo serán posibles de calibrar de manera general, en la medida en que cada texto, concebido como el resultado de una configuración particular y compleja, sobre hechos y personajes relevantes o irrelevantes del

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pasado, pueda ser leído como un acontecimiento en sí mismo que, no obstante la autonomía que le da forma, no se desprende del mundo, de la tradición y, particularmente, de la historia.

Como veremos a continuación, el personaje principal de *Pirata*, Hugh Godwind, tiene un origen histórico; ese origen será reseñado, brevemente, por Britto García en su libro de historia *Demonios del mar*. Tal circunstancia tendrá que ver también con una situación que con frecuencia se presentó en el pasado americano y que posteriormente se convirtió en tema de la literatura: el cautiverio al que algunos conquistadores y exploradores fueron sometidos por parte de los aborígenes durante el período de la conquista y de la colonización europeas.

3.1 El cautivo y su relación con la literatura latinoamericana

Nuestra historia parece contar con más acontecimientos o relatos sobre cautivos de los que comúnmente se conocen. Quizá el asunto no haya sido lo suficientemente considerado o explorado por juzgársele poco atractivo, o simplemente porque la mayor parte de esas experiencias han sido veladas por otras historias mucho más heroicas, o de mayor incidencia e interés. Sin embargo, en el transcurso del tiempo, algunos de esos relatos no han dejado de llamar la atención de oyentes y lectores. Prueba de ello es, por ejemplo, la receptividad que tuvo desde sus primeras publicaciones el relato de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (*Naufragios*, 1542) —expedicionario español que participó en la frustrada expedición que en 1527 emprende Pánfilo Narvaez a las tierras de La Florida y que estuvo cautivo en tierras americanas por un tiempo considerable; o el inmenso interés que produjo hacia 1580 la historia de otro aventurero español, Francisco

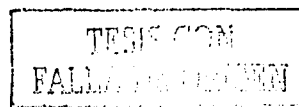
Albújar, quien en una de las más tempranas expediciones realizadas por las cercanías del río Orinoco fue abandonado en la selva, por castigo. Luego de haber sido capturado y adoptado por los indígenas, Albújar fue liberado dieciséis años más tarde².

Indudablemente que el atractivo o el interés que pudieron haber tenido esos relatos en la época de la conquista responde a motivaciones distintas de las que pudieron haber surgido en épocas posteriores. Por ejemplo, el relato de Cabeza de Vaca fue escrito y leído en su época como “obra muy provechosa para las personas que habían de pasar aquellas partes” (Núñez Cabeza de Vaca, 1997:21), y la historia de Albújar como un indicio o prueba de la existencia de El Dorado. Sin embargo, éstas y otras historias sobre cautivos siguen llamando nuestra atención y continúan motivando distintas lecturas, diferentes interpretaciones históricas y artísticas³.

En su libro *Historias de la frontera: el cautiverio en la América hispánica* (2001) Fernando Operé —quien tiene el mérito de abordar un asunto poco estudiado en Latinoamérica— hace un interesante recuento sobre algunos cautivos de la época de la Conquista, la mayoría de cuyas historias se conocen por versiones de otros; quienes, a su vez, las conocieron de oídas y, la más de las veces, de manera indirecta. Los sucesos ocurridos a los españoles extraviados o capturados en distintos lugares de América ocurren particularmente en la Florida —

² De este extraño personaje se dice que fue llevado por sus captores a la Gran Manoa. Su historia pasará a formar parte de uno de los relatos más contados y reinventados de nuestra historia, El Dorado. En su libro *La pérdida de El Dorado* (2001), N.S. Naipaul señala: “Albújar podría no haber existido. Nadie le vio, y se contaba que no vivió mucho después de su regreso [...] Nadie vio las cuentas de oro [que, se decía, había traído de la misma Manoa]” (29)

³ Es el caso de Cabeza de Vaca. Sus relatos no sólo han sido una fuente importante para historia y la literatura; también se han llegado a crear versiones cinematográficas acerca de su experiencia de cautiverio, tal es el caso del film “Cabeza de Vaca” (1990), del realizador mexicano Nicolás Echavarría.



a comienzos de la Conquista— y en el Cono Sur, hasta bien avanzado el siglo XIX (Operé, 2001:42-55). No son esos acontecimientos un tema de importancia para las autoridades coloniales; no interesa enterar a la corona de los múltiples raptos que ocurren en América. Tales sucesos más bien parecieran ser indicios de fracaso en los intentos de avenimiento del invasor con el indígena, o evidencia de su incapacidad frente al rechazo aborigen organizado y con mayor dominio de su territorio. Además, se sabe de un número considerable de cautivos que rechazaron la posibilidad de reintegrarse a la civilización, una vez que adoptaron otras costumbres y fundaron, incluso, una familia mestiza⁴. En todo caso, los cautivos rescatados o que regresaron por su propia voluntad, tuvieron luego, en su civilización, dificultades para readaptarse —sobre todo las mujeres que por lo general eran objeto de sospecha y rechazo de propios y extraños. Se comenta, por ejemplo, cómo aquéllos que regresaron después de convivir un tiempo con los indígenas fueron vistos como herejes o como gente que había tenido contacto con el demonio, vivido en la lascivia o cometido actos de canibalismo o asesinato contra los suyos. Quizá esta sea otra de las razones por las que esas historias terminan por ser parte de esos relatos silenciados o modificados por los cronistas oficiales. Según Operé, “desde las crónicas chilenas de Alonso González de Nájera (1614) hasta las rioplatenses de Ruy Díaz de Guzmán (1612), el cuerpo del cautivo fue instrumentalizado para mejor servir la causa de expansión española y la expoliación de sus riquezas” (230).

⁴ Quizá sea Gonzalo Guerrero uno de los cautivos más conocidos, quien, se dice, se negó a responder a los llamados de Cortés a su llegada a Yucatán. Este personaje parece haber tomado parte de la fuerte resistencia que algunos grupos mayas presentaron en la región. En su historia nos detendremos más adelante.

El asunto del cautivo pasa casi desapercibido en la literatura colonial. Durante el siglo XIX, en Argentina, donde el cautiverio se convierte en un problema cotidiano, aparece una de las "obras fundacionales" –según Noé Jitrik– de la literatura rioplatense: *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría. Llama la atención cómo el asunto del cautivo es utilizado en este largo poema en función del proyecto civilizatorio de la región, cuyo modelo político-literario fue, precisamente, la obra de Domingo F. Sarmiento, *Facundo* (1845).

En la obra de Echeverría, María, personaje cuyos atributos físicos y morales sirven para contrastar con la violencia, la ferocidad y la rapiña del indígena, se convierte en la representación de un grupo social objeto del "ultraje" y del "exterminio" por parte del aborigen. En el texto, la referencia a esos acontecimientos invierte su sentido original, de manera que "lo que realmente ocurrió" a la población autóctona –su desalojo y total desaparición– se le adjudica a quienes históricamente actuaron en perjuicio de la vida y la propiedad indígenas:

[...] arrebató a los cristianos:
caballos, potros y yeguas,
bienes que en su vida errante
ella más que el oro aprecia;
muchedumbres de cautivas,
todas jóvenes y bellas.

Los atributos con los que se distingue a la cautiva, forman parte de la imagen femenina que no parece haber variado desde los tiempos de la conquista hasta principios del siglo XX: belleza, palidez, pureza, religiosidad, entrega y, sobre todo, negativa o prohibición de propiciar el mestizaje. Es interesante observar cómo tanto en la descripción de la violencia del rapto, como en el

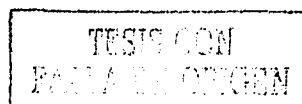
encuentro de esta heroína romántica con su amado, Brián, queda sugerido un erotismo que oscila entre la expresión del deseo salvaje que "cual fiera embiste" y el amor incondicional y puro entre los pálidos amantes (Malosetti Costa, 1994). No hay constancia de que las cautivas pudieran o estuvieran dispuestas a preservar sus costumbres y valores durante el cautiverio; al contrario, se conocen algunas historias en las cuales las mujeres aparecen como los cautivos que más fácilmente se adaptaron a las nuevas condiciones de vida. Por otra parte, es de hacer notar que, una vez que han sido ultrajadas y han parido hijos mestizos, el regreso de la mujer a la civilización se torna difícil, casi imposible, al convertirse en seres de frontera, sin pertenencia cierta a uno u otro mundo. La obra de Esteban Echeverría nos interesa, en la medida en que el poema puede ser catalogado como uno de los antecedentes más tempranos del tratamiento literario del asunto del cautivo⁵. En nuestra investigación nos hemos encontrado con que la novela histórica de las últimas décadas del siglo XX ha tomado también, con cierta insistencia, el asunto del cautivo como tema histórico-literario. No creemos que la imagen del cautivo pueda haber tenido la misma incidencia en la literatura latinoamericana que la del gaucho, la del llanero o la del vaquero, por mencionar algunos de los personajes que se han convertido en íconos no sólo de nuestra literatura, sino también de la plástica y del cine continentales. Sin embargo, en lo

⁵ Fernando Operé menciona *La Araucana* (1569) poema de Ercila en el cual se hace referencia a Pedro de Arcila, uno de los primeros cautivos de la Araucaria.(231-232). Sin embargo, en este texto no es el cautivo el tema principal de la obra. Así mismo en su estudio Operé hace mención a la leyenda de Lucía Miranda, cautiva de quien -se dice- el Cacique Siripo se enamoró locamente (235-239) –tragedia de Lavarden (1789) ; así mismo se hace mención a la escena en la cual Martín Fierro de vuelta de sus aventuras (*Martín Fierro*, 1872-1879) rescata a una mujer de manos de un "salvaje", a quien aquél asesina (245-246). Por su parte, Malosetti Costa también menciona el poema "Tabaré" (1886), del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, relato donde el personaje principal -del mismo nombre-, "un indio imposible de ojos celestes", es el producto del cruce del cacique Caracé y Magdalena, su cautiva. (25-27)

que respecta a la incorporación de esa figura como referente histórico en ciertas novelas latinoamericanas –algunas de ellas de considerable importancia a la hora de hacer un balance sobre la novela escrita en estas últimas décadas– el asunto del cautivo resulta un tema tremendamente atractivo y rico para la escritura de la novela histórica.

3.2 El asunto del cautivo, una experiencia que encuentra lugar en la novela histórica latinoamericana contemporánea

Veníamos comentando cómo el cautivo –personaje que al extraviarse o se capturado sufre las consecuencias de un aislamiento que le transforma– es una figura histórica que ha tenido una interesante presencia en nuestra literatura. Como veremos más adelante, en algunas de nuestras novelas históricas contemporáneas –nos ocuparemos, por ahora, de tres: *Pirata* (Britto García, 1988), el texto central de nuestro estudio, *El largo atardecer del caminante* (Posse, 1992) y *El entenado* (Saer, 1982)– la inclusión de tal personaje excede una intención meramente anecdótica. El asunto del cautivo en esos textos se convierte en otra forma de indagar y profundizar desde la novela en los acontecimientos de la historia, desde perspectivas o puntos de vista novedosos. Esto nos permite de entrada afirmar que en tales ejemplos de novela histórica contemporánea, el cautivo resulta ser una suerte de puente que propicia el diálogo entre la historia y la novela, en la medida en que permite explorar aspectos inéditos del problema.



3.3 Del origen, las historias y otras versiones en torno a los cautivos

La novela de Luis Britto García, *Pirata*, toma como personaje principal de la obra a un cautivo del siglo XVI: Hugh Goodwind, un joven inglés que acompañó a Sir Walter Raleigh en su primera expedición a Guayana en 1595, tiene en Hugh Godwind su alter novelesco, personaje que emprenderá una aventura mítico-pirática por la selva amazónica y el Mar de los Caribes. Las referencias sobre Hugh Goodwin no abundan en las relaciones o crónicas históricas, como es el caso de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, por ejemplo. No obstante, sí podemos ubicar alguna información al respecto: en la *Relación* que el Licenciado Pedro de Liaño escribe en 1596 al rey Felipe II, referida a la actuación de Antonio Berrío en la isla de Trinidad (Lovera de Sola, 1991:379-385); en el texto que escribe el propio Walter Raleigh, luego del regreso de su primer viaje a Guayana en 1595, *El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana* (1996)⁶; o en la introducción a las declaraciones que Francis Sparrey —el otro cautivo de esa expedición inglesa— hace en 1601 ante el Consejo de Indias⁷, al ser hecho prisionero por los españoles.

En la primera de esas referencias, se cuenta las razones por las cuales Francis Sparrey y Hugh Goodwind permanecieron como cautivos en la selva:

⁶ La primera edición inglesa de este texto sale un año después de la expedición de Walter Raleigh al Orinoco — 1595. Dado el interés que despierta en Europa todo lo referente al mito de El Dorado el mismo se traduce con prontitud al latín, alemán, francés, holandés e italiano. No es sino hasta 1947 cuando se traduce, por primera vez, al español (Cf. García Tamayo, 1980).

⁷ Estas declaraciones las da Francis Sparrey en la cárcel de Madrid a raíz de su apresamiento en el Amazonas, por parte de soldados españoles a la orden de Antonio Berrío. El inglés estuvo un tiempo en la Isla de Margarita y luego fue traslado a España, donde permaneció preso por unos tres años.

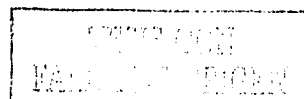
Walter Raleigh los deja en prenda al Cacique Morequito⁸, quien a cambio le entrega uno de sus hijos –Caywerace– para que el expedicionario inglés lo lleve a Inglaterra. En dicha relación se da la edad de Goodwin –17 años– y se dice de él: “El menor de los ingleses, en hábito de inglés salieron a él (sic) cuatro tigres y [lo] despedazaron” (381). La segunda referencia es el testimonio de Walter Raleigh, quien relata:

Después que convenci a *Topiawari*, Señor de *Arromaia*, de que no podía dejarle en esos momentos el contingente que deseaba y cuando consentí en posponer la empresa contra los *Epuremei* hasta el próximo año, me dio en buen grado a su hijo único para traerlo a Inglaterra con la esperanza de que como a él le quedaba poco tiempo de vida, con nuestra ayuda su hijo le sucedería en el mando. A mi vez, yo dejé con él a un tal *Francis Sparrey*, servidor del Capitán Gifford, quien estaba ansioso de quedarse y era capaz de describir un país con la pluma, y a un muchacho de mi servicio llamado *Hugh Goodwind* para que aprendiera el idioma (Raleigh, 1996:142-143).

La tercera y última relación que de la época conocemos está, como decíamos, en la introducción a las declaraciones que el propio Sparrey hace ante el Consejo de Indias: “Así se quedó el dicho Sparry (sic) con otro compañero suyo, criado, **que después se lo comieron [los] tigres**” (Lovera de Sola, 1991:451).

La historia del joven inglés se torna aún más interesante al enterarnos de que Goodwind no fue, en efecto, “comido por los tigres” en la selva amazónica. Cuando en 1617 una nueva expedición inglesa organizada por Walter Raleigh retorna a Guayana, el Capitán Laurence Keymis encuentra a este personaje convertido en un indígena, que apenas atina a balbucear algunas palabras en su

⁸ En esta relación se confunde al Cacique Morequito –muerto poco tiempo antes de este encuentro, a manos de Antonio Berrío y su gente– con el anciano Cacique Topiawari, tío de Morequito. Topiawari trata con Raleigh y le informa sobre la jornada a seguir para ir al encuentro de Manoa, la Ciudad Dorada.



idioma materno⁹. Se dice que el episodio del devoramiento del niño por los tigres, fue una invención de los aborígenes para proteger al cautivo; también se habla de la posibilidad de que ello fuera una suposición de los españoles, que Sparrey asumió como verdadera. Pero los acontecimientos históricos desmentirán una y otra versión: Hugh Goodwin fue rescatado en la selva amazónica por la segunda expedición de Raleigh y seguramente regresó a Inglaterra, sin que se supiera más nada de él.

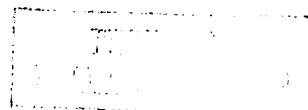
Atendamos al hecho de cómo las versiones que nos dan las relaciones y crónicas respecto del personaje poseen ya ciertos elementos que hacen un tanto equívoca la historia: La entrega del joven inglés al cacique kariña aparece como un intercambio formal y amistoso entre las dos partes. De ello dan cuenta Walter Raleigh y el propio Sparrey¹⁰. No obstante, Luis Britto García en *Demonios del mar*, al referirse al asunto comenta: "Lo que se describe como alianza es un simple cambio de rehenes" (Britto García, 1998a:299). Es decir, Hugh Goodwin y su compañero de expedición –Francis Sparrey– son en algunos textos historiográficos símbolo de alianza y en otros, particularmente en la investigación de Britto García, cautivos. Por otro lado, la desaparición del sirviente o pajecillo rehén se convierte –como hemos visto– en un juego de versiones y de suposiciones elaboradas por los aborígenes, los conquistadores españoles o su compañero de cautiverio.

⁹ Estos datos acerca de Goodwin son referidos por el investigador español Demetrio Ramos Pérez (1987), por el ensayista y novelista venezolano, Enrique Bernardo Núñez (1987) y por Luis Britto García, el autor de *Pirata*, en su estudio historiográfico *Demonios del mar* (1998).

¹⁰ Una vez liberado de su prisión en Madrid, mediante el canje con unos jesuitas españoles, Francis Sparrey regresa en 1603 a Inglaterra y escribe su propia versión acerca del primer viaje de Walter Raleigh en busca de El Dorado. En dicha obra, titulada *The Description of the Isle or Trinidad, the rich country of Guiana, and the Mightie River or Orinoque*, Sparrey coincide esta vez con Raleigh al interpretar ese canje como parte o símbolo del entendimiento entre las partes (Ramos Pérez, 1987:619)

Veintidós años separan el momento de la entrega de Goodwind al cacique Topiawari y el de su posterior rescate. No se conoce ningún detalle, no existe ninguna referencia o algún comentario que nos dé una sola pista acerca de su experiencia durante ese largo lapso de tiempo, o luego de su retorno a Europa. Y es precisamente ese paréntesis, esa ausencia de información, el vacío que *Pirata* pretenderá "llenar" con relatos en los cuales los hilos de lo histórico y de lo ficcional se tejen, para narrar el posible destino de ese desconocido cautivo. Hémos de suponer que Hugh Goodwind hubo de haber regresado al Caribe en alguna expedición inglesa, que sus conocimientos de la lengua de los nativos y del lugar le deben haber procurado innumerables oportunidades para emprender otros viajes y aventuras. A partir de esta suposición o posible versión acerca de la historia del cautivo Hugh Goodwind, Britto García superpone y expande las capas y ondas de un relato que recupera imágenes vivas de algo que el tiempo parecía haber convertido en leyenda.

Así como Hugh Godwind es un personaje cuya autenticidad puede ser constatada en los archivos, otros cautivos convertidos en personajes novelescos, cuentan de igual modo con un origen histórico también comprobable. Es el caso del personaje de la novela de Abel Posse *—El largo atardecer del caminante* (1992)—, el conquistador español Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Quizá sea este personaje el cautivo más conocido de la época de la Conquista. La "relación" que escribe luego del cautiverio, *Naufragios*, motivó desde su aparición interpretaciones varias que se ha motivado desde su aparición distintas interpretaciones, que has oscilado entre la exaltación, el escepticismo o la sospecha. Así como las crónicas han dado versiones disímiles sobre el destino



de Hugh Goodwind, en el caso de Cabeza de Vaca es su "relación", lo que a lo largo de los años ha propiciado el surgimiento de diversas explicaciones en torno a la vida y la obra del personaje.

El legado de Cabeza de Vaca ha sido interpretado por la crítica de dos formas: como crónica de la época o como narración literaria. El sentido histórico que se le ha dado al relato de Cabeza de Vaca responde, en primer lugar, al carácter de acontecimiento excepcional con que ha sido catalogada la experiencia que narra, la información que sobre el período de la conquista y colonización pueda extraerse de ella y por las posibles consecuencias que esta experiencia y su respectivo relato motivaron en diversos ámbitos de la historia y de la cultura hispanoamericanas –sumado a esto, tendríamos que agregar el valor documental que se ha dado a esta narración, al ser considerada como el primer relato escrito en el que un cautivo de América cuenta sus experiencias¹¹. Al lado de esas consideraciones, podemos observar también cómo en no pocas ocasiones se ha hablado de la naturaleza ficticia de la relación de Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Las estrategias narrativas que éste utiliza para contar su historia, han sido algunos de los indicios –entre otros– que cierta crítica moderna ha tomado en cuenta, a la hora de inscribir los *Naufragios* en una tradición más "literaria" que "histórica". Los recursos literarios de que se vale la obra parecieran así eclipsar la intencionalidad expresamente expuesta por el narrador: la de relatar con

¹¹ Fernando Operé reseña en su estudio otros relatos de cautiverio escritos durante el período de la Conquista y Colonización. Sin embargo reconoce a los *Naufragios* como el primer texto conocido en el que un cautivo hispano reseña su experiencia.

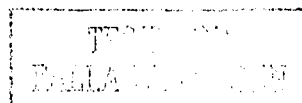
“certinidad” todas aquellas experiencias de las que fue testigo en esos largos años de cautiverio¹².

Esa doble interpretación –histórica y literaria– que parece signar la lectura del texto originalmente escrito por Cabeza de Vaca sirve a Abel Posse para propiciar en su novela un juego de versiones sobre la aventura del cautiverio, juego en el que la visión del personaje será otra de las explicaciones posibles en torno a tal aventura. Así, la primera orientación que el texto aporta respecto de la figura de este histórico cautivo¹³ irá modificándose, en la medida en que la versión del personaje acerca de su experiencia en cautiverio irá siendo confrontada con otras posibles informaciones que el lector podrá encontrar dentro y fuera de la novela.

Situación distinta ocurre con el personaje de *El entonado*, de Juan José Saer, una novela en la que la relación historia-novela se plantea en términos en los que el origen del personaje y la exhibición del material histórico no son elementos evidentes en el relato. Desde sus inicios, la novela se propone obviar deliberadamente todo nexo visible del cautivo con algún referente histórico que

¹² Luego de una serie de comentarios en los que Robert E. Lewis habla acerca de la posibilidad de que el texto de Cabeza de Vaca haya sido escrito con propósitos literarios, el investigador norteamericano intenta sostener su posición mediante el señalamiento de algunos recursos que, en su opinión, están más cerca de lo literario, que de lo historiográfico; tales como la utilización de una “cronología flexible, que permite las necesarias expansiones y contracciones para acomodar el discurso narrativo” (82). Lewis parece olvidar que el discurso histórico, también se organiza como una narración, como una configuración en la cual la *flexibilidad* y los *acomodos* del discurso son perfectamente posibles. Además, no olvidemos que el carácter histórico o ficcional con que se ha dotado a éste y otros documentos de la Conquista, es un acontecimiento posterior al acto de su escritura. Los textos de Cabeza de Vaca no fueron escritos ni como documento histórico, ni como un relato ficcional; hemos sido sus lectores quienes le hemos dotado de una u otra significación. Para intentar comprender el texto es importante, entonces, tomar en cuenta las motivaciones, la lógica y la tradición que originalmente motivaron esos escritos (Cf. Mendiola, 1995).

¹³ En el prólogo ya se presenta al personaje con frases tales como: “por una extraña **pasión subversiva** [Álvar Núñez Cabeza de Vaca], se separó del tipo humano del ‘Conquistador’”; o: Álvar Núñez Cabeza de Vaca “Fue el verdadero descubridor de los Estados Unidos, pese al tendencioso interés de los norteamericanos por preferir un descubridor originario de la barbarie nórdica y no católica” (7).



actúe como principio orientador del texto. Sólo a partir de la interpretación de algunos datos, apenas sugeridos, el lector puede llegar a enterarse de que el personaje de *El entenado* tiene un origen histórico: posiblemente quien narre sea un grumete –Francisco del Puerto– que salvó su vida de una emboscada en la que la expedición de Juan Díaz Solís sucumbió en 1516, en la zona del Río de la Plata.

Como Hugh Goodwind y Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, Francisco del Puerto es un cautivo. Según las fuentes históricas, este fue rescatado diez años después por la expedición de Sebastián Gaboto (Pons, 1996:217). De la experiencia de ese cautivo durante los años que vivió aislado de la civilización no se conoce nada; éste es un personaje que, como tantos otros cautivos, pasa a ser un desconocido. Las versiones que sobre el hecho se construyan para la historia o para la novela deberán ser entonces aproximaciones a un acontecimiento un tanto desconocido, en la medida en que no hay otra referencia suya, que no fuera la de su permanencia en cautiverio por algún tiempo. En la novela de Saer, el *entenado* no tiene nombre; tampoco padres ni origen cierto, su propio cuerpo es de "una ambigüedad imberbe". La tripulación de la que forma parte solo se identifica en el texto con términos cuya imprecisión no nos deja saber quiénes, ni cuántos eran esos "marinos", "algunos" o "nosotros"; así mismo, quien dirige la expedición es un extraño y simbólico "capitán" y el lugar al que arriba la expedición es "un mar de aguas dulces y marrones"¹⁴. Si partimos de los primeros datos que aporta el texto y de los términos con los que se describe el lugar, el tiempo y los personajes, podríamos llegar a concluir que en la novela la cuestión histórica no

¹⁴ La referencia al "mar dulce" será uno de los pocos vínculos con el descubrimiento del Mar del Plata.

es pertinente o pasa desapercibida¹⁵. Pero con esa conclusión estaríamos negándole a *El entenado* la posibilidad de plantear una relación con la historia por vías distintas a las tradicionalmente empleadas¹⁶.

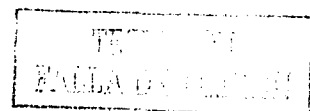
Como en *Pirata* y en *El largo atardecer...*, en *El entenado* de nuevo esa alternancia entre el origen histórico del personaje y la incertidumbre que existe en torno a la persona de un cautivo, su destino o su obra se convierte en una fuente de posibilidades para crear un relato, en el que historia y ficción provocan una serie de interesantes intercambios.

3.4 De la no muy casual selección de un personaje

La selección de un cautivo como figura central del relato abrirá para el texto novelístico interesantes posibilidades para la interpretación. Tal elección no es del todo fortuita. La experiencia y los textos del histórico cautivo Álvaro Núñez Cabeza de Vaca aportaron al pensamiento continental interesantes vías para pensar las distintas formas en que la conquista se llevó a efecto. Cabeza de Vaca ha sido uno de esos personajes a los cuales ni la historia, ni la literatura han dejado de mencionar, a la hora de representar la otra conciencia del conquistador, ésa que llegó a tocar con manos propias el padecer y la belleza de

¹⁵ Esta primera apreciación se daría en función de los elementos con los que el narrador y el ambiente se van construyendo y no por la circunstancia de que el personaje sea uno secundario para la propia Historia. Hacemos esta salvedad, dado que para G. Lukács una de las características más significativas de la novela histórica clásica era la de incorporar al relato personajes anónimos como principales. En este sentido, tendríamos que llamar la atención sobre cómo en Latinoamérica esa condición no ha sido del todo pertinente, en la medida en que el género parece haber tenido preferencia por los grandes personajes de la Historia – nombres al azar al Colón de Carpentier, el Bolívar de García Márquez o el Maximiliano de Del Paso, como ejemplos– sin que esta circunstancia haya sido determinante en la calidad o en el logro de los textos (Cf. Márquez Rodríguez, 1991).

¹⁶ Al comentar sobre la relación que *El entenado* mantiene con la historia, María Cristina Pons plantea que la novela crea un espacio imaginario entre la “alusión y evasión de la historia” (Pons, 1996:216).



una cultura que desapareció irremisiblemente. Además, en la narración de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, el personaje histórico posee suficientes méritos como para haber motivado durante tanto tiempo el atractivo, la polémica y los innumerables textos escritos sobre la obra y su autor.

Así como la imagen del cautivo suele provocar en los otros una sensación de extrañeza y de sospecha, el hecho de que sus relatos hablen de experiencias nunca conocidas, contadas por seres que estuvieron aislados de su civilización de origen —experiencia de la que como lectores no tenemos mayor certeza además de que el texto de Cabeza de Vaca bien estimula tal incertidumbre— son motivos suficientes para que los relatos sobre cautivos continúen inquietando la imaginación de historiadores y novelistas.

De entre los múltiples personajes que en su investigación historiográfica sobre la piratería en el Caribe pudo haber seleccionado Luis Britto García para escribir su novela, Hugh Goodwind resulta ser, en apariencia, uno de los menos llamativos. Pero ese oscuro y anónimo ser, su largo cautiverio —del que no se conoce nada— y la posibilidad de imaginar lo ocurrido en ese tiempo y su supuesto regreso al Caribe, son indudablemente razones para pensar con qué frecuencia ese tipo de situaciones han llamado la atención del novelista. Recordemos, además, cómo nuestra novela histórica, ya desde el siglo XIX, procuró llenar con sus textos esos “vacíos” dejados por la historia. Un buen lector de historia y literatura —como, en efecto, Britto García, Posse o Saer deben serlo— insistirá en acceder a esos espacios aparentemente “vacíos”, pero llenos de sentido, que toda escritura posee y que llaman al trabajo activo del intérprete o del creador: En *Pirata* el silencio en torno al cautivo, Hugh Goodwind, será una circunstancia

que el novelista tratará de explorar creativamente. Frente al conocimiento general que del personaje histórico se tiene, en *El largo atardecer...*, el autor, en cambio, terminará por recurrir a la variedad de interpretaciones que en torno a la aventura y la obra de Cabeza de Vaca se conocen, para –a partir de ahí– ofrecer otra posible versión del asunto; mientras que en *El entenado*, la ausencia aparente del elemento histórico será el mecanismo que propiciará esa suerte de juego entre la revelación y el ocultamiento en el que la novela histórica sostendrá su posible versión acerca de los personajes.

3.5 El cautiverio como detonante de la transformación y de la aventura

En los años de aislamiento de su mundo de origen el cautivo va a sufrir transformaciones físicas e internas que le marcarán de manera definitiva y a veces dramática. La literatura ha tocado el asunto, muchas veces con la intención de dotar a los textos de la posibilidad de reflexionar y valorar, desde perspectivas distintas, otras vidas y otras culturas. De nuevo la aventura del histórico personaje Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y la transformación que éste sufre, respecto de su visión de la conquista, entre otras, es un antecedente importante, por ser éste uno de los primeros cautivos de que se tuvo amplio conocimiento, fundado indiscutiblemente en el interés que despertó su experiencia o legado escrito.

En *Pirata*, Hugh Godwind –Goodwind– relata, al comienzo, cómo su protector Walter Raleigh lo entrega a “los salvajes desnudos” de Guayana. Hugh ve alejarse “bajo la lluvia” el galeón de su Señor que se devuelve a Inglaterra y recuerda en esta imagen cómo también su familia desapareció para siempre “entre la lluvia y la niebla”. Él huía con sus padres y hermanos desde una

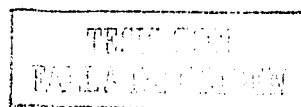
comarca lejana y al acercarse al mar en Cornuelles, donde Walter Raleigh esperaba con sus tropas el desembarco de la Armada Invencible, fue atrapado a la fuerza por gente de Raleigh: "Me asió un hombre a caballo. Caballo es gran venado. Le largué patadas. No pude alcanzarlo. Se oyeron alaridos. Otro jinete salió de la niebla. Tenía sangre en la espada. Espada es luz que mata" (21).

La adopción por parte de Walter Raleigh del joven atrapado ocurre en el momento en que "un buen viento" acercaba la Armada enemiga hacia las costas de Cornuelles para que Raleigh las combatiera y se llenara de gloria. Entonces bautiza al joven con este nombre: Hugh Goodwind –buen viento–. Pero cuando el viento desplaza las naves a un lugar en el que él ya no podía combatir las dice: "–Entonces, no es éste el buen viento, Goodwind, que ha de llevarme hasta la gloria, sino la victoria de Dios, Godwind, que se complace en condenar a la pequeñez a sus criaturas" (26). Esta cita, que alude a la "victoria de Dios", al viento de Dios –Godwind– que priva a Raleigh de la gloria y le "condena a la pequeñez" establece una relación clara con la famosa de la medalla que Elizabeth, reina de Inglaterra hizo acuñar en aquel momento como testimonio del revés español: "Dios hizo soplar sus vientos, y fueron dispersados" (Britto García, 1998: 262); pero también marca y determina la suerte del personaje novelesco que ya no será "buen viento" –Goodwind–, sino "viento de Dios" –Godwind–, tal como se le denomina en *Pirata* desde el principio del relato. De ese modo, hechos fortuitos e históricos aparecen de este modo como puntos de partida del destino y la suerte del personaje novelesco que a lo largo del relato, irá sufriendo notables transformaciones.

En principio, el cautiverio es la situación que opera en Hugh Godwind los cambios más determinantes: su salto al otro de la frontera que lo convierte en un ser con rasgos míticos, no obstante conservará sus vínculos con el mundo y con la historia. Luego de su experiencia como cautivo, Godwind se convertirá en un ser enigmático y complejo, capaz de transitar con la mayor libertad los bordes de la vida y de la muerte, de la vigilia y del sueño, de la historia y de la ficción. La entrega que hace Walter Raleigh a los aborígenes, en calidad de prenda o rehén, de su joven sirviente y la experiencia que este último vivirá en la selva – acontecimientos, estos, históricos– serán la clave para la configuración del personaje novelesco y para el desarrollo de un relato de ficción, cuyos vínculos con lo histórico no dejarán de evidenciarse. Lo que podríamos catalogar en la novela como un “cautiverio feliz”¹⁷ será el detonante de una aventura mítica, que no dejará de referir dramáticamente los hechos históricos en cada uno de sus pasajes.

Al centrar nuestra atención en esas zonas del texto en las que ocurre la articulación entre el discurso histórico y el novelesco, nos hemos percatado de que es posible que dicho encuentro ocurra mediante diferentes registros o efectos de similitud, entrecruzamiento o diferencias entre ambos discursos. Al comentar el origen del personaje, Hugh Godwind, hemos dicho que dicho origen es histórico; de igual modo, nos hemos adelantado a señalar cómo el personaje sufre transformaciones en la etapa de cautiverio en la selva, que nos llevan a ver en él, también, su posible naturaleza o constitución mítica. Pero, nos preguntamos, ¿es

¹⁷ En la novela Francis Sparrey cuenta cómo Godwind es adoptado amorosamente por las aborígenes y cómo el joven establece una amable comunicación con las jóvenes de la tribu (35)



posible pensar en un personaje novelesco en el que discursos aparentemente disímiles —el histórico y el mítico— coincidan en una configuración equilibrada y coherente al mismo tiempo?.- Desde el punto de vista del comportamiento de los géneros, sabemos que ello es posible. Así como nos explicamos que la mezcla entre distintos géneros es un factor que, entre otros, hace posible que la novela histórica sea una forma narrativa en la que historia y novela dialogan, sin necesidad de que uno u otro discurso se anule definitivamente, de igual manera el mito y la historia son discursos entre los que puede igualmente ocurrir encuentros afortunados, que puede aún referir a los probables vínculos originales entre ambos discursos. El mito, despojado de su primitivo sentido sagrado, podría perfectamente funcionar como un “hilo dialogal” (Bajtín, 1986), cuya significación en el texto no se excluye del resto de las significaciones que se articulan al relato. La naturaleza narrativa, su configuración en la trama y los vínculos particulares con la realidad que ambos discursos plantean, son aspectos que no hacen ajena una relación de la historia con el mito; relato que, como lo señala Paul Ricoeur, va “al comienzo radical de las cosas” (Ricoeur, 1991). En *Pirata* tales coincidencias discursivas serán otras de las posibilidades que el texto explorará al momento de la configuración de ese excepcional y mítico cautivo, Hugh Godwind. El dinamismo que el texto adquiere al establecer sus vínculos con la historia —lo cual le dota, entre otras cosas, de un claro sentido de la historicidad— y sus vínculos con la ficción —lo cual le desprende del sentido de la atemporalidad propia del mito—, transforman esa noción sagrada del mundo, propia del mito, en una experiencia temporal más humana, más no por ello menos significativa o trascendente.

Como los héroes míticos, Hugh Godwind emprenderá un viaje hacia la aventura y pasará por las pruebas que permitirán identificarlo como el ser elegido para acometer la empresa que se le ha sido asignada¹⁸. Luego de la violenta "separación" que el personaje sufre, al ser entregado en calidad de rehén a los aborígenes –"Así el Señor Walter Raleigh lanzó hacia la selva el gallo de pelea que acariciaba en su regazo, escupió su gran tabaco, me haló de una oreja, me sacó de entre sus hombres, me colocó al lado del mocetón Francis Sparry, me entregó a los salvajes desnudos que no podían repetir mi nombre: ¿Ug? ¿Jug? ¿Gug?" (20)–, Hugh Godwind pasará por un proceso de "iniciación" que será clave en el relato y que marcará su desprendimiento del acontecimiento histórico; o, más bien, el inicio del libre desarrollo novelesco.

A partir del capítulo 4 de la primera parte (39-50), titulada "El Señor de las Aguas"¹⁹, el personaje va a ser objeto de un rescate-captura por parte de los kariña: El shamán de la comunidad aborígen, "la Gente", desprende el cuerpo destrozado del cautivo de las garras del "Kaikushi", el tigre, y con ello lo rescata del abismo de la muerte:

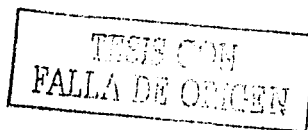
Ahora yo te rescato de la wara* de los inglés* y de la wara de los kaikushi o tigres que se llevan tu cuerpo y tu alma o doble, porque tu alma y doble no pertenecen sino a la Gente (40).

¹⁸ Al hablar de la estructura mítica del héroe, Joseph Campbell establece una serie de instancias por las que el héroe debe pasar: Separación, Iniciación y Retorno. Esas instancias están marcadas por ciertos acontecimientos o "pruebas", que el héroe tendrá que superar para demostrar su verdadera naturaleza heroica (Campbell, 1959).

¹⁹ Al final de la novela aparecen las "Fuentes" que reseñan el origen histórico de los acontecimientos narrados en la novela y que están organizadas como una suerte de índice. Las cuatro partes en que se divide la novela reciben nombres tomados de la mitología kariña: *El Señor de las aguas*, *El Señor de la Muerte*, *El Señor de las Cumbres* y *el Señor de los Cielos*. Las dos primeras partes están divididas en seis y cinco capítulos, respectivamente; las dos últimas conforman textos unitarios –la última parte separa, sin embargo, con márgenes distintivos sus dos textos finales.

* wara: alma

* inglés: ingleses



Ese acto simbólico además de responder al carácter mítico que le da origen, sugiere también el desprendimiento de Godwind de una situación y de un tiempo anteriores –ubicables históricamente–, así como la adopción que la comunidad kariña hace del personaje, quien se convertirá en su mensajero y único sobreviviente. En una traducción del libro de Walter Raleigh distinta a la que hemos citado, el corsario inglés dice que entrega a “un muchacho mío, llamado Hugh Goodwind **para que aprendiera el lenguaje**” (1980). Para Godwind “aprender el lenguaje” será el equivalente a entrar en el mundo de sus captores y protectores. El ritual de iniciación hará de ese personaje histórico un ser cuya alma y cuyas entrañas pertenecerán ahora a otro mundo, a otra lengua, a otra historia. Las consecuencias de tal acontecimiento le harán vivir el mismo desasosiego o el mismo dolor de la Gente, cuyo destino, de ahora en adelante, le pertenece. Así Godwind llega a expresar el legado del aborígen en profundas y poéticas palabras:

Pues no puedo exonerarme de mi deber: nada debe aliviar al hombre del horror de contemplar la nada, que es su destino. Todos los velos, necesidad, enfermedad, muerte, deben ser rasgados para entregarse en carne viva a este fuego sin forma que es contemplar hasta el último instante en sí mismo el avance del decaimiento y de la disolución (400).

Esta situación nos remite al personaje de la novela de Saer, *El entenado*, quien se descubre también como el mensajero o intérprete de la comunidad que le salva, pero que queda exterminada luego de la conquista europea. La misión del cautivo se convertirá en ambos casos en una suerte de mandato que los personajes deberán cumplir a costa de su propia tranquilidad o de su propia vida.

En *Pirata*, el acto de iniciación del cautivo –que no es más que la puesta en escena en la novela del propio relato mítico, a la vez que una de las representaciones iniciales del tránsito de lo histórico a lo ficcional–. Ya en el capítulo 2, cuando Godwind recuerda la desaparición de su familia y su captura por los soldados de Raleigh, observamos como una visión o percepción distinta de la realidad. Eso “sucedió hace algún tiempo –dice o recuerda– más allá del dominio del Señor de las Aguas” (20). A partir de ese momento el lenguaje comienza a organizarse fragmentariamente; su estructura sintáctica y gramatical se hace reiterativa, todo lo cual produce un efecto poético, que no abandonará el resto de la novela²⁰:

Ahora flechamos los tigres. Ahora caen envenenados. Ahora
los quitamos de encima de tu cuerpo ensangrentado.

En sueños vimos que te llevaban los tigres.

En sueños vimos que al niño llamado Godwind o Viento lo devoraba el Kaikushi, el tigre.

Entonces nos levantamos y fuimos a salvarte.

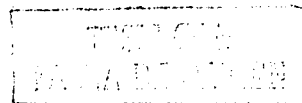
Entonces flechamos los tigres [...]

Entonces ruges y te debates y te tenemos que cantar el
aremi, para llamar a tu askari que vaga perdido entre las sombras.

Entonces me he convertido en askari para traerte de vuelta (39).

Otras posibilidades de interpretación se abren a partir de la incorporación del discurso mítico que marca el rescate de Godwind de las garras de los tigres por lo kariña y de los cambios estructurales del discurso que tal inclusión motiva. ¿En qué medida esos elementos que delatan la organización interna del lenguaje

²⁰ Nuestro análisis retoma algunos de los planteamientos de Roman Jakobson quien en un texto titulado “The Dominant” señala lo siguiente: “el orden entre las palabras les da un valor irrefutable. Las categorías gramaticales de las palabras, así como también las funciones sintácticas de estas clases o subclases, forman por así decirlo, la osamenta y la musculatura de la lengua; por consiguiente, la textura gramatical del lenguaje poético constituye una gran parte de su valor intrínseco” (Jakobson, 1986). Traemos a colación el planteamiento de Jakobson, al encontrar que la estructura interna del texto que analizamos responde precisamente a esta idea de organización, para producir un efecto poético que, como decíamos, intenta perdurar en la novela.



en la novela se conectan con otros sentidos que también se configuran en la misma?. Indudablemente que el giro que experimenta el relato, motivado por la incorporación del discurso mítico en la novela, reclama una visión en perspectiva de esa totalidad en la que se configura el texto. La noción de "identidad narrativa" (Ricoeur, 1996) nos permitirá comprender cómo, por ejemplo, la conformación de la identidad del personaje es un proceso que se desarrolla, a partir de la propia dinámica del relato²¹. Si observamos el texto de la novela citado anteriormente, es posible que apreciemos en él una muestra de los modos particulares en que transcurre la mayor parte de la narración: el discurso comienza a organizarse a partir de una serie de interrupciones, reiteraciones, paréntesis y rupturas que problematizan la constitución y el seguimiento lineales del relato –esta situación se hará reiterativa a lo largo de la novela. Si consideramos la relación que en este sentido pueden establecerse entre el personaje y la trama –una y otra instancias se transforman en otra cosa–, bien podríamos explicarnos, entonces, cómo en la novela la complejidad que comienza a adquirir el personaje tendrá su equivalente en la misma complejidad de la propia configuración discursiva del texto. Así mismo, nos atrevemos a especular sobre la posibilidad de que esa particular composición de la identidad narrativa que ocurre en la novela esté relacionada, por extensión, con el modo en el que –a partir, incluso, de su organización formal – el texto se propone reflexionar sobre la también compleja conformación de la

²¹ Al hablar de la identidad narrativa Paul Ricoeur señala lo siguiente: "La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje" (Ricoeur, 1996:147)

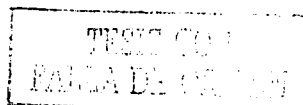
identidad histórico cultural de nuestros pueblos y, en particular, de la población caribeña.

En el ritual de iniciación Hugh Godwind toma la palabra y dice:

Ahora yo danzo el tigre.
 Ahora mi piel está moteada por las manchas
 de los cuerpos celestes.
 Ahora soy el wey, el ser del tigre.
 Ahora soy el tigre, pero sigo siendo yo mismo.
 Ahora soy completamente tigre gracias al weitopo
 de la voz y la danza (47).

Esas transformaciones que ocurren en el personaje, escenificadas en el texto a través del ritual kariña, pueden ser interpretadas también como una representación simbólica de los cambios –físicos y subjetivos– que ocurren en quienes experimentan el cautiverio. La metamorfosis de Godwind, lejos de representar convencionalmente esos cambios, *materializa*, diríamos, las transformaciones que históricamente experimentaron los cautivos o, más allá, los pueblos autóctonos de nuestro continente, una vez iniciada la conquista y colonización europeas. Como en el mito, en la novela la palabra tiene el poder de provocar mutaciones que hace que lo que se diga, en efecto, ocurra. Paradójicamente, en la novela el discurso mítico se convierte en un recurso que favorece una representación más auténtica y verosímil de esos acontecimientos, cuyo origen es, como lo hemos comentado, histórico.

Esa manera poética y compleja de representar la experiencia del cautivo Hugh Godwind constituye así mismo una variante que establece la novela, respecto de los textos que abordan el mismo asunto. La incorporación del discurso mítico en el texto y la metamorfosis como recurso que simboliza cambios en la situación del cautivo que, como señalábamos, van más allá de lo anecdótico,



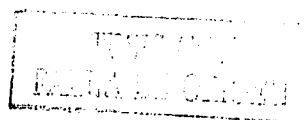
tienen implicaciones que nos llevan a ver el texto como un acontecimiento estético que, en el tratamiento del tema y en su propia organización interna, se muestra original y creativo. Tal situación nos lleva, de igual modo, a considerar la novela *Pirata* en función de otras experiencias literarias que nos permiten hacer una apreciación de la obra, en el contexto de su propia tradición. En este sentido, no sólo las novelas que tratan el asunto del cautivo –de las cuales los textos de Juan José Saer y Abel Posse que analizamos en el presente capítulo son una extraordinaria muestra– serán elementos representativos de tal horizonte: en la literatura latinoamericana nos encontramos con experiencias que han propiciado el encuentro entre lo mítico y lo novelesco. Recordemos, por ejemplo, la obra de Miguel Angel Asturias, particularmente *Los hombres de maíz* (1949), en la que el cruce entre lo mítico y lo novelesco busca de igual modo llegar a una representación auténtica y poética de la vida y la cultura americanas; o la experiencia más temprana que, en este sentido, también tuvo el novelista venezolano Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), quien en sus novelas *Cubagua* (1931) o *La galera de Tiberio* (1938) propone un entrecruzamiento similar al que hace Britto García en *Pirata* entre lo mítico, lo histórico y lo poético (Carrillo Pimentel, 1985). La decisión de “referir la realidad histórica latinoamericana según el lenguaje universal del mito” que, según María Cristina Pons, fue un rasgo característico de la novelística latinoamericana entre los cuarenta y los sesenta – momento en el que no es la novela histórica el género más utilizado– (Pons, 1996:101-102) es un recurso que Britto García retoma en su novela, en un gesto de acercamiento a la experiencia novelística de esos años que sólo tuvo, según Pons también lo afirma, en la obra de Alejo Carpentier –particularmente con *El*

reino de este mundo (1949)– una muestra de excepción en lo que al tratamiento del elemento histórico se refiere.

También interpretamos la incorporación del discurso mítico en la novela como un recurso estilístico que invita a reflexionar sobre la vida y el sentido de una tradición y una cultura desaparecidas –la aborígen.. Godwind, ese mítico e histórico cautivo, también resulta ser una representación simbólica de un proceso histórico-cultural en el que ocurren dramáticos cambios en su población y en el que la presencia hispánica no domina totalmente la escena²².

Como lo hemos venido comentando, el asunto del cautivo abre posibilidades amplias para la interpretación. En *Pirata* puede ser el punto de partida para reflexionar o tratar de explicar la condición heterogénea de la identidad de nuestros pueblos que comienza a gestarse en la época de la conquista y la colonización. Como bien lo apunta el cautivo Álvarez Núñez Cabeza de Vaca en *El largo atardecer...*, “Yo era un ‘otro” (174); o “ya no podemos ser ni tan indios ni tan cristianos...” (24), refiriéndose con esas palabras a los cambios que ocurrieron en su vida, una vez que estuvo en cautiverio. Lo curioso de esos comentarios, es que en la novela de Posse la conciencia de tal complejidad comienza a problematizarse ya en el siglo XVI y que es un conquistador español quien reflexiona sobre el tema. El autor muestra al cautivo como un elemento que, por definición, se encuentra en el borde o en la frontera de dos civilizaciones

²² Históricamente el Mar Caribe –espacio geográfico donde se desarrolla la novela– se convierte en un lugar clave para los planes de explotación y desplazamiento de la corona española por parte de los otros países europeos, los cuales llegaron a dominar la escena en esta zona y extendieron a la misma –cada uno a su tiempo– los conflictos culturales, religiosos y políticos que mantuvieron en Europa con la monarquía española. Al ser nuestro personaje de origen inglés, esos acontecimientos se actualizan en la obra de una manera, quizá, más compleja al momento en que Godwind de igual modo se convertirá en la representación simbólica de la población autóctona del continente americano (Cf. Britto Gracia, 1998a)



totalmente distintas y excluyentes, como un ser cuya compleja naturaleza cultural comienza a gestarse en el cautiverio, asunto que propicia la discusión acerca de las transformaciones que sufrieron quienes se involucraron directamente en la experiencia de la conquista.

Si regresamos a una de nuestras primeras propuestas que ve a la novela histórica continental como una forma en la que se da, de una manera privilegiada, la discusión sobre la identidad latinoamericana (Jitrik, 1995), podremos decir que en los textos que leemos el origen o, más bien, la naturaleza del ser americano aparece como una gran pregunta, que en estas novelas se hace desde la figura histórica –y, a veces, poco conocida– del cautivo. Con frecuencia observamos cómo la novela latinoamericana moderna ha intentado plantear desde el texto artístico tales interrogantes en términos abiertos y plurales. Las novelas de Britto García, Posse y Saer son una excelente muestra de ello²³.

En lo que se refiere a la novela de Posse, las posibles respuestas acerca de la identidad del personaje se vuelven doblemente complejas, en la medida en que este personaje se va configurando como una particularidad que mira simultáneamente hacia dos horizontes culturales –el europeo y el autóctono– que son en este momento sensible y formalmente disímiles y excluyentes. La incertidumbre que sobre su doble existencia manifiesta el personaje de *El largo atardecer...* se convierte en el texto en metáfora de algunas de las preocupaciones que desde entonces surgen en torno a la cuestión

²³ Como bien lo ha dicho el crítico peruano Julio Ortega, al señalar otras experiencias literarias latinoamericanas que abordan también la noción de “identidad”, “la sección latinoamericana de este catálogo pone en duda, cuando no en crisis, las nociones tradicionales, restrictivas y sancionadoras de la identidad como homogeneidad, semejanza y valoración” (Ortega, 1995:12).

latinoamericana. Ese preguntarse a sí mismo "¿quién soy?", "¿de dónde vengo?" que con frecuencia inquieta al personaje de la novela, Cabeza de Vaca, es también una forma de abrir el texto literario al mundo y a los conflictos del ser latinoamericano.

Como bien lo ha señalado Paul Ricoeur, "el relato nunca [es] éticamente neutro" (1996b:138); y quizá sea el género de la novela histórica una de las formas narrativas donde el compromiso ético-moral de la escritura se articula sin mayores dificultades a la configuración de la trama. En todo este asunto que hemos venido tratando en algunas de nuestras novelas históricas más recientes, a propósito de una búsqueda de respuestas en torno a la identidad cultural latinoamericana, no podemos obviar el compromiso ético que implican tales situaciones. Tanto en *Pirata* como en *El largo atardecer...* la cuestión latinoamericana es una interrogante que no cesa de buscar respuesta.

En *El entonado* el acontecimiento histórico, prácticamente silenciado por el texto, se entreteje en un relato que cuenta la experiencia imaginaria de un cautivo durante sus largos años de aislamiento. El personaje comienza a descubrirse a sí mismo y al mundo – otro mundo–, en la medida en que narra su vida en cautiverio. Ese descubrimiento y el mismo desarrollo del relato llevarán al lector a elaborar conjeturas acerca de las implicaciones éticas de la historia contada: La censura sesgada frente a los acontecimientos de la Conquista y frente a la interpretación que la historia ha hecho tradicionalmente de esos hechos, el lamento por la desaparición de un mundo y una cultura autóctonos, el considerar esa cultura como un fenómeno cuya debilidad, ausencia o excesos fueron causas de la derrota del aborigen o de la "ceguera" e intolerancia del hispano, son cuestiones

que en *El entenado* muestran la intención o el compromiso que en el plano ético asume Saer, y que preocupa también a los autores de *Pirata* y *El largo atardecer...*²⁴.

Así, en *El entenado* la narración se asume como productor y testigo de un proceso de transformación interior del personaje y del propio relato. Esa situación implicará también en la novela de Saer un cambio de perspectiva en la visión que el personaje tendrá de sí mismo, del otro y del mundo en general. Curiosamente, los cambios que éste experimenta –de los cuales dará noticia el propio entenado – motiva un viraje en la narración; giro que percibimos como una suerte de desvío del discurso de lo determinado hacia lo indeterminado y de lo histórico a lo ficcional, cuestión que nos recuerda los cambios que en este sentido hemos comentado también, a propósito de la novela *Pirata*. Así veremos cómo en el texto esos cambios sorpresivos de los modos del discurso funcionará como una estrategia reflexiva y formal que no abandonará nunca la novela.

Como en las otras novelas que hemos comentado, en *El entenado* será el cautiverio la experiencia que llevará al narrador a realizar, por ejemplo, una valoración de la vida del "salvaje" y una dura crítica al llamado mundo civilizado. Y es en la medida en que el entenado narra y escribe sus recuerdos acerca del pasado, como éste descubre el complejo y profundo sentido de la concepción del mundo de la tribu colastiné, el grupo que lo hizo cautivo: las nociones de sus captores acerca del lenguaje, la vida, la muerte o el juego, son elementos que el personaje descubre y valora una vez que los va contando. Lo que durante el

²⁴ Es importante recordar que tales aspectos cobran sentido en esas novelas en la medida en que se integran o son parte del proceso de la configuración narrativa.

tiempo del cautiverio fueron signos oscuros e incoherentes de un tiempo sin ninguna conexión que no fuera la de su propia existencia, se vuelve —sesenta años más tarde— un texto inteligible y poético. Escribir es para el personaje un compromiso que se asume frente a la exigencia de quienes sólo pudieron trascender y ser reconocidos, bajo los trazos de su escritura: “como les debo la vida, es justo que se la pague volviendo a revivir, todos los días, la de ellos” (166). Pero el reconocimiento de ese espacio ajeno, vedado por la historia es, a su vez, una forma de reconocerse a sí mismo. El entenado, cuya experiencia de cautiverio lo coloca en la frontera de dos mundos alejados e incompatibles, termina por transformar ese “yo” ajeno que observa y relata en un íntimo “nosotros” que comprende e interpreta.

En este sentido, nos preguntamos: ¿A quiénes se refiere el narrador de *El entenado* cuando en las últimas páginas de la novela colectiviza su percepción del mundo, mediante la utilización de la primera persona del plural?. Curiosamente la respuesta la encontramos en los labios de ese otro cautivo, Don Álgar Núñez Cabeza de Vaca, el memorioso personaje de la novela de Abel Posse, quien al ser increpado en la novela por Gonzalo Fernández de Oviedo, el cronista de Indias, acerca de “ese misterioso nosotros” que utiliza en su relación, el personaje responde: “Me cuesta explicarlo... Es como si lo hubiese escrito sin haberlo razonado debidamente. Tal vez me haya querido referir a los que ya no podemos ser ni tan indios ni tan cristianos...” (24). Luego, el “nosotros” utilizado al final de la novela de Saer, podemos tomarlo como una forma pronominal mediante la cual se representa una dualidad problemática del ser —una “paradoja”, dirá Paul Ricoeur— que encuentra en el lenguaje narrativo una salida o su posible

explicación. Una experiencia histórica –la del cautiverio de esos personajes históricos– se articula en esos tres relatos que hemos leído a otra que se hace más personal o más profunda. El acontecimiento histórico con repercusiones en el orden social o colectivo –“*idem*” (Ricoeur, 1996b)– se vincula en el acto de narrar a una experiencia vital, íntima –“*ipse*” (Ricoeur, 1996b) que nos habla de la compleja conformación de las particularidades del ser del cautivo²⁵.

En la novela de Saer se exalta la alteridad como una realidad externa a sí mismo, la cual viene planteada en términos bastante definidos: en el texto existe un “yo” –el entenado– que observa al “otro” –“el salvaje”–: uno y otro son instancias bien diferenciadas, perfectamente distinguibles una de la otra. Pero como lo señaláramos más arriba, en las dos últimas páginas de la novela (188-189) esa distancia tiende a disolverse en un “nosotros”. Nos cuesta trabajo creer que a estas alturas ocurra un cambio apresurado en la disposición original de las personas en el texto –yo, el otro–; más bien nos inclinamos a pensar que esa síntesis sugerida por la primera persona del plural –nosotros–, pueda estar planteada en términos que tengan que ver con la idea de una identidad latinoamericana que, en principio –y aún– sólo puede ser comprendida o resuelta en términos de heterogeneidad. En las páginas finales de la novela un eclipse oculta la luna; y en esa penumbra, que es su propia interioridad, el entenado se descubre, finalmente, como escisión y como síntesis.

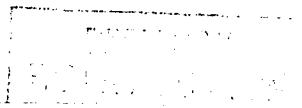
²⁵El conflicto que, según Paul Ricoeur, acontece entre instancias del “yo” distintas e interdependientes –*idem* e *ipse*– (1996b) se escenifica de esta manera, en la problemática configuración de la identidad narrativa del personaje novelesco.

Es oportuna la afirmación H.G. Gadamer quien afirma que "el modo de ser de una cosa se nos revela hablando de ella" (Gadamer, 1994:62). Pues quizá sea ésta una de las premisas mayores de las que parte la novela histórica latinoamericana al momento en que comienza a hablar del pasado. En los textos que hemos leído, tal circunstancia cristaliza en los relatos de esos cautivos que se deciden contar sus experiencias pasadas para revelar o dar a conocer al otro –el lector– una realidad y otro tiempo; o que prestan o asumen su voz como una forma de mirarse en el espejo distorsionado de la memoria y de la escritura.

3.6 El cautivo, un héroe sin retorno

¿Puede alguien volver a ser el mismo, si el aislamiento y la extrañeza tomaran por sorpresa el normal transcurrir de nuestras vidas? ¿Puede acaso un acontecimiento fortuito extraviar el rumbo de una existencia, al punto de no ser posible el regreso a la normalidad o al curso de la vida anterior?. La mayoría de las experiencias de cautiverio han dado origen a dramáticos relatos que dan cuenta de los inmensos cambios que una situación de esa naturaleza conlleva. Después de haber sido un cautivo, la vida parece no volver a ser la misma y el retorno se vuelve casi imposible.

En un conmovedor relato, Helena Valero –raptada por un grupo yanomami en el corazón de la Amazonia venezolana en 1932 y posteriormente rescatada por su hermano en 1956– cuenta las dificultades que ella tuvo al intentar reincorporarse a la vida familiar y a su civilización en general. Su pasado como cautiva, sus costumbres y sus hijos mestizos le llevaron a volver al corazón del territorio yanomami en calidad de catequista de la misión de Ocamo, en la frontera



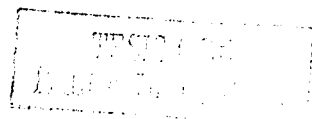
venezolano-brasilera (Valero, 1984 - Operé, 2001). Como para tantos otros cautivos, la vida de Helena Valero nunca volvió a ser la misma. Una vez que ocurre el regreso del cautivo a su mundo anterior –si es que existiera–, las marcas de su aislamiento pueden causarle el rechazo social y el marginamiento, o puede él mismo verse impedido de asumir su reingreso a su propia comunidad. Ese estado de exclusión o autoexclusión y los cambios que surgen a raíz de una experiencia de cautiverio han sido retomados por algunas novelas históricas que tratan el asunto del cautivo.

En *Pirata* Hugh Godwind lleva la dramática experiencia del cautiverio a límites a los que pocas sensibilidades han mostrado acercarse. Esa transformación íntima que seguramente muchos otros cautivos llegaron a experimentar y que Abel Posse y Juan José Saer, entre otros novelistas latinoamericanos, retoman en sus textos con inteligencia y tino, llega a convertirse en *Pirata* en una auténtica metamorfosis: el cuerpo y el alma del personaje son otra cosa, luego de su incorporación al mundo áspero y desconocido de la selva. Godwind no tendrá “retorno”; su vida será siempre la de la oscura y riesgosa aventura de quien se ha despojado de todo, en la medida en que asume el extraño o nuevo mundo de los kariñas. En algún modo se trata de un proceso de transculturación invertida.

El viaje a Inglaterra que en el texto novelístico hace el personaje Godwind es un acontecimiento mediante el cual la novela reafirma la distancia del cautivo respecto de los otros. La experiencia de Hugh Godwind –que para el lector latinoamericano contemporáneo podría convertirse en una forma de acercarse a algunos aspectos de la historia del continente– es para los ojos ajenos de

Occidente, pérdida o espectáculo. En el capítulo 5 "El Señor de las Aguas", Elizabeth Throckmorton —la doncella huérfana que Sir Walter Raleigh desposó, para disgusto de Elizabeth, la reina—, al recibir el cadáver decapitado de su marido dice a su antiguo pajecillo —quien ha sido rescatado y regresado a Inglaterra—, Hugh: "veintidós años pasados entre salvajes os han privado del entendimiento y hasta de la figura de humano" (75). Y es que, en efecto, la transformación que sufre el antiguo cautivo del Amazonas, ha alcanzado todas las fibras de su ser. La historia de Hugh, como la del entenado de Saer o la del Don Álvaro de Posse, sólo podrá ser para el mundo civilizado objeto de sospecha o de divertimento: A su regreso a Inglaterra, el personaje de *Pirata* pasa a formar parte de un tinglado, cuyo presentador es el músico pirata Jonh Doe, personaje que cobra rasgos realmente fantásticos en el relato al convertirse en un ser que deambula los espacios de la vida y de la muerte con su laúd en los brazos —Cap.6, "El Señor de las Aguas". La experiencia del cautivo convertida en espectáculo se repite en *El entenado* (129-136) y se sugiere en *El largo atardecer...*, las reiteradas veces que Cabeza de Vaca se reprocha a sí mismo sus modos de "actuar" frente a los otros.

Hemos encontrado interesantes coincidencias entre el personaje de *Pirata*, quien reaparece o regresa de manera definitiva al Caribe, con el expedicionario español Gonzalo Guerrero, quien al naufragar la nave que comandaba el capitán Valbuena en 1511, cerca de las costas de la Península de Yucatán, alcanzó tierra y fue capturado por los mayas del lugar. Sabemos por las crónicas que cuando en 1519 Hernán Cortés se acerca a las costas de la península, recibe noticias de la presencia de españoles cautivos en esa región. El conquistador les manda llamar, por lo que Jerónimo de Aguilar, otro sobreviviente de la expedición, acude al



encuentro con sus iguales. A la pregunta de Cortés acerca de los otros cautivos que habitan la zona, Aguilar le responde: "no hay sino yo y un Gonzalo Guerrero, marineró, que está con Nachancan, señor de Cheternal, el cual se casó con rica señora de aquella tierra, en quien tiene hijos, y es capitán de Nachancan, y muy estimado por las victorias que le gana en las guerras que tiene con sus comarcanos. Yo le envié la carta de vuestra merced, y a rogar que se viniese, pues había tan buena coyuntura y aparejo. **Mas él no quiso, creo que de vergüenza, por tener horadadas las narices, picadas las orejas, pintado el rostro y manos a fuer de aquella tierra y gente** o por vicio de la mujer y el amor de los hijos" (López de Gómara, 1997:24). Si nos atenemos a la versión de Gómara, Gonzalo Guerrero –cuyo cuerpo, como el de Godwind, también se ha transformado– rechaza la posibilidad de regresar con sus iguales. Veinticuatro años más tarde, Andrés Cereceda, Gobernador de Honduras, da cuenta de que Gonzalo Guerrero terminó muerto en un enfrentamiento que por el año de 1535 ocurrió en esta localidad entre un grupo de mayas guerreros –comandado por el antiguo cautivo– y un contingente español, al mando de Pedro de Alvarado. Dice Cereceda: "Dijo el Cacique Cicimba cómo en el combate dentro del albarrada, el día antes que se diesen, con un tiro de arcabuz se había muerto un cristiano español que se llamaba Gonzalo de Aroza (...) Y andaba este español, que fue muerto defunto, **y labrado el cuerpo y en hábito de indio**" (Cit. Carlos Villa Ruiza, 1995:587).

Como vemos, ambos personajes –el histórico Gonzalo Guerrero y el novelesco, Hugh Godwind– tienen destinos parecidos: ambos han escogido incorporarse, de manera definitiva, a la cultura que los albergó por tantos años.

En las dos situaciones se exaltan las modificaciones que en el cuerpo sufrieron los cautivos, las cuales parecen materializar los profundos cambios a los que ambos personajes se sometieron en su etapa de cautiverio. Sobre Guerrero se han escrito algunas novelas históricas. Quizá sea la novela de Joaquín Aguirre, *Gonzalo Guerrero* (1986) el texto que más se aproxime a desarrollar los elementos que con mayor insistencia se han venido incorporando en las novelas históricas sobre cautivos que hemos comentado —origen histórico del personaje, exaltación de las transformaciones internas y externas del cautivo, desarrollo del tema de la identidad latinoamericana, el compromiso ético del relato, el no retorno del cautivo y sus implicaciones culturales, etc.

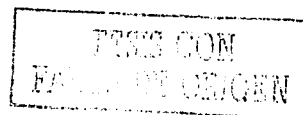
En *Pirata* la distancia del cautivo respecto de la civilización que le vio nacer no está solamente planteada frente a "los ingles"; también, frente a "la Gente", Godwind luce como un ser ajeno, extraño. Cuando Hugh trata de advertir a los caribes que habitan la isla de San Cristóbal sobre los planes de exterminio de los ingleses —que les halagan con regalos— el cacique de la tribu le reprocha:

-Hablas como la Gente, pero tienes cara de Palanakali*.
 -Tienes cara de Gente, pero tus cascabeles hablan como Panalakali (106)²⁶.

Es decir, también para el mundo salvaje, del cual Godwind se siente su último y más doloroso vestigio, el personaje es un ser excluido. El cautiverio, que tantas y tan largas experiencias aporta a quien lo ha experimentado, se convierte en una suerte de condena que lleva a los hombres que lo vivieron a permanecer en el límite de dos civilizaciones, de dos mundos totalmente distintos.

* Palanakali: Pirata, en la voz kariña

²⁶ El texto citado nos recuerda unos versos de Pedro Calderón de la Barca, que dicen: "O esa voz no es de esa piel/ o esa piel no es de esa voz" (En: "En la vida todo es verdad y todo mentira" 1901-1902).



En la novela de Britto García la figura del cautivo se convierte en un excelente modo de escenificar las transformaciones y los cambios que históricamente ocurrieron en el continente y que permanecen como marca o sentido en nuestra actual percepción del mundo. La violencia de un encuentro fortuito, la necesaria y mutua adopción de maneras y costumbres ajenas y esa extraña sensación que invade al hombre cada vez que pisa el siempre incierto suelo de las fronteras, son aspectos que en *Pirata* tienen un logrado tratamiento artístico, no exento de una preocupación por reflexionar sobre la historia y el destino del continente.

El que tales transformaciones del personaje queden representadas, como lo veíamos, a través del discurso mítico, resulta altamente significativo, en la medida en que el intento del autor de reflexionar sobre la cultura latinoamericana se logra, precisamente, mediante la utilización de un discurso que desde tiempos inmemorables ha nutrido la necesidad del hombre de saber de dónde y cómo fue arrojado al mundo. La identidad narrativa del personaje se expone de manera profunda y radical a todas las posibles transformaciones de las que pueda ser objeto un cautivo. La metamorfosis de Godwind con la que en la novela se representan los cambios que sufre el personaje, se convierte en un extraordinario símbolo de un proceso histórico complejo y doloroso, cuyas marcas se materializan aun en el cuerpo de quien lo vive²⁷. En la novela *Godwind* queda

²⁷ Según Paul Ricoeur el cuerpo físico de los personajes de ficción tiene una extraordinaria importancia en la configuración de su identidad narrativa (1996b:149-150). En este sentido, en *Pirata* las transformaciones del cuerpo del personaje podrían remitirnos a los cambios que ocurren en su propia identidad y en el mismo cuerpo del discurso. Dice Ricoeur: "En la medida en que el cuerpo propio es una dimensión del sí, las variaciones imaginativas en torno a la condición corporal son variaciones entre el sí y su ipseidad [...] el rasgo de ipseidad de la corporeidad se extiende a la del mundo, en cuanto habitado corporalmente" (Ricoeur, 1996:150).

deformado por el ataque de los tigres en la selva –asunto que desde la visión mítica corresponde a la metamorfosis del personaje; mas esos cambios del cuerpo son las marcas de las profundas transformaciones que el personaje y el relato experimentan en el texto y que de alguna manera nos sugieren los cambios que en todos los sentidos también sufrieron quienes vivieron el tiempo de la colonización y la conquista.

En los *Nafragios*, Cabeza de Vaca igualmente se percata de los cambios que su cuerpo ha experimentado, al momento que intenta calzar unas botas en sus pies deformes y desnudos. Gonzalo Guerrero, el cautivo más antiguo que se conozca en tierras mayas, justifica su negativa de no regresar a la civilización con razones que tienen que ver con los cambios corporales que ha sufrido (Cf. Díaz del Castillo, 1988:107). Tales detalles, reseñados por esas dos crónicas que hablan de dos experiencias de cautiverio que han tenido tanta influencia en las discusiones en torno al sentido del proceso de conquista y colonización y que Britto García trata en *Pirata* artísticamente, se tornan aspectos significativos del problema planteado. Así la historia deja también su huella en nuestros cuerpos, suerte de sello indeleble que alcanza las fibras más íntimas de quienes habitamos el continente.

Para Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y para Francisco del Puerto el regreso a la civilización es un hecho del cual la historia y las novelas que protagonizan se harán eco. Sin embargo, la decidida entrega a la escritura de sus memorias que en las novelas ambos personajes deciden, representará la intención de esos dos seres de hacer perdurables sus experiencias del pasado, a través de la construcción de un relato que “reviva” –o haga más inteligibles– sus experiencias



de ese tiempo. Desde esa perspectiva también podemos decir que esos cautivos tampoco tuvieron un retorno cierto a la civilización. Dice el entonado:

del choque con el mundo me había quedado, por esos años, una especie de aturdimiento, y mis razones de vivir, e incluso mis ganas, eran casi inexistentes. Hasta ese entonces, el ser y el vivir habían sido una y la misma cosa y el ir viviendo había sido para mí un manantial de agua amarga pero ininterrumpida y firme; a partir del regreso, mi vivir fue volviéndose algo extraño que yo veía desenvolverse a cierta distancia de mí mismo, incomprensible y frágil, y que el más mínimo temblor desmoronaba (128).

3.7 La conciencia de un oficio

Tal aislamiento del mundo y la decisión de permanecer en el pasado, hablando o escribiendo sobre él, sirven también a Posse y a Saer para abordar desde sus novelas otro tipo cuestiones, relacionadas, esta vez, con la propia escritura:

En *El largo atardecer...* el personaje novelesco toma la decisión de escribir un relato que le "regrese" al pasado, pero que además funcione como versión alterna de su referente histórico inmediato –los *Naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca. Paradójicamente, en la novela esa otra versión surge sólo en la medida en que la relación que existe entre ésta y la primera versión, la histórica, se pone en evidencia: es el texto original de Cabeza de Vaca el referente que orienta y hace posible el segundo relato que resulta ser la novela. De esta forma, podemos observar cómo Posse, además de propiciar con esta situación el encuentro entre el texto histórico y el texto de ficción, de igual modo devela los vínculos problemáticos que la novela histórica contemporánea ha establecido con el discurso histórico: de un lado ocurre su cuestionamiento; del otro, su inocultable interdependencia. La dinámica e irónica correspondencia que en la novela

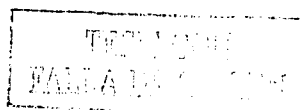
acontece entre historia y ficción, da cuenta de las formas en que esas dos instancias se relacionan y actualizan en el texto novelesco. La novela de Posse intenta así convertirse en una forma artística metaficcional que reflexiona, ella misma, sobre aspectos referidos a las particularidades y exigencias del propio género.

Para el personaje de la novela *El entenado*, el acto de narrar acontecimientos del pasado es una actividad que desborda la recolección de datos y la elaboración de un relato de sucesos:

Pero no es fácil —dice el entenado—. Esos recuerdos que, asiduos me visitan, no siempre se dejan aferrar; a veces parecen nítidos, austeros, precisos, de una sola pieza; **pero, apenas me inclino para asirlos con un solo gesto y perpetuarlos, empiezan a desplegarse, a extenderse**, y los detalles que, vistos desde la distancia, el conjunto ocultaba, proliferan, se multiplican, cobran importancia en el conjunto [...] **Ya no se sabe dónde está el centro del recuerdo y cuál es su periferia** (166).

La misión del entenado será la de contar la historia de los otros; su relato será el resultado de la puesta en relación de la voluntad de decir y la libertad de imaginar el pasado. Pero tal situación implicará también el conflicto del escritor que intenta hacer de la dispersión del recuerdo y del tiempo un relato coherente, una historia en la que prevalezca ese sentido de "conjunto" que con frecuencia queda amenazado en la escritura. El intento fallido del narrador de "atrapar" el pasado es también una forma de sugerir el fracaso de aquellos lenguajes que ha pretendido la "captura" de acontecimientos que, más que eso, son experiencias íntimas e intransferibles. En la novela, el tiempo es más bien una forma viva o una marca indeleble en el cuerpo del mismo discurso:

mi cuerpo está envuelto en la piel de esos años que ya no dejan pasar nada del exterior. Únicamente lo que se asemeja es aceptado. El momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado.



Conmigo, los indios no se equivocaron; yo no tengo, aparte de ese centelleo confuso, ninguna otra cosa que contar (165-166).

Todos estos aspectos inclinan la novela *El entenado* hacia una actitud metareflexiva y metahistórica, en la cual la escritura se piensa como una actividad que bien podría ser la del novelista o la del historiador. De esa manera el conflicto de un personaje histórico –el cautivo– que pretende hacer perdurable el pasado mediante la escritura sirve en la novela para realizar otros planteamientos referidos, en este caso, a la propia actividad de la escritura histórica o literaria.

3.8 El cautivo, entre la incertidumbre y la melancolía

Insistimos en que Godwind es un personaje de la incertidumbre, la ambigüedad y la indeterminación. Recuperado por la novela del silencio histórico que obvia su retorno, Godwind, en la novela, resurge una y otra vez de la muerte. La errancia de su imagen o su voz no logran una ubicación precisa: –Dice Godwind: “Hay una región entre la vida y la muerte, que a veces habito, y en la cual ni la una ni la otra tienen sentido” (325).

El lector de *Pirata* podría tener la sensación de encontrarse frente a un personaje difícil de “atrapar” por su metamorfosis, por sus transmutaciones, por su indeterminación. Esa dificultad se acrecienta, cuando nos proponemos seguir el curso normal del propio relato. Creemos que tal situación viene dada no solamente por la incertidumbre que el recurso estético de la fragmentación del discurso ocasiona –cuestión que, además de inscribir el texto dentro de la tradición literaria moderna, provoca un efecto poético en la novela y crea expectativas distintas en el relato–, sino también por la posición ambigua que asume el héroe frente a

instancias bien definidas, pero disímiles, tales como la vida y la muerte, lo vivido y lo imaginado, el sueño y la vigilia, la historia y la ficción. De igual manera, el texto no ofrece al lector pistas ciertas acerca del lugar desde donde habla el personaje, quien llega a decir: "quien me rastree, equivocará el camino" (299).

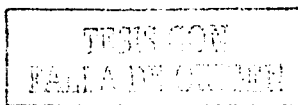
En la novela, la soledad, el desarraigo o la errancia, serán las marcas de un viaje interminable, en el cual el personaje establecerá alianzas momentáneas con seres cuya naturaleza se aproxima a la suya propia. Un ejemplo de ello será la incorporación de Hugh Godwind a la Hermandad de la Costa –grupo marginal y heterogéneo, sin lugar ni origen, que permanecerá errante por las aguas del Caribe²⁸. –Dicen los Hermanos:

Dejamos de medir el tiempo, que de todos modos pasa. Ya no sabemos lo que es la frontera, el muro, la puerta. Y al olvidarlas, en cuerpo y alma traspusimos las siempre abiertas puertas del Paraíso" (125).

Mas no es "el Paraíso", el lugar destinado a Hugh Godwind. Son la errancia, la desposesión o la melancolía las coordenadas de ese vagar por las aguas de un mar en el cual la historia es una violenta cadena de enfrentamientos, traiciones y muerte; algo parecido más parecido al infierno que al paraíso.

Pero, ¿dónde o a qué nos lleva ese viaje interminable, cuyo héroe no deja de mirarse en el espejo opaco de la historia?.- Las interrogantes que, mediante distintos recursos artísticos, el texto presenta en torno al origen, la conformación o la proyección de nuestra cultura, actúan como ejes generadores de sentido y como motivos fundamentales de esa búsqueda mítica, simbolizada por el viaje. Godwind no detendrá su aventura, hasta tanto no aparezca quien le rinda los

²⁸ En su estudio historiográfico Luis Britto García hace una interesante revisión acerca del origen y el destino de los Hermanos de la Costa (433-481 pp.)



honoros del guerrero y habite su propia desolación. El sustituto del héroe, aquel grumetillo que Godwind extrajo milagrosamente de las aguas y que se convierte en la novela en su último compañero de viaje, deberá seguir contando y viviendo esos relatos que, venidos del sueño o de la muerte, hacen revivir en sus melancólicas historias un tiempo y un lugar irremisiblemente perdidos:

Éstas son las historias que nos contamos en las noches de guardia. Nos las transmite un niño rescatado de los piélagos; las acompaña con su terrible canto. Las compartimos al igual que los sueños y que todo lo demás (449).

El ángel que alguna vez voló sobre la corte de Isabel de Inglaterra en su papel de Cupido, es el mismo que ahora, metamorfoseado, recupera la memoria que por tantos años vagó incierta y que ahora se materializa en la voz de ese pequeño y extraño narrador del buque *Victorie*. ¿Es acaso éste un ángel benjaminiano que –como aquél– mira con horror las ruinas del pasado y que sólo puede demorar el avance del tiempo mediante el acto de rememorar y contar lo ocurrido en otros tiempos?: “¿cómo prohibir a los ojos del ángel el horror de mi ser: espejo suyo en la lámina del mar perfectamente quieto del tiempo?” –se pregunta Godwind, moribundo (444).

La experiencia límite en la que se desenvolverán la vida y el relato de Hugh Godwind, no dejará nunca de lado los vínculos que el texto establece con la historia. Los riesgos a los que el héroe se expone, los naufragios o las muertes que se relatan en el texto resultarán al final marcados, de algún modo, por un momento o un acontecimiento histórico. Como todo verdadero cautivo, Godwind será el heraldo o mensajero de otro mundo, desconocido o silenciado por la historia. Como ningún otro cautivo, Hugh: tigre, hombre o viento, permanecerá suspendido en la memoria de otro tiempo que, desde el sueño, la historia o la

muerte, volverá con insistencia a desviar nuestra mirada hacia el pasado, a sorprender nuestra imponderable necesidad de pertenencia.

De un modo similar, los personajes de *El largo atardecer...* y *El entenado* asumen la vida luego del cautiverio. Para el Álvaro Núñez Cabeza de Vaca de la novela contar "lo que realmente ocurrió" en el tiempo que estuvo aislado del mundo civilizado —cuestión que en la novela implica una actitud crítica del personaje frente al texto histórico original, *Naufragios*, y frente a otras lecturas que de ese texto se han hecho— se convierte en un mandato, en una forma de hacer justicia a la verdad del pasado; pero a su vez, hablar sobre lo ocurrido, es para Don Álvaro el único gesto con el que la soledad y el aislamiento del mundo pueden ser conjurados.

El entenado, como Godwind, es también un ser que vive y habla desde la dualidad, desde un mundo suspendido en las frágiles fronteras de lo vivido y el presente:

yo me siento como en vaivén entre dos mundos: el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso, transparente y pareciera ser que es ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular, que atraviesan de tanto en tanto, en todas direcciones, cuerpos compactos y desnudos... (70).

La intangible distancia entre lo ocurrido y la experiencia de contarlo es en esta cita un asunto que el cautivo se plantea al momento de rememorar el pasado. En las novelas que leemos, las consecuencias ciertas de un acontecimiento —que en los tres casos tiene un origen histórico— se abren a su vez a otras significaciones. Narrar el pasado, ese extraño oficio de hacer de lo acontecido, de lo no ostensible —de lo que ya ha muerto, dirá Michel de Certeau—, un relato cierto o verosímil, se plantea en este caso como un compromiso o una misión que

asumen esos seres destinados a vivir siempre en la extrañeza. Proponerse indagar desde el texto literario en la experiencia íntima de esos personajes al momento de rememorar lo acontecido, es también una forma de preguntarse –de una forma distinta a la convencional– cómo narrar el pasado –o los acontecimientos que lo actualizan– es una forma de experimentar el tiempo y el espacio de otro modo.

3.9 El delta de la memoria

Si alguien nos pidiese llamar a la memoria con otro nombre, no dudaríamos en hacerlo con la palabra "delta". Es esa la manera en que imaginamos la memoria: como un espacio enorme e irregular, atravesado por afluentes que podríamos llamar tiempo, pasado, imaginación, testimonio o sencillamente relato.

Al hablar de la memoria, Aristóteles decía: "la memoria es del tiempo" ("Peri mnémes kai anamnéseos" en *Parva naturalia*). Desde esa perspectiva, la memoria, lejos de acumular recuerdos u objetos del pasado, es una forma de experimentar el tiempo, así como una posibilidad de darle al mismo un lugar, el del pasado, y un sentido, el de la recuperación o el de la negativa al olvido. Al ser o estar en el tiempo, la memoria será, también, una forma de trascender la inmediatez de la experiencia; al tratarse de una cuestión del pasado, el presente o el porvenir serán en ella elementos que de igual modo atestiguarán esa, su naturaleza temporal. Como la imaginación, la memoria es un nombrar en ausencia, es una forma de darle un lugar a algo que ya no existe, o que quizá haya muerto; pero a diferencia de la imaginación, la memoria intenta recuperar algo que ha acontecido, algo que "tuvo efecto" en otro tiempo y en otro lugar. Es

por ello que el material de la memoria juega con un sentido de la fidelidad, de lo auténtico, en la medida en que habla de lo que de una manera u otra aconteció (Ricoeur, 1999:102).

Acaso sea ese conjunto de rasgos mencionados lo que nos lleve a pensar en los vínculos que podrían existir entre la memoria y el relato, esa manera de organizar e interpretar al mundo que también accede de un modo particular a los enigmas del tiempo y se organiza –como la memoria– en la dinámica de una historia que se cuenta linealmente, pero que se vive o se ha vivido en el seno de lo discontinuo.

Si entre la memoria y el relato encontramos ciertos vínculos legítimos, esa circunstancia nos lleva ahora a pensar en aquéllos que pudieran darse, casi de un modo natural, entre la memoria y el género novelístico, entre la memoria y la novela histórica. Ya Paul Ricoeur ha intentado reconocer algunos elementos o rastros del trabajo de la memoria en la historia (Ricoeur, 1999b:74-84); así también se ha hablado ya de manera suficiente del contenido imaginario que la memoria posee. Mas, en nuestra opinión tal acercamiento pudiéramos verlo de manera más desarrollada, si atendiéramos a las circunstancias en las que la memoria se piensa y se dice desde el texto literario –y, particularmente, desde la novela histórica.

En Latinoamérica *recuperar el pasado* ha sido una suerte de preocupación o consigna que aparece con insistencia en las distintas etapas del pensamiento y del arte continentales. En este sentido, observamos cómo nuestra narrativa ha prestado especial interés a los aspectos relacionados con el tema. En el contexto de esa experiencia, la novela histórica contemporánea ha sido una de las manifestaciones estéticas más interesantes, en las que con frecuencia se tratan

las distintas posibilidades en que la memoria puede ser representada o interrogada en el texto.

En lo que respecta a las novelas que hemos leído en el presente capítulo, observamos cómo Posse, Saer o Britto García hacen coincidir memoria y novela en un diálogo productivo y de largo alcance, del cual uno y otro acontecimientos tienen interesantes aportes que ofrecer.

Entre el estallido y la recomposición de la memoria:

Al decir de Paul Ricoeur, “los recuerdos se distribuyen y se organizan en niveles de sentido o en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios, y la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer y de remontar el tiempo, sin que nada en principio pueda impedir que continúe sin solución de continuidad ese movimiento” (Ricoeur, 1999b:16). En ese sentido, será el relato el dispositivo que facilitará la articulación entre la irregularidad propia de los recuerdos y la continuidad natural de la memoria.

La memoria es un aspecto que en *Pirata* queda planteado de un modo original y atractivo. En ese interminable y significativo juego intertextual en el que la novela va construyendo su propia historia, las memorias de Alexander O. Exquemelin son en la obra una de las referencias que consideramos de las más importantes, tanto para el trabajo historiográfico que ha precedido al texto, como para la misma escritura de la novela²⁹. Sabemos por las “Fuentes” que en el capítulo 5 de la segunda parte de la obra, titulado “El Señor de la Muerte” (252-

²⁹ El título de la investigación historiográfica, *Demonios del mar*, tiene que ver con un comentario de Exquemelin respecto de la impresión que los piratas causan en los españoles

326), es el libro de Exquemelin su referente más inmediato: las aventuras de Hugh Godwind tienen que ver en este caso con la historia que el cirujano francés cuenta acerca del recorrido de Henry Morgan por costas venezolanas (Britto García, 1998a:470-480 y 1998b:459-460). En esas páginas de la novela se destaca de un modo especial el aspecto fragmentario y lúdico del discurso que viene desarrollándose a lo largo del texto; las implicaciones significativas que tal propuesta estética origina se orientan en varios sentidos:

Al comienzo del capítulo que mencionamos, encontramos un texto que comienza a dividirse, hasta llegar a la disolución de cualquier indicio que lo identifique como parte una narración:

CHISPA
fulgor
seguidilla chispazo
 trueno tronitronar tronar
 tronería centella

e **X** plosión

fogonazo

Anda nada

Noche estalla

Buque vuela

Naipes copas puñales

noche aguas olas

Centenares flotamos boca abajo
despedazados desmembrados destasados

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

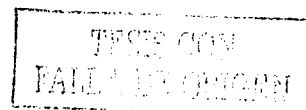
tiniebla peces enloquecidos fauces

explosión cráneos vientres
puñales, copas, naipes (251-252)

Para quien haya leído algunos de los relatos de Luis Britto García – particularmente su novela *Abrapalabra*, en la que nos detendremos más adelante– no le será extraño ese tipo de ordenamiento del texto; la fragmentación discursiva ha sido uno de los recursos formales más significativos y que con mayor frecuencia ha utilizado el autor en su obra narrativa. En *Pirata* encontramos que tal ordenamiento puede llevarnos a interesantes interpretaciones relacionadas con la escritura de la novela histórica: Si consultamos el referente inmediato de la novela –la investigación histórica que hace el autor y las memorias del propio Exquemelin– veremos que cada una de las palabras o de los versos citados en el texto refiere –de otro modo, claro está– acontecimientos que han sido reseñados en ese material que hemos llamado archivo de la novela. El manejo que en esta oportunidad hace el texto literario de ese archivo, difiere enormemente de aquél que le dará un libro de historia, por ejemplo. Como ha ocurrido en el resto de la obra, el texto novelesco se libera de las restricciones de un discurso que, como el histórico, parte de un principio de realidad distinto y debe sujetarse a las reglas que tal principio le impone.

Pero esa suerte de descoyuntamiento del texto que observamos en el fragmento citado debe tener también otras explicaciones. Lo que de entrada pudiéramos interpretar como el indicio de un intento por separar la historia de la novela, podría ser de igual forma una manera mediante la cual fuera posible captar de qué modo la novela maneja e interpreta su relación con la historia y con

el propio género novelesco. En el texto citado observamos, por ejemplo, un interesante sentido del juego que parte de un libre reordenamiento del material historiográfico, que luego se extiende a las palabras y a sus derivados en "seguidilla": "trueno-tronitrónar-tronar-tronería"; la utilización del anagrama se suma a ese mismo sentido: "Anda – nada" , así como la numeración, a veces arbitraria, de algunas situaciones u objetos: "explosión cráneos vientres puñales, copas, naipes". Si echamos un vistazo general a la cita, podremos observar también la disposición irregular que se le ha dado al texto; la distinta organización de los márgenes sigue un trazado de líneas quebradas, que lleva al lector a seguir un recorrido accidentado de la página. La diagramación de ese espacio, que coincide con la que el autor nos tiene acostumbrados en sus otros trabajos –y que además nos remite a las experiencias que en este sentido hicieron las vanguardias poéticas del siglo XX– podemos interpretarla, en primer lugar, como una manera de desconstruir el ordenamiento natural del relato. De igual modo, al utilizar ese tipo de textos la novela se muestra como una experiencia que problematiza la tradición de una narrativa que se concibió por mucho tiempo como una representación fiel y organizada de la realidad. Pero si además de esto, tomamos en cuenta el hecho de que el texto que leemos es una novela histórica, a ese distanciamiento de una tradición narrativa realista habría que sumarle el intento de Britto García de problematizar también la naturaleza y organización del referente y del propio género: Frente al discurso histórico, que tiene unas exigencias de composición, que atienden a un principio de realidad basado en la coherencia y fidelidad al archivo, surge un relato fragmentado y errático, que produce un quiebre radical de las presuposiciones de su referente. Ello ocasiona



un distanciamiento de la novela respecto de la historia, no obstante las vinculaciones que también mantiene cada uno de esos fragmentos con los textos que conforman el registro histórico del texto. Así mismo, ese modo de referir la historia podemos interpretarlo como una interpelación que la novela hace al propio género: como es ya característico de la novela histórica contemporánea, ésta establece un juego negativo respecto de sus antecedentes literarios; juego en el que paradójicamente el texto no deja de incorporar comportamientos o datos de esa tradición que históricamente le marca y le define. Así, la configuración del texto se concibe como un proceso dialéctico y complejo que se construye y desconstruye frente a la tradición del relato, de la historia y de su propio género.

Al observar la dinámica de distancias y acercamientos con el pasado que Britto García propone a la largo de la novela, nos hemos preguntado cómo podría relacionarse el texto con una idea o noción de la memoria. A primera vista, en *Pirata* la memoria será una posibilidad de la que la novela se distancia, en la medida en que el relato sólo ha establecido diferencias frente a nociones caras a su organización y sentido. Esa circunstancia también nos puede llevar a pensar que el texto novelesco pueda estar más cerca de una idea más bien tradicional de la historia, que de la propia ficción. No obstante, la misma dinámica en la que se ha venido configurando la novela es a la vez un asunto que nos indica que en ella la memoria ha debido ser objeto de una interpretación particularmente distinta de las ya conocidas. Así, ese sentido de desintegración indetenible del discurso; ese modo escarpado, descoyuntado, de contar unos acontecimientos que una y otra vez se actualizan en el relato, en la construcción de la frase o en la invención de la palabra, podríamos verlo también en *Pirata* como el modo mediante el cual

Britto García intenta otra representación de la memoria: en cuanto ésta se organiza –como el relato– mediante un movimiento continuo y uniforme de los acontecimientos y del tiempo, en el texto la memoria puede ser así mismo una experiencia irregular, subjetiva, del tiempo; un juego de contrastes entre cuadros, restos o fragmentos de la realidad de quien rememora, selecciona y combina diferentes realidades y tiempos.

Quizá esta particular disposición que adquiere el relato sea de igual modo uno de los elementos que nos lleva a percibir en la novela la intención de Britto García de incorporar al texto ciertos efectos estéticos cercanos a lo cinematográfico, cuestión que el autor ya ha experimentado en otros relatos suyos y que tiene en la narrativa moderna interesantes antecedentes. De igual manera, la tradición de las películas de piratas –una de las manifestaciones más populares en torno al tema– podría igualmente tomarse en cuenta como una interesante y curiosa referencia del texto. Todo ello constituye interesantes variantes que el autor incorpora hábilmente al texto novelístico. En este mismo sentido, también sería factible pensar en las posibles semejanzas entre esa sintaxis de la memoria y del relato que expone la novela y las propuestas estéticas de la plástica moderna:

Centenares flotamos boca abajo
despedazados desmembrados destasados

tiniebla peces enloquecidos fauces

explosión cráneos vientres
puñales, copas, naipes
[...]

Entre sopa de trozos de peces y órganos que
ascienden y descienden soy arrastrado

Manos sin brazos me acarician cuerpos sin
cabeza me rozan resbalan dedos sin manos
aguas relampaguean (252).

En el capítulo al cual nos hemos referido, las memorias de Exquemelín —en gran parte archivo de la novela— son desconstruídas; el texto histórico “estalla”, se desmembra, como históricamente ocurre con los cuerpos de algunos miembros de la tripulación de Henry Morgan, que en 1668 experimentaron, en la isla de la Vaca, una sorpresiva pero estratégica explosión de la nave que el inglés había capturado de manos de los franceses, y de la cual el médico pirata habla profusamente en sus memorias (Britto García, 1998a:472). De esta forma, el discurso novelístico intenta representar metafóricamente y desde sus propias estructuras algunos acontecimientos que *en efecto* ocurrieron.

A partir de tal postura frente al lenguaje, la memoria o el pasado, la novela parece reconocerse, entonces, en la hibridez de una imagen cuyo origen está en el acontecimiento; pero que la distancia temporal ha distorsionado, hasta el punto de hacerle aparecer como una realidad sin aparente relación con el hecho que se intenta recordar o representar en el discurso. Gracias a las licencias que le da la ficción, en la novela las memorias de Alexander O. Exquemelin adquieren la libertad de deformarse y multiplicarse indefinidamente. En un juego de sucesiones y rupturas, el relato, como la memoria, se muestra en una composición en la cual se incorporan aspectos de la realidad, la imaginación o el mundo de un modo quizá arbitrario, pero tremendamente significativo.

Godwind, ese extraño y mítico cautivo que recorre cual fantasma las turbulentas aguas del Caribe, es también en la novela la representación de una memoria ancestral que se niega a desaparecer. La permanencia de esa voz que

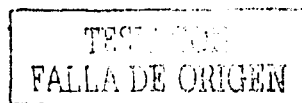
es tiempo, se traduce como la necesidad de una cultura –la aborigen– que amerita reconocerse en los restos de una memoria a punto de desaparecer; único vestigio del pasado que procurará que su historia no sea borrada del mundo. Pero en la novela también la memoria cristalizará en los lenguajes inextinguibles del mito y de la poesía. Esos lenguajes serán la clave para que ese sentido de duración que a veces persigue la memoria pueda materializarse en el relato. Así la vida y el pasado conseguirán perdurar en la nostálgica y delirante memoria de Hugh Godwind:

Expiraré quiero expirar expiro como un caníbal bañándose en mi sangre el grumetillo me devora me devoras quedo así en su recuerdo tu recuerdo recorro las tardías moradas de tu alma obscenamente me muevo dentro de las cámaras de tu memoria, por un instante bajo tu bóveda de sangre toco tu más obsceno recuerdo en esta noche viajo en el tumulto de tu sueño en la tripulación condenada a muerte de tantos rostros voces y heridas vivo en ti y en el recuerdo de quien te devore hasta el último mar el del olvido (446-447).

El secreto de Don Álvaro.

En *El largo atardecer...* el cautivo que narra es un anciano, sin otra urgencia que no sea la de reparar, mediante los recuerdos que posee de esa época, el silencio del cual ya otros han hablado. Como ocurre en el texto que le sirve de referente, los *Naufragios*, el personaje de la novela intenta también seducir con su relato, para convencer a quien le escucha –lee– de la autenticidad de la verdad que cuenta. Pero en la novela, el anciano Don Álvaro no parece ser del todo fiel a su promesa de hablar con la verdad, dado que “No tengo paciencia –dice– con la prestigiosa mentira de la exactitud” (27).

Si bien a partir de la primera parte de la novela el distanciamiento respecto de la historia oficial será una situación manifiesta en las opiniones que el



personaje expresa a propósito, pongamos por caso, de las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo, algunos de los modos mediante los cuales el personaje novelesco se propone contar su verdad son recursos que —como los de la historia— la novela también pone en duda, a través de comentarios o reflexiones que hace el propio narrador sobre sí mismo. Veamos como ejemplo la manera en la que el personaje Cabeza de Vaca habla de sí: “Y esto es lo que soy: un pobre viejo sentimental”; o la incertidumbre que le asalta, una vez que ha relatado la mejor de sus hazañas: “Aquel Álvaro temido por las serpientes ponzoñas, respetado por los chacales del desierto. ¿Habrá existido o será también ilusión de una tarde de lluvia?” (Posse, 1992:121). Si bien en la obra se exhibe de una manera abierta el propósito de distanciarse de la historia oficial, ésta problematiza a la vez la posible verdad que el personaje literario está contando, dado que el narrador sólo dispone de sus recuerdos.

En el momento en que el texto comienza a evidenciar sus propias fracturas —al sugerirnos, por ejemplo, las limitaciones de la memoria del narrador o la necesidad del mismo de desviar (seducir) la atención de su escucha— la certeza de esa otra verdad propuesta por la novela como alternativa, comienza a desvanecerse: “conmigo —dice Don Álvaro— no se obtiene más que resultados ambiguos” (Posse, 1992:25). De esa forma, el relato de ficción, cuyo sentido se ha expresado a partir de un principio de autenticidad, no parece imponer, al final, verdad alguna; ni siquiera aquella que el mismo texto identifica como la versión más auténtica de los hechos, puesto que éstos se han vivido. Posse parece sugerir con esto que la novela que escribe más que la suplantación de una verdad por otra —la histórica por la ficcional— es un intento de escenificar, mediante el

recurso impreciso de la memoria, el conflicto de un anciano que, recordando, apuesta a reinventarse a través de unos relatos que le salven de la soledad y de la muerte, o le premien con la atención de Lucinda, su ávida lectora.

De igual modo en *El largo atardecer...* la memoria es un espacio propicio para el encuentro de tiempos disímiles. En la novela la memoria, lejos de ser interpretada como una recuperación exclusiva del pasado, se presenta como un discurso que se “contamina” de otros tiempos: Al ser el relato un lugar propicio para el encuentro entre las distintas manifestaciones del tiempo, es posible entonces entender que Don Álvaro comente: “He dispuesto no abandonar **el relato, que ya es memoria invadida inesperadamente por la vida actual**” (Posse, 1992:166). La memoria será, entonces, una forma de recuperación del pasado que, como la historia, deberá abolir la distancia que le separa de ese tiempo; pero también la memoria tendrá la libertad, como la novela, de desprenderse del condicionamiento de la verdad, aún cuando lo que enuncie pueda acercarse a una versión de los hechos igualmente legítima o auténtica.

La construcción de un silencio elocuente:

En *El entonado* la interpretación de la memoria es un aspecto que se aborda a partir de una idea del sueño. El acercamiento que en este sentido hace Saer —de evidente origen freudiano— toma la memoria como una manifestación poética y compleja. En la medida en que ésta se representa desde su intangibilidad y densidad significativa, adquiere un sentido similar al de los propios sueños. El recuerdo —como materialización del pasado— es en la novela una experiencia íntima que, como el sueño, se torna una realidad imprecisa e

imprevisible, más no por ello menos dotada de vitalidad y de sentido. Al igual que la misma ficción, recuerdo y sueño son en el texto densas configuraciones, en las cuales el mundo de lo real es indiscernible del mundo de la ficción. Tal evento no hace de la memoria un texto poco coherente o menos significativo; tampoco le exime de hablar, a su manera, de la realidad: "sueño, recuerdo y experiencia rugosa se deslindan y se entrelazan para formar, como un tejido impreciso, lo que yo llamo sin mucha euforia mi vida" –dice el entonado (180).

La memoria, el olvido y la distancia temporal son en el texto modos de atraer, silenciar o desfigurar una realidad –la del pasado. Esa situación podrá ser interpretada, también, como un aspecto que incide de igual modo en el relato histórico o en el relato de ficción. De esa forma, la reflexión que el texto ofrece acerca de la memoria es un asunto que toca o intenta representar los distintos rostros de ese oficio que el historiador y el novelista comparten, la escritura.

Para llegar a pensar en esa posibilidad deberíamos tener en cuenta, en primer lugar, que la novela que leemos –aun sin mostrarlo abiertamente– se está escribiendo sobre la base de la relación entre la historia y la literatura; y que en ese caso esa relación sólo podría plantearse a partir de una concepción de la historia que se distancie de los modelos clásicos y que se conciba como un acontecimiento discursivo, capaz de mostrar las condiciones de su producción. Si bien el texto plantea una relación crítica con un modelo de discurso histórico –el tradicional, diríamos– ello no implica que en la novela la concepción de la historia se homologue a ese solo discurso. Si aceptamos que la obra es también un acontecimiento histórico, bien podríamos pensar que en ella la idea de la historia

se encuentra en sintonía con algunos planteamientos contemporáneos sobre la historia –Michel de Certeau, pongamos por caso.

En la novela, escribir sobre el pasado es un acto en el que la autenticidad del acontecimiento se mezcla a su vez con un extrañamiento esencial de quien recuerda y narra. El pasado parece convertirse entonces en una experiencia íntima y a la vez ajena; en una vida distante, casi muerta, que sin embargo se manifiesta con melancólica insistencia a través de la memoria o de la conciencia de un inevitable olvido.

En las novelas que hemos leído, la memoria, como un delta, fluye y se alimenta del tiempo, de la imaginación, de las dudas o certezas de esos personajes –Godwind, Cabeza de Vaca, el entenado– que asumen el desafío de hablar de un mundo que oscila entre lo propio y lo extraño, lo vivido y lo imaginado, lo ocurrido o lo inevitablemente olvidado. Rememorar será para los cautivos de estas tres novelas una suerte de designio que los ubicará en el mundo con el raro propósito de avanzar por el camino del relato, con la mirada puesta en un lugar o en un tiempo que se oculta, esquivo, tras sus espaldas. Quizá por ello la incertidumbre que impregna a veces sus palabras; quizá por ello los rastros de sombra en sus memorias; quizá por ello la soledad y la melancolía que envuelven la existencia y la escritura de esas tres excepcionales y paradójicas vidas.

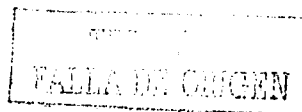
Así, el asunto del cautivo se convierte en un recurso de invalores posibilidades creativas para la novela histórica. Al encuentro con la información que sobre algunos de estos personajes existe en los archivos o en los libros de historia, el escritor –llámese Abel Posse, Juan José Saer o Luis Britto García–

dispone de un riquísimo material desde el que puede libremente imaginar y reflexionar en torno al destino y la significación de esos enigmáticos seres. Como lo señaláramos líneas más arriba, en algunas de nuestras novelas históricas contemporáneas la figura del cautivo ha sido una suerte de lugar o punto de encuentro privilegiado entre la historia y la novela. Desde su experiencia, hemos visto cómo los acontecimientos de sus vidas han sido motivo para que se escriban otros relatos, en los que la experiencia real de los personajes adquiere nuevos rasgos o se orienta hacia diferentes destinos. La imaginación juega, en esos casos, a llenar los vacíos o silencios que la historia parece haber dejado a su paso.

4. **La experiencia vital de la historia. Una mirada *en perspectiva* a la obra de Luis Britto García**

En el transcurso de nuestro trabajo nos hemos propuesto captar algunos de los modos en los que la historia y la literatura tejen sus vínculos; maneras en las que las cercanías, diferencias o entrecruzamientos entre ambos discursos van evidenciándose, en la medida en que coinciden o coexisten en un espacio tan propicio para tales encuentros como lo es el de la novela. Hemos comentado también el hecho de que la novela histórica es un género que ha tenido una significativa presencia en América Latina a lo largo del tiempo y cómo ese particular modo de asumir el pasado desde el texto artístico cuenta hoy con extraordinarios logros. De igual forma, hablamos de la importancia que cobra el entender esa experiencia estética como el resultado de una interesante evolución del género novelesco en general y de la novela histórica en particular. Desde esa apreciación, podemos ver la novela histórica de nuestro siglo XIX como una práctica significativa para la novela histórica contemporánea; es decir, como un antecedente que propicia el encuentro entre lo histórico y lo literario, en un proceso general de búsqueda de nuestra historia y de nuestra identidad. A partir de tales ideas se ha hecho, entonces, pertinente pensar en la historicidad del propio género.

Así las cosas, consideraremos legítimo –a la vez que necesario– que en la lectura interpretativa de un género o de un autor, se indague en la red de relaciones que los textos establecen con experiencias propias u otras



experiencias con las cuales éste coincide o tiene rasgos en común. Tal es la razón por la que en el capítulo anterior quisimos establecer algunos vínculos significativos entre la novela *Pirata* y dos novelas históricas latinoamericanas contemporáneas a ella: *El entenado* (Saer, 1982) y *El largo atardecer del caminante* (Posse, 1992).

El autor de *Pirata* y *Demonios del mar* es un escritor cuyo horizonte creativo es indiscutiblemente amplio y consistente. Sus planteamientos u obsesiones no han cesado de buscar una salida en la escritura, llámese ésta ensayo, cuento, guión cinematográfico, historia, teatro o novela. Lo prolífico de su obra, la exhaustividad y el vasto espectro de su trabajo intelectual, son aspectos que llaman la atención entre sus antiguos o más recientes lectores¹. En lo que se refiere al tema de lo histórico, la obra de Luis Britto García es una lúcida muestra de cómo la historia ha sido un tema de permanente preocupación para el intelectual latinoamericano y de cómo el pasado es un tiempo que puede actualizarse de distintos modos en la escritura.

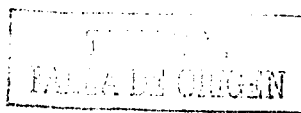
4.1 La vida o el despertar de la historia

En un artículo publicado en el diario "El Nacional" (1997), Luis Britto García propone desplazar los discursos tradicionales de la historia —"la Historia como bostezo", "la Historia como ensueño", "la Historia como pesadilla" o "la Historia como sueño eterno"—, con la práctica de una "Historia viva"; de una

¹ Según palabras del crítico venezolano Rubén Monasterios, Britto García posee "una inteligencia lúcida y peligrosamente fría, un mundo mental semejante a un laboratorio cósmico" (1971)

historia –dice el autor– en la que “es preciso rebajar las tintas rosadas y dosificar las negras hasta saber pintar volúmenes con ese claroscuro que llamamos realidad”. De tal afirmación podríamos considerar la distancia crítica con la que el autor mira los modos de abordar el pasado, que han servido como cánones del discurso histórico venezolano o latinoamericano: la leyenda negra y la leyenda dorada, por ejemplo. Pero más que su posición frente a los discursos tradicionales de la historia –cuestión que se evidencia en la mayoría de sus planteamientos en torno al tema– nos llama la atención el libre uso de la metáfora que el autor asume, al momento de hablar de una forma posible de escribir la historia. Una cierta exaltación del lenguaje figurado es, en esas circunstancias, una toma de posición frente al lenguaje y sus posibilidades creativas, pero sobre todo frente a la propia historia.

Al leer *Demonios del mar* podemos observar cómo en esa obra de investigación histórica tal postura orienta y da sentido al discurso; pero será en *Pirata* donde encontraremos extraordinarios ejemplos de cómo la capacidad creativa del lenguaje puede ir de mano de la historia. La experimentabilidad lingüística y formal característica de la obra narrativa en general de Luis Britto García será uno de los recursos más utilizados en la novela. Mediante la exploración de la naturaleza poética y múltiple de la palabra, el autor logra crear una serie de situaciones extraordinarias en ese texto. A la par de ello, un propósito reflexivo, metalingüístico, atraviesa la obra, así como una cierta tendencia a sugerir en el abismo de la frase, imágenes o cuestiones del pasado. En *Pirata* la profusión de la forma, los diversos usos del lenguaje, así como los



juegos sintácticos y semánticos, propician fisuras en la uniformidad del sentido, zonas desde donde suelen emerger resonancias de lo histórico:

Kripta

brillo: sable: chispazo

si cada objeto o acto exuda los sentidos

y estalla en relaciones

selva callada bajo los fulgores de un sol secreto

Todo está más allá.

Kriptaion

Aplauso, socavón y acabóse de la ola:

Explosionar, barahúnda:

cosechamiento de burbujas:

seres no más que aguas:

si todo es metaforizable: y surge la ramazón

inextricable de las semejanzas y las diferencias: ligado

el mundo por pavorosa trama de aproximaciones y de

antítesis

¡Felices los ciegos! (349).

No ha sido sencillo extraer un solo ejemplo de los múltiples que podríamos citar como muestra de ese lenguaje que se despliega libremente por la página, a la vez que tiende a revertirse sobre sí mismo. La organización del texto narrativo o la movilidad de la frase parecen, por momentos, convertir el lenguaje en un simulacro del movimiento violento de las aguas; de los sobresaltos, las tormentas o las explosiones de los galeones, urcas, o galeras piratas que surcaron el Mar Caribe. La continuidad que impone el seguimiento del relato se ve constantemente alterada por los cortes de la frase o los extravíos de sentido que ocurren en la siempre amenazada uniformidad narrativa:

Con la tercera saeta de los Hombres trazo la clave & cripta & laberinto & de nuestro tesoro:

& quid la longitud & latitud & peculiaridades ortográficas del sitio & continentes & contenidos del cofre & señas señales y avisos al navegante prevenido &

absurdición & perdición laberíntica & mastábica &
 clave maldita & iniciática & de perdicioneros Item aquí
 esta todo secreto & sepultado... (336).

Pirata, que gravita en la historia, crea una situación del relato que hace complejo el proceso de la configuración y de la lectura del texto. Así también, la experimentación formal en la que se gesta la novela problematiza la historia, en la medida en que despoja al referente de la posibilidad de conformarse como un discurso transparente, explicativo y lineal. Tales circunstancias generan tensiones en el texto: la afirmación de lo histórico intenta manifestarse en un lenguaje que "estalla" en múltiples significaciones:

Tesaurus

Tres auras
 Trésorrifique
 Opera: oeuvre:
 Oro: Oro del Rin:
 Aurum: Au: aurífice:
 Aurificum:
 Oro potable:
 Opera al revés:
 Hacer desde el Oro las etapas decadentes de la
 materia hasta la nada: Opus nigrum
 su metálico y febricitante pavor oscurecido:
 Operae disolutio (344-345).

El "bostezo", la "pesadilla" o el "ensueño" que según Britto García han caracterizado la historia nacional, en *Pirata* abre los ojos al horizonte de un mundo en el que "el claroscuro que llamamos realidad" (Britto García, 1975) se mezcla y se nutre de las múltiples posibilidades creativas que provee la ficción.

4.2 Una postura formal y el *asomo* de la historia en otros relatos

Esa manera de escribir la historia, esa forma compleja y original con la que Britto García se acerca y reflexiona sobre el mundo, es también

característica del resto de su obra narrativa². A decir del escritor venezolano Víctor Bravo, "La obra literaria de Luis Britto García —narrativa, teatro, ensayo— se propone una resignificación de la historia y la cultura del país y del continente" (1999).

En *Rajatabla* (1970) —libro de relatos cortos que, según el escritor cubano Antonio Benítez Rojo, es "una certera propuesta dirigida a hender, agujerear, desfondar, cualquier opinión convencional sobre lo que debe ser un libro de cuentos" (1971); y que en 1970 obtiene el Premio Casa de Las Américas— la realidad urbana es el caldo de cultivo de la mayoría de los cuentos cortos que conforman el texto: la cotidianidad, el hastío, la imposibilidad del amor o ese lado abyecto y terrible del mundo que es la miseria, se muestran a pedazos, en fragmentos, como si se pretendiera escenificar un mundo también mutilado y en crisis. En los cuentos, el discurso se compone de frases cortas que concentran sentidos múltiples y que a veces atentan contra el fácil seguimiento del relato; así se refieren distintos momentos de la historia y la cultura venezolanas, interpretados desde la perspectiva del humor, la crítica social o el desencanto³.

En "Ser" —uno de los relatos cortos que incluye *Rajatabla*— la vida de un sujeto desconocido se va descubriendo en la medida en que los sustantivos determinados lo van identificando; los objetos y marcas comerciales que lo

²Mencionaremos: *Vela de armas* (1970); *Rajatabla* (1970); *Abrapalabra* (1980) y *La orgía imaginaria* (1984).

³ En opinión de Eduardo Galeano, "*Rajatabla* sobresale por la destreza técnica, la eficacia del estilo, la audacia de los propósitos, la asociación hábil de ideas y de anécdotas, la lucidez penetrante, el poder de fantasía, la capacidad de síntesis y, sobre todo, por su victoriosa manera de arrojar ácido al rostro de una civilización ultramoderna, la 'pesadilla de aire acondicionado' del viejo Henry Miller, injertada en un

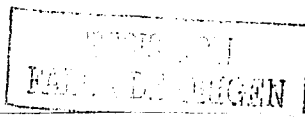
nombran funcionan como símbolos inconfundibles de un origen social, de un modo de vivir, de una manera de ser o morir. A través del recurso metonímico⁴ se configura un relato en el que cada una de las palabras funciona como una serie de datos o sentidos múltiples:

El lactógeno el chupón el pablum los pañales cannon el talco mennen los escarpines el gallo de oro los teteros evenflo la tarjeta de bautizo imprenta la torre los jugos gerber la leche klim [...] el lápiz mongol los cuadernos castle los creyones prismacolor la goma de borrar tagle la goma de pegar lepage la tijera de plástico [...] la pelota de fútbol los patines rolling skates la pelota spalding el traje de primera comunión [...] el juego de pesas weider los calzoncillos jockey los pantalones brujean las dos noches de placer [...] la tabla de logaritmos los condones sultán [...] la cerveza polar las sopas heinz el reloj de diecisiete rubies el colchón sweetdream el anillo de compromiso [...] el anillo de boda joyería la perla la torta agencia el pinar el champaña de la viuda [...] el pisapapeles en forma de empire state la colección de obras clásicas de la literatura con mueble el sujetalibros en forma de Quijote [...] el centro médico la cama reclinable phoebus knoll el suero de laboratorios abbot el oxígeno [...] las flores el clavel la urna la voluntad de Dios la placa marmolería roversi (134).

Más que el pasado, es el presente el tiempo alrededor del cual giran obsesivamente los relatos que componen *Rajatabla*; pero no es esa dimensión del tiempo una experiencia inmediata y plana: el presente es en la obra una suerte de condensación de tiempos que se expresa en la síntesis de la frase o en la compleja sencillez de una palabra. En la mayoría de los relatos, una palabra o una sola expresión puede funcionar como punto de partida de la producción de sentido; a saltos, se va configurando una totalidad –la del libro– cuya naturaleza, impredecible e insólita, nos remite a esa misma forma de

universo miserable y neocolonial, infierno de la realidad que el Dante hubiera podido copiar, como proponía Martí, para ahorrarse el esfuerzo de la imaginación” (1970)

⁴ Sustitución de un término por otro, mediante una convención cultural –del símbolo a la cosa simbolizada. (Beristáin, 2001).



paradójica armonía en la que se gesta la novela *Pirata*⁵.

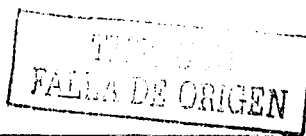
Lope se asoma

Ubicado al borde de la muerte y en el límite que de un salto lo colocará en la historia, Lope de Aguirre –quien emprende la búsqueda de El Dorado en la expedición de Pedro de Ursúa en 1559 y a quien la historia oficial lo identifica como “un vizcaíno inquieto de una ferocidad incomparable” (Cit. Galster, 1997)– es el personaje de un pequeño relato de *Calle Ciega* –la segunda de las siete partes en las que se divide *Rajatabla*– titulado “Lope”. La voz de ese antihéroe de la Conquista comienza a relatar las aventuras y desventuras de su expedición a través de la selva amazónica. En un cuento que no excede las tres páginas, una primera persona refiere el recorrido y los tropiezos de un viaje cuyo destino quedará históricamente marcado por el delirio y los crímenes de ese extraño y enigmático personaje, a quien su rebeldía frente a Felipe II o el asesinato de su propia hija lo convertirán en emblema de la leyenda negra de la Conquista o en símbolo contradictorio de la libertad. La historia de Lope de Aguirre parece haber tocado los extremos de la salvación o de la condena providencial de la historia. “El peregrino”, como él mismo se llamaba, atraviesa el período de la Conquista en una suerte de recorrido fantasmal del cual sólo su voz –metálica y chillona– parece no rendirse frente a los avatares de la aventura y de la muerte. Quizá sea la idea de peregrino y maldito ya implícita en su propio pensamiento, uno de los elementos que más haya atraído la atención de

⁵ Al hablar de *Rajatabla*, Fernando Savater señala: Es ésta “una novela dinamitada cuyos escombros se aúnan en unas páginas que imitan la pérdida de unidad y la desmienten” (Savater, 1970)

quienes se han ocupado de la vida del Tirano desde la historia o el ensayo; desde el cine, como es el caso del film del cineasta alemán Werner Herzog "Aguirre, la cólera de Dios" (1975); desde textos narrativos como *Tirano Banderas* (1926), de Valle Inclán, *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) de Ramón José Sender; o más recientemente *Lope de Aguirre, príncipe de la Libertad* (1969) de Miguel Otero Silva y *Daimón* (1978) de Abel Posse.

Si bien Britto García no escribe "Lope" haciendo uso de todos los recursos compositivos característicos del resto de los textos que conforman *Rajatabla* –ruptura del sentido, fragmentación, desdoblamiento; la abyección, el humor y la crítica sesgada, entre otros– la voz del personaje emprende desde el lugar de su ajusticiamiento un recorrido por distintos tiempos y espacios en el que se van organizando, desde la memoria y a manera de mosaico, los eventos más importantes que la historia ha reseñado sobre el personaje, a saber: la aventura de Lope y los marañones a través de la selva amazónica, la rebelión emprendida por el vasco contra el rey español, la salida al mar y el asalto a la isla de Margarita, en Venezuela; la desertión de sus adeptos, la muerte de Elvira a manos de su padre y el ajusticiamiento final del personaje, entre otros. Con todo y la incidencia del dato histórico en el relato, la narración en primera persona no lleva al lector a obtener una idea precisa acerca del personaje; el narrador, que habla sobre sí mismo, tiende a velar en el discurso su auténtica naturaleza o el último sentido de sus acciones. Tal situación nos recuerda la manera enigmática y elusiva en la que se expresan la identidad y el destino de



ese otro antihéroe novelesco, Hugh Goodwind, en *Pirata*.

Lope de Aguirre vuelve por sus fueros en otra obra que Luis Britto García escribe para el teatro, titulada "El tirano Aguirre o la conquista de El Dorado" (1976)⁶. Al texto de ese trabajo dramático le precede una "Nota" en la cual el autor ofrece algunos datos o premisas que serán desarrolladas a lo largo del mismo. Así, El Dorado será definido como "el sitio mágico donde todo deseo se colma hasta el exceso y donde toda fantasía es satisfecha hasta la desmesura" (7). En la obra, el descubrimiento de ese nuevo sentido del mito se convertirá para Lope y sus marañones en una experiencia, a veces onírica y otras carnavalesca, de sorprendentes resultados. De nuevo la voz del personaje histórico se escucha en el texto; esta vez el autor comenta que los parlamentos de ese personaje en escena "son transcripciones del Acta de Desnaturalización, escrita por él mismo –Lope– al Rey Felipe" (11).

Aguirre dialoga en la obra con algunos personajes de textos representativos de la tradición literaria española. Las voces intercaladas de Sancho, la Celestina, Don Pablos, Don Juan o Doña Ana, además de servir como elementos que dinamizan y dan vida a los personajes de la obra, producen un efecto o crean una atmósfera con rasgos medievales que amplía el espectro significativo del texto⁷. A su vez, esas voces actúan como un importante referente cultural, que promueve en el texto la comprensión histórica del personaje, así como algunas de las motivaciones de su búsqueda. En este mismo sentido, pensamos que la inclusión de las voces de esos personajes en

⁶ Esta obra gana el Premio Nacional de Teatro en 1975

particular responde también al planteamiento que Britto García hace en su libro inédito *Por los signos de los signos* (2002), respecto de la incidencia de la cultura hispánica en Latinoamérica –particularmente en su literatura–, acerca de lo cual expresa:

Los momentos cimeros de la literatura latinoamericana corresponden casi siempre a encuentros con grandes temas de la cultura española. Decimos encuentros, y no imitaciones: el contacto suele tener más de refutación o de batalla que de calco, y la criatura que resulta es distinta del modelo (1).

De igual modo, esas voces interfieren la obra para crear situaciones de humor, parodia o ironía, elementos caros a la narrativa de Britto García. En este caso el humor ocurre a través de la inversión de las situaciones que originalmente rodearon a esos personajes: por ejemplo, Don Juan se vuelve víctima de las damas, o Don Pablos se convierte en un ser a quien la riqueza lo agobia.

Mediante el recurso dramático del coro las intervenciones de Lope de Aguirre, que como ya sabemos tienen su origen en las crónicas de la época, van adquiriendo un tono y una funcionalidad distintos a los del texto que escribe el personaje histórico:

Lope: Hicimos balsas
Todos: ¡Balsas!
Lope: Y echamos por el río abajo.
Todos: ¡Río abajo!
Lope: Dejando nuestros caballos

⁷ Al comentar el manejo de voces del pasado en algunos de sus textos Britto García señala “No me propuse el remedo de anacronismos, sino reencuentro de musicalidades” (2002, inédito).

- Todos:** ¡Caballos!
- Lope:** Y haciendas.
- Todos:** ¡Haciendas!
- Lope:** ¡Luego navegamos!
- Todos:** ¡Navegamos! ¡Navegamos!
- Lope:** Los más poderosos ríos del
Perú
de manera que nos vimos en un golfo dulce;
caminamos.
- Todos:** ¡Caminamos! ¡Caminamos!
¡Caminamos! (15).

La transformación del texto histórico en texto dramático es paulatina; a medida que la intensidad del coro va *in crescendo*, la voz histórica va adquiriendo rasgos parecidos a la de sus interlocutores y termina por manifestarse al modo del verso. Así, ese significativo momento de la vida de Lope de Aguirre se dota de un dramatismo que comienza a distanciarle de su condición primera –la histórica– y va acercándole a un modo de expresión más libre y creativo.

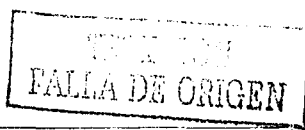
En la obra el sentido original de El Dorado sufre dramáticas modificaciones; su hallazgo y concreción llevan a los personajes a experimentar situaciones extremas e inesperadas. En Manoa, la Ciudad Dorada, las ideas de riqueza, acumulación y poder entran en crisis, a partir del diálogo que en la obra se establece entre una cultura que se gesta en la carencia y la represión –la española– y otra que vive de un modo natural el deseo –la manoense. Los fines de la Conquista se trastocan, en la medida en que las expectativas de sus protagonistas se invierten o transforman por efectos del deseo o de las bajas

pasiones:

Lope: Desastrosa batalla.
 En ella hemos perdido la mitad
 de nuestro ser.
 El parte de las bajas:
 Un padre incestuoso.
 Una hija puta.
 Un fraile licencioso.
 Un tahúr dadivoso.
 Un Don Juan de la Cruz.
 Un escudero andante.
 La mitad de mis marañones
 perdidos en esta putería y esta
 degradación (p.55).

Así pues, el texto se convierte en la representación caótica y festiva de un hecho histórico; representación en la que la búsqueda de la riqueza y del poder –sentido original de la búsqueda de El Dorado– queda desplazada por una experiencia dionisiaca, a partir de la cual la libertad aparece como una posibilidad o como un sueño. Como sucede en *Pirata*, el lector de la novela o el espectador de la obra teatral presenta dificultades al momento de precisar la naturaleza real u onírica de la experiencia de los personajes. En "Lope de Aguirre..." se dice, a modo de instrucción o aclaratoria: "**Como saliendo de un sueño** , los marañones se incorporan lentamente, se palpan, comienzan a cubrirse" (56). El tratamiento carnavalesco de algunos acontecimientos históricos es un recurso también utilizado en *Pirata*. En el caso de esta última novela, Britto García profundiza de un modo extraordinario en la naturaleza dramática del asunto, al punto de que las situaciones festivas producen efectos contrarios al humor –más adelante nos detendremos en ello.

Ante esos planteamientos sugeridos en el texto, nos preguntamos si las



distintas representaciones que propone la obra acerca de la libertad podrían interpretarse como un rodeo o un cuestionamiento irónico de Britto García en torno a la idea de ver a Lope de Aguirre como un antecedente de la lucha independentista de los pueblos de América. La rebeldía del caudillo frente al poder de la corona española ha motivado que algunos historiadores y novelistas hayan querido identificar al personaje como abanderado de un proceso libertario que sólo se concretará después de casi tres siglos. Sabemos que históricamente Lope desviará la ruta y cambiará los planes originales de la expedición de Pedro de Ursúa, con la idea de crear su propio imperio, a espaldas de la autoridad y los intereses de la corona española; también conocemos la interesante proclama en la cual Lope se desvincula de Felipe II. Sin embargo, en nuestra opinión, la posibilidad de ver a este personaje como el precursor de la independencia americana resulta una iniciativa que parece no considerar del todo los aspectos históricos y culturales que rodearon al caudillo (Pastor, 1983). Particularmente conocemos dos interesantes obras que tocan o plantean esta posibilidad de ver a Lope en su condición de independentista, aspecto del cual ya hemos hecho algunos comentarios en otra oportunidad (Carrillo Pimentel, 2002): el libro del historiador venezolano Casto Fulgencio López (1942) y la novela *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) del también venezolano Miguel Otero Silva.

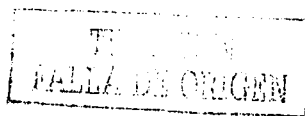
Veremos cómo en la "Nota" de inicio de la obra dramática de Britto García que comentamos, el autor exalta de un modo especial la idea de Lope de Aguirre como precursor de la independencia americana. En lo que respecta al

tratamiento de ese aspecto en "Lope de Aguirre...", esta idea estará sugerida en las escenas en las que el personaje brinda a sus seguidores la posibilidad de experimentar la libertad plena, al conducirlos hasta el mismo Dorado. También en *Demonios del mar* tal perspectiva la expone el autor de manera categórica, al llamar al personaje "el primer americano independizado" (202). Paradójicamente, en el mismo texto dramático la idea de la libertad, expresada a través de la figura de Lope queda de igual modo negada, en la medida en que es éste la representación más clara de la autoridad y de la fuerza:

Lope: Ved esa línea: allí, a la izquierda
 está El Dorado, la unión libre
 los bienes para todos, el trabajo
 la paz.
 La libertad, la fantasía.
 Y aquí, hacia la derecha
 ¡Dios y el deber!
 (*Saltan todos hacia el extremo izquierdo*).
 ¡Coño, que os mato!
 (*Con la espada, los obliga a volver a la derecha. Se organizan en impenetrable formación militar*).

Manoa –la ciudad soñada– termina por ser el único lugar posible donde el libre albedrío se convierte en una experiencia auténtica. De tal modo que en la obra la libertad también resulta ser, como El Dorado o el deseo, una constante búsqueda o una esquivada quimera.

Lope de Aguirre es un personaje histórico al que Britto García vuelve en *Pirata*. Esta vez la aventura del vasco se sugiere como la contraparte de la dudosa empresa conquistadora de Sir Walter Raleigh. Es Antonio Berrío –otro ser que persigue la inalcanzable fortuna de Manoa– quien, frente al lenguaje heroico, profético y delirante del expedicionario inglés, asume un tono irónico al



referir otras hazañas que, como la de Lope y a diferencia de las de Raleigh, vencieron todo tipo de obstáculos para conseguir la Ciudad Dorada: “–Lope de Aguirre no cedió ante un chubasco” –dice el escéptico Antonio Berrio de la novela (17). Aun cuando pensamos que es esta última, la novela en la que Britto García asume con más libertad y maestría la puesta en relación del discurso histórico y del ficcional, vemos en algunos relatos incluidos en *Rajatabla* o en el texto dramático comentado, cómo ya desde 1970 la historia es un material que se “asoma” en la obra del autor, para ofrecernos desde el texto una perspectiva real o posible de esa trama que llamamos pasado.

4.3 La historia como mosaico de realidades, voces y tiempos

En 1979 una nueva novela de Luis Britto García vuelve a ser reconocida con uno de los premios de más prestigio en el ámbito cultural latinoamericano de ese momento, el Premio Casa de las Américas. Con *Abrapalabra*, el escritor profundiza en la indagación acerca de las posibilidades creativas del lenguaje e insiste en hurgar de un modo implacable en la sociedad contemporánea. Como lo hemos visto en sus experiencias narrativas anteriores –*Vela de armas* y *Rajatabla*– en esta novela lo cotidiano y lo insólito, la linealidad del relato o su organización en fragmentos, lo real y lo imaginario son instancias cuyos sorpresivos encuentros crean en la novela una situación de caos, que el texto concibe y muestra como otra posibilidad de la organización y del sentido⁸:

⁸ En palabras del narrador venezolano contemporáneo, Salvador Garmendía, “Nunca la literatura venezolana se había propuesto un programa de esas dimensiones ni el lenguaje había aceptado un reto tan crucial y tan definitivo como el que se plantea en cada página, en cada renglón de esta novela sin límites, sin principio y sin fin” (Garmendía, 1999).

[...]Comando, cambio aquí un procedimiento aquí una
 guaracha perfectamente comprendido cambio con cinco en el
 Gran Paradero Kilómetro Sesenta un comprendido guaracha
 cambio okey esto está oscuro alumbra aquí
 allá CQ dame un CQ comando alumbra el piso vidrios trapos
 sillas putas su cédula por favor su cé pantaletas fajas, sí
 fajas putas co cambio cójanselas sobre las mesas peinillazos
 luces linternas perros lobos de yeso [...] (499).

Parafraseando a Gadamer, podríamos decir que el modo de ser de esa novela es el del juego; ese sentido de lo lúdico, ya sugerido por Britto García en el título, "abrapalabra", se convierte en la dominante que organiza el relato. Como el juego, la novela se manifiesta en su dimensión creativa y autónoma; del otro lado el lector, un tanto desconcertado, prueba asumir el reto de integrarse a esa dinámica para recomponer una versión del mundo que, una vez más, se muestra en segmentos o se cuenta a pedazos. Así, *Abrapalabra* se convierte en un juego festivo en el que dramáticamente se escenifica el desconcierto y la soledad del hombre contemporáneo.

En la novela la ciudad es un espacio que se construye desde la marginalidad o desde lo cotidiano: el pandillero, el mendigo, el guerrillero, el traidor son el rostro de una existencia problemática que se vive o se representa en la irregularidad del tiempo, en el sobresalto de la palabra o en la indeterminación del relato. La corrupción, la crueldad, la traición, el abuso de poder o la miseria son circunstancias que llegan a sus más extremas consecuencias. Así también el lenguaje llega a dislocar de un modo extremo sus propias estructuras:

[...]
 Caí una y otra
 vez, el cielo, la campana

la tierra del badajo

mi ca

beza el yunque

Tirado en el trigal vi las lie

bres de Europa que husmeaban

los espuma

rajos en mis la

bios

El su

dor he

lado del ro

cío

En una carretera donde ningún automóvil pa

sa me mira una

mucha

cha con la camisa descolor

ida (553-554).

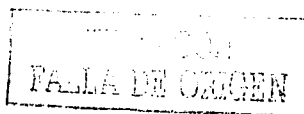
Las presuposiciones del relato han sido dramáticamente alteradas; el quiebre de la frase o de la misma palabra nos permite observar el desplazamiento de que ha sido objeto el texto narrativo como práctica convencional o representación de un orden. Tales cambios parecen operar a su vez como metáforas de la dolorosa fractura de un cierto lugar del mundo —la provincia, la ciudad, el país— o de una sociedad en la que, del mismo modo, el hombre se encuentra herido de muerte o al borde del precipicio.

Indudablemente que tales modos de contar una historia no podríamos considerarlos como un caso extraño o aislado de la literatura: Britto García posee un conocimiento y una influencia extraordinarios de los movimientos de vanguardia europeos, particularmente del surrealismo. En este sentido su obra presenta una apreciable coherencia no sólo en cuanto al tratamiento de la forma, sino también en lo que respecta a su visión del lenguaje artístico como manifestación de aquello que concierne al hombre y a su entorno; así la

cotidianidad, el deseo, la violencia, la angustia, el amor, la cólera, la libertad o el sueño, entre otros, son situaciones del ser que pueden ser dichas de múltiples formas, aun en las menos convencionales. Sin haber estado vinculado directamente a los grupos literarios que en Venezuela y durante la década del 60 llevaron las propuestas de la vanguardia a su expresión más extrema y radical, la obra de Britto García guarda importantes vínculos con el proceso de modernización de la literatura latinoamericana y nacional. Luis Britto García es un atento lector de esa literatura del Continente que se abre al mundo a partir de los años cuarenta, con Asturias y Carpentier a la cabeza; el boom latinoamericano es un acontecimiento contemporáneo con su propia experiencia intelectual y artística. Así mismo la literatura universal, particularmente la moderna, es un material que se incluye en las experiencias de lectura del autor (Cf. Britto García, 2002).

En la novela que comentamos *-Abrapalabra-* la historia es una experiencia que se vive en la inmediatez de la palabra o en el sentido de un discurso ético e históricamente comprometido con la realidad, sea ésta la del pasado, la del presente o la del futuro. El distanciamiento irónico, el humor, la mirada festiva o el cuestionamiento permanente con el que Britto García asedia las convenciones y el poder, son modos de acceder críticamente a un mundo en el que el pasado ha dejado impresa su huella.

El primer capítulo de *Abrapalabra*, "Lingua", está organizado como una serie de relatos cortos; diecisiete de esos relatos refieren el tiempo de la Conquista. No siempre se pueden precisar con facilidad las fuentes de tales



referencias, pero la historia es una marca que se distingue en la novela a partir de los caracteres tipográficos con que se escriben los textos que la refieren⁹. La disposición arbitraria de cada una de las historias –entre las que se organizan otras cronotópicamente distintas– no altera sin embargo una idea de continuidad: cada uno de esos relatos podríamos considerarlo como la extensión del anterior, no obstante la distancia que los separa. De esa manera, las historias que en esta primera parte de la novela refieren acontecimientos del pasado, van configurándose dialécticamente en una relación de continuidad – sugerida a través de un tema y un tiempo comunes; y de discontinuidad – lograda mediante la organización arbitraria de los textos¹⁰.

En *Abrapalabra* la voz de los personajes es un aspecto de extraordinaria importancia. Así como en el resto de su obra literaria, en esta novela Britto García asume el trabajo artístico de la palabra desde la oralidad: los personajes son voces vivas, cuya heterogeneidad y capacidad expresiva procuran una situación de diálogo en el texto. En lo que concierne a los relatos con referencialidad histórica que hemos venido comentando, observamos que la vitalidad de la voz de quienes hablan se logra mediante un uso anacrónico del castellano y mediante el manejo de un estilo de narrar que recuerda la entonación de los relatos de los cronistas de Indias; ello ocurre cuando quien

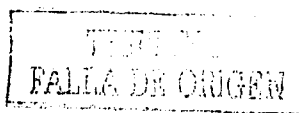
⁹ A diferencia del resto de los textos, éstos se escriben con itálicas.

¹⁰ Si bien es cierto que esa organización irregular de los relatos es coherente con aquélla que Britto García propone –aún de manera más radical– en el resto del texto, no queremos dejar de mencionar cómo esa dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo es un rasgo que Paul Ricoeur refiere como una situación común entre el discurso histórico y el discurso ficcional: al considerarse que ambos discursos son formas narrativas y experiencias particulares –no lineales o cronológicas– del tiempo, su composición se concibe precisamente como una síntesis entre un movimiento que naturalmente avanza con el relato y otro que, como la experiencia temporal, ocurre de un modo irregular y fragmentado (Ricoeur, 1996).

cuenta la historia es el conquistador. Ahora bien, en las oportunidades en las que en la novela es la voz del indígena la que ocupa el espacio textual, el trabajo artístico de esa voz se logra de un modo distinto: como ya lo observáramos a propósito de *Pirata*, son los mitos aborígenes en su dimensión poética, el lenguaje en el que se expresa esa otra perspectiva de la historia. El elemento mítico-poético interviene en el texto como una forma: de lo extraño o de lo maravilloso; pero también como señal inalienable de una cultura que se nombra y trasciende en la palabra iluminada y borrosa de la poesía:

En el corazón de Urakán hay calma alrededor giran olas alrededor giran vientos alrededor giran estrellas alrededor gira la oscuridad alrededor gira la claridad de donde desciende señor Acataurima a conocer la sombra y la conoce combatiendo con Tairamón, señor del error, con Netxebuti, señor de lo diverso, con Urakán, señor del cambio [...] (p.20).

El ritmo interior del texto se obtiene mediante la repetición de frases sintácticamente idénticas que a su vez refieren fenómenos o situaciones disímiles, que parecen formar una cadena significativa: olas-vientos-estrellas; claridad-oscuridad. El efecto poético se logra por tanto en función de una dialéctica semántica y estructural de la frase, que en la novela tiende a intensificarse en la medida en que el relato avanza. Recordemos que en el capítulo anterior hacíamos mención a cómo la transformación de Hugh Godwind de personaje histórico a personaje de ficción ocurría a partir de la incorporación que en la novela se hacía de la mitología kariña y de cómo esos cambios afectaban la misma organización del texto. En esa oportunidad también destacábamos la naturaleza poética de tales adiciones al relato, así como las vinculaciones que ese gesto procuraba respecto de otras obras de la literatura



moderna latinoamericana.

Líneas más arriba comentábamos el carácter metaficcional que quedaba sugerido o claramente expresado en los textos de Luis Britto García. Queremos llamar la atención sobre lo que, en este sentido, consideramos una interesante alusión al juego formal que caracteriza no sólo a *Abrapalabra*, sino al resto de la producción literaria del autor –particularmente a *Pirata*. En otro fragmento del relato citado, se dice:

én remolino Acaaurima fabrica esta palabra con sus miembros con los miembros de Tairamón de Netxebutl de Urakán, en remolino avanza esta palabra hecha de error de diversidad de cambio, en remolino esta palabra se equivoca, se multiplica, se transforma, en remolino esta palabra se engendra palabras que se combaten en remolino somos esta palabra que muere y renace en remolino... (21).

Sin dejar de utilizar el recurso de la repetición y la intencionalidad poética, el texto se repliega sobre sí mismo. A partir de la palabra "*remolino*" se alude al sentido de movimiento, de violencia y de sorpresa en el que se escribe toda la obra –obsérvese cómo la ausencia de puntuación trabaja también en esa misma dirección. La "*palabra*", que parece salir de lo más profundo y auténtico de la tradición –sugerida ésta por la referencia a la mitología autóctona americana– es así mismo presentada en su naturaleza múltiple, equívoca, voluble y contradictoria –naciones caras a la concepción moderna del lenguaje; el texto – que en esta oportunidad no apela a la fragmentación radical del discurso, como sí ocurre en el resto de la novela–, a la vez que habla de su condición histórica y formal, se aventura a la representación poética de un mundo conflictivo y escurridizo, como el mismo lenguaje que lo simula o lo inventa.

En este sentido, sería pertinente preguntarnos si la inclusión de esos

relatos históricos que de manera desordenada se incluyen en la primera parte de *Abrapalabra*, pudieran ser interpretados también como un indicio de la intención del autor de relacionar sucesos de la historia más reciente –actualizados en la novela, entre otros, en las referencias al “santo milagroso”, José Gregorio Hernández; en la muerte de Anette, miembro de una de las legendarias patotas caraqueñas¹¹; o en las transformaciones de Moncho, símbolo de la corrupción política y del populismo venezolanos– con acontecimientos claves del pasado; y si tales vínculos no estarían orientados a formular en el texto algunas preguntas acerca de la interdependencia de los tiempos, no obstante las diferencias cronotópicas que les define: En una novela en la cual el tiempo parece ser el del presente –en su dimensión lingüística, política, social y cultural– el autor teje a contrapunto un número considerable de relatos cuyo referente es el pasado; en un gesto en el cual la intencionalidad artística va de la mano con la interpretación de un mundo o una realidad, que no puede o no debe desvincularse de ese pasado, ni de su historia¹².

A lo largo de su obra observamos que la historia ha sido para Britto García un elemento que no ha dejado de aparecer a modo de “asomo”, de preocupación o de un intenso trabajo intelectual y artístico del autor, como finalmente ocurre en *Pirata*. En sus investigaciones, cuentos, obras de teatro y

¹¹ Pandilleros de los sesenta, afiliados al movimiento hippie de esos mismos años.

¹² Como acertadamente lo señala la investigadora Victoria Borsó, “A raíz de su tratamiento de la historia colonial, la novela problematiza también la ideología urbana: la novela replantea el discurso oficial de la Conquista y sus repercusiones en la historia venezolana del siglo XX hasta los procesos sociales que llevaron a la mitificación de la historia nacional. Contra la visión providencialista de la historia de la Conquista, la novela adopta las estrategias paródicas de la literatura colonial para denunciar la represión tanto precolombina como colonial. Al mismo tiempo alcanza a demostrar que el discurso (colonial) de fundación popular está en la base de la explotación en toda la historia de Venezuela del período colonial al

novelas, la historia es un elemento siempre presente. El mundo caótico y desconcertante del presente que en *Abrapalabra* se representa en ese lugar también sorprendente de la palabra, en *Pirata* se representa en otro tiempo, el del pasado. En las dos obras, el tiempo y el espacio se definen bajo parámetros distintos de los convencionales: en esas novelas ambas instancias son experiencias que trascienden sus propias fronteras y la realidad se torna otra. No obstante, los textos nunca dejarán de lado sus vinculaciones con la realidad y con el mundo.

Luis Britto García ha permanecido fiel a sus preocupaciones e inquietudes respecto del devenir de su país y del continente; tales motivaciones de naturaleza ética e ideológica se resuelven artísticamente en sus novelas, a través de procedimientos estéticos similares. Al comentar la novela *Abrapalabra* y los cuentos cortos reunidos en *Rajatabla*, hemos insistido en la naturaleza lúdica y fragmentaria de sus discursos y en la aguda reflexión que en torno a la realidad contemporánea presentan esos relatos. En *Pirata* la lógica narrativa es también constantemente alterada: los manejos del tiempo y del espacio, los cortes sorpresivos de la frase y la densidad poética del relato, entre otros, son aspectos que profundizan el carácter ficcional de una escritura que reflexiona y se nutre de los indicios de lo real, a través de la propiedad y las certezas de un archivo que se exhibe o se nombra dentro y fuera del texto¹³.

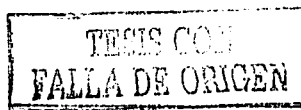
caudillismo y de la Independencia al discurso populista urbano de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez. La novela enseña las repercusiones de la Conquista en el siglo XX" (Borsó, 1999:171)

4.4 De cómo los relatos se aproximan

En 1983 Luis Britto García publica *La orgía imaginaria*, un libro también escrito en forma de relatos cortos, en el que la utopía se presenta como la posibilidad de un mundo que cíclicamente nace y se destruye a sí mismo. A través del juego intertextual, lo que podríamos llamar proyectos utópicos disímiles –Platón, Marx o Sade, entre otros– llegan a ser equiparables, en la medida en que sus resultados se trastocan o invierten. Al alterar los resultados esperados de cada una de esas versiones del mundo, los textos de Britto García terminan por mostrar al lector la otra cara o posibilidad de la utopía: la del dominio absoluto de la perfección, del orden o de lo inevitablemente predecible. Como bien lo señala el crítico venezolano R. J. Lovera de Sola, “en el caso de Britto sus utopías son negras. No llevan a la felicidad, sino al horror; a todo lo intimidante. Feroz y atroz” (1996).

En una conversación que sostuvimos con el autor de *Pirata*, el mismo nos comentaba: “En alguna forma el tema de *Pirata* es la muerte y continua resurrección de la utopía”. Ello quedaba evidenciado, según el escritor, en la materialización de la utopía y en su posterior destrucción, asunto que en la novela ocurre de manera cíclica en la población caribe, la sociedad de los Hermanos de la Costa, la liberación de los esclavos o, finalmente, con la sociedad que sobre las aguas construyó el utopista y corsario, Misson (Carrillo Pimentel, 2002): “Libertalia siempre será destruida –dice Misson en *Pirata*– y cada vez que sea destruida, reedificada más perfecta en el corazón de los

¹³ Recordemos que la novela reseña, ella misma, sus fuentes; gesto que hemos señalado como uno de los rasgos que de un modo dinámico acerca y distancia a la novela de la historia. Fuera del texto el pasado es



hombres" (425). Cada uno de esos proyectos –tratados en la novela y en la investigación histórica– señalan la libertad y la igualdad como principios rectores (Britto García, 1998a:94 – 1998b:404-406).

En la novela, como en la investigación, los relatos utópicos se encuentran ubicados en contextos históricos y culturales precisos. De esa forma *Pirata* –cuya primera referencia es la historia– interroga a través de su visión retrospectiva a aquellas sociedades en las que la felicidad fue una promesa y tuvo un nombre.

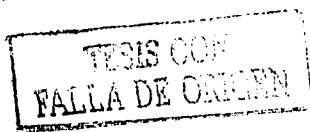
En esa especie de laberintos cruzados con los que Britto García procura hacer de su obra un tejido temático, ético y formal coherente, el autor incorpora en *Pirata* un relato completo publicado anteriormente en *La orgía imaginaria*, "El corsario" (64-67). Sin mayores alteraciones en lo que a la anécdota se refiere, en *Pirata* la historia de Misson (385 y ss) –contada en el texto original por una tercera persona del singular– pasa a ser narrada por una primera persona del plural –nosotros. Así un relato que en *La orgía...* se anuncia como la reproducción "de unas concisas noticias que sobre el alférez Misson figuran en la Historia de la Piratería, escrita por el Doctor Johnson, y en la crónica de Gilles Lapouge, cartógrafo de utopistas" (64), experimenta un giro significativo en *Pirata*: en la medida en que el cambio de persona gramatical ocurre, la experiencia narrada se colectiviza; el relato –cuyo origen según el autor es histórico¹⁴– se torna entonces un acontecimiento que recuerda una experiencia

también una presencia que se impone desde la investigación histórica de Britto García, *Demonios del mar*.
¹⁴ Anteriormente habíamos comentado cómo algunos autores ponen en duda la autenticidad de esta historia narrada por Daniel Defoe en *Historia de Piratas* (1999); sin embargo, Britto García la toma por cierta. En

mítica, en la medida en que se cuenta el origen y la destrucción de una comunidad que soñó con ser libre, en una precaria embarcación, el *Victoire*, sobre las inciertas e inestables aguas del océano. El sentido onírico o las imprecisas fronteras que separan los ámbitos de la vida y de la muerte en la novela –“¿Estamos entre los vivos o entre los muertos?”, se pregunta Godwind (403)–, imprimen así mismo a ese relato corto incorporado a *Pirata* una funcionalidad distinta del material originalmente encontrado en *La orgía imaginaria*: “pues entre el Lugar y el No lugar está siempre abierto el terrorífico puente de la contradicción y de los sueños, y cada uno se alimenta del otro sin tregua. Y cada quien deviene el otro, sin remedio”, como lo advierten los habitantes de la isla Utopía (Britto García, 1983:42-45). Así la utopía es interrogada en el texto mediante un interminable proceso de construcción y desconstrucción, en el que su sentido y los relatos que le dieron origen son igualmente transformados o puestos en cuestión.

Como lo hemos visto en distintas oportunidades, *Pirata* no abandona el terreno donde parecen haberse levantado la mayoría de las obsesiones o de los proyectos de escritura de un escritor que, desde sus primeras incursiones como narrador, persiste en presentar su obra como “un conjunto de textos en los que se muestra el poder que tiene la palabra para invocar mundos que, una vez leídos, ya no existen sólo sobre el papel, sino que adquieren una presencia que, en ocasiones, tiene mayor peso sobre la visión del mundo de sus lectores que aquella otra a la que por comodidad llamamos realidad”, como acertadamente lo

la conversación que sostuvimos con el autor a propósito de Misson, nos comentaba: “lo escalofriante del asunto es que parece que eso fue verdad” (2002)



señala Lauro Zavala en el prólogo de *Rajapalabra*, una interesante compilación mexicana del trabajo narrativo de Luis Britto García (1993).

4.5 La risa también duele

El hombre muere con la risa

Charles Baudelaire

¿Quién nos asegura que los humoristas no estén atormentados por el absurdo y la crueldad de la vida y no intenten superarlos fingiendo creer que la vida es un juego?

Robert Escarpit

En la mayor parte de la narrativa de Luis Britto García, el humor es un elemento de seducción, de crítica o la manifestación de un profundo malestar frente a la realidad de un país o un continente incapaz de conjurar el destino de explotación y engaño que la historia parece haberle legado por siglos. El humor, que "convierte la desesperación en sonrisa" (Britto García, 2002), la ironía, la parodia o el sarcasmo son recursos estéticos que Britto García privilegia en su obra para cuestionar o hablar sobre una situación o un mundo en el que "el vencido", una vez más, parece llevarse la peor de las partes.

Pero ¿cómo reírse del mundo en tales circunstancias?¹⁵; ¿cómo provocar la explosión de la risa, cuando se habla de despojo, de engaño o de muerte?. En su última novela, *Pirata*, veremos cómo el humor característico de las obras de Luis Britto García no alcanza la sonrisa; algunos rasgos relacionados con el humor promueven, más bien, una dramática y trágica visión del mundo. Pero en algunos de los relatos breves que componen una de sus últimas producciones,

Golpe de gracia (2001), Britto García apuesta a combinar el elemento histórico con el humor, cuestión que resultará una interesante respuesta para dar salida a la paradójica situación de mezclar dos perspectivas –el humor y la historia– en apariencia incongruentes.

En un texto que no excede las tres páginas, titulado “Guaicaipuro Cuauthémoc cobra la deuda” (Britto García, 2001, 319-322) un descendiente de los primeros pobladores americanos, cuyo nombre resulta de la significativa combinación de dos símbolos de la resistencia indígena caribe y azteca, decide cobrar la deuda que Europa tiene con sus antepasados. Mediante un recuento de los acontecimientos que rodearon la Conquista y la Colonización españolas, el narrador va precisando cada uno de los aspectos que marcaron económica y culturalmente esa época, así como el monto de la inmensa riqueza que fue rápidamente extraída de las tierras descubiertas. Con la sencillez o la inocencia socrática de una voz que dice reclamar lo que le pertenece, el narrador concluye su reclamo diciendo:

Sobre esta base, y aplicando la europea fórmula del interés compuesto, informamos a los Descubridores que sólo nos deben, como primer pago de su Deuda, una masa de 185 mil kilos de oro y otra de dieciséis millones de kilos de plata, ambas elevadas a la potencia de trescientos. Es decir: un número para cuya expresión total serían necesarias más de trescientas cifras, y que supera ampliamente el peso de la tierra. Muy pesadas son estas moles de oro y de plata. **¿Cuánto pesarían, calculadas en sangre?** (321).

Britto García no deja de interrogar el pasado y se resiste a enmudecer frente al desequilibrado balance que encuentra en sus resultados. La ira o el

¹⁵ *Me río del mundo* (1999) es una obra de humor con la que Britto García es distinguido en 1997 con el premio de Literatura Humorística “Pedro León Zapata”.

pesar frente a las evidencias que deja la historia son, entonces, expresados a través de una punzante ironía. Como en otras ocasiones, el texto interpela el pasado para obtener respuestas que parecen no haber variado con el paso de los siglos.

En otro de esos relatos, la verdad aparece como un elemento de desequilibrio y de subversión, que coloca de cabeza a toda una sociedad: Frente al acto "terrorista" de depositar en el acueducto de la ciudad el "suero de la verdad", los sistemas financiero, gubernamental, de la información, del comercio, el democrático y el jurídico experimentan el caos, causado por los efectos de la incontrolable necesidad de sus responsables de hablar con la verdad. Un desconcertado ciudadano nos cuenta:

Escapé por las avenidas. Tropecé con anuncios de obras públicas que detallaban no sólo el costo de la obra, sino también el de la comisión. Por las ventanas brotaban nubes de platos que los cónyuges se arrojaban a la cabeza. Creo que no quedó vajilla ni pareja sana. Rehuí de las sedes de las Loterías, los Hipódromos, los Salones de Belleza, las agencias de Relaciones Públicas. Mucho peor era pasar frente a los Tribunales. El diluvio de billetes que caía por las ventanas nos informaba exactamente cuánto vale un Juez (173).

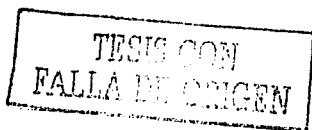
El humor se torna en esta oportunidad una suerte de inversión o ruptura de aquellos elementos coercitivos que mantienen al hombre y a la sociedad bajo el imperio del deber o la estrategia de la conveniencia (Freud, 1970). A la revisión de los males del pasado, Britto García suma la del comportamiento de una sociedad contemporánea que sólo parece haber cambiado de forma, pero que mantiene intacto el fondo del asunto del poder y de la miseria humana. Es por ello que el humor en estos casos es así mismo la expresión de una

conciencia crítica (Bravo, 1996), que se dirige al mundo con una obstinada mirada de sospecha.

El "golpe de gracia" –suerte de movimiento rápido y violento, que aniquila sin consentimientos– puede ser asestado en esos textos a los acontecimientos del pasado, del presente, o a la escritura tradicional de la historia. "Hacia un *lifting** de nuestra Historia Contemporánea" (326-330), es precisamente una crítica a los modos en que la historia decimonónica se ha referido al pasado: la exaltación del héroe, el maquillaje del pasado, las omisiones de etapas completas de la historia o el catálogo de frases hechas, son algunos de los aspectos que el escritor aborda desde la perspectiva de la ironía y del humor: "Lo que diferencia a la Historia de la guía telefónica es que la primera tiende a ocuparse de los personajes significativos" (327). Acaso entonces la vergüenza del presente tampoco pueda ser contada a futuro, más que por medio del adorno de la frase o mediante la tergiversación del acontecimiento, pues "Si queremos que en el nuevo milenio queden vestigios de autoridad, debemos sepultar con fantasía historiográfica todas las deficiencias de nuestra contemporaneidad" (326).

Así como en "Ser" (Britto García, 1970:133-134) –un relato breve, hecho de frases cortas, sin separación alguna entre ellas– la vida de un hombre clase media se va contando mediante la mención de objetos y marcas comerciales, señales indelebles de una vida cosificada, en "Patria" (Britto García, 2001:334-336) la historia de Venezuela se va tejiendo, mediante la cita de frases célebres

* Suerte de cirugía plástica "light"



y acontecimientos que han marcado de algún modo el destino y la imagen que el venezolano se ha hecho de sí mismo. Así el descubrimiento de América: "¡Tierra!", la Conquista: "El Dorado", la Colonia: "La inquisición. Los mantuanos. Los grandes cacaos" (334), son períodos de la historia venezolana sintetizados en una o dos palabras. El proceso independentista no se extiende más allá de la mención de algunas frases canónicas de la historia nacional: "¡Señor, vaya a cabildo! Pues yo tampoco quiero mando"¹⁶; "Si la naturaleza se opone"¹⁷; "Españoles y canarios contad con la muerte"¹⁸; "General vengo a decirle que estoy muerto"¹⁹. "O inventamos o erramos"²⁰; "He arado en el mar"²¹ (334). Los tiempos en que Venezuela comienza un largo proceso de guerras civiles, así como las frases que comienzan a darle perfil a un proyecto de nación, con rasgos positivistas –"Civilización y Barbarie. El Gendarme necesario. Orden, Paz y Trabajo" (335) –; o aquellas tomadas de la tradición literaria y musical, en las que la imagen del venezolano comienza a construirse: "Un amor que se va, cuántos se han ido (...) Yo nací en esta ribera, del Arauca vibrador. Dama antañona. Ay Mamá Inés (...) La loca Luz Caraballo (...) La múcura está en el suelo" (335) son todos fragmentos que condensan la historia de un país y de sus hombres. Algunas palabras comienzan a ser reiterativas a lo largo de ese corto y

¹⁶ Caracas, 19 de abril del 1810, Viernes Santo: Primer paso hacia la Independencia de Venezuela.

¹⁷ Caracas, terremoto de 1812. Frase pronunciada por Simón Bolívar en el Zócalo de la capital. La frase completa dice: "¡Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca!"

¹⁸ Trujillo, 15 de junio de 1813. Proclama de Guerra a Muerte, escrita por Simón Bolívar en los inicios de la Campaña Admirable. La frase completa dice: "Españoles y canarios contad con la muerte aun siendo indiferentes. Americanos, contad con la vida aun siendo culpables"

¹⁹ Batalla de Carabobo, 24 de junio de 1824. Frase del moribundo Negro Primero, símbolo de la participación de los esclavos liberados en la lucha independentista, al Comandante de su batallón

²⁰ Frase de Simón Rodríguez, maestro de Bolívar y uno de los primeros utopistas de América.

²¹ Frase de Simón Bolívar, una vez que el proyecto de la Gran Colombia se viene abajo. Fin de la utopía bolivariana

denso relato: "corrupción", "Generación del 28", "Miss Universo", "Mis Mundo", "el dólar"; como si para reconocer el desarrollo de nuestros tiempos pasados o más recientes sólo bastara con señalar uno, dos, o tres de sus gérmenes o invenciones. La ironía, ese "revés de la palabra" (Paz, 1974), introduce en el texto la duda, enrarece el mundo; pero ofrece a la vez la ocasión de ver la realidad desde otras perspectivas, quizá poco agradables o menos felices. La historia muestra de esa forma sus propias costuras, se vuelve negativa. La información que ésta aporta sobre el pasado es, entonces, un conocimiento irónico.

En la obra narrativa de Luis Britto García asistimos a la invención de mundos que generalmente obvian –mediante distintos recursos formales– las determinaciones de la sintaxis, de la lógica o del tiempo. El manejo de tales aspectos no podríamos interpretarlo exclusivamente como un recurso de naturaleza estética, con rasgos de modernidad; de igual modo, tendríamos que plantearnos la posibilidad de mirar el asunto como la postura ética de un escritor contemporáneo, que asume el reto de escenificar y pensar una realidad, cuyos efectos parecen a veces desbordar sus propios límites. En tales casos, el humor se convierte en un recurso de excepción, en la medida en que éste explora esos extremos en los que, precisamente, la realidad comienza a desvariar o a descomponerse: –"Fíjate que uno no inventa, no inventa", repite Luis Britto García con vehemencia, cuando en Caracas platicamos sobre las ironías del mundo de la actualidad y del pasado.

En la novela *Pirata* el humor, rasgo característico de la mayoría de las obras de Luis Britto García, no es un aspecto directamente abordado por el autor. Como ya lo hemos señalado anteriormente, en el capítulo 3 de la segunda parte de la novela, "El Señor de la Muerte" (141-189), Britto García recurre a la carnavalización (Bajtín, 1974) para representar artísticamente la vida de los habitantes de la histórica isla de La Tortuga. Mas no es el humor el recurso estético al cual recurrirá el escritor en esta oportunidad; será más bien la naturaleza dramática de la representación carnavalesca, así como una posición crítica frente a la realidad histórica, los aspectos abordados en esta oportunidad por el texto. Si algún sentido no abandona las páginas de esta novela ése es el del dolor y la soledad; expresados, por ejemplo, en el cuerpo de un ser herido de muerte, Hugh Godwind: "no eres de pies a cabeza más que una llaga de heridas y cortes y tajos" –le grita Fourbin, el primer capitán del buque *Victoire*, a Godwind (383). En la novela, el estado del cuerpo y del alma de este trágico héroe parece a su vez simbolizar la experiencia histórica de un pueblo que una y otra vez fue víctima de los estragos de un proceso civilizatorio que sólo dejó rastros de sangre a su paso:

Somos hombres, ásperamente encallecidos en la desgracia. Inútilmente hemos querido escapar del destino. Pues que quisimos huir de nuestra condición de siervos, de esclavos contratados, de desertores, de naufragos, de prófugos, el Misericordioso nos entrega al destino sin nombre del mar [...] Pues que nos ha sido arrebatado todo, que nos pertenezca al menos nuestra muerte (133).

El lamento del Hermano Pierre –miembro de la cofradía de los Hermanos de la Costa– puede ser, así mismo, la expresión de la "Gente" o de los negros caribe. A final de cuentas, el destino de todos ha sido el mismo: silencio,

tragedia, muerte. Como ya fue dicho por esa otra memoria del desastre, el imaginario Guaicaipuro Cuauthémoc: "Muy pesadas son estas moles de oro y de plata. ¿Cuánto pesarían, calculadas en sangre?" (Britto García, 2001:321).

En *Pirata* los acontecimientos de la historia parecen, entonces, llevar a que en la novela la representación de la realidad del pasado ocurra de manera distinta: El humor se torna, más bien, trágica mueca. En el pasado las aflicciones del mundo fueron enormes; y en *Pirata* quizá sean las formas del dolor y de la poesía el mejor lenguaje para expresarlas.

4.6 Para leerlo mejor

En un cuaderno publicado en el 2001, titulado *Las artes de narrar. Apuntes sobre la escritura de ficción*, Luis Britto García señala: "el artista [...] no hace más que narrarse a sí mismo mediante esa personal acumulación de desviaciones que llaman estilo. La autobiografía es la única narrativa posible" (28). Nos hemos preguntado si acaso esa afirmación pudiera convertirse en un punto de referencia que nos oriente hacia una posible comprensión del sentido que en conjunto guarda la obra narrativa de Luis Britto García. Pensar el trabajo creativo como un "narrarse a sí mismo" es de algún modo ubicarse en otro lugar del texto, el de personaje; es, así mismo, asumir el reto de interpretar el mundo desde perspectivas distintas de las convencionales; es también una forma de acceder a un tiempo más íntimo, para jugar al desciframiento de los enigmas que en él se guardan. Quizá podamos pensar la obra de Britto García como el resultado de una búsqueda ética y formal coherentemente planteada, en la que

la experiencia personal y la escritura, el mundo y el relato, la realidad y la ficción, la historia y la literatura son instancias indiscernibles que se sustentan e interpretan unas a las otras.

En *Por los signos de los signos* —obra aún inédita— Britto García ensaya un vasto recorrido a través de la experiencia literaria de nuestro continente. En una suerte de viaje apresurado a través de la cultura y la literatura europeas, particularmente de la española, el libro llega finalmente a destino, una vez que ha pisado el terreno de la literatura latinoamericana, de la venezolana y el de su propia experiencia como lector-escritor. Además de apreciar en el texto la intención de realizar una nueva lectura de la historia de la literatura latinoamericana, en sus páginas hemos encontrado también interesantes indicios acerca de lo que podríamos llamar *los modos* en que Luis Britto García concibe, orienta y organiza su propia obra. De alguna manera, el autor cumple con el precepto de hacer de su escritura una suerte de recorrido al interior de sí mismo.

Pero no es en el último capítulo del libro, titulado “Yo que imaginaba el paraíso” —suerte de recuento de su vida de temprano y ávido lector—, donde Britto García devela las motivaciones o la interioridad de su obra. Es más bien en los comentarios y apreciaciones críticas que el escritor hace a propósito de otros autores, donde encontramos significativas coincidencias entre lo que —*cómo*— Britto lee y lo que —*cómo*— Britto escribe. Pongamos por caso, los comentarios que el escritor hace a propósito de los aportes de James Joyce a la narrativa moderna: quien para Britto García ha sido el novelista que “ha

asestado el golpe definitivo al Discurso Teocrático en el campo de la literatura" (52), es, así mismo, el narrador que introdujo ciertas formas "modernas" a la literatura del siglo XX, ya prefiguradas en épocas y autores anteriores. Entre ellas nuestro autor señala: la pluralidad de voces, el monólogo interior, la referencia a textos anteriores, el juego de palabras, la redención de la cotidianidad, el entrecruzamiento de lo real y lo imaginario y el paralelismo de tramas, entre otros (56); es decir, una serie de procedimientos formales que bien podríamos considerarlos como característicos de la obra del mismo Luis Britto. Así también "el combate con una dimensión del tiempo" borgiano (66); la indiferenciación entre la vida y la muerte o la manifestación de la muerte en los "murmillos" del habla rulfiana, son aspectos que Britto García ha leído y reinventado en sus obras; en un gesto que nos revela cómo la tradición literaria alcanza y se renueva constantemente en la narrativa de ese escritor.

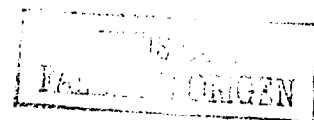
Algunos de estos procedimientos del discurso moderno utilizados por Britto García en sus obras anteriores son retomados al momento de escribir

Pirata:

Truenan tambores en trezados toques; tejen tambores trémulos tumultos trepidantes; tocan tambores tersos truenos, tocan tambores tantos tumbos taladrantes; tocan con troncos toscos trenos; trabajosamente tocan trajinantes, tocan templados timbales, truecan frases tremantes.

Cuatro tonos trepidan de tambores de tocar masculino tronante; tres voces de tambores de suavidad femenina que cantan. Flautas ferales resuean como una respiración exacerbada; puntean entre ellas las maracas de la Gentes (297)

A partir de la utilización de la imagen y del sonido del tambor y mediante un juego lingüístico semejante a un trabalenguas, las voces negras se integran a



la intención plural que domina todo el texto. En la novela, la rebelión de los esclavos de Gibraltar queda representada a partir del ritual del baile y de la fiesta. El sentido del tiempo se trastoca: en el eco del tambor éste se hace eternidad o instante; y la histórica esclavitud del negro parece diluirse en el estruendo de un sonido que convierte la realidad en alucinación o en sueño. Así la pluralidad de voces, el sentido lúdico del lenguaje, el entrecruzamiento de lo real y lo imaginario, la presencia de lo onírico y la apertura del texto hacia otras dimensiones del tiempo son, entre otros, algunos de los recursos estéticos utilizados por Britto García, que en *Pirata* se articulan de distintas formas a distintos y variados acontecimientos de la historia.

Quizá sea la estética de lo urbano, uno de los más aspectos más interesantes que Britto García haya tratado en su obra en general. No obstante, hemos observado cómo el autor actualiza en sus lecturas y escritura aspectos que son aparentemente ajenos a sus propuestas temáticas y estéticas. Pongamos por caso, el tema de lo rural: En *Abrapalabra* encontramos ejercicios narrativos en los que algunos elementos de esa tendencia son incorporados a un contexto formal que es extraño y, más aún, se distancia abiertamente del uso de tales recursos. El pueblo de San Miguel de Acataurima, donde “Las piedras, despojadas del tiempo, chupan la realidad como si fueran esponjas” (158), es el espacio desde donde Britto García mira hacia una tradición, cuyas señas nos remontan a la aridez y a la soledad de los cuentos cortos de Alfredo Armas Alfonso (1921-1990) –uno de los cuentistas venezolanos más importantes del siglo XX– o a la presencia ineluctable de la muerte, en los relatos del mexicano

Juan Rulfo. No es, entonces, una coincidencia que nuestro autor dedique un considerable espacio en *Por los signos de los signos* a la lectura de la obra de estos dos escritores; tampoco, que en su última novela, *Pirata*, esa mirada a la tradición incorpore ciertas variantes, que cristalicen en poéticas visiones de la selva, del mar o de la misma muerte. Dice Godwind:

...las corrientes me recuerdan los torbellinos de un río inmenso que choca con un inmenso océano en medio de la inmensidad
 calladamente nos juntamos con los restos del mundo
 ramas informes amasijos de hojas vegetales
 flotantes restos de palmas racimos de miembros tejidos o destejidos por las mismísimas olas (445).

En nuestra lectura de la obra narrativa de Luis Britto García, dos autores venezolanos parecen convertirse en puntos de toque fundamentales para el autor: José Rafael Pocaterra (1888-1955) y Enrique Bernardo Núñez (1895-1964). La distancia entre las propuestas estéticas de uno y otro autores, puede crear entre ellos algunas diferencias de considerable importancia. Sin embargo, los dos tienen en común no sólo un contexto histórico y cultural similar –ambos pertenecen a ese importante grupo de escritores venezolanos que en la década del 20 representa los inicios de la modernidad literaria en Venezuela; además, ambos viven una de las dictaduras más largas del continente, la de Juan Vicente Gómez. También para esos escritores la historia, particularmente la venezolana, ha sido el zócalo de su obra y de sus obsesiones.

En relación a la obra de José Rafael Pocaterra, mencionaremos sus *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1936), un relato autobiográfico escrito en papeles de cigarrillo desde La Rotunda, prisión donde el dictador



Juan Vicente Gómez reprime el movimiento estudiantil que en el año 28 intenta derrocarlo –la legendaria “generación del 28”. Si bien el texto es un libro de memorias y relata una experiencia reciente, vivida por el narrador –cuestión que para algunos autores invalidaría el carácter “histórico” del texto (Lukács, 1977 y Menton, 1993)–, su significación en el ámbito de la historia nacional contemporánea y su influencia en la percepción posterior de esos tiempos, hacen de ese libro un elemento fundamental para la comprensión histórica venezolana de comienzos del siglo XX. Britto García llega a llamar las *Memorias*... “nuestro clásico histórico de todos los tiempos, [...] obra total que es a la vez crónica y autobiografía y novela y descenso a los infiernos” (73), expresiones que nos hablan de su extraordinaria admiración y reconocimiento a la obra de ese escritor.

También el libro de relatos cortos *Cuentos grotescos* (1922) de J. R. Pocaterra es un texto que Britto García lee con entusiasmo y que de igual modo podemos considerarlo como un antecedente importante de la narrativa del autor. La lectura que hace Britto García de J. R. Pocaterra es, también, una forma de reparar en sus propios antecedentes: el humor, lo grotesco, el tratamiento estético de la imagen de la ciudad, del habla cotidiana o de la marginalidad y esa actitud crítica frente al poder y a los asuntos del mundo moderno, característicos de la obra de Pocaterra, son aspectos que nuestro autor retoma en la mayoría de sus obras.

Pero mayores son las coincidencias que Luis Britto García revela, al momento de hacer una lectura de la obra histórica y narrativa de Enrique

Bernardo Núñez. Este escritor que en la primera mitad del siglo XX cultiva las artes del ensayo, de la crónica y del relato de ficción con la filosofía y la escritura de la historia, quizá no encuentre una mejor actualización de su trabajo y preocupaciones que la que Britto García lleva adelante en su propia obra. Mas esa identificación que vemos entre uno y otro escritores no se dará de un modo evidente, ni será el producto de una repetición vacía. Es mediante una fina comprensión de los planteamientos éticos y formales de E. B. Núñez como entendemos que este autor participa de una experiencia que rebasa lo anecdótico o lo meramente formal. Y ¿qué mejor forma de materializar esa experiencia que la de realizar una lectura que vuelva "a hacer del texto lenguaje", como bien lo expresa H.G. Gadamer? (Gadamer, 1977:469).

Resulta interesante ver, por ejemplo, las coincidencias que hemos encontrado entre el modo en que tanto Enrique Bernardo Núñez, como Luis Britto García interpretan los acontecimientos del pasado y su relación con el presente y con el porvenir. En "Juicios sobre la historia de Venezuela" (1948), Núñez señala:

La historia contemporánea nos hace volver los ojos hacia la plenitud de estos términos. Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. **Se diría que todo nuestro pasado fuese presente** (Núñez, 1987:210)

Por su parte, Britto García concluye su estudio historiográfico *Demonios del mar* con las siguientes palabras: "La acumulación es de nuevo el paradigma de todo valor; la rebatiña el de toda política; el intelecto fábrica de coartadas. **El siglo de los piratas no ha terminado**" (580).

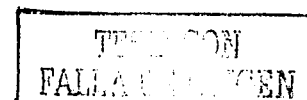
El hallazgo de algunos rasgos en común entre ambos autores, en relación a una idea de cómo la historia americana sigue aconteciendo de un modo semejante en todos los tiempos, nos ha llevada a preguntarnos si también entre las novelas de Núñez y el trabajo narrativo de Britto García podríamos encontrar algunas semejanzas:

En 1931, el primero de los autores publica su segunda novela histórica, *Cubagua*. En esa novela corta —que no excede las cien páginas—, la incorporación del material histórico a la novela —fechas, acontecimientos, crónicas, artículos periodísticos, entre otros; el rescate de algunos mitos aborígenes y su posterior adición al texto artístico; la intención reflexiva del autor respecto del origen, la identidad y el destino de los pueblos americanos, o la utilización de algunos recursos del lenguaje poético, enmarcados en una estructura narrativa, son todos aspectos que nos llevan a identificar una interesante sintonía entre esa novela de Núñez y el trabajo que, en este sentido, hemos venido tratando en la novela *Pirata*. Sin dejar de atender a las naturales distancias que puedan existir entre dos autores cuya experiencia narrativa y su trabajo historiográfico difieren y están separados por más de 50 años, no deja de llamarnos la atención el modo tan cercano en que ambos escritores procuran en esos textos un acercamiento entre la historia y la novela.

Acaso para Britto García la pertenencia a la tradición no se evidencie mejor que en la reinterpretación o en la "reconducción" crítica (Gadamer, 1971) de lo ya narrado; acaso para el escritor la memoria no sea otra cosa que la urgencia del pasado de trascender sus límites a través de la palabra escrita; y

en sus textos, la naturaleza, la indomable fuerza de sus elementos, el asedio urbano, o la melancólica soledad de un paisaje color tierra, cielo o mar no sean más que resonancias de maneras de hablar del mundo que inexplicablemente se hacen propias y extrañas. En *Por los signos de los signos*, así como en el resto de la obra de este autor, lenguaje y tiempo –signos-siglos²²– confluyen en el lugar del relato; como si para Luis Britto García, el tiempo y el lenguaje no contaran con un mejor lugar para comprenderse mutuamente que aquél del texto, esa suerte de lienzo hecho del mundo y de uno mismo.

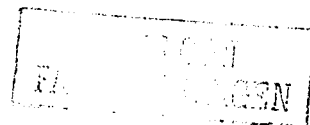
²² Como el lector habrá advertido, el título refiere el texto final de la oración cristiana “por los siglos de los siglos...”



CONCLUSIONES

1.- Al proponernos realizar una reflexión acerca de los vínculos entre la historia y la literatura, tendremos que considerar dos aspectos fundamentales del problema: a) que no se pueden establecer criterios definitivos sobre esos vínculos, dado que ello impediría proponer una discusión abierta que tome en cuenta la importancia de una tradición, pero que sea igualmente receptiva de los enfoques actuales sobre el tema; y b) la pertinencia de un trabajo interpretativo que tome en consideración la problemática que caracteriza los vínculos entre ambos discursos.

2.- Desde esa perspectiva de reflexión es posible inferir que entre la historia y la ficción no existan nexos que puedan describirse categóricamente como idénticos o distintos; entonces advertimos la conveniencia de acceder a una discusión acerca de tales circunstancias, a partir de la idea de que esos nexos se dan gracias a una relación dialéctica de identidad, diferenciación y entrecruzamientos entre ambos discursos (Ricoeur, 1996): identidad que podemos observar en la medida en que la historia y la novela son experiencias particulares del tiempo, que se resuelven poéticamente en la narración; diferencias que apreciaremos observando los modos divergentes como uno y otro discursos experimentan y organizan su relación con las distintas instancias del tiempo, con el referente o con la verdad, entre otros, así como también con los distintos principios de realidad que definen de un lado a la historia y del otro



a la ficción; y entrecruzamientos que suceden cuando la historia recurre a la capacidad que tiene el texto de ficción de imaginar situaciones u objetos no ostensibles, o cuando la ficción acude a las estrategias de la historia, para narrar los acontecimientos tal *como si* hubieran ocurrido.

3.- Así también la interpretación de la historia como un acontecer discursivo implica el acercamiento entre historia y literatura. En este sentido, la historia, como la literatura, recurre a la capacidad o naturaleza poética del lenguaje. De manera que al considerar ambas instancias como experiencias discursivas que articulan una compleja visión del ser o del mundo en la trama, advertimos que en ellas el compromiso ético del discurso –histórico o literario– es una realidad inherente al mismo, a la vez que un indicio de su propia historicidad.

4.- No obstante, despejadas ciertas semejanzas en cuanto a procedimientos de composición, experiencias similares o intereses compartidos, sería un error que sólo llegásemos a considerar la identidad entre dos discursos cuyas maneras de realización y pretensiones difieren considerablemente. Hablar de un personaje o de un acontecimiento bajo la garantía de la indagación, de la prueba del documento y de la fundamentación de lo que se dice o afirma, como lo hace la historia, no es lo mismo que ofrecer un relato en el que la libertad imaginativa es el punto de partida de ese escribir o describir, contar o recontar el mundo, como es el caso de la ficción. Acaso la experiencia del tiempo, cuestión que en principio hace coincidir a la historia y a la literatura, sea también lo que en primer lugar nos permita pensar en las diferencias entre una disciplina inevitablemente ligada a un tiempo cosmológico y la manifestación estética que actúa con total

autonomía frente a tales restricciones. En tal sentido, tampoco el autor y el lector de un texto de historia o de uno de ficción tendrán los mismos compromisos o expectativas frente al libro que escriben o leen, no obstante el trabajo creativo y de interpretación que ocurre en ambos casos.

5.- Ya en lo relativo a los vínculos entre la historia y la literatura, la novela histórica promueve un intenso trabajo artístico de intercambios entre ambos discursos. La hibridez propia del género novelesco será la condición esencial de la novela histórica, dado que es tal circunstancia la que, en principio, dará sentido al paradójico juego que entre la historia y la ficción protagonizan esos discursos. Al proponernos una interpretación de la novela histórica, no podríamos abstraerla de la dinámica relación que establecen entre sí los discursos en los que originalmente se funda. Así la novela histórica propicia una indagación y una comprensión mutua entre la historia y la literatura. La novela histórica accede a una interpretación del mundo —del pasado, en especial— desde una perspectiva que privilegia el diálogo crítico y creativo con la tradición. Ese diálogo es también histórico, en la medida en que este tipo de novelas no escapa de los efectos o incidencias de la propia historia. De ahí que la distancia crítica que la novela histórica establezca respecto de la tradición o de la propia historia, sea equivalente al reconocimiento o a la actualización de sus vínculos con esas mismas instancias.

6.- Suele ocurrir que la escritura de la novela histórica esté precedida por una amplia investigación acerca de los personajes y acontecimientos de los que trata. De alguna manera, el novelista y el historiador realizan un trabajo similar,

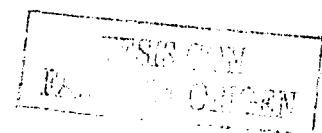
antes de escribir sus libros. En lo relativo a la experiencia que en este sentido ha realizado el escritor venezolano Luis Britto García (1940), la publicación de *Demonios del mar* (1998), su investigación histórica, y de *Pirata* (1998), su novela histórica, es una interesante muestra de cómo un libro de historia y otro de ficción pueden compartir un tema, algunas experiencias o procedimientos poéticos, es decir, pueden establecer ciertos vínculos de identidad y seguir siendo representaciones distintas del pasado.

7.- En *Demonios del mar* Luis Britto García realiza una investigación de ambiciosos alcances. En el texto, el pasado es una instancia del tiempo que se comprende en la medida en que va mostrando sus vínculos con el presente –y aun con el futuro– del propio historiador. El autor logra armar en su libro una red de relaciones en la que la información acerca de los personajes y los acontecimientos de la historia se articulan a un número considerable de datos geográficos, estadísticos o antropológicos; o a una serie de relatos sobre la vida y el transcurrir de esos acontecimientos o personajes. Tal circunstancia se logra en el texto gracias al sentido de conjunto o totalidad que le imprime el componente imaginativo al discurso. La indagación histórica en *Demonios...* resulta ser un trabajo interpretativo en el que la aspiración objetiva del historiador o el sentido ético del discurso no se encuentran reñidos con el trabajo o el cuidado de la forma de su escritura.

8.- No sería suficiente realizar un trabajo de cotejo para entender los modos en que la investigación histórica de Luis Britto García, *Demonios del mar*, se relaciona con su última novela, *Pirata*. La complejidad de ambos discursos y la

dinámica de su relación nos impiden reducir esos vínculos a criterios definitivos de semejanzas o diferencias. Al realizar una lectura en conjunto de ambos textos, entendemos que la indagación histórica y la novela entran en un juego productivo en el que ocurre un intenso y significativo intercambio donde, paradójicamente, sus diferencias facilitan a la vez un acercamiento y comprensión mutuas. El manejo del archivo, la exploración en las fisuras del lenguaje, el desbordamiento imaginativo, la profusión de la forma, el diálogo; la indiferenciación entre las instancias del tiempo, de la vida y de la muerte, del sueño y la vigilia, de la historia y la ficción son los aspectos que dan cuenta de la libertad con que la novela *redescribe* una realidad que en la investigación histórica debe necesariamente sujetarse a la evidencia y a la fundamentación de un discurso que aspira a la objetividad y a la certeza. No obstante, en *Demonios del mar* Luis Britto García recurre también a la plasticidad del lenguaje poético, al poder de cohesión de lo imaginario o a la capacidad configurativa de la forma narrativa para dar su versión histórica de los hechos y personajes que una vez habitaron el Mar Caribe de los siglos XVI y XVII, algunos de los cuales cobran otra vida en su novela *Pirata*.

9.- Indudablemente, el trabajo creativo con la historia que observamos en la novela *Pirata*, tiene antecedentes en la novela histórica latinoamericana del siglo XIX. Ese indagar en la historia como una forma de obtener sentidos claves para comprender al hombre y su entorno, o esa "terca búsqueda" (Rama, 1983) del origen o el destino de ese extraño y contradictorio ser que somos los latinoamericanos, son aspectos que vienen motivando la escritura de la novela

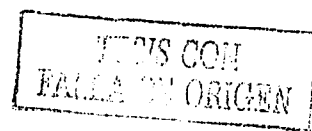


histórica desde su temprana aparición en el continente. De igual manera, *Pirata* posee interesantes vínculos con la novela histórica escrita en Latinoamérica durante las últimas décadas del siglo XX. Así, esta novela se ubica entre la tradición y la actualidad en una suerte de tensión, que da cuenta de su historicidad y de la capacidad crítica y creativa de su autor.

10.- El cautivo es una figura histórica que ha llamado la atención tanto de nuestros historiadores, como de nuestros creadores; el asunto del cautivo ha trascendido también a la plástica y al cine latinoamericanos, así como a algunas novelas históricas escritas ya en las últimas décadas del siglo XX. En *Pirata* la figura central del relato, Hugh Godwind, es un cautivo. A partir de esa circunstancia, Britto García llega a desarrollar en su novela una serie de aspectos que alcanzan lo histórico, lo mítico, lo poético, lo metahistórico o lo metaficcional, en el marco de una experiencia estética de apreciables resultados. Esa suerte de puente o vasos comunicantes que el cautivo establece en *Pirata* entre la historia y la ficción resultan ser una experiencia literaria que también han llevado adelante escritores contemporáneos, tales como Juan José Saer y Abel Posse, entre otros, con sus novelas *El entenado*, 1982 y *El largo atardecer del caminante*, 1992, respectivamente. Tales coincidencias nos permiten relacionar el sentido ético y los logros formales que Luis Britto García alcanza en esa novela, con la búsqueda y las propuestas que en esta misma orientación han realizado escritores latinoamericanos contemporáneos con nuestro autor, como los que hemos mencionado. De esa forma, *Pirata* resulta ser un texto en el que la tradición literaria de la novela histórica latinoamericana

se reinventa y se reconoce históricamente, pero que además coincide con una preocupación actual y legítima de la historia y de la novela en el continente.

11.- En su larga y amplia trayectoria como autor de libros de cuento, novela, obras de teatro, textos humorísticos, periodísticos y de ensayo político-sociológico, además de su extensa investigación sobre la piratería en el Caribe, la preocupación de Luis Britto García por la historia ha sido una constante en gran parte de su obra. Del mismo modo, la experimentación formal y sus vínculos con la literatura moderna –universal y latinoamericana– son aspectos importantes en la obra de este escritor. En las obras de ficción de Luis Britto García la historia es un discurso que se entreteje con el resto de los discursos que componen el texto para crear un efecto poético, pero también para tomar posición frente a la historia y su incidencia en la vida y el destino de los latinoamericanos. En los textos en los que se aborda la historia, las estrategias formales se articulan dinámicamente a ese referente; entonces la historia se reescribe a manera de mosaico de voces, diversas realidades y tiempos. Esa experiencia llega a ser especialmente importante en la novela *Pirata*, texto donde el discurso de la historia se aproxima a sus límites más creativos y establece un paradójico y significativo juego con las posibilidades y alcances de un discurso ficcional que, sin perder su propia esencia, se convierte también en otra versión del pasado, en una verdad posible que abre al lector otras perspectivas para la comprensión de un tiempo cuyos signos cada vez más nos conmueven y nos pertenecen.



Bibliografía general

Del autor

BRITTO GARCÍA,

- Vela de armas*, Caracas, *arca*, 1970
Rajatabla, Caracas, Ediciones Bárbara, 1970
Abrapalabra, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980
La orgía imaginaria, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984
Pirata, Bogotá, Alfaguara, 1998
Rajapalabra, textos de difusión cultural, UNAM, México, 1993
El Tirano Aguirre Conquista de El Dorado y Suenan el teléfono, Caracas, Cuadernos de Difusión, Teatro, Ediciones de la Dirección General de Cultura del Distrito Federal, 1976
La máscara del poder, Caracas, Afadil/Trópicos, 1988
El poder sin la máscara, Caracas, Afadil/Trópicos, 1989
Elogio del panfleto y los géneros malditos, Mérida, El Libro de Arena, 2000
Las artes de narrar. Apuntes sobre la escritura de ficción, Caracas, Cuaderno nro 1, Ediciones del Ipasme, 2001
Golpe de gracia, Mérida, *el mismo el otro*, 2001
Señores del Caribe. Indígenas, conquistadores y piratas en el mar colonial, Caracas, Fundación Tradiciones Caraqueñas, 2001
Por los signos de los signos (inédito, 2002)

De consulta:

ABELLA, Rafael

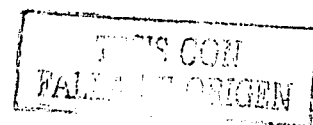
Los piratas del nuevo mundo, México, Planeta, 1989

AGUILAR, Mariflor

Confrontación: Crítica y hermenéutica, México, UNAM-Fontamara, 1998

- AGUIRRE, Eugenio *Gonzalo Guerrero*, México, Lecturas Mexicanas, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986
- AGUSTÍN *Confesiones*. Versión, introducción y notas Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, Col "Sepan cuantos", 1970
- AIRA, César *Ema, la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997
- ALGABA MARTÍNEZ, Leticia *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*, México, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Literatura. Publicaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana, 1997
- ALONSO, Amado *Ensayo sobre la novela histórica*. El Modernismo en **La gloria de Don Ramiro**, Buenos Aires, Col. Estudios Estilísticos, Imprenta y Casa Editorial Coni, 1942
- ARAUJO, Orlando *Obra literaria de Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980
- AUERBACH *Mimesis*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, México, Col. Lenguas y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, 2000
- ARCINIEGAS, Germán *Biografía del Caribe*, México, Col "Sepan cuantos...", Porrúa, 2000
- ARENAS, Reinaldo *El mundo alucinante*, Barcelona, Tusquets, 1997
- ARISTÓTELES *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, México, Universidad Autónoma de México, 2000
- BÁJTIN, M. M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral Editores, 1974 *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982 *The dialogic imagination*, Translated by Caryl Emerson and Michel Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981

- Hacia una filosofía del acto ético.* De los borradores y otros escritos. Traducción de Tatiana Bubnova, Barcelona, Anthropos, 1997
- BALDERSTON, Daniel *The historical novel in Latin America*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1986
- BARTHES, Roland *El susurro del lenguaje.* Traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1984
- BARRIENTOS, Juan José *Ficción-historia.* La nueva novela histórica hispanoamericana, México, Textos de difusión cultural, UNAM, 2001
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1989
"Rajatabla"; en *Casa de las Américas* nro. 64; La Habana, 1971
- BELMONTE LÓPEZ, Isabel
BETEFÓN DÍEZ, Ruth *La historia contemporánea en la novela*, Madrid, Arco/Libros, 1998
- BOOTH, Wayne *Retórica de la ironía.* Versión castellana de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus, 1986
- BORSÓ, Victoria "La nueva novela histórica en Venezuela: Denzil Romero o la desmitificación de la Independencia", en: Karl Kohut (ed.) *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt/Main: Vervuert Universidad Católica de Eichstätt, Madrid: Iberoamericana, 1999
- BRAVO, Víctor *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-CDCHT, Universidad de Los Andes, 1996
"La verdad y el juego en la novela histórica", en *Estudios* Revista de investigaciones literarias y culturales, "Novelar contra el olvido", nro 18 (número especial), Caracas, Universidad Simón Bolívar, 2001
"Narrar el asombro", Caracas, *Verbigracia*, 1998
- BERISTÁIN, Helena *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001



- BOHÓRQUEZ, Douglas *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*, Caracas, Col. La Zona Tórrida, Ediciones La Casa de Bello, 1990
- BOULLOSA, Carmen *El médico de los piratas*, Madrid, Siruela, 1992
- CAMPBELL, Joseph *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959
The mythic dimension 1959-1987 (Edited by Anthony Van Couvering), Nueva York, Harper Collings Publishers, 1997
- CARPENTIER, Alejo *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo veintiuno, 1981
- CARRILLO PIMENTEL, Margoth *El sentido de la modernidad en Cubagua*, Mérida, Ediciones Solar, 1998
"Lope de Aguirre, entre al exaltación y la condena de la historia" en *Actual*, nro 50, Universidad de Los Andes, 2002
"La fiesta, el carnaval y el tiempo como experiencias límite en la novela *Pirata* (1998) de Luis Britto García" en *América*, nro 17, tome 2, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002
- COLLINGWOOD, R.G. *La idea de la historia*. Traducción de Edmundo O'Gorman y José Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1993
- CORCUERA de MANCERA, Sonia *Voces y silencios en la historia*. Siglos XIX y XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1997
- COVO, Jacqueline (Ed.) *Historia, Espacio e Imaginario*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997
- CORTÉS, Hernán *Cartas de Relación*, México, Col. Sepan cuantos, Porrúa, 1994
- CASELLAS LEAL, Roberto *Hermanos de la Costa*, México, Plaza y Janés, 1999

- Da CUNHA-GIABBAI *Mujer e historia. La narrativa de Ana Teresa Torres, El Tigre, Centro de Actividades Literarias El Tigre, 1994*
- DAROQUI, María Julia *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984*
- DE CERTEAU, Michel *La escritura de la historia. Traducción de Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993*
- DEL PASO, Fernando "Las posibilidades de la novela", *Metapolítica*, nro 21, México, enero-febrero de 2002, 41-45 pp.
- De JARMY CHAPA, Sonia *Un eslabón perdido en la historia. Piratería en el Caribe, siglos XVI y XVII, México, Nuestra América, UNAM, 1983*
- DEFOE, Daniel *Historia general de los robos y asesinatos de los más famosos piratas.. Traducción de Francisco Torres Olivier, Barcelona, Valdemar/histórica, 1999*
- DERRIDA, Jacques *Mal de archivo. Traducción de Paco Vidarte Madrid, Trotta, 1997*
"The Law of Genre". Translated by Avital Ronell, en *On narrative*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1980
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (Antología), México, CONACULTA, Col. Cien de México, 1988*
- DOMANSKA, Ewa *Encounters. Philosophy of History after Postmodernism. Charlottesville-Londres, University Press of Virginia, 1998*
- ECHEVERRÍA, Esteban *La cautiva. El matadero, México, Editores Mexicanos Unidos, 2001*
- EXQUEMELIN, Alexandre O. *Bucaneros de América. Traducción de Dr. De la Buena Maison. Texto de esta edición, prólogo y notas de Carlos Barral, Barcelona, Valdemar, 1999*

- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia *Historia y Novela: Poética de la novela histórica.* Navarra, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1998
- FERRO, Roberto *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico.* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998
"La verdad, la corrección, lo 'correcto' del testimonio" en *syc*, nro 8, Buenos Aires, Octubre, 1997
- FOLEY, Barbara *Telling the truth. The theory and practice of documentary fiction.* Itaca y Londres, Cornell University Press, 1986
- FOUCAULT, Michel *Nietzsche, la genealogía, la historia.* Versión castellana de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 1997
La arqueología del saber. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, siglo XXI, 1970
- FREUD, Sigmund *El chiste y su relación con el inconsciente.* Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, 1970
- GADAMER, H.G., *Verdad y método*, vol. I. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Barcelona, Ediciones Sígueme, 1996
Verdad y método, vol. II Traducción de Manuel Olasagasti, Barcelona, Ediciones Sígueme, 1992
El problema de la conciencia histórica. Traducción de Agustín Domingo Moratalla, Madrid, Tecnos, 1993
Poema y diálogo. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Gedisa, 1999
- GALEANO, Eduardo "Introducción a *Rajatabla*", La Habana, Casa Las Américas, 1970
- GARMENDIA, Salvador "La disolución del compromiso" en: Karl Kohut (ed.) *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt/Main: Vervuert Universidad Católica de Eichstätt, Madrid: Iberoamericana, 1999

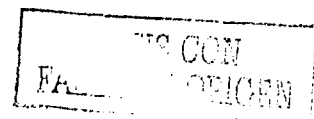
- GASPAR, Catalina *El universo en la palabra: lectura estético-ideológica de Abrapalabra*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1996
- GLANTZ, Margo (Comp.) *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, México, Grijalbo, 1993
- GONZÁLEZ-BLANCO, Salomón *Gonzalo Guerrero. El primer aliado de los mayas*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1991
- GONZÁLEZ E., Roberto (Ed.) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984
Mito y archivo, México, Fondo de Cultura Económica, 2000
- GOLDMANN, Lucien *Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973
- GALSTER, Ingrid "El conquistador Lope de Aguirre en la Nueva Novela Histórica", en *La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Kart Kohut, (Ed.), Frankfurt-Madrid, Americana Eystettensia, 1997
- GÓMEZ RAMOS, Antonio *Entre las líneas* (Gadamer y la pertinencia de traducir), Madrid, Visor, 2000
- GUZMÁN, Martín Luis *Piratas y corsarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988
- HEIDEGGER, Martín *El concepto del tiempo. Prólogo, traducción y notas de Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero*, Madrid, Mínima Trotta, 1999
- HERRERÍAS GUERRA, Lucía "La meditación sobre el tiempo en Paul Ricoeur". Conferencia, México, 2003
- HERRERO INGELMO, María Cruz *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica contemporánea*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1994

- HUIZINGA, Johan
El concepto de la historia. Traducción de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1980
- HUTCHEON, Linda
A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, Nueva York-Londres, Routledge, 1988
- ISER, Wolfgang
"La estructura apelativa de los textos", en *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1979
- JAMESON, Fredric
"Sobre la interpretación: la literatura como acto socialmente simbólico", (Traducción: Desiderio Navarro) en *Criterios*. Estudios en teoría literaria, estética y culturología. Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, La Habana, 1986, pp.185-210
- JACOBSON, Roman
"The Dominant" en *Reading in Russian Poetics*, Cambridge y Londres, 1971, pp. 82-87
- JITRIK, Noé
Historia e imaginación literaria. Buenos Aires, Biblos, 1995
- KLAHN, Norma y
CORRAL, Wilfrido
Los novelistas como críticos, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1991
- KOHUT, Karl (ed.)
La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad, Frankfurt-Madrid, Americana Eystettensia, 1997
"Mirando el huerto del vecino: los historiadores frente a lo literario", en *Estudios* Revista de investigaciones literarias y culturales, "Novelar contra el olvido", nro 18 (número especial), Caracas, Universidad Simón Bolívar, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart y
GADAMER, Hans-Georg
Historia y hermenéutica, Barcelona, Paidós, Col. Pensamiento contemporáneo, 1997
- LE GOFF, Jacques
Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso. Traducción de María Vasallo, Barcelona, Paidós, 1991

- LEWIS, Robert "Los naufragios de Álvar Núñez: Historiay ficción", en *Notas y comentarios*, México, Grijalbo, 1993
- LÓPEZ, Casto Fulgencio *Lope de Aguirre, El Peregrino*, Caracas, Imprenta Vargas, 1942
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco *Historia de la conquista de México*, México, Col. Sepan cuantos, Porrúa, 1997
- LOVERA, José Rafael (Selecc.) *Antonio de Berrio. La obsesión por El Dorado*, Col. V Centenario del Encuentro entre Dos Mundos, Petróleos de Venezuela, 1991
- LISCANO, Juan *Panorama de la literatura venezolana actual*, Barcelona, Publicaciones Españolas, 1973
- LUKÁCS, Georg *La novela histórica*. Traducción de Jasmin Reuter, México, Era, 1977
- MALOSETTI, Laura *Rapto de cautivas blancas*, Buenos Aires, Hipótesis y Discusiones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991
- Mc GRADY *La novela histórica en Colombia*, Austin, Institute of Latin American Studies The University of Texas, Editorial Kelly, 1968
- MENDIOLA, Alfonso *Bernal Díaz del Castillo. Verdad romanesca y verdad historiográfica*, México, Historia y grafía, Universidad Iberoamericana, 1995
- MEMORIAS XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, vol. II, Mérida, Universidad de Los Andes, 1998
- MENTON, Seymour *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993
- MILIANI, Domingo *Prueba de fuego*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1973

- Triptico venezolano*, Caracas, Publicaciones del Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos, 1985
- MITCHEL, W. J.T. *On narrative*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1984
- MONASTERIOS, Rubén "Venezuela Tuya", *"El Nacional"*, 28 de agosto de 1971
- NAIPAUL, V.S. *La pérdida de El Dorado*. Versión castellana de Flora Casas, Madrid, Debate, 2001
- NIETZSCHE, Friedrich *Sobre verdad y mentira*. Traducción de Luis ML Valdés y Teresa Orduña, Madrid, *tecnos*, 1998
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar *Nafragios*, México, Fontamara, 1997
- NÚÑEZ, Enrique Bernardo *Novelas y ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987
- OPERÉ, Fernando *Historias de frontera: el cautiverio en la América hispana*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001
- ORTEGA, Julio "Identidad y posmodernidad en América Latina", en *Estudios*, nro 6, Revista de investigaciones literarias y culturales, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1995
- ORTIZ MONASTERIO, José "Retórica, preceptiva literaria e historia en Vicente Riva Palacio" en *De la perfecta expresión*. Preceptistas Iberoamericanos Siglo XIX, Jorge Ruedas de la Serna (Comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998
- ORWELL, George *Rebelión en la granja y 1984*. México, Col. Sepan cuantos, Porrúa, 1999
- OTERO SILVA, Miguel *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1979

- PACHECO, Carlos
 “Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa en Hispanoamérica”, Puerto Rico, *El invencionero*, año 1, nro 3, 2000
 “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica”, en *Estudios*, nro 18 (número especial), Revista de investigaciones literarias y culturales, “Novelar contra el olvido”, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2001
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa
Filosofía de la historia, Barcelona, Universidad Nacional Autónoma de México-Universitat Autònoma de Barcelona, 1990
 “Polémica entre Paul Ricoeur y Hayden White”. Conferencia, México, 2002
- PAPPE, Silvia
Discursos, temporalidad y espacio en la historiografía crítica, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Maestría en Historiografía, UAM, Azcapotzalco, 2000
Condiciones y posibilidades del conocimiento sobre el pasado, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Maestría en Historiografía, UAM, Azcapotzalco, 2001
Procesos de significación en los conocimientos sobre el pasado, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Maestría en Historiografía, UAM, Azcapotzalco, 2001
 “El contexto como ilusión metodológica”, inédito, 2003
- PASTOR, Beatriz
Procesos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia: mitificación y emergencia, La Habana, Casa Las Américas, 1988
El discurso narrativo de la conquista de América, La Habana, Casa Las Américas, 1983
Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 1974
- PAZ, Octavio
 “Ambigüedad en la novela”, en *Los novelistas como críticos*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1991
Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 1974



- PERUS, Françoise (Comp.) *Historia y literatura*, México, Instituto José María Mora, Antología Universitarias, 1994
De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera, Bogotá, Plaza y Janes, 1998
- PLIGLIA, Ricardo *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001
- POSSE, Abel *El largo atardecer del caminante*, Barcelona, Plaza y Janes, 1992
- PONS, María Cristina *Memorias del olvido*. La novela histórica de fines de siglo, México, Siglo veintiuno, 1996
- PULGARÍN, Amalia *La novela histórica en la narrativa hispánica moderna*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995
- PUPO WALKER, Enrique *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, Madrid, "Notas para la caracterización de un texto seminal: Los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca", en *Notas y comentarios sobre Álgvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, Grijalbo, 1993
- RAMA, Angel *La transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1974
- RAMA, Carlos *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*, Madrid, *tecnos*, 1975
- RANCIÈRE, Jacques *Los nombres de la historia*. Una poética del saber. Traducción de Viviana Claudia Ackerman, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993
- RALEIGH, Walter *Las doradas colinas de Manoa*, Traducción de Xuan Tomás García Tamayo, Caracas, Ediciones Centauro, 1980
El descubrimiento del grande, rico y bello Imperio de Guayana. Traducción de Antonio Requena. Caracas, Edic. Juvenal Herrera, 1986.
- RAMOS PÉREZ, Demetrio *El mito del Dorado su génesis y proceso*, Caracas, Fuentes para la Historia Colonial de

- Venezuela, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1987
- REYES, Alfonso
El deslinde, t. XV, en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980
- RICOEUR, Paul
La metáfora viva. Traducción de Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980
Historia y verdad. Traducción de Alfonso Ortiz García, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990
Tiempo y narración, vol. I, II y III. Traducción de Agustín Neira, México, Siglo veintiuno, 1996
Sí mismo como otro. Traducción de Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 1996
Finitud y culpabilidad. Versión castellana de Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Barcelona, Taurus, 1991
Autobiografía intelectual. Traducción de Patricia Wilson, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997
Historia y narratividad. Traducción de Gabriel Aranzueque Sauquillo, Barcelona, Paidós, 1999a
La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Traducción de Gabriel Aranzueque, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999b
- RIVAS, Luz Marina
La novela intrahistórica: Tres miradas femeninas de la historia venezolana, Valencia, Universidad de Carabobo, 2000
- RIBEIRO, Darcy
Las américas y la civilización, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
"La novela histórica: otra perspectiva", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984
- RORTY, Richard
El giro lingüístico. Traducción de Gabriel Bello, Barcelona, Paidós, Pensamiento contemporáneo 1990
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge
De la perfecta expresión. Preceptistas Iberoamericanos Siglo XIX, México,

- Universidad Nacional Autónoma de México,
Facultad de Filosofía y Letras, 1998
- SAER, Juan José *El entenado*, Barcelona, Seix Barral, 1982
- SÁNCHEZ, Luis Alberto *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1955
- SAVATER, Fernando "Una historia despedazada: *Rajatabla*" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 27, Junio 1970
- SCARANO, Mónica y otros *La reinención de la memoria*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997
- SINGLER, Christoph *Le roman historique contemporain en Amérique Latine*, Paris, Editions L'Harmattan, 1993
- USLAR PIETRI, Arturo *Camino de El Dorado*, Caracas, La oveja negra, 1985
- VATTIMO, Gianni *En torno a la posmodernidad*, Bogotá, Anthropos, Col. Biblioteca A, 1990
- VICENTE GÓMEZ, Francisco "Forma literaria y autor: Aproximación a la poética de Mijaíl Bajtín" en *Gaudeamus*, nro 2, Centro de Investigación y Estudios avanzados en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAEM, Toluca, 2002
- VIDAL JIMÉNEZ, Rafael "La historia y la posmodernidad" en *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 1999
- VILLA ROIZ, Carlos *Gonzalo Guerrero. Memoria olvidada*, México, Plaza y Valdes-CONACULTA, 1995
- WALTER, Joseph *Los hugonotes*, Barcelona, Edicomunicación, 1997
- WHITE, Hayden *Tropics of discourse*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985
Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. Traducción de Estrella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

- El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Figural realism. Studies in Mimesis Effect*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- W. J.T., Mitchell (Ed.) *On narrative*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1980
- YÁÑEZ, Agustín (Selecc.) *Crónicas de la Conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987
- ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1991
- Entrevistas*
- CALDERA, Reina "Entrevista a Luis Britto García", Valera, Diario *Los Andes*, 1984
- CARRILLO PIMENTEL, Margoth Conversación con Luis Britto García, Agosto del 2002, inédita.

TESIS CON
LUGAR DE ORIGEN