

MEMORIA Y PODER: DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA FICCIÓN HISTÓRICA HISPANOAMERICANA¹

Carlos Pacheco
Universidad Simón Bolívar

El trabajo de Winston consistía en corregir las cifras originales, haciéndolas coincidir con las posteriores [...] En cuanto se reunían y ordenaban todas las correcciones que había sido necesario introducir en un número determinado del Times, ese número volvía a ser impreso, el ejemplar primitivo se destruía y el ejemplar corregido ocupaba su puesto en el archivo. Este proceso de continuas alteraciones no se aplicaba sólo a los periódicos, sino a los libros, revistas, folletos, carteles, programas, películas, bandas sonoras, historietas para niños, fotografías... es decir, a toda clase de documentación literaria que pudiera tener algún significado político e ideológico. Día tras día, y casi minuto a minuto, el pasado era actualizado. De este modo, todas las predicciones hechas por el Partido resultaban acertadas según prueba documental. [...] Toda la historia se convertía así en un palimpsesto, raspado y vuelto a escribir con toda la frecuencia necesaria. En ningún caso habría sido posible demostrar la existencia de una falsificación.

George Orwell, Nineteen Eighty-Four²

Pocas lecturas podrían ser más propiciatorias para incubar el sentido de lo que pretendo desarrollar en este trabajo como el cuarto capítulo de *1984*, aquella premonitoria novela de George Orwell, publicada hace 52 años y titulada con una fecha entonces futura que ya tiene para nosotros el sabor de lo pasado. En sus páginas encontramos expresiones como «agujeros de la memoria», «significado político o ideológico», «fragmen-

ros del pasado», «archivo», «falsificación», «autenticidad», «Policía del Pensamiento», «vaporización», o «nopersona», que desde el código de ciencia-ficción política que rige esa novela, podrían tomarse *-mutatis mutandis-* como palabras clave de la indagación que hoy nos ocupa. Desde la perspectiva de su escritura a mediados del siglo XX, el objeto de esa ácida parodia, de esa caricatura de trazos fuertes que es *Nineteen Eighty-Four*, son por supuesto los sofisticados aparatos estatales de control de la información desarrollados para aquel entonces por regímenes totalitarios de uno y otros signo. Desde este borde del nuevo milenio que nos toca vivir, aunque los autoritarismos de toda laya sigan estando demasiado vivos a nuestro alrededor, podemos interpretar las correcciones de los registros del pasado, realizadas sistemáticamente por Winston y por sus demás colegas del «Ministerio de la Verdad», como oportunos recordatorios de ese vínculo inextricable entre conocimiento y poder que -gracias a Foucault (1969, 1977) y otros teóricos- nos hemos acostumbrado a percibir cada vez con mayor claridad en múltiples y a veces mucho más sutiles prácticas de la cultura.

Esas correcciones de la ficción orweliana a las que nos venimos refiriendo alcanzan a todo tipo de discurso, desde las noticias de la prensa hasta los poemas, desde las fotografías y las películas hasta las estadísticas. Vistas en su conjunto, sin embargo, todas ellas no son sino parte de un gran proceso homeostático³ de la cultura cuyo objetivo es adecuarlos los registros del pasado a los intereses y perspectivas presentes de quienes ostentan la hegemonía. Desde ese punto de mira, es entonces la historia, y todo documentos que pueda servir para cuestionarla o legitimarla, lo que está en juego. La historia, siempre revisitada, siempre releída y reinterpretada desde un presente, bajo la mirada vigilante y autorizadora del *Príncipe* de turno, como nos propone Michel de Certeau (1985: 22-25), ese *Príncipe* o poder dominante que «hace historia» porque directa o indirectamente ejerce control sobre los que «hacen la historia».

Cuando titulo mi trabajo «Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana», estoy pensando en una gama de interrogantes que emerge a la superficie de la conciencia a partir de ese vínculo, constatable una y otra vez en los textos más diversos, entre poder y conocimiento, y de su particular realización en referencia a la práctica de la memoria, al conocimiento acerca del pasado. Es casi un lugar común

de la historia literaria reconocer la frecuente presencia del referente histórico en múltiples manifestaciones de la literatura hispanoamericana y en particular en la narrativa de ficción; presencia que asociamos enseguida por supuesto con la tradición de la novela histórica en el continente, pero que puede encontrarse en muchas otras modalidades genéricas. Más importante aún para el horizonte de sentido de este trabajo es la visibilidad que ha cobrado para la crítica en los años recientes (Rama 1981, Barrientos 1986, Balderston 1986, Jitrik 1986 y 1995, Aínsa 1991 y 1997, Márquez Rodríguez 1991, Menton 1993, Perilli 1995, Pons 1996, Elmore 1997, Kohut 1997, Pacheco 1997, entre otros) un conjunto significativo de novelas que a falta de mejor nombre se viene conociendo como «Nueva Novela Histórica». Alejo Carpentier o Fernando del Paso, Reinaldo Arenas o Denzil Romero, Abel Posse, Augusto Roa Bastos o Tomás Eloy Martínez, Ana Teresa Torres, Carlos Fuentes o Ricardo Piglia, para citar sólo diez de sus manifestaciones más relevantes, no son sino el ápice de un *iceberg* novelístico que ha venido creciendo año tras año. El adjetivo «nueva», usado por Menton en 1993 junto con una propuesta de caracterización, parece hoy insuficiente, al punto que para otros críticos (Perilli, 1998) habría que pensar ese corpus como un fenómeno tan revolucionario en sus modos de ficcionalizar el pasado que requeriría un ámbito conceptual mucho más amplio que el de «novela histórica».

De cualquier manera, es ese fenómeno narrativo el que pretendo enfocar en las páginas que siguen, preguntándome de qué modos puede considerársele una novela política. Como se verá, las respuestas a esa interrogante son múltiples, aunque no necesariamente excluyentes. Esas novelas son a mi juicio políticas, es decir vinculadas en su práctica de la significación con el ejercicio del poder, de varias maneras que van desde lo más obvio y explícito hasta lo más sutil. Antes de desplegar esa gama de respuestas, es necesario un apunte más. Aunque centren su atención en los discursos ficcionales, mis interrogantes tiene que ver, por supuesto y de manera nada tangencial, con la disciplina historiográfica, con la historiografía; es decir, con el pretendido relato de «lo que realmente ocurrió» y con su interpretación. Interpretación que -de acuerdo con la lectura metahistórica de Hayden White (1992)- estaría ya siempre presente, sería en definitiva intrínseca a la génesis o diseño topológico que rige la construcción de todo relato historiográfico. Y es que no puede dejar de advertirse

y de valorarse la simultaneidad y la múltiple interacción que ha operado en los últimos 35 años entre ese conjunto de novelas y la productiva etapa de crisis, de autocuestionamiento y reinvención por la que ha venido transitando la historia en tanto disciplina.

Una primera forma de ser políticas, la más evidente, es la toma de partido, la militancia literaria a favor o en contra de un proyecto o de un gobernante. Se trata, en el peor de los casos, de la novela panfleto, de la novela-propaganda, cuando la ficción no es más que el crudo recubrimiento ancilar de la proclama. Aunque regidas por una definida voluntad de influir en la opinión, aunque escritas a partir de un programa o convicción ideológica, las obras de este tipo no son siempre o necesariamente deleznableles en cuanto a su valor estético. Si queremos un ejemplo distante, pensemos en la decisión explícita de José Mármol hacia 1846 de posponer sus proyectos de escritura poética por la necesidad de enfrentar la dictadura de Juan Manuel de Rosas con una novela de contundente maniqueísmo romántico como *Amalia* (1851/1855). Más cerca de nosotros, en el sistema temático que conocimos bajo el rótulo de «narrativa de la dictadura» encontramos, por otra parte, suficientes ejemplos de pésimas, aceptables y también algunas admirables novelas de combate. Como siempre las mejores entre ellas, como *El Señor Presidente* (1946) o la famosa trilogía comentada por Mario Benedetti en su ensayo «El recurso del supremo patriarca» (1976)⁴, superan con mucho la intención y la coyuntura histórica puntual (el renovado auge de las dictaduras militares en Latinoamérica, especialmente en el Cono Sur) que les dio nacimiento. Lo que intento decir es que si probablemente el mundo ya olvidó a Manuel Estrada Cabrera, a Jorge Ubico, y a sus respectivos regímenes de terror en Guatemala durante el primera mitad del siglo XX, no olvidará la novela de Asturias. La obviedad de la intención política en este tipo de obras nos exime aquí a de ulteriores comentarios.

Otra modalidad, entre las novelas que pueden denominarse históricas en un sentido amplio, es la de aquellas que focalizan su interés representacional en una figura protagónica del pasado, pero no para contribuir a la consolidación de una imagen cultural positiva o negativa ya establecida, sino precisamente para invertir de manera diametral esa valoración, obedeciendo a un impulso, que los historiadores llamarían

reversionista, de reivindicar, de «hacer justicia histórica». En *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979), de Miguel Otero Silva, tenemos un ejemplo magnífico de este tipo de propuestas. A contrapelo de la larga lista de cronistas, biógrafos, poetas, dramaturgos, y otros novelistas que entregan una imagen monstruosa y demonizada del polémico personaje colonial, Miguel Otero Silva, mediante una construcción ficcional certera y convincente, nos ofrece una reinterpretación de la gesta marañona que no sólo justifica a Lope como actor histórico que reacciona contra el despotismo y a la marginación social, sino que lo reivindica, asociándolo con Bolívar, en tanto adelantado paladín de las luchas libertarias y populares en el continente. Otros dos casos venezolanos de lecturas «reinvidicatorias» serían los de *Boves el Urogallo* (1972), de Francisco Herrera Luque (acerca del caudillo realista José Tomás Boves: 1782-1814), y *Oficio de difuntos* (1976), de Arturo Uslar Pietri (cuyo protagonista es un camuflado pero muy reconocible Juan Vicente Gómez: (1857-1935)). Son ejemplos que ilustran variantes de esa pulsión revisionista que suele tener doble valencia: por una parte, el saludable efecto de hacer visibles como constructos y de cuestionar las imágenes de eventos y figuras culturalmente cristalizadas por efecto de eso que sin mayor precisión solemos llamar «la historia oficial»; Por la otra, la limitación de ser -desde el extremo interpretativo inverso- propuestas igualmente ideologizadas que reclaman aceptación para una nueva versión (positiva o negativa) a veces muy poco matizada del héroe o antihéroe en cuestión.

Pero ingresemos ahora a un escenario más amplio, donde la comprensión del valor político de la ficción histórica es más compleja. Las propuestas seminales de Eric Hobsbawm (1990), Benedict Anderson (1993) y otros estudiosos de la cultura nos han permitido realizar una lectura contrastiva de la novelística histórica hispanoamericana en tanto tipo de discurso cultural que participa en el proceso de gestación, desarrollo, consolidación o cuestionamiento y resemantización de los imaginarios nacionales del continente. Sabemos que para esa progresiva construcción o revisión del «nosotros» compartido que es la idea de nación, resulta fundamental el soporte de unos orígenes, de una tradición, de un sustrato histórico. La valoración interpretativa que se haga de ese pasado, de su «autenticidad» y validez genésica, dependerá en gran medida de las perspectivas ideológicas del presente. Por eso, toda nación necesita contar con

una epopeya fundacional y sucesivos regímenes políticos buscan legitimarse mediante el empleo o la manipulación de esos y otros símbolos patrios. Por eso también, en un movimiento contrario que aparece como incontrolable pulsión en otras coyunturas históricas, diversos textos culturales pueden inclinarse más bien al cuestionamiento y la relativización de ese imaginario patriótico mediante recursos como la parodia, la ironía, el humor o el acceso a los espacios privados, revelando de esa manera que aquel imaginario fundacional (la patria, los héroes fundadores, la epopeya independentistas) al cual hasta un cierto momento se le atribuyó la perdurabilidad de las esencias inmutables, es realmente un constructo, un sistema de imágenes culturales producidas de acuerdo a determinadas circunstancias históricas y sujetas a revisión y variación en el tiempo.

Es así pues que, bajo múltiples estilos de época y marcas autoriales particulares, encontramos en la novela histórica hispanoamericana claras muestras de ese doble acercamiento al pasado. Hasta no hace muchas décadas y principalmente durante el siglo XIX, la mayor parte de la ficción histórica, confluyendo con otras discursividades literarias, jurídicas y periodísticas, plásticas o propiamente políticas, se empeñó en jugar un papel positivo, edificante, constructivo, en la gestación y consolidación de los proyectos nacionales.

Probablemente la característica más desatada de esa llamada *Nueva Novela Histórica* sea su diametral cambio de signo en ese sentido. Y es precisamente en esa transformación donde ubicaría su más significativo valor político. Ese viraje de 180° es lo que hallamos a partir de *El mundo alucinante* (1969), del cubano Reinaldo Arenas, obra que podría considerarse el gesto inaugural pleno de esta novelística. Es también lo que puede percibirse ya como osada pero asertiva anticipación en *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, y antes aún en *Cubagua* (1931), del venezolano Enrique Bernardo Núñez. Porque la energía semántica de obras como éstas y de muchas otras que las seguirán se vuelca ahora no a legitimar sino a cuestionar, no a edificar sino a deconstruir, a poner en tela de juicio, esos simbólicos arcos de triunfo de la ideología nacionalista. Tal como veremos enseguida, el recurso a inéditas selecciones temáticas, innovadores procedimientos narrativos o atrevidas resemantizaciones de eventos y personajes del pasado se convierte dentro de nuestro corpus en la formulación de interrogantes radicales cuyo valor político es cada vez

más patente: la historia, sí; pero, ¿cuál historia?, ¿la enunciada por quiénes?, ¿la limitada a cuáles tópicos o ámbitos?, ¿la autorizada por qué condiciones de legitimidad? Al igual que en el debate que tiene lugar en el seno de la historiografía, presenciamos aquí el tránsito de la afirmación documentada y por ello categórica, a la duda, a la revisión; con frecuencia, al descreimiento y la ironía. Tal labor de zapa, tal socavamiento y en ocasiones hasta dinamitación de los paradigmas tradicionales de representación del pasado, es realizado por las mejores y más novedosas entre estas novelas históricas de las últimas décadas a través de opciones discursivas muy diversas que trataré de resumir y ejemplificar a continuación. El espacio no nos permite aquí sino apenas enunciar estos rasgos. Hace falta una exploración más detenida e cada uno de ellos.

1. La autonomía del relato novelístico con respecto al dato histórico establecido y a los cánones realistas de representación ficcional es la primera y más visible de estas características. La novela reclama y ejerce efectivamente el derecho a desprenderse de las ataduras documentales y de los modos codificados de narrar. Se atreve ahora por ello a abrirse de una manera mucho más franca a la invención, a recurrir a lo fantástico, a emplear a su discreción el anacronismo, a regodearse en lo hiperbólico y desmesurado, tal como vemos en el tratamiento de la figura de Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante* (1969), de Arenas o en el Francisco de Miranda que nos entrega *La tragedia del Generalísimo* (1983), del venezolano Denzil Romero.

2. La actitud irreverente y desmitificadora ante los grandes personajes y acontecimientos, el impulso carnavalesco, la explotación de los recursos del humor y el erotismo, son algunos de los corolarios naturales de esa independencia estética. Tales estrategias actúan así como pulsiones relativizadoras de la seriedad, la medida, el recato o la solemnidad que hasta no hace mucho se consideraban como los únicos acercamientos autorizados a los héroes y las grandes circunstancias del pasado. A los ejemplos anteriores podemos añadir el desmesurado Colón construido por Abel Posse en *Los perros del paraíso* (1983), o la pareja imperial de Maximiliano y Carlota tal como son representados en *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso.

3. El cuestionamiento del valor probatorio o validador del documentos escrito y oficial, ése que ha sido requisito principal en el proceso

de legitimación de la disciplina histórica, ése que suele ser sostén de los discursos de argumentación política, es sin duda otra de las constantes de nuestro corpus. El empleo de una intertextualidad profusa y casi siempre paródica sirve para relativizar en estas novelas el valor sagrado que se había atribuido al archivo. ¿Por qué creer en el documento como prueba única y definitiva de la «veracidad de los hechos»? parecen decirnos algunos de estos textos. Su debilidad probatoria, las rendijas y a veces grandes grietas que vulneran su confiabilidad, son expuestas en detalle, por ejemplo, en el cuento «Borrador de un informe» (incluido en el volumen *El baldío*, 1966), de Augusto Roa Bastos. Mientras tanto, en esa gran parodia de la investigación académica del archivo que es *Yo el Supremo* (1974), el multiforme protagonista de esa fiesta intertextual juega también a ser el Supremo Historiador.

4. El empleo de la metaficción y la metahistoria ficcional permiten abrir nuevos cauces de significación. Y es que muchas de nuestras novelas no se hacen merecedoras al apelativo de históricas sólo o principalmente porque centren su atención en figuras o acontecimientos pasados de reconocida relevancia. Pueden ser así consideradas, más bien, porque su trama, a través de una práctica muy consciente de la autoreferencialidad, al narrar el narrar, al colocar en el centro de la acción narrativa la producción misma del discurso novelístico o historiográfico, se convierten en propuestas problematizadoras de las modalidades tradicionales de acceso al conocimiento y a la representación del pasado. Por eso en *La novela de Perón* (1986) o en *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez, el proceso de la escritura y la serie de indagaciones que la precedieron ocupan tan a menudo el primer plano de la escena narrativa. Es por eso también que toda la novelística de Ricardo Piglia podría postularse -tal como lo propone Liliana Lara (2001), en una reciente tesis de maestría- como una *poética de la investigación*. En efecto, en *Respiración artificial* (1980), en *La ciudad ausente* (1992), y en la más reciente *Plata quemada* (1997), el eje de la trama es siempre una pesquisa. No importa si ella se desarrolla en clave detectivesca, académica, familiar, historiográfica o periodística, se trata siempre de un proceso de investigación. Pero no para acceder al final a un hallazgo, a una revelación, a un producto acabado donde las interrogantes queden resueltas, sino más bien para mostrar las limitaciones y dificultades -a veces el fracaso último- de

esa indagación y dejar entonces al lector dubitativo, entre desconcertado y escéptico, ante un rompecabezas incompleto y a medio armar. De manera similar, en novelas como *La revolución es un sueño eterno* (1987), de Andrés Rivera, *Solitaria solidaria* (1990, 2001), de Laura Antillano, *El fiscal* (1993), de Roa Bastos, «Seva» (1993), de Luis López Nieves, *La luna, el viento, el año, el día* (1994), de Ana Pizarro, el historiador, o también el periodista, el autobiógrafo, el investigador académico, el redactor de diarios y cartas, esos «exploradores del pasado» y sus respectivas prácticas de indagación y escritura, son los que ocupan el lugar protagónico, desplazando el centro del escenario ficcional a la gran figura histórica.

5. En un grupo importante de novelas, ese desplazamiento no afecta sólo al protagonista, sino también a la dimensión accional y narrativa en cuanto a la perspectiva, a la dimensión y a la escala. En significativa coincidencia con las nuevas orientaciones de la historiografía de las que nos habla Peter Burke (1993) y Arma Vesper (1989), y de manera especial con la historia local y la *microstoria*, en estas ficciones se observa una opción por dimensiones accionales menos ambiciosas y una renuncia a concepciones explicativas omniabarcantes. La categoría originalmente unamuniana de *intrahistoria*, cuya complejidad y validez interpretativa han sido recientemente exploradas por Luz Marina Rivas (1997, 2000), luce así como el marco adecuado para comprender estos relatos. En ellos, se privilegia, como lugar de enunciación, el ámbito local (como en *Adiós gente del sur* -1990- de Orlando Chirinos) o domésticos (como en *El exilio en el tiempo* -1990- o *Doña Inés contra el olvido* -1992- de Ana Teresa Torres). Se prefiere narrar el pasado desde la mirada de sujetos subalternos, como el soldado villista de Ignacio Solares en *Columbus* (1996), o el bufón de Napoleón Baccino Ponce de León en *Maluco* (1990); narradores que con significativa frecuencia son mujeres (como en muchas de las novelas de Elena Poniatowska, Cristina García, Laura Antillano, Ángeles Mastretta, Rosario Ferré, Milagros Mata Gil, o Zoé Valdez). Lo histórico no se limita entonces a los grandes acontecimientos políticos o militares de relevancia nacional. Mediante una estética que podríamos llamar metonímica, se intenta así la legitimación cognoscitiva de la experiencia particular, por fragmentaria y anónima que pudiera ser. En la localidad provinciana, en los espacios de lo privado y de lo íntimo, en la vida de los personajes anónimos y con frecuencia marginados de la sociedad, se en-

cuenta también una experiencia y una conciencia de la historia, una capacidad interpretativa del pasado que reclama su lugar y su derecho a expresarse.

6. La relativización y difuminación de las convenciones genéricas; más aún, el desdibujamiento de las fronteras tradicionales entre tipos codificados de discursos literarios y no literarios, es otra característica de nuestro corpus que no está exenta de significación política. Bajtinianamente hospitalarias, estas novelas acogen a menudo, de manera fragmentaria y dialógica, cartas y diarios, noticias y transcripciones magnetofónicas, libretos dramáticos y también relatos ficcionales en proceso. Más que a esta proliferación de modalidades discursivas que pareciera expresar la búsqueda y sucesiva insatisfacción de los diversos esfuerzos por representar el pasado, me interesa enfocar aquí ese punto de quiebre, donde -sin dejar de serlo- la ficción ocupa el espacio de otras textualidades regidas por el criterio de verdad. ¿Por qué, por ejemplo, podría preguntarse el crítico, investigaciones periodísticas o biográficas como las de Tomás Eloy Martínez terminan siendo relatos ficcionales como *La novela de Perón* o *Santa Evita*, en un tránsito que no deja de ser tematizado como parte de la historia narrada? El caso de «Seva, historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico» y su impacto en la vida política insular no puede ser obviado aquí. Este extenso cuento de Luis López Nieves, publicado originalmente en el semanario *Claridad*, ficcionaliza un relato fundacional de la nación puertorriqueña, según el cual una invasión norteamericana anterior a la fijada por la historia oficial encontró heroica resistencia en Seva, un pueblo mártir, que desapareció -como el propio historiador protagonista del relato- y fue reemplazado por una base militar. Esta versión de la historia dotaba por fin al país de héroe y mártires. Por eso, la publicación de este cuento, escrito como si fuera discurso historiográfico y documentado por mapas, testimonios grabados, fotografías y reproducciones facsimilares, causó tal revuelo en la isla que alcanzó a cuestionar gravemente las versiones oficiales aceptadas hasta entonces, provocó una aguda polémica, exacerbó la violencia de los proindependentistas y casi causó una revuelta popular. Tal conmoción política se debe a que el semanario no aclaró inicialmente la condición ficcional del texto en cuestión, y el público lo recibió como denuncia cierta de un fraude histórico. Este curioso episodio de errada interpretación del contrato de lectura es una muestra elocuente no sólo de la vulnerabilidad del documento, sino de las inmensas implicaciones políticas

de las versiones del pasado que -aunque sea por un momento en el tiempo- logran establecer su legitimidad y ser creídas.

El conjunto de tendencias que acabamos de enunciar nos da suficientes pistas como para ensayar algunas respuestas a nuestra interrogante inicial. En sus plurales manifestaciones, la ficcionalización de la historia en la reciente novela hispanoamericana alcanza una dimensión política por razones que superan la de ser una literatura militante o la de invertir un veredicto consolidado acerca de acontecimientos o personajes históricos. Trascendiendo esas formas ya conocidas y más evidentes, ellas son sobre todo políticas porque constituyen en su conjunto un movimiento cuestionador y desautorizador de viejas y consolidadas certezas acerca del conocimiento histórico y las maneras legitimadas de acceder a él y de representarlo. En lugar de afirmar, interrogan. Al deconstruir en el espacio de la ficción los modelos de legitimidad de la disciplina historiográfica, al exhibir y problematizar otros paradigmas genéricos de registro de la memoria colectiva, ellas se convierten en prácticas transgresoras que se rebelan contra el control autoritario del conocimiento histórico. No sólo subvierten de esta forma el orden establecido del saber, sino muestran que las imágenes del pasado son siempre portadoras de concepciones ideológicas relacionadas con el poder. Al relativizar la hegemonía de los sujetos autorizados para contar e interpretar el pasado, al abrir cauces alternativos para la indagación y expresión de la memoria, estas nuevas textualidades introducen entonces una sana relatividad en esa dimensión de la cultura que vuelve la mirada hacia atrás no sólo para mirar de nuevo lo que hemos sido, sino para apreciar las formas como nos hemos representado.

La reserva, la duda, la crítica siempre implícita en la mirada irónica, funcionan entonces como antídoto contra las potenciales imposiciones de absolutismos o totalitarismos. Aunque excepcionalmente lo logren, como en el aludido caso de «Seva», en tanto verdaderas obras de arte, ellas no se proponen soliviantar multitudes o azuzar revoluciones. Su efecto político es al mismo tiempo más discreto y más durable. Actúa sin aspavientos a través del sistema circulatorio de la cultura, para hacernos inmunes o más resistentes a la manipulación de los imaginarios de la patria, a los ocultamientos o magnificaciones de la información sobre el pasado. En sintonía con algunos de los *signos de los tiempos* de esta instancia posmoderna y finisecular que estamos atravesando, tales

reinterpretaciones del pasado contribuyen a activar una saludable pulsión crítica y relativizadora que a largo plazo puede conducir a la ampliación y el enriquecimiento de nuestra conciencia de la historia. Luego de este proceso también homeostático, aunque de signo inverso, los *Ministerios de la Verdad* y las *Policías del Pensamiento* deberían ser cada vez menos probables. También debería ser cada vez menos viable la instalación y el aprovechamiento ideológico incuestionado de grandes verdades monológicas e inmutables acerca del pasado.

NOTAS:

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada como ponencia en el *III Congreso Internacional de Literatura y Política en América Latina*, organizado por el Consejo Nacional de Investigaciones y el Instituto de Estudios Latinoamericanos (Pagani), en Salerno y Nápoles, Italia, entre el 24 y el 26 de junio de 1999.

² George Orwell: *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth, Inglaterra: Penguin Books (1976) 35-36 (1ª ed.: 1949). Traducción del autor.

³ Tomamos prestado el término de los estudios de oralidad, donde el proceso homeostático está perfectamente justificado. La homeostasis o amnesia estructural es uno de los procedimientos característico de las culturas orales para preservar el conocimiento valorado por la comunidad como indispensable. A través de ella, «[...] la memoria colectiva general y cada cantor o narrador oral en particular tienden a actualizar el pasado, conservando viva por repetición sólo aquella parte que mantiene su relevancia o validez, de acuerdo con las circunstancias presentes y dejando de lado todo lo que desde esa perspectiva aparezca como incoherencia, contradicción o simplemente contenido inútil.» (Pacheco 1992: 42).

⁴ Benedetti juega por supuesto con los títulos de las tres más conocidas novelas de la dictadura que coincidieron en publicarse a mitad de los setenta: *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez.

BIBLIOGRAFÍA:

Anderson, Benedict (1993): *Imagined Communities*. Londres, Verso.

Balderston, Daniel (1986): *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg, Maryland. Hispamérica.

Barrientos, Juan José (1985): «Nueva novela histórica hispanoamericana». *Universidad de México*. XL, 416: 16-26.

- Benedetti, Mario (1976): «El recurso del supremo patriarca», en su: *El recurso del supremo patriarca*. México, Nueva Imagen: 11-30.
- Burke, Peter (1993): *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial.
- Certeau, Michel de (1985): *La escritura de la historia*. México, Editorial Iberoamericana.
- Elmore, Peter (1993): *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (1969): *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- (1977): *Microfísica del poder*. París, Ediciones de la Piqueta.
- Hobsbawm, Erik (1990): *Nations and Nationalisms Since*. Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press.
- Jitrik, Noé (1995): *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.
- Kohut, Karl, Ed. (1997): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt / Madrid, Americana Eytettensia.
- Lara, Liliana (2001): *La poética de la investigación en la narrativa de Ricardo Piglia*. Tesis de Maestría. Caracas, Universidad Simón Bolívar.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1991): *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Monte Ávila.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, Carlos (1987): *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas, CELARG.
- (1992): *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Fundación La Casa de Bello.
- (1997): «Historia, ficción y conocimiento: el pasado es lo que ya no es». *Escritos*. (Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela) 7-8: 71-88.
- (1997): «Reinventar el pasado: La ficción como historia alternativa de América Latina». *Kipus. Revista andina de letras*. (Quito, Universidad Andina Simón Bolívar) 6: 34-42.
- Perilli, Carmen (1995): *Historiografía y ficción*. Tucumán (Argentina), Universidad Nacional de Tucumán.
- (1998): «Escritura e historia en la narrativa latinoamericana a fines de milenio». Ponencia presentada en el XXXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Santiago de Chile.
- Rama, Ángel (1981): *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. (1964-1980)*. México, Marcha.
- Rivas, Luz Marina, Ed. (1997): *La historia en la mirada. La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil*. Ciudad Bolívar. Ediciones de la Casa. Universidad Experimental de Guayana.
- (2000): *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas a la historia venezolana*. Valencia, Universidad de Carabobo.
- Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, The University of California Press.
- Veser, Azam (1992): *The New Historicism*. New York / London.
- White, Hayden (1992): *Metahistoria. La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.