

Literatura e Historia en el callejón del Gato

◆ *José Luis de Diego*

1

¿Qué es la literatura respecto de la Historia? Dicho sin demasiadas vueltas, podemos considerar a la historia con minúsculas como una serie de procesos naturales y culturales, materiales y simbólicos, que acontecen a lo largo del tiempo; y a la Historia con mayúsculas a cierto tipo de discurso que procura dar cuenta de ellos, que, de algún modo, los refiere. El enunciador de esos discursos, el historiador, puede referirse a hechos más o menos recientes en el tiempo que lo tuvieron como protagonista o testigo; de alguna manera, directa o indirecta, esos hechos forman parte de su experiencia. Pero también puede referirse a hechos remotos, lejanos y ajenos a su experiencia; en ese caso, se debe valer de fuentes. Pues bien, la literatura es una de las fuentes del historiador. A veces, se trata de una fuente privilegiada, a veces, sólo marginal. Cuando otro tipo de fuentes escasean, la literatura como fuente se torna indispensable. Es bien conocido el interés que tienen para la Historia los poemas homéricos como un modo de conocer mejor los episodios y la cultura de los pueblos del Mediterráneo hacia el siglo X antes de Cristo. El gran historiador que fue Pierre Vilar se ocupó del siglo XVII en España y buena parte de sus fuentes fueron extraídas del *Quijote* de Cervantes. Un profesor nos decía hace años un sabio consejo: si quieren conocer cómo era la Inglaterra victoriana, no lean libros de Historia, lean a Dickens.

◆ Docente e investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNLP).

2

Ahora invirtamos la pregunta: ¿qué es la Historia respecto de la literatura? Básicamente dos cosas: para la literatura, un *material*, y para la teoría y la historia literarias, una *matriz explicativa*. Veamos el primero de los casos. Para elaborar sus representaciones simbólicas, la literatura se vale de diversos *materiales*; la historia es uno de ellos. El problema por dilucidar es de qué maneras la historia ha formado parte como *material* de esas representaciones simbólicas; este problema, arduo y complejo, ha dado lugar, entre otros, a un libro imprescindible: *Mimesis*, de Eric Auerbach, de 1946. Si pensamos en términos de géneros, es fácil advertir que la relación más cercana entre literatura e historia se da en el llamado género épico o narrativo. Desde los poemas homéricos hasta los cantares de gesta medievales se procuró exaltar, de manera a menudo desmesurada e hiperbólica, las hazañas guerreras de los héroes de modo de que perduraran en la memoria de los pueblos. Hacia fines del siglo XVIII, en la pos Revolución Francesa, lo épico se diversifica y adopta nuevas formas: una de ellas es la llamada novela histórica. Según afirma la crítica, fue un aristócrata escocés, Sir Walter Scott, quien firmó su partida de nacimiento. Hacia mediados del siglo XX, cuando las novedades que imprimió la vanguardia influyeron en el desarrollo del género, la crítica habló —con no mucha imaginación— de “nueva novela histórica”.

Si nos detenemos por un momento en el itinerario del género en nuestro país, quizás el caso más curioso sea el de Vicente Fidel López, porque encaró un proyecto doble y en paralelo: escribir una *Historia de la República Argentina* entre los años 1883 y 1893, y escribir una serie de novelas históricas que se ocupan de fragmentos de esa historia: *La novia del hereje*, *La loca de la guardia* y *La gran semana de 1810* son parte de un proyecto mayor que se conoce sólo por testimonios de López y que incluía novelas sobre Liniers, Alzaga, San Martín y el cruce de los Andes, y las guerras civiles del Litoral, con Artigas y Ramírez. La historia podía ser atacada, según López, por esa doble vía: la del discurso historiográfico —que exige el rigor de una prosa más despojada— y la del discurso novelesco —que permite licencias estilísticas que el discurso historiográfico proscribía. Habrá que esperar hasta Roberto J. Payró para encontrarnos con un proyecto semejante; si bien Payró no es considerado un historiador en sentido estricto, su producción novelística puede dividirse en dos grupos: sus novelas “sobre lo actual” —como las llama Jitrik—, y un gigantesco proyecto que incluía —de acuerdo con el modelo de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós— unas ochenta novelas que abarcarían desde la conquista hasta el presente. De ese proyecto tomaron cuerpo *El falso*

inca, *El Capitán Vergara*, *El Mar Dulce* y otras. Ahora bien, de los intentos de López y Payró surge con claridad que desde el origen mismo de su formulación, la novela histórica no era simplemente un “tipo” de novela en el sentido que los son la “policial” o la “gótica”; sino que era definitivamente otro modo de producir historia, en la cual había una suerte de diferencia de foco: de la historia de los grandes hombres que pensaron Mitre y López, a la historia de los pequeños y anónimos hombres/personajes que pueblan lo que Unamuno llamaba la “intrahistoria”. No obstante, si se piensa en cierto pintoresquismo que impone la tradición modernista en una línea que va de *La gloria de Don Ramiro*, de Larreta, hasta los relatos de *Misteriosa Buenos Aires*, de Mujica Láinez, se puede ver hasta qué punto aquella concepción de novela histórica se ha ido diluyendo. El color local del romanticismo se transforma aquí en un ejercicio de estilo que busca en el pasado la dosis de exotismo que la estética modernista reclamaba.

La llamada “nueva novela histórica” ha recorrido otros caminos. En *Zama*, Antonio Di Benedetto refiere la historia de un gris funcionario de la corona a fines del siglo XVIII en Asunción del Paraguay. En *El entenado*, Juan José Saer narra el testimonio de un sobreviviente de la expedición de Solís, luego de que los charrúas pasaran por las armas —y, al parecer, por los estómagos— al resto de la tripulación. En *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera, un agónico Juan José Castelli escribe en su diario sus memorias de la Revolución de Mayo. En *Ansay*, Martín Caparrós cuenta la historia de un funcionario español que se entera en Mendoza de la caída del Virrey. También, es menester decirlo, el género ha sufrido una trivialización creciente; un ejemplo son las novelas de María Esther de Miguel, como *Las batallas secretas de Belgrano*, que, conjeturo, ha de referirse a las batallas secretas de Belgrano, ya que nunca pude superar las primeras páginas. Pero de tanto meterse los escritores en la historia, fueron los historiadores los que se tomaron la revancha: la llamaron “historias de la vida privada”, y empezaron a contarnos cómo se decoraba un salón burgués o como se preparaba una sopa. Pero no pasarán; para nosotros, habitantes del Reino de las Letras, se trata de un avasallamiento inadmisibile de nuestros territorios soberanos.

3

Pero el caso de la novela histórica es el que plantea la relación literatura e historia quizás de un modo más obvio. Reescribe, a su manera, el viejo lema latino *ars speculum mundi*. El concepto de “espejo del mundo” tuvo sus efectos en el campo de la teoría literaria en la llamada “teoría del reflejo” atribuida, con algo

de injusticia, al gran pensador húngaro Georg Lukács. “Los héroes clásicos se han ido a pasear al callejón del Gato”, decía Ramón del Valle Inclán en *Luces de bohemia*. En dicho callejón, que aún existe en Madrid, había unos espejos, cuya superficie estaba levemente deformada, que evocan los que algunos de nosotros conocimos en los parques de diversiones a los que concurríamos en nuestra infancia. Allí, los relieves del espejo provocaban que el delgado se viera ancho de caderas, que el rollizo se sorprendiera con su cintura afinada, que la cara apareciera con una nariz ancha y orejas desmesuradas. Claro está, los espejos provocaban la risa, y la analogía sugerida por Valle Inclán parece aproximarse más a la comedia y al grotesco que a la literatura en general. Sin embargo, en algo el escritor gallego tenía razón. La literatura, más que reflejar, representa, y en esa representación muchas veces suele seguir la lógica de los espejos del callejón. En este sentido, es interesante ver qué ocurre cuando la literatura se apropia de la historia como *material*, pero de la historia presente o aun futura. No se trata de atribuir a la literatura propiedades proféticas o de horóscopo de semanario, sino de detenerse en algunos autores que indagaron el presente y supieron leer, en las tendencias que se insinuaban en lo social, el desarrollo que el tiempo acabaría por confirmar.

Franz Kafka describió como nadie la atmósfera angustiante del totalitarismo por venir en los límites estrictos de una vida familiar. El otro gran escritor checo de nuestro siglo, Milan Kundera, opinó que era un error separar dos períodos en Kafka: sus parábolas familiares y sus parábolas sobre el Estado, ya que vivir en un régimen totalitario iguala ambas esferas. Hay quienes leyeron en aquellos textos una genial anticipación del horror que se abría con el *puch* de Baviera; otros, del que sobrevendría cuando, en la Unión Soviética, centralizaba el poder un oscuro comisario georgiano. Roberto Arlt confirmó, en una novela del año '29 y a través de una secta de delirantes, todas las irracionalidades y los delirios de una utopía militar que retornó al país con agobiante periodicidad. Hay quienes opinan, incluso, que su anticipación fue tan perfecta que los dos sobrevivientes de la saga, un astrólogo y una ex prostituta, consolidaron su plan y regresaron a la escena política en el llamado “entorno” de un célebre general. Federico García Lorca escribió una tragedia sobre una familia en un pueblo de España a la que nunca vio representada porque, en el mismo año, lo fusilaron cerca de su pueblo natal; muchos vieron, en la tragedia de Bernarda y sus hijas, una alusión anticipada a un régimen que se instaló poco después de la guerra civil y duró treinta y seis años. Porque el futuro también es, huelga decirlo, una dimensión de la historia.

En su ensayo “Los mundos de la ciencia ficción”, Umberto Eco identifica al género con lo que caracteriza como *metatopías* o *metacronías*. Así, las *metacronías* implican que “el mundo posible representa una fase futura del mundo real presente: y, por distinto que sea estructuralmente del mundo real, el mundo posible es posible (y verosímil) precisamente porque las transformaciones que sufre no hacen sino completar tendencias del mundo real”.¹ Esta definición de Eco resulta perfectamente asimilable, por ejemplo, a las mejores producciones del género en cine: *Terminator* de James Cameron, *Brazil* de Terry Gilliam, *Blade Runner* y *Alien* de Ridley Scott, *El vengador del futuro* de Paul Verhoeven, *Mad Max* de George Miller, *Videodrome* de David Cronenberg. En este sentido, se ha hablado de *distopías* o *utopías negativas*, en donde el carácter de advertencia se podría formular de este modo: esto es el horror que nos espera si todo sigue así; si no cambiamos algunas cosas, desembocaremos fatalmente en esto. El dominio de las máquinas sobre los hombres (*Terminator*), un mundo regido por la más feroz racionalidad burocrática (*Brazil*), o dominado por despóticas multinacionales (*Blade Runner*), un hombre alienado y perdido en las encrucijadas de la realidad virtual (*El vengador del futuro*, *Videodrome*). Si en el Renacimiento proliferaron las *utopías* –propuestas de mundos posibles y mejores–, llama la atención, en nuestro tiempo, la proliferación de utopías negativas. Sin embargo, en muchos casos, en la ciencia ficción la dimensión de futuro no puede esconder una dimensión de pasado. Antes de ir a ver la magnífica *Terminator*, un amigo me la contó. En un futuro próximo, las máquinas dominarán el mundo, pero alguien, a quien no se le ve el rostro, acaudillará a los hombres y salvará al género humano, John Connors. Para evitar que Connors nazca, las máquinas envían al pasado al *terminator* para que, matando a su madre, aborte el nacimiento del redentor. El propio Connors descubre el plan y también recurre al procedimiento de enviar al pasado a un hombre experimentado para que defienda a su madre. Éste anuncia a Sarah Connors que será la madre del salvador de los hombres. El torpe e implacable *terminator* no encuentra a la madre y va asesinando a todas las mujeres que encuentra de apellido Connors. Cuando le dije a mi amigo que el relato era una obvia reescritura del Evangelio, me miró con cara de incredulidad. Desde el redentor cuyas iniciales son JC, hasta el episodio de la anunciación de Juan el Bautista a la Virgen María, pasando por la matanza de los “santos inocentes” que en este caso el *terminator*,

1 Eco, Umberto, (1988) “Los mundos de la ciencia ficción”, en *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, pp. 185-192. La cita en p. 187.

nuevo Herodes, transforma en santas e inocentes madres virtuales, todo remitía al texto sagrado, pero, claro está, disfrazado por una atmósfera futurista de efectos especiales. Como se ve, los modos en que la ficción literaria visita a la historia son múltiples y a menudo muy complejos, y en esa visita, las estrategias de representación parecen haberse inspirado durante un inocente paseo por el callejón del Gato.

4

Por último, voy a plantear las relaciones entre literatura e historia en el nivel del discurso. Según todos sabemos, San Martín llegó al Río de la Plata en 1812 y en 1813, en San Lorenzo, recibió —decían nuestros viejos manuales— “su bautismo de fuego”, y así nos acostumbramos a repetirlo. “Bautismo de fuego”: extraño barroquismo que no nos llama la atención sólo porque lo escuchamos cientos de veces. El ejemplo procura demostrar que el discurso historiográfico, a menudo inadvertidamente, usa y abusa de procedimientos retóricos que suelen asociarse con el discurso literario, y lo mismo ocurre con la llamada “divulgación científica”: nada más difícil que explicar, por ejemplo, el *big bang* sin el auxilio de un par de metáforas. Para decirlo rápidamente, todo intento de diferenciar discurso histórico y discurso literario a partir de un análisis formal está condenado al fracaso. Formalmente, pocas diferencias pueden establecerse entre decir que San Martín llegó al Río de la Plata en 1812 y decir que Gregor Samsa se despertó convertido en un insecto. Sin embargo, cualquiera puede argumentar que un hecho ocurrió verdaderamente y otro sólo en la ficción, o en la imaginación de Kafka, o en el comienzo de un célebre libro de 1815. Como es sabido, la controversia entre verdad y verosímil fue planteada de un modo diáfano por Aristóteles en su *Poética*: “Deben preferirse las cosas imposibles, pero verosímiles, a las cosas posibles, pero no convincentes” (cap. XXIV); y, más adelante, insiste: “Con respecto a la poesía, es preferible algo imposible, pero creíble, que algo posible, pero no creíble” (cap. XXV). Podríamos decir, con Aristóteles, que la historia privilegia lo verdadero y la literatura lo verosímil. Pero esta diferencia sustancial, ¿se manifiesta en el discurso, en la acreditación del referente, o en el modo en que el discurso construye su referencia? En el caso de la historia, en la acreditación del referente —el prestigio del “ha ocurrido” del que hablaba Barthes—² en el

² Barthes, Roland, (1971) “El discurso de la historia”, en *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEDAL, pp. 9-28.

caso de la literatura, en el modo en que construye su referente. En ninguno de los dos casos, en el discurso mismo. Si esto es así, y si, como suele decirse desde los setenta, “todo es discurso”, entonces debemos *lasciare ogni speranza*. Pero ¿es que debemos seguir con esa cantinela de que todo es lenguaje, todo es discurso, y más hacia acá, todo es cultura? Ciertamente, hablar en estos deprimentes tiempos posmodernos de “base material”, o de criterios de verdad, o de acreditación del referente, puede convertirse en un gesto casi anacrónico. Ocurre que, como dice Eagleton, “a partir de cierto punto en los años ‘70, toda relación con la biología se convirtió en ‘biologista’ de la noche a la mañana, así como lo empírico se volvió empiricista y lo económico economicista”.³ A partir de entonces, un puñado de franceses se dedicó, con empeño digno de mejor causa, a deconstruir el racionalismo cartesiano, el iluminismo kantiano, la dialéctica hegeliana y todo discurso que se les pusiera por delante. Nadie pudo explicar todavía para qué. Criticaron a la teleología del marxismo, pero crearon una nueva teleología según la cual, se parta del sistema filosófico que se parta, así como todos los caminos conducen a Roma, todos ellos conducen a Auschwitz. Pero, fuera de broma, si aceptamos que hay cosas que existen y que, a través de la prolija escala que va del sonido al significante, del significante al significado y del significado al referente, podemos finalmente pegar el salto fuera del discurso para llegar a ellas, entonces podremos ver que no hay, no puede haber, discurso que vehiculice algún tipo de conocimiento sin la tan vapuleada “base material”. Quizás vaya siendo hora de abandonar la anodina y por momentos saturante crítica cultural de los objetos y volver a la productiva crítica materialista de la cultura. Es allí donde se pone de manifiesto la segunda de las relaciones de las que hablaba al comienzo: la historia como matriz explicativa de las representaciones simbólicas que constituyen lo literario. Desde esta óptica, las diferencias entre la historia y la literatura, entre la actividad historiográfica y la actividad literaria, se tornan tan evidentes que parece innecesario continuar con esta aburrida disquisición.

3 Eagleton, Terry, (2004) *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 2ª reimpresión, p. 81.