



El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en "Estrella distante" de Roberto Bolaño y "Soldados de Salamina" de Javier Cercas

Author(s): José de Piérola

Source: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2007, Año 33, No. 65 (2007), pp. 241-258

Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25485815>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*

**EL ENVÉS DE LA HISTORIA.
(RE)CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA EN
ESTRELLA DISTANTE DE ROBERTO BOLAÑO Y
SOLDADOS DE SALAMINA DE JAVIER CERCAS**

José de Piérola

Universidad de Texas, El Paso

It takes a great deal of history to produce a little literature.

Henry James.

The binary opposition between fiction and fact is no longer relevant: in any differential system it is the assertion of the space between the entities that matters.

Paul de Man.

1

¿Cómo situar la novela histórica latinoamericana hacia fines del siglo xx, una época sin precedentes en lo que respecta a la diseminación de información, el desplazamiento masivo de seres humanos, la constante reconstrucción tanto de identidades personales como nacionales, una época, en suma, muy diferente al siglo xix que favoreciera el surgimiento de la novela histórica? En *Latin America's New Historical Novel*, Seymour Menton señala que desde 1989 a 1992, en un lapso de cuatro años, se publicaron 60 novelas históricas. La lista de publicaciones anteriores es igualmente impresionante. Del mismo modo, una rápida inspección a los títulos recientes, sugiere que la novela histórica está muy lejos de desaparecer en Latinoamérica¹. No se trata del mismo tipo de novela practicada por Sir Walter Scott. Sin embargo, la buena salud de la novela histórica señala una constante, si no creciente preocupación con la Historia tanto en Latinoamérica como en España. De hecho, sugiero que obras como *Estrella distante* de Roberto Bolaño, publicada en 1996, así como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, publicada en 2001, plantean esta pre-

ocupación con la Historia como una exploración del campo ético-estético de la época desde el cual (re)construyen la historia reciente de sus respectivos países.

Según Lukács, cuando los periódicos se convirtieron en medios de comunicación masiva, éstos permitieron al público no especializado seguir los drásticos cambios políticos de la época. La caída de Napoleón, por ejemplo. Esta nueva forma de diseminación de información planteó una nueva relación con “las condiciones concretas del pasado que determinan el presente”². Lukács la llama “conciencia histórica” (Lukács 21). En el caso de la novela, esta conciencia histórica adquiere otro matiz, ya que, al “revivir poéticamente a las personajes que vivieron [ciertos] eventos históricos”, la novela histórica permite que el lector pueda “experimentar los motivos sociales y humanos que los obligaron a pensar, sentir y actuar como lo hicieron de acuerdo a su realidad histórica” (42). La historia ya no es un decorado de fondo sino que se convierte en parte orgánica de la narración. De hecho, partiendo del planteamiento de Lukács, se puede entender la novela histórica como aquella cuyos personajes centrales participan en eventos condicionados por un marco histórico específico: son narraciones que con los mismos personajes resultarían imposibles en otras condiciones históricas.

La conciencia histórica también afectó la historiografía. Pero fue la frase acuñada por Leopold Von Ranke, “sólo contar cómo realmente fueron las cosas” (Arnold 35), la que provee la metodología. Esta proposición metodológica no sólo presupone una conciencia histórica sino también la confianza de que es posible llegar a la verdad histórica. De ser el relato más o menos ameno escrito sobre el pasado, cosa que todavía se lee en Edward Gibbon, la Historia pasa a formar parte de los proyectos de construcción de identidades nacionales en Europa³. La novela histórica, aparecida en esta juntera, no sólo refleja este giro epistemológico, sino que también contribuye a su creación. Si la novela histórica tuvo este carácter fundacional, en el sentido de Doris Summer, en la Europa del siglo xix, es válido preguntarse si tiene una función semejante en la Hispanoamérica de fines del siglo xx.

Ése parecería ser el caso. Hacia fines de los 80, muchos países latinoamericanos salen de procesos dictatoriales. De manera semejante, España completa en los 80 la transición a la democracia luego de casi cuarenta años de franquismo. En ambos casos, el reacomodo del tejido social viene acompañado de una necesidad de examinar el pasado reciente. Sería de esperar que la novela histórica hispanoamericana contribuyera a proyectos de (re)construcción nacional en sus respectivos países. Sin embargo, por lo menos en las no-

velas que me ocupan, no es así. Sugiero que estas novelas históricas, a diferencia de la novela histórica europea del siglo xix, en lugar de contribuir a un proyecto de (re)construcción de la identidad nacional, plantea un reexamen crítico del pasado, así como de los mecanismos de escritura de la Historia. Para lograrlo, en lugar de sintetizar un momento histórico, lo explora, pero sin pretender llegar a una verdad única.

Esta desconfianza hacia la verdad, así como hacia los métodos de escritura de la historiografía, parecen ser las marcas ineludibles de muchas novelas escritas desde el posmodernismo de fines del siglo xx. Sin embargo, resultaría útil establecer qué le deben las novelas históricas hispanoamericanas a la posmodernidad, o, en otras palabras, en qué medida el hecho de haber sido escritas desde la posmodernidad las hace diferentes a las novelas históricas del siglo xix.

El posmodernismo ha sido teorizado de manera contradictoria, inclusive reductiva en algunos casos, en atención al carácter resbaladizo del término. Esto no evita que después de 20 años haya ciertos enfoques canónicos. En la introducción que escribe para *The Postmodern Condition*, de Jean-François Lyotard, Frederic Jameson señala que el posmodernismo es un “quiebre radical, tanto con la cultura como con la estética dominante, así como un nuevo momento de organización socioeconómica” (Jameson 1997 vii). Jameson ya había anticipado un planteamiento similar en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cuyo título mismo plantea una de las tesis del libro: el posmodernismo como expresión cultural “lógica” del “capitalismo tardío”. Lyotard, por otro lado, plantea la posmodernidad como una “incredulidad hacia las grandes narrativas” (Lyotard xxiv). Se refiere a las narrativas de liberación de la primera mitad del siglo xx. Tanto para Jameson como para Lyotard resulta importante usar los términos posmodernismo y posmodernidad de manera intercambiable, asumiendo que éstos son consubstanciales con un momento específico del desarrollo del capitalismo.

Sin embargo, de aceptar este planteamiento, sería problemático, por decir lo menos, el tratar de entender el posmodernismo de países donde el capitalismo todavía no ha alcanzado el desarrollo equivalente al control multinacional basado en las máquinas electrónicas y atómicas (Jameson 1992 35). Del mismo modo, es válido preguntarse si la incredulidad hacia las grandes narrativas implica una incredulidad hacia las narrativas en general. Jameson mismo, por ejemplo, se vale de una gran narrativa para explicar tanto el capitalismo tardío como su lógica cultural⁴. Por otro lado, la novela, inclu-

sive aquellas consideradas posmodernistas, dependen en gran medida de la construcción de narrativas.

Teniendo en cuenta estas dificultades, en lugar de plantar el posmodernismo como una expresión cultural dependiente de un estado del desarrollo del capitalismo, prefiero entenderlo de acuerdo a las dos pautas siguientes. Tomo la primera de Eco. En *Apostillas a «El nombre de la rosa»* señala que “el posmodernismo no es una tendencia [estética] que pueda circunscribirse cronológicamente sino una categoría espiritual [...], una manera de hacer” (Eco 16). Tomo la segunda pauta de Hutcheon. En *The Politics of Postmodernism* señala: “Para adaptar la noción general de [...] “doxa” como opinión pública o “la voz de la naturaleza” y el consenso, el posmodernismo tiene por objeto “desdoxificar” nuestras representaciones culturales, trayendo al primer plano su innegable importancia política” (Hutcheon 1989 3).

Esta definición dual, que debe ser tomada como una propuesta de trabajo, aplicable a las dos novelas que me ocupan, me permite llevar a cabo la siguiente operación. La posmodernidad, por lo menos como queda definida, ya no depende necesariamente de una época específica, menos del desarrollo del capitalismo (aunque se podría argüir que este tipo de ficción sólo puede ser posible cuando surge el sujeto moderno capaz de producir este tipo de literatura)⁵. Por lo tanto, para no complicar un campo ya lleno de contradicciones, en lugar de usar el término “ficción posmodernista” o “ficción posmoderna”, denominaciones que a regañadientes todavía se constituyen en relación temporal con el modernismo, voy a usar el término “ficción reflexiva”, que me permite la operación de desenganche señalada líneas arriba. Me atengo a dos posibles acepciones de la palabra. Por un lado, al hacer aparente “un modo de hacer”, propone al lector reflexionar sobre el estatuto de las convenciones narrativas: es una reflexión estética. Por otro lado, al cuestionar o convertir en problemático lo que se “da por sentado” o lo que se acepta como “normal”: es una reflexión ética.

Espero que quede claro que con esta definición de trabajo no eludo la discusión de la novela posmoderna hispanoamericana en general, y de la novela histórica posmoderna en particular, sino que planteo un acercamiento que me permite circunscribir el ámbito de mi trabajo pero al mismo tiempo –espero– también logra una apertura.

Siguiendo la lógica de esta definición de trabajo, ya no resulta gratuito llamar novelas históricas reflexivas a las dos novelas que me ocupan, siempre y cuando, además de una narración que con los mismos personajes no pueda ser trasladada a otra época, también

planteen al lector una reflexión en ambos sentidos de la palabra. De hecho, postulo que la novela histórica reflexiva articula un campo de posibilidades de acuerdo con dos polos⁶.

El primero es aquel que crean las novelas históricas reflexivas que adoptan criterios estéticos convencionales de su época, pero, sin embargo, abren un espacio de reflexión sobre el momento desde el que se (re)construye la historia. Tomemos, por ejemplo, el principio de la novela más famosa en lengua castellana: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme" (Cervantes 35). El "no" de Cervantes no sólo cuestiona las novelas que parodia, sino también llama la atención al hecho narrativo. El "no quiero" nos recuerda que estamos leyendo un texto, que hay un narrador, que este texto es una construcción verbal, individual; por ende, una verdad parcial.

En el segundo polo, la ficción reflexiva cuestiona los criterios estéticos de su época, ya que considera que ciertas formas de escribir ficción implican ciertas formas de pensar. El cuestionamiento de la estética es también un cuestionamiento de la ética. Un ejemplo no tan reciente es *Tristram Shandy* de Sterne, cuya laberíntica estructura no sólo es una reflexión sobre las convenciones del libro, sino también una crítica a la rígida sociedad inglesa de su tiempo. Doscientos años después, Rayuela de Cortázar rompe con las convenciones narrativas de la continuidad de la trama, incluyendo, además citas de tratados antropológicos, textos históricos, así como pasajes filosóficos, para examinar las discontinuidades del sujeto latinoamericano.

Espero que quede claro que los dos polos a los que he aludido implican otros dos, que resulta fácil extrapolar, y que los cuatro crean un continuo que puede ser recorrido de acuerdo con las necesidades de la narración dentro de una misma novela, así como por diversas novelas dentro de la misma época. Es mi hipótesis que no hay una relación estructural entre estos dos ejes. En otras palabras, el cuestionamiento de las leyes estéticas de la construcción de la novela, no necesariamente refleja un cuestionamiento político del momento histórico en el sentido desdoxificador. De la misma manera, la adopción de una estética canónica, no necesariamente impide el cuestionamiento de las ideologías dominantes. Por último, ambos modos de novelar no son excluyentes. La novela histórica reflexiva se articula fluidamente entre estos dos polos.

Espero que quede claro también que en las novelas históricas reflexivas lo que está en juego, no es tanto la presentación de versiones alternativas de la historia, tampoco el cuestionamiento de la verdad de la Historia, sino más bien el cuestionamiento de la historio-

grafía en general, entendida tanto como el registro histórico, así como los métodos de los que se vale para llevar a cabo la (re)construcción de la Historia. En el primer caso, las novelas no presentan “pequeñas narrativas”⁷ como versiones alternativas a la historia oficial, sino más bien versiones personales que reconocen uno de los límites para llegar a la verdad histórica absoluta: la experiencia del individuo. Al dictum de Ranke, “contar cómo realmente fueron las cosas”, estas novelas parecen contraponer otro: cómo experimenté las cosas, cómo las recuerdo, cómo interpreto las experiencias de otros.

Sin embargo, la experiencia personal no es la única fuente para la (re)construcción de la historia. La novela histórica reflexiva también cuestiona los métodos que convierten los eventos en hechos históricos. Entre ellos el más notorio es el recurrir al archivo. Entendiendo archivo como los textos, imágenes, testimonios, registros sonoros y visuales a los que recurren los historiadores para llevar a cabo su trabajo. Hay, por supuesto, otras formas de evidencia dura, pero estas novelas no buscan cuestionar la validez de la evidencia, sino el proceso que las convierte en parte de la historia: qué ocurre en el “espacio” que existe entre estas entidades, como diría Paul de Man.

Propongo que tanto *Estrella distante* como *Soldados de Salamina*, son novelas históricas reflexivas que al plantear una “forma de hacer” en estrecha relación con el carácter “desdioxificador” de sus narraciones invitan a una lectura acostumbrada a circular por las avenidas digitales del capitalismo tardío a reflexionar, en ambos sentidos del término, sobre los mecanismos de (re)construcción de la historia.

El hecho de elegir dos novelas de países, así como de realidades históricas tan diferentes, puede parecer cuestionable. Sin embargo, hay muchos rasgos paralelos que hacen posible el análisis de ambas novelas en el mismo trabajo. Tanto Bolaño como Cercas son autores nacidos en la segunda mitad del siglo xx, lo cual los constituye en herederos a regañadientes de dos tradiciones anteriores, la novela política española de la época del franquismo así como la novela del “boom” latinoamericano. También los une el hecho que ambas novelas se ocupan de un momento traumático en las historias de sus respectivos países: la Guerra Civil en la España de 1936–39 y el golpe de estado de Augusto Pinochet en el Chile de 1973. Hechos que, salvadas las diferencias, dejaron una cicatriz en la memoria común de ambos países que tanto Bolaño como Cercas examinan en los personajes centrales. En ambos casos se trata de quienes “ganaron” la guerra pero “perdieron” en la literatura. Esta tensión entre el arte y la vida, que es lo que en este trabajo denomino el campo ético-

estético, aparece complicada en ambas novelas sin llegar a resolverse del todo.

Finalmente, ambas novelas son contadas por un narrador-escritor que no parece creer en la posibilidad de una “realidad” aprehensible. De hecho, Cercas, al organizar su novela como una investigación –“en el verano de 1994 [...] oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas” (Cercas 17)–, llama la atención al proceso de construcción de la historia, mientras que Bolaño, al organizar su relato en forma de memoria periodística –“la primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971” (Bolaño 13)–, propone constantemente una reflexión sobre el contexto histórico de lo narrado.

2

Estrella distante está situada en la época del golpe de estado con el que Augusto Pinochet derrocó a Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. Carlos Wieder, el protagonista, es un oficial de la Fuerza Aérea Chilena que, como parte de una operación de espionaje, frecuenta los talleres de poesía de Concepción, usando como seudónimo Alberto Ruiz-Tagle. Reincorporado a la fuerza aérea, cobra notoriedad al escribir versos en el cielo con un avión alemán de la Segunda Guerra Mundial. Su siguiente proyecto, una serie de fotografías que documentan los excesos de la dictadura, le cuesta la expulsión del ejército, y poco después el exilio. En Europa publica poesía en revistas subterráneas, mientras en Chile se convierte en un poeta de proporciones míticas. Muchos años después, Abel Romero, policía famoso durante la época de Allende, lo ejecuta en España por órdenes de un cliente anónimo.

Los personajes principales de *Estrella distante* son todos poetas. Cada uno de ellos tiene que establecer su posición en el campo ético-estético de su momento histórico. Esta forma de llamar la atención a este conflicto no es casual. La novela misma, como veremos más adelante, plantea al lector el mismo dilema.

Carlos Wieder opta por privilegiar su visión estética por sobre su compromiso ético. Es cierto que su visión ética tiene una filiación fascista, cosa que queda clara cuando ya en Europa empieza a colaborar con fanzines neonazis, pero en cada uno de los casos parece poner su acción política al servicio de su visión estética. De hecho, la exposición fotográfica que documenta los excesos de la dictadura, es para Wieder, más que nada, “poesía visual, experimental, quintaescenciada, arte puro” (87). No parece importarle que al final le cueste el exilio. El personaje de Carlos Wieder también parece implicar que uno de los “inconvenientes de la vanguardia literaria” (46) es

su tendencia a tener una relación cómplice con el fascismo –una suerte de eco de la relación de Ezra Pound con el fascismo italiano.

Juan Stein es el poeta que dirige el taller literario de Concepción, pero a diferencia de Carlos Wieder, privilegia su compromiso político. Es el único poeta en la novela que participa en diversos movimientos revolucionarios (Nicaragua, Angola, El Salvador). Pospone la gloria literaria en favor de la acción política inmediata que, según el narrador, le permite construir y reconstruir la realidad “en un intento último abocado al fracaso” (66). Pero el capítulo dedicado a contar su historia no es ajeno a la poesía. Todo lo contrario. Como en el resto de la novela, los nombres de poetas se suceden –Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Roque Dalton– todos asociados con una clara posición de izquierda, todos hombres. Juan Stein muere en la última ofensiva del fmIn en San Salvador. Su muerte, parece advertir la novela, señala la inutilidad del compromiso ético extremo.

Pero si Carlos Wieder es el extremo del compromiso estético, y Juan Stein es el extremo del compromiso ético, uno se preguntaría qué pasa cuando un poeta elige un balance. Es el caso de Diego Soto, poeta que dirige el taller que rivaliza con el de Juan Stein. Después del golpe de estado, se exilia en Europa, y luego de estudiar Literatura en la por entonces llamada República Democrática Alemana, se establece en París, donde escribe y enseña, viviendo quizá la vida más “burguesa” de entre todos los poetas de la novela. El narrador, en el tono irónico que lo caracteriza, afirma que tal vez Diego Soto era “un hombre feliz, razonablemente feliz” (77). Esta felicidad termina cuando es invitado a un coloquio literario en Alicante. Cuando está tomando el tren de regreso, ve un grupo de jóvenes neonazis golpeando a una mendiga, y decide intervenir. Su única acción directa le cuesta la vida.

Estos tres personajes, con los que la novela explora el campo ético-estético, también parecen encarnar una visión pesimista del rol de la literatura en el Chile de los años 70. Sin embargo, sólo cuando el campo ético-estético queda claro en la novela, es posible entender el texto mismo como una propuesta a la reflexión, en ambos sentidos del término, sobre los procesos de (re)construcción de la historia.

La reconstrucción histórica como proceso, no sólo se enfatiza en la novela, sino que se convierte en una proposición al lector. Para empezar, hechos históricos fundamentales, como el golpe de estado mismo, no aparecen sino como referencias tangenciales. La fecha, el 11 de septiembre de 1973, no se menciona nunca en la novela. La historia misma, como referente, es una propuesta: “La primera vez

que vi a Carlos Wieder [...] Salvador Allende era presidente de Chile" (13). Nada en este primer párrafo indica que un golpe de estado terminaría la presidencia de Allende, ni que sería asesinado en el Palacio de la Moneda, ni que pronto empezaría una cacería de brujas tenebrosa como pocas en la historia de Chile. De hecho, pasan muchas páginas sin que haya referencia alguna al golpe de estado, y cuando ocurre es sólo una oración: "Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada" (26). La novela es un índice para que un lector de la generación de Bolaño, en especial si es chileno, reconstruya esa parte de la historia.

Estrella distante, a diferencia de las novelas históricas del siglo xix, parece plantear una participación activa del lector, una reflexión sobre el pasado, sobre lo que el lector mismo sabe sobre el pasado. Más aún, de una manera sutil, es un llamado a examinar esa memoria —que también es parte del archivo que la novela cuestiona. De hecho, cuando ya queda claro que Carlos Wieder ha sido parte del aparato represivo de la dictadura de Pinochet —cosa que también ha completado el lector en base a los indicios dispersos en la novela— el narrador plantea la versión oficial: "En 1993 se le vincula [a Wieder] con un grupo operativo independiente responsable de la muerte de varios estudiantes en el área de Concepción y en Santiago" (116).

Sin embargo, para invitar al lector a reflexionar, en ambos sentidos del término, *Estrella distante* también trae al primer plano el proceso de (re)construcción de la historia por medio del uso de conjeturas, la memoria individual, la interpretación de los hechos, la necesidad de recurrir al archivo. De éstos, quizá sean el uso de conjeturas, así como el constante recurrir al archivo, las elecciones estéticas que hacen de *Estrella distante* una novela reflexiva histórica.

En más de una ocasión el narrador declara abiertamente la naturaleza de la sección narrada. En el primer capítulo, por ejemplo, dice: "A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas" (29). Esta declaración, que se repite en el cuerpo de la novela, precede a secciones en las que el narrador "conjetura" lo que pudo haber pasado, pero lo hace con tal grado de detalle, que una vez terminado el capítulo, o la sección, la "conjetura" del narrador ha adquirido un estatuto similar al resto de la narración en la memoria del lector. Uno podría argüir que este es el procedimiento de toda narración. Después de todo, una novela no es más que una invención. Sin embargo, hay una diferencia fundamental. En una novela el narrador establece un contrato con el lector. Desde esta primera página, aceptaré como verdad lo que sigue, aunque sepas de antemano que es una invención.

El narrador de *Estrella distante*, después de establecer ese contrato, lo modifica. Estoy narrando, parece decir, una invención sobre otra invención, trayendo a primer plano no sólo al texto de la novela como ficción, sino también, más importante, el proceso de (re)construcción del registro histórico. No importa cuan inventado sea, parece decir la novela, el registro histórico se convierte en parte de la memoria (el inconsciente colectivo, diría Jameson), de la misma manera que esta sección, precedida con la advertencia, se convierte en el cuerpo de la novela misma en la mente del lector.

Estrella distante también plantea la reflexión enfatizando su relación con el archivo. Las cartas que el amigo del narrador le envía para contarle parte del pasado (19), los recortes de periódicos que trazan las vidas de los poetas (66), las revistas que el narrador estudia para identificar a Wiedner muchos años después (130), todos estos textos escritos son, como diría Hutcheon, los “rastros de los eventos históricos: los materiales del archivo, los documentos, las narraciones de testigos” (Hutcheon 1989 36).

No es nada nuevo que la novela histórica recurra al archivo – hecho documentado desde Flaubert hasta Vargas Llosa– sino que el proceso de recurrir al archivo para (re)construir la historia sea uno de los hechos centrales de la novela. De hecho, las vidas de los poetas son reconstruidas minuciosamente por el amigo del narrador, quien colecciona estos rastros con “la pasión y la dedicación de un filatelista” (53). Este proceso, parece señalar la novela, puede dar diversos resultados, siendo el más notorio el de cuestionar la presunción de que el recurrir al archivo garantiza llegar a la verdad histórica. La vida de Juan Stein, por ejemplo, resulta cuidadosamente trazada por el amigo del narrador desde los talleres literarios de Concepción hasta su muerte en San Salvador. Sin embargo, cuando el narrador busca a la madre de Juan Stein para comunicarle las malas noticias, se entera que quizá Juan Stein, después de dejar los talleres literarios, se habría convertido en un mecánico muerto de un prosaico ataque cardíaco tres años antes. El énfasis, al parecer, no es el poder acceder al archivo, sino que, aún si éste contiene información verificable, lo que cuenta es la interpretación de quién (re)construye la historia.

Estrella distante explora el campo ético-estético, pero también cuestiona la (re)construcción de la historia, recurriendo a técnicas de la novela reflexiva. Un par de ejemplos bastarán. La más aparente es el uso del diálogo embebido. El diálogo no empieza en un párrafo nuevo, ni está indicado con un guión largo, sino que forma parte misma del discurso del que fluye y al que se integra. Esta técnica no sólo señala que el diálogo en la novela es una convención literaria,

sino también que el diálogo, así como el texto mismo de la novela, forman parte de un solo discurso. La estructura polifónica que había notado Bakhtin en las obras de Dostoievsky, por ejemplo, es una ilusión narrativa. Los personajes, en última instancia, son construcciones verbales.

La otra técnica narrativa menos frecuente pero no menos importante es la de abandonar toda seguridad sobre el pasado. En el texto de la novela esto se ve como un constante instalar, negar, luego reinstalar otra vez una idea. Por ejemplo, cuando resume el capítulo en que el crítico Ibacache trata las lecturas de Wieder, el narrador dice: “[Ibacache] se permite una chanza a costa de Wieder apuntando que las dos antologías de cabecera de éste eran la Antología Palatina y la Antología de la poesía chilena (aunque tal vez, bien mirado, no sea una broma)” (114).

Estas técnicas narrativas reflexivas, sin embargo, están balanceadas con una gran dosis de técnicas de literatura popular. La más notoria es la estructura global de la novela que corresponde a una novela de investigación. Es cierto que el narrador no es un investigador activo del misterio de la vida de Carlos Wieder, pero sí es cierto que documenta cada uno de los hallazgos, desde el primer día en que lo conoció, hasta el día mismo de su muerte. Todo esto en base al archivo.

Más de un capítulo está organizado en forma de crónica periodística. Notoriamente los capítulos que resumen las vidas de los tres poetas principales de la novela. También hay elementos de las narraciones de misterio. En una clara alusión a la tradición de las narraciones policíacas, el capítulo 8, donde el narrador resume la vida de Abel Romero, se abre con un enigma de cuarto cerrado inspirado tanto en Chesterton como en Borges.

Estrella distante se convierte así en el espacio de reflexión sobre el estatuto de la novela histórica, desplazándola de la literatura con mayúscula hacia el ámbito de la literatura popular.

3

Soldados de Salamina narra dos historias paralelas. La primera es la de Rafael Sánchez Mazas, poeta, novelista, cofundador de la falange española, que en 1939, hacia el final de la guerra, se salva de un fusilamiento cuando escapa hacia el bosque en el momento en que los milicianos republicanos le disparan. Después de su persecución, el miliciano que lo encuentra le perdona la vida. La segunda historia es la del narrador que, intrigado por ese evento, quiere entender lo que ocurrió en aquel momento crucial. La investigación que articula la novela, dándole una estructura de suspenso, concluye

cuando el narrador encuentra al Antoni Miralles, un miliciano que estuvo en el Santuario del Collel el día del fusilamiento. No queda claro si es el mismo que le perdonó la vida pero la novela deja abierta esa posibilidad.

Estos tres personajes también se sitúan en el campo ético-estético al que he aludido. Sánchez Mazas, cuya biografía se cuenta en la segunda parte, al igual que Carlos Wieder, se identifica más con lo estético, la literatura en su caso. De hecho, ganada la Guerra Civil, desempeña sin mayor interés diversos cargos públicos, hasta que es destituido por Franco en 1940 debido a sus constantes inasistencias a las reuniones de ministros. Sánchez Mazas prefiere la literatura, pero su dedicación no le sirve de nada. Debido a su relación con el falangismo –remarcada por el poema de Ezra Pound que delira– es expulsado del canon español de posguerra. En palabras de Andrés Trapielo citadas por el narrador: Sánchez Mazas “ganó la guerra y perdió la historia de la literatura” (140). El error, parece decir el narrador, fue elegir un compromiso ético –servir al falangismo español– que comprometía su posición estética.

El extremo opuesto es el miliciano Antoni Miralles que antepone su compromiso ético a cualquier otro. De hecho, después de luchar del lado de los republicanos en España, cruza la frontera hacia Francia, donde se enlista en el ejército francés para luchar contra los alemanes en el frente africano. Convertido en el soldado emblemático que cierra la novela, Antoni Miralles es su compromiso político. Es más, ni siquiera tiene aspiraciones literarias. Su diversión consiste en ver programas de concurso en la televisión. Sin embargo, a pesar de su dedicación total a su compromiso ético, termina olvidado en una casa de retiro.

El tercer personaje, el narrador, no parece tener una convicción ética ni estética muy marcadas al principio de la novela. Después de publicar dos novelas sin éxito, se pasa el día tumbado en “una butaca, frente al televisor” (17). Por otro lado, al principio de la novela confiesa no saber “nada” sobre la Guerra Civil. Lo cual equivale a decir que no tiene posición alguna sobre ésta. Sin embargo, después de oír la anécdota del fusilamiento de Sánchez Mazas, se embarca en un proceso de (re)construcción histórica cuyo objetivo es comprender el momento preciso en que el miliciano le perdona la vida. Luego de su investigación inicial, escribe la segunda parte de la novela (la biografía de Sánchez Mazas), pero no queda satisfecho. Le falta la visión del “otro lado”. La visión estética no está completa sino hasta que ha incorporado ambas posiciones éticas, planteando así el campo ético-estético de la novela.

Después de presentar tres versiones diferentes del episodio, el narrador deja al lector tomar esa decisión más importante. ¿Tiene ahora una visión completa del “evento” que a lo largo de la novela se ha convertido en un “hecho” histórico? ¿Es posible llevar a cabo una (re)construcción del pasado?

Pero la desconfianza en el registro histórico no aparece solamente en la estructura de la novela. De entre las muchas estrategias para crear la reflexión con respecto a la historia –diferentes versiones del mismo hecho, la necesidad de una conciencia histórica, la diferencia entre ficción y realidad histórica, las conjeturas introducidas– me interesa señalar dos que hacen de esta novela una novela histórica reflexiva.

La primera es el cuestionamiento del archivo. Cuando el narrador escucha la anécdota del fusilamiento no la acepta como verdad histórica: “Ignoro si se ajusta a la verdad de los hechos; yo la cuento como él me la contó” (25). Más adelante, ya en su investigación, cuando uno de “los amigos del bosque” le entrega una libreta en la que Sánchez Mazas, de puño y letra, reconoce haber sido salvado por éstos, el narrador duda. Piensa que la libreta puede ser “una falsificación urdida por los Figueras para engañarme, o para engañar a alguien” (60). La novela, sin embargo, incluye una copia facsimilar de la libreta.

En una letra casi ilegible, ostensiblemente escrita a mano alzada, aparece el diario de los primeros días de Sánchez Mazas en el Santuario del Collel. Este elemento del archivo tiene la intención de validar el relato, pero, al mismo tiempo, nos invita a preguntarnos con el narrador mismo si no es una “falsificación urdida” para engañarnos. La inclusión de la libreta logra un efecto paradójico. En una novela realista anterior al siglo xx quizá habría sido aceptada como validación. En una novela posmodernista podría tener un efecto paródico de la realidad: la libreta es un objeto que a pesar de su presencia física es incapaz de validarse a sí mismo. Hacia el fin del siglo xx cabe preguntarse si la inclusión de la libreta es una forma de decirnos – como diría Eco– que nosotros sabemos, y que el narrador sabe que nosotros sabemos, que la inclusión de la libreta es un artificio narrativo, de modo que lo aceptamos como tal, sin inocencia pero sin cinismo. El archivo, en última instancia, es cuestionable.

La segunda estrategia es traer a primer plano el proceso de (re)construcción del pasado. El fusilamiento narrado por Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, termina de la siguiente manera: “Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: “¡Por aquí no hay nadie!”, dio media vuelta y se fue” (20). La investigación del narrador lo lleva a

leer una versión ligeramente diferente en el libro de Andrés Trapiello donde el miliciano “se encoge de hombros y luego se va”. El narrador logra preguntarle a Trapiello mismo sobre esa pequeña diferencia. Éste responde: “No sé de dónde saque lo del encogimiento de hombros, debió parecerme más novelesco, o más Barojiano” (40). El punto, por supuesto, no es señalar que la versión de Trapiello tiene ese mínimo error de representación, ni el hecho que el archivo histórico no sea confiable, sino algo más importante. Hay un proceso de representación que convierte cualquier evento en el hecho histórico (Hutcheon 1988 122).

Soldados de Salamina, a diferencia de *Estrella distante*, tiene una estructura narrativa que podría pasar por canónica. El texto editorial de la solapa la describe como un “thriller sobre nuestro pasado más incómodo”, inclusive el récord de ventas en España –más de 400,000 ejemplares vendidos reza la banda que acompaña a la edición del libro que consulto– podría llevarnos a dicha conclusión. Sin embargo, además de los ya mencionados, la novela usa otras técnicas de la ficción reflexiva (herencia de una estética posmodernista): elementos de la cultura popular, inclusión de canciones, sonetos, la negativa del narrador que invita a dudar de el texto mismo, la importancia del cine, inclusive la fragmentaria subjetividad de los personajes principales.

Por ejemplo, el Javier Cercas narrador publica libros con el mismo título que los libros de Javier Cercas autor. Uno podría pensar que la novela misma es un documento histórico, un “relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales” (52). Sin embargo, hay una diferencia clave. De acuerdo con la solapa, Javier Cercas autor nació el año 1962. De acuerdo con la cronología interna de la novela, en 1994 el Javier Cercas narrador acaba de cumplir 40 años, lo cual lleva su fecha de nacimiento al año 1954. Este indicio nos dice sin sordina alguna que los personajes de la novela pueden tener nombres de personas reales pero han sufrido una transformación que no puede ser ignorada. ¿Qué gobierna esta transformación? ¿Cómo se lleva a cabo la (re)construcción de la historia en esta novela? La respuesta individual a la que cada lector debe arribar es quizá una de las propuestas de la novela.

4

En *Estrella distante* el uso de técnicas narrativas de la ficción reflexiva está siempre temperado con estructuras de la literatura popular. Quizá sea un intento de no alienar al lector. Quizá quiera establecer su distancia con el “régimen de terror textual”, como lo llama Jameson, de gran parte de la literatura posmodernista. Quizá sea

una forma de reconocer que lo más importante, para esta novela, no es la complejidad estructural, sino el hecho de presentar una narración reflexiva, en ambos sentidos del término. *Soldados de Salamina*, aunque reconoce la herencia de las técnicas narrativas posmodernistas, está planteada como una novela convencional. Si su efecto final es el de una novela histórica reflexiva se debe a que dicha estructura sirve como vehículo para plantear serias dudas sobre el proceso de (re)creación de la historia, sobre la validez del archivo, sobre la posibilidad de escribir historia.

Pero es indudable que aunque el planteamiento ético de ambas novelas sea similar, resulta aparente que *Estrella distante* está más cerca de las novelas latinoamericanas de los años 60 y 70 —*La muerte de Artemio Cruz*, *La casa verde*— que *Soldados de Salamina*. Quizá se deba a que, aunque ambas novelas fueron publicadas con sólo cinco años de diferencia, corresponden a autores que vienen de procesos históricos diferentes. Bolaño fue testigo del Golpe de Estado que terminó con el bombardeo de la Casa de la Moneda en Santiago de Chile —el fin de la democracia. Mientras que Cercas ha sido testigo de la transición democrática en España —el proceso inverso. Esto no quiere decir que la biografía de los autores explique las diferencias, sino más bien que sus condiciones históricas concretas determinan sus condiciones de posibilidad estéticas. Sin embargo, las semejanzas, como he tratado de probar, me parecen mucho más significativas que las diferencias.

Lo que he planteado hasta aquí como ficción reflexiva no es privativa de la posmodernidad ni de una época concreta. Es un “modo de hacer” que, se podría argüir, aparece en manifestaciones tan tempranas de la literatura hispanoamericana como el *Lazarillo de Tormes*. Una discusión de esta posibilidad, que está más allá de los alcances de este trabajo, tendría que considerar que la ficción reflexiva elegirá una visión estética, así como una postura ética, que dependerá de las condiciones de posibilidad de la época. En otras palabras, el campo ético-estético, no sólo ofrece diversas posibilidades de posicionamiento, sino también se mueve en el tiempo. Esta posibilidad descuenta cualquier esencialismo de este planteamiento. Una historia de esta ficción reflexiva —o literatura reflexiva, si hace falta extender el término— está por escribirse, pero podría responder algunas preguntas sobre la relación ético-estética de la literatura (entendida en el sentido más amplio). ¿En qué momento un tipo de ficción deja de ser reflexivo? ¿Qué relación tiene la ficción reflexiva con el canon? ¿En qué momento esa ficción es canonizada?

El objetivo de este trabajo ha sido analizar ciertos aspectos de dos obras que he calificado de novelas reflexivas históricas. Sin embargo, espero que haya quedado claro que planteo una categoría más amplia, y paradójicamente, más específica. La ficción reflexiva. Una ficción cuya relación problemática con las ideologías dominantes de su época vale la pena examinar. Es posible que los momentos de cambio social que requieran una reafirmación de la idea de la nación –imperial, dictatorial, democrática– sean los más propicios para la aparición de una ficción reflexiva. Las rajaduras que deja el proyecto, proyecto que requiere la creación de un otro contra el cual pueda definirse, ofrecen esa fisura que permite mirar al otro lado. Es un “modo de hacer” capaz de dialogar con la cultura popular, planteando una desdoxidificación de la cultura dominante, así como de los mecanismos que ésta usa para construirse a sí misma.

He usado el término (re)construir para señalar que la novela histórica reflexiva no sólo plantea una versión alternativa del pasado, sino que plantea a sus lectores que tanto la historia narrada como la historia oficial han sido sujetas un proceso de construcción inicial, así como de (re)construcción sucesiva. En otras palabras, no sólo cuestionar la historia, también mostrar los hilos del envés de su trama. Jameson afirma que vivimos en una época sin conciencia histórica, una época de presentes sucesivos, una época, en suma, en que se ha “roto la cadena de significación” (Jameson 1992 27). Es legítimo preguntarse si Jameson concibe una época en que la cadena de significación estaba intacta, cosa que tiene ciertos ecos de proyectos imperiales de unificación de lengua y cultura. Pero aún así, resulta difícil estar de acuerdo con Jameson, en especial con respecto a Hispanoamérica. Si Lukács tiene razón cuando afirma que la novela histórica aparece cuando el sujeto europeo adquiere “conciencia histórica”, resulta imposible la publicación de tantas novelas históricas sin que haya por lo menos un modicum de conciencia histórica tanto en quienes las escriben, como en quienes las leen. Lo que ha cambiado, según he tratado de argumentar en este trabajo, no es que ya no exista conciencia histórica, sino que ésta ha tomado una forma muy diferente.

Las dos novelas que me han ocupado, no sólo plantean el examen de las condiciones concretas del pasado que determinan el presente, sino también, al cuestionar tanto el registro histórico como los procesos de (re)construcción de la historia, nos obligan a una necesaria reflexión, en ambos sentidos del término, sobre el papel que jugamos en dicho proceso, sea que estemos conscientes de ello o no.

NOTAS:

1. Tres ejemplos recientes son *El Paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa (2003), *La silla del águila* de Carlos Fuentes (2004) y *El turno del escriba* de Graciela Montes y Ema Wolf (2005).
2. A menos que indique lo contrario, las traducciones del inglés son mías.
3. Benedict Anderson, en *Imagined Communities*, señala que el concepto de nación, así como los proyectos de construcción de identidades nacionales, aparece en el siglo XIX durante las guerras de la independencia en Latinoamérica.
4. ¿Será posible un esfuerzo analítico que no recurra a cierto tipo de narrativa? Esta primera parte, por ejemplo, es una manera una pequeña narrativa sobre la posmodernidad.
5. Stephen Gilman argumenta en *The Novel According to Cervantes* que la novela es un producto de las tecnologías de reproducción que aparecen durante el siglo XV.
6. Uso deliberadamente la palabra “polo” pensando en sus connotaciones geográficas como punto de referencia sin discontinuidades de contorno.
7. Término acuñado por Carlos Fuentes, pero que se desprende de los planteamientos de Lyotard.

OBRAS CITADAS:

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. New York: Verso, 1991.
- Arnold, John H. *History: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Balderston, Daniel, Ed. *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1986.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. New York, Hill and Wang, 1995.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Juventud, 1966.
- Domínguez, Mignon, Ed. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- Eco, Umberto. *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. Ricardo Potchar, Trad. Buenos Aires: Editorial Lumen, 1986.
- Fuentes, Carlos. *La silla del águila*. México DF: Alfaguara, 2004.
- Gilman, Stephen. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge: 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York, Routledge: 1989.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press: 1992.
- Keener, John F. *Biography and the Postmodern Historical Novel*. Lewiston, NY: E. Mellen Press, 2001.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. New York: Humanities Press, 1965.

- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1997.
- Menton, Seymour. *Latin American's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Montes, Graciela y Wolf, Ema. *El turno del escriba*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- Vargas Llosa, Mario. *El Paraíso en la otra esquina*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Williams, Raymond L. *The Modern Latin American Novel*. New York: Twayne Publishers, 1998.