

## CULTURA Y CRISIS

Actualmente se lleva a cabo en América Latina un debate sobre el significado de la democracia, la nación y el papel que le corresponde al intelectual. En este trabajo presento uno de los temas principales de la polémica —el problema de la nación y del nacionalismo—, que es importante porque no sólo influye en el sistema literario sino también en un tipo específico de novela a la que Fredric Jameson denomina “Alegoría del tercer mundo”<sup>1</sup>.

A toda persona que siga de cerca la problemática de América Latina no podrán menos que sorprenderle los términos en que se analizan hoy la democracia, el papel de los intelectuales y la participación de las masas en la vida pública. Uno de los rasgos característicos de este debate es que, por lo menos en el nivel internacional, la iniciativa ya no está en manos de la izquierda, sino que la han tomado los intelectuales neoconservadores, quienes no necesariamente son antiimperialistas ni críticos del capitalismo. Por ejemplo, en una mesa redonda sobre la cultura a fines del siglo que tuvo lugar hace poco tiempo en Buenos Aires, Mario Vargas Llosa afirmó agresivamente que prefería la libertad a la igualdad, como si ambas cosas fueran incompatibles. En su interpretación, la libertad es la libertad económica de la sociedad capitalista que, a su entender, inevitablemente produce desigualdades, y concluye diciendo que “si queremos reducir estas desigualdades, esto va a significar necesariamente que el Estado intervenga en nuestras vidas, lo cual implica, a su vez, una inevitable pérdida de libertad”. La ecuación que hace Vargas Llosa

<sup>1</sup> Véase “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, 1968, núm. 15, 65-88.

entre democracia y capitalismo lo sitúa en uno de los polos del debate sobre el significado de la democracia y la libertad, debate que, en una u otra forma, constituye un tema candente en todos los países del continente. Dentro de este debate puede situarse a Vargas Llosa como integrante de un grupo muy influyente de intelectuales que, al igual que los *nouveaux philosophes* franceses, pueden aspirar a que se los considere progresistas, si no revolucionarios, pueden señalar al *gulag* como factor de disuasión, pueden defender las elecciones aun cuando esa posibilidad electoral sea sólo la derecha y utilizar como parámetro para evaluar a la sociedad la pluralidad de opiniones expresadas en la prensa, sin tomar en cuenta para nada que esa pluralidad se sostiene en un juego de poder muy desigual. Este discurso neoconservador sobre la democracia hay que situarlo en el contexto de las decisiones políticas internacionales que socavan la soberanía de las naciones latinoamericanas, por ejemplo las bases de los contras en Nicaragua, las irrupciones en México por el problema de las drogas, el reciente envío de tropas norteamericanas a Bolivia, etc. Del otro lado del debate se sitúan los intelectuales de izquierda y liberales quienes, especialmente en países como Argentina (que recién se recupera de un gobierno militar), se ocupan de una crítica del autoritarismo que a menudo los lleva a restar energías de la política nacional para poner el acento en movimientos populares.

Estos debates han ejercido una profunda influencia en la literatura, y de modos diversos. En primer lugar, porque las nuevas definiciones de la democracia, por lo menos las de la izquierda, suponen la desconstrucción de las bases de poder institucional, incluyendo las de la literatura misma. Un efecto inmediato es la ruptura de la jerarquía de los géneros y la aceptación dentro del sistema literario de los discursos de la cultura de masas y la cultura popular, y de las voces femeninas que había excluido la narración hegemónica del nacionalismo, esencialmente "machista". En segundo lugar, porque el Estado nacional, sea oligárquico o populista, ya no sólo se ve como problemático, como un obstáculo para la participación democrática, sino también como una "comunidad imaginaria". En otras palabras, "la nación" no se considera ya como la expresión inevitable y natural de una determinada tradición y un territorio dado, sino más bien como un invento reciente<sup>2</sup>. Y una vez que la narración hegemónica del nacionalismo pierde su verosimilitud, la consecuencia es que parecen que-

<sup>2</sup> Cf. BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1985.

dar obsoletos toda una serie de modos de representación ficcional correspondientes: la búsqueda de la identidad nacional, la evocación de cierto tipo de paisajes y la presencia inevitable de ciertos tipos de protagonista, como el intelectual o el representante de la burguesía nacional.

Precisamente a causa de este cambio, se hace necesario modificar la afirmación de Jameson de que lo que diferencia las literaturas metropolitanas con respecto a la del tercer mundo consiste en que en esta última "la historia del destino privado individual es siempre una alegoría de la situación pública de la cultura y la sociedad del tercer mundo, siempre en pie de guerra". Esta formulación esencializa una forma —la alegoría nacional— sin examinar el campo intelectual ni el momento histórico en el que hace su aparición, ni tampoco da cuenta de las modificaciones que experimenta esta alegoría nacional antes de su caída final bajo el peso de la parodia. Esto no invalida la necesidad de diferenciar entre el canon dominante de las literaturas metropolitanas y el de las literaturas que se han configurado en contra de esta hegemonía o en relación con ella, sino que más bien subraya la necesidad de historizar las formas concretas que se desarrollan a partir de esta relación.

Sin embargo, es innegable que en el periodo que siguió inmediatamente a la Independencia, la literatura latinoamericana fue definida como una alegoría de la nación por la *intelligentsia* secular emergente. Así, Fernández de Lizardi, el primer novelista mexicano, esbozó la tarea de estos intelectuales, que era la de convertirse en asesores del nuevo príncipe e "imaginar en sus mentes un reino al cual le iban a otorgar leyes y constituciones". Pero el poder de lo que Ángel Rama denominó *La ciudad letrada*<sup>3</sup> fue tal que estos pretendidos Maquiavelos usurparon, por lo menos en la imaginación, el puesto del propio príncipe. Así, los *pensadores* de la época posterior a la Independencia dedicaron toda su vida a la *Bildungsroman* de la nación, y en este proyecto de construcción de la nación pusieron en juego todos los géneros: la poesía, el ensayo, la autobiografía, la alocución y particularmente la novela.

Pero, al privilegiar la novela, que había adquirido importancia en la metrópoli, la *intelligentsia* (cuyos hombres en este periodo no eran sólo escritores sino también periodistas, políticos y "pensadores") se vio obligada a reinventar o readaptar esta forma para que pudiera cumplir las múltiples funciones que quería asignarle:

<sup>3</sup> Ediciones del Norte, Hanover, 1984.

didáctica (es decir, paradójicamente hablar para las masas iletradas), utópica, épica.

A pesar de lo elevado del proyecto, las novelas del siglo XIX y de principios de este siglo pocas veces llegaron a ser algo más que simples alegorías, articuladas alrededor de un protagonista que casi siempre era un sustituto del propio intelectual. Y precisamente la posición anómala de la *intelligentsia*, subordinada al discurso metropolitano o negada por él mientras que ocupaba posiciones hegemónicas dentro de sus respectivas naciones, dio lugar a que el éxito y el fracaso nacionales fueran traspuestos en una terminología sexual y las fuerzas sociales se representaran en términos de impotencia, virilidad o prostitución de los protagonistas. En un cuento puertorriqueño muy conocido, por ejemplo, el protagonista se castra en la Bahía de San Juan (René Marquez, "Una ciudad que se llama San Juan"). Pero el ejemplo clásico de esta simple alegoría nacional es sin duda *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que presenta una jerarquía de hombres civilizados por encima de la barbarie femenina, de lo urbano por sobre lo rural, y que tiene una estructura temporal que apunta hacia el futuro de una nación integrada.

Aunque la nueva novela que comenzó a surgir en la década de 1940 conserva muchos rasgos alegóricos —por ejemplo los nombres de los protagonistas: Artemio Cruz en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, el Sargento y la Madre Superiora en *La casa verde*, de Vargas Llosa, o *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo— el marco temporal ya no es progresivo. Más bien en todas estas novelas se representa a la nación como un espacio abigarrado en el que se yuxtaponen tiempos diferentes y culturas diferentes. Esto da lugar a un doble gesto: por un lado el gesto modernista de des-familiarización que yuxtapone elementos dispares y, por otro, el gesto reivindicativo de revalorización del pasado, especialmente el pasado de culturas no alfabetizadas en el momento mismo de la modernización. Por lo tanto, este segundo tipo de alegoría está relacionado tanto con el modernismo como con la modernización, pero lo más llamativo es que introduce un topos recurrente que es el de la muerte, la novela como modo de resucitar un cuerpo muerto o de velar durante la agonía. Fácilmente se puede rastrear este topos hasta su origen en *Mientras agonizo*, de Faulkner, pero su expansión múltiple señala algo parecido a una obsesión colectiva. Basta mencionar *El luto humano*, de José Revueltas, *El astillero*, de Onetti, *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato, *La hojarasca* y *El otoño del patriarca*, de García Márquez, *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes y *La casa verde*, de Vargas Llosa para darse cuenta de

qué modo reiteradamente este tipo de alegoría es generado por el cadáver, por el soldado desconocido de la modernización. Así, por ejemplo, en *El luto humano*, de José Revueltas, aparecen los restos de una comunidad agraria que en forma lenta y con gran violencia se va hundiendo hasta desaparecer durante una inundación, y en la cual el tiempo lineal del progreso se detiene y es reemplazado por el tiempo ritual de la muerte y la venganza. Con la aniquilación de la comunidad, desaparece también la posibilidad de construir una nación sobre la base de valores diferentes de la violencia de Hobbes o con el surgimiento de otra clase que no sea la burocracia posterior a la revolución que mantiene indefinidamente sus privilegios. En un registro un poco menos grave, el cuento de García Márquez, "Blacamán, vendedor de milagros" puede leerse como el relato de la legitimación del Estado moderno. Al final del cuento, Blacamán el Bueno, quien al modo nietzscheano cuenta la historia de su triunfo sobre Blacamán el Malo, tiene a este último sepultado en un mausoleo pero hace resucitar el cuerpo muerto de su rival para que se oigan sus lamentos desde la tumba. Del mismo modo que el Estado moderno adquiere su legitimidad manteniendo vivo lo suficiente del pasado muerto para que actúe como factor de disuasión... un poco como el siglo XIX enterró y resucitó el periodo colonial con el fin de elaborar un discurso secularizante. En *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, se acarrea el cuerpo leproso de Fushía, fracasado pirata y empresario, hasta su muerte, y en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, el topos de la agonía es disyuntivo y marca el fin de cierta fuerza libidinal que podría haber sido fuente de energía para la nación pero que quedó desplazada de cualquier finalidad productiva. La fragmentación simultánea y las infracciones temporales de estas novelas no sólo están destinadas a que se las lea contra las cronologías tradicionales de la historia lineal, sino también para marcar el contraste entre la productividad de la literatura y las repetidas frustraciones de la historia.

En la década de 1970 —periodo de gobiernos militares que volvieron a poner en circulación el patriotismo para su propio provecho, y periodo también de intenso cuestionamiento del rígido estatismo de los gobiernos, aun en países como México— se produjo un marcado viraje y se pasó de novelas que trataban de representar a la nación en términos alegóricos a novelas que ponen en primer término el descubrimiento del discurso nacionalista. Un anticipo de esto lo encontramos en la novela de García Márquez, *El otoño del patriarca* que, si bien está estructurada sobre la vigilia del cuerpo agonizante, a la que me refería antes, tiene muchos

episodios en los cuales el lector se da cuenta abruptamente de que la nación del dictador ha sido inventada como discurso. El efecto de comicidad tiene ciertas afinidades con el de *Alicia en el país de las maravillas*. Así, en uno de los episodios el Dictador manda matar al nuncio papal mientras éste cabalga a través de las montañas, porque ha descubierto que la madre del Dictador no lo ha concebido milagrosamente y que no fue parido por una virgen. Mientras el nuncio se desbarranca por la hondonada, se precipita de cabeza en las páginas de la literatura, los textos escolares y los clisés históricos. En unas pocas líneas, García Márquez derrumba el periodo colonial, en el cual la legitimación de la monarquía dependía de su presunta divinidad, y lo reemplaza por el Estado laico:

[el nuncio] iba cayendo en un vértigo sin fondo desde la cumbre de las nieves perpetuas a través de los climas sucesivos e instantáneos de los cromos de ciencias naturales del precipicio y el nacimiento exiguo de las grandes aguas navegables y las cornisas escarpadas por donde se trepaban a lomo de indio con sus herbarios secretos los doctores sabios de la expedición botánica, y las mesetas de magnolias silvestres donde pacían las ovejas de tibia lana que nos proporcionaban sustento generoso y abrigo y buen ejemplo y las mansiones de los cafetales con sus guirnaldas de papel en los balcones solitarios y sus enfermos interminables y el fragor perpetuo de los ríos turbulentos de los límites arcifinios donde empezaba el calor<sup>4</sup>.

Aquí la conquista y la explotación toman la forma de un extraño pastiche del material y las vidas heterogéneas que aparecen unidos bajo el rótulo de nación. García Márquez yuxtapone la referencia a expediciones científicas europeas (como la de Humboldt) —que vincula claramente con la explotación— con la literatura del siglo XIX (*María*, la clásica novela colombiana es la historia de una inválida en una casa grande), con los clisés de los libros escolares de geografía y las estampas de los viajeros del siglo XIX. García Márquez claramente subraya el papel que le cabe al nacionalismo en la tarea de homogeneizar textos tan dispares que en conjunto pasan a configurar nuestra idea de “la nación”. Reemplaza la versión alegórica de la nación, en la que la novela

<sup>4</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El otoño del patriarca*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975, pp. 153-154.

delimitaba expresamente un territorio y lo poblaba de caracteres típicos, por la novela que, al confrontar el discurso nacional, revela la propia complicidad de la literatura en el proceso de sublimación de la historia de una clase en particular por sobre la historia del país en su conjunto (de allí la referencia a *María*). Ya que, en el mismo momento en que la nación deja de parecer una comunidad natural, se pone de manifiesto que la propia alegoría nacional participa de una formación ideológica. Esto nos lleva a la desconcertante comprobación de que los problemas que engendró el discurso nacionalista —problemas de patriarcado, del poder y de las técnicas correspondientes de exclusión y discriminación— no se podían resolver por medio de un género que estaba comprometido con estos mismos procedimientos.

Las novelas que me propongo analizar a continuación —*Yo el Supremo*, de Roa Bastos, *La oscura noche del bendito Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá y *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa— dan por sentado que la nación, tal como la concebía el siglo XIX, era en realidad una “comunidad imaginaria”, un relato escrito por la ciudad letrada. Lo que estos autores intentan hacer de modos diversos y con resultados muy diferentes es reescribir esa narración.

Vale la pena destacar que dos de estas novelas provienen de países como Paraguay y Puerto Rico, que son atípicos en Latinoamérica: uno constituyó una nación sin modernidad y en el otro se dio la modernización sin que hubiera una nación. En Paraguay la nación se configuró en contra de la penetración capitalista y oponiéndose a la invasión de los Estados vecinos, Argentina y Brasil. Bajo el gobierno de Gaspar Rodríguez de Francia llegó a ser un Estado *bunker*, una nación autónoma que no pudo desarrollarse hasta convertirse en una sociedad moderna ni democrática. Puerto Rico se modernizó, pero bajo la hegemonía de Estados Unidos que hizo todo lo posible para impedir que llegara a ser una nación. Ambas novelas toman el discurso de la Ilustración y no creen que haya que escribir contra ese texto sino insertarlo en el presente a modo de pastiche, como un arcaísmo deliberado. Puesto que se trata de dos novelas sumamente extensas, sólo haré algunos comentarios selectivos.

*Yo el Supremo* reproduce documentos encontrados en el enorme archivo sobre la dictadura del Dr. Francia, los cuales, según el compilador de la obra (que no se presenta como autor) incluyen veinte mil legajos inéditos, además de periódicos, entrevistas grabadas y cartas. Como observa el compilador, “Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído pri-

mero y escrito después”<sup>5</sup>. Estos documentos constituyen al “Dr. Francia” y la historia del Paraguay de principios del siglo XIX como un efecto de estos textos que la novela no reproduce simplemente, sino que los trabaja. La novela cubre todos los acontecimientos principales de la carrera de Francia, las negociaciones que llevó a cabo para lograr la independencia, la resistencia que opuso a los intentos de usurpación de la Argentina y Brasil, su pasión por la integridad territorial que lo impulsaba a enviar a prisión a los extranjeros que se aventuraban en su territorio, sus teorías políticas y las leyendas que se tejieron alrededor de su figura, creadas por enemigos, observadores extranjeros, historiadores y fabuladores.

En lugar de indicar directamente el registro histórico, Roa Bastos reescribe la narración histórica como relato personal, con lo cual queda destruida la característica misma que define la narración histórica, que es su impersonalidad. Esta maniobra brillante tiene varias consecuencias. Pone en primer plano la distancia que existe entre el Dr. Francia como la nación que se supone a sí misma inmortal, incorpórea, permanente y autónoma, y el yo de un mortal, el Dr. Francia, que tiene un lugar en el lenguaje oral y que no puede sustraerse a la mortalidad, a su entorno inmediato, a las sensaciones corporales, a las interrupciones y distracciones provocadas por Patiño —el secretario a quien le dicta—, a sus propios recuerdos, y ni siquiera al momento del día o a la temperatura reinante. La paradoja de fundar una nación sobre la metáfora del cuerpo individual está implícita en el documento con el que se abre la novela y que la hace posible. Es un documento reproducido de puño y letra del dictador, que lleva su firma, y se presenta como un decreto oficial que ordena decapitar el cuerpo de Francia *post mortem*. Inmediatamente se lo reconoce como un documento falsificado, un pasquín escrito por los enemigos del gobernante. En realidad, la autenticidad del documento no puede probarse ni desmentirse. Dice así:

Yo el Supremo Dictador de la República. Ordeno que al acaecer mi muerte mi cadáver sea decapitado; la cabeza puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República donde se convocará al pueblo al son de las campanas echadas a vuelo.

Todos mis servidores civiles y militares sufrirán pena de horca. Sus cadáveres serán enterrados en potreros de extramuros sin cruz ni marca que memore sus nombres.

<sup>5</sup> “Nota final del compilador”, en la 3ª edición de Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, p. 467.

Al término del dicho plazo, mando que mis restos sean quemados y las cenizas arrojadas al río...<sup>6</sup>

El pasquín es un símbolo del procedimiento de la novela en su conjunto. Al usar la primera persona en un documento que no la admite, se destaca la diferencia entre el discurso impersonal del Estado y el yo de una persona viva que no puede controlar el sentido después de su muerte. El pasquín hubiera sido mucho más creíble como falsificación si hubiera estado escrito como discurso impersonal del Estado pero, en cuanto se reemplaza la tercera persona por una primera, se produce una curiosa dislocación. Yo el Supremo habla *tanto* en su carácter de persona como de nación. El Supremo Yo del Estado que es inmortal, no engendrado, abstracto, no puede ser identificado con un cuerpo mortal y, por lo tanto, no debería ser capaz de hablar de su propia decapitación. Por otra parte, si se considera que Yo el Supremo es un ser humano que habla, entonces sólo puede ocupar la posición de yo en el discurso ejecutivo del Estado mientras está vivo... Los muertos no ejercen el poder... La fuerza ilocutiva del acto lingüístico no reside en una persona sino en un cuerpo imaginario. La nación como el sitio de la inmortalidad secular que proporciona continuidad aparece aquí basada en la incierta analogía cuerpo/Estado. Pero, una vez que este "yo" impersonal y público habla como individuo, las cosas cambian completamente. Ya no hay posibilidad de significado fijo, ni de abstraer la palabra de una persona que habla o de un oyente que escucha. En realidad, el lenguaje mismo de la novela, que consiste en juegos de palabras, retruécanos, paronomasias y anacronismos, constantemente subraya la inestabilidad de las palabras y de su historia.

Así, el Dr. Francia no es tanto la alegoría como la encarnación de una conjunción imposible de la persona y la escritura, conjunción que se hace posible a través de la categoría gramatical de la "persona". Roa Bastos transforma la impersonalidad de la escritura histórica en una situación oral con sus interrupciones, distracciones y antiguos rencores de un modo tal que produce fisuras en el discurso continuo del supremo yo del Estado, cuya supremacía reside, al parecer, precisamente en el carácter mortal de quienes lo constituyen.

Pero al mismo tiempo Roa Bastos destruye la ilusión de que habla una "persona real". El "yo" constantemente nos impulsa a creer que "oímos" una voz. Pero, puesto que las oraciones se

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 7.

cortan en el medio y llevan glosas y comentarios anónimos como "quemado", "roto", "falta el folio siguiente", y puesto que aparecen comentarios marginales hechos por lectores y también glosas y notas al pie, al lector nunca se le permite olvidar que el yo que habla está escrito.

De esta manera Roa Bastos puede representar el discurso nacionalista latinoamericano con sus propias contradicciones en acción: la lucha por la autenticidad, la búsqueda de la verdad en un lenguaje en el cual es algo intrínseco el deslizamiento de sentido entre lo oral y lo escrito, la lucha por la autonomía nacional que, puesto que está basada en la identificación entre él mismo y la nación, inevitablemente excluye todo lo que queda fuera de la racionalidad: las clases bajas, las mujeres, los animales. Francia se piensa a sí mismo como un *cogito* cartesiano, un *cogito* que intenta abstraerse del mundo material para poder perdurar. La consecuencia lógica de todo esto es que el yo racional trata de describir la descomposición del cuerpo, la invasión de insectos que devoran el cadáver, mientras al cuerpo lo asaltan unas ganas tremendas de comer: de comerse el huevo cocido que, al igual que la nación de Francia, nunca empollará.

Aunque la novela de Roa Bastos suele clasificarse frecuentemente como una novela de la dictadura, va mucho más allá de lo anecdótico: en última instancia lleva hasta el absurdo la idea de la nación como inmortalización secular de los individuos, y muestra cómo ese concepto de inmortalidad inevitablemente excluye a las mujeres (asociadas con el ciclo mortal de nacimiento y muerte), la cultura y la vida cotidiana de las clases populares. Al desvalorizar la vida mortal, se sacrifica (patria o muerte) al principio en el que la nación apoya su legitimidad.

La novela de Roa Bastos es, entonces, tanto una parodia como una trasposición y, como todas las parodias, niega aquello que parodia y deja como un signo de interrogación, o tal vez como una posibilidad utópica, la otra nación posible basada en el pluralismo, en el valor de la vida humana, en el diálogo.

A diferencia del Paraguay, que instituyó la idea de nación como un modo de resistencia a la modernización según el modelo occidental, en Puerto Rico la idea de nación ha sido siempre una ficción, ficción escrita por una oligarquía nacional del azúcar, de origen principalmente catalán, y que intentó hacer una historia del Puerto Rico de los blancos negando el hecho de que la cultura puertorriqueña siempre ha sido esencialmente negra. En su novela, *La oscura noche del bendito Avilés*, Edgardo Rodríguez Juliá subsana esta omisión al escribir nuevos episodios de la historia puertorri-

queña, en particular la fundación de la ciudad de Nueva Venecia habitada por esclavos fugitivos. De este modo ejecuta una operación inversa a la de Roa Bastos: mientras que Roa Bastos trata de restituir al hablante vivo en el texto escrito con todas las contradicciones que esto supone, Rodríguez Juliá restituye los documentos que corresponderían a mitos orales, leyendas, sueños y pesadillas pornográficas que nunca formaron parte de la historia oficial. Sólo tenemos tiempo para mencionar uno o dos aspectos de esta extensa novela que hasta el momento ha aparecido en una única edición de 1500 ejemplares.

La novela usa el recurso borgiano de describir una ciudad que sólo se menciona en documentos apócrifos y promete contar su historia. La fundación de la ciudad por el bendito Avilés, a quien, cuando era niño, lo habían encontrado como a Moisés flotando en el agua, se interrumpe en el momento mismo en que Avilés señala el sitio en el que será fundada la ciudad, y la narración se interrumpe mediante la digresión y las postergaciones que constituyen el grueso de la novela. En esta digresión se describen diversos incidentes ocurridos antes de la fundación: el descubrimiento del bendito Avilés flotando en el mar, cómo un obispo utilizó al niño para fundar una secta herética, la ocupación de San Juan Bautista por negros rebeldes y la campaña emprendida contra ellos por el obispo Trespalacios y la secta de Avilés. Esta campaña se describe en dos crónicas, una escrita por Gracián que está de parte del obispo, y la otra por un renegado español que milita en las filas del Mitume, uno de los capitanes del líder negro Obatalá. Pero las crónicas son también digresiones que, aunque manifiestan describir la campaña de Trespalacios, constantemente se apartan de la lucha central y se detienen en algún succulento banquete con las consecuentes ventosidades, en viajes provocados por drogas (el obispo es un "aficionado" a las drogas) y, en el caso del renegado, en una prolongada inmersión en el reino de los sentidos y su aventura amorosa con una reina africana. Mezclados dentro de estas crónicas están la historia de la obsesión de Obatalá por construir una pirámide invertida y documentos en los que se describe la construcción de una ciudad de vidrio, una ciudad del olvido cuya entrada tenía forma de vagina.

El periodo al que presuntamente se refieren los documentos abarca desde fines del siglo XVIII hasta el momento mismo en que en Haití las grandes rebeliones de los esclavos llevaron a la campaña de Toussaint l'Ouverture contra los franceses y al reinado negro de Henri Christophe. En contraste, la historia de Puerto Rico no sólo no registra esa rebelión sino que, al haber sido escrita

por la oligarquía del azúcar, en su mayor parte catalanes y recién llegados al escenario del Caribe, directamente pasa por alto la cultura negra en su conjunto.

En realidad, la historia de Puerto Rico fue un asunto un tanto melancólico, de nostalgia por un idilio que no pudo ser, y el golpe de gracia se lo dio José Luis González en su libro *El país de cuatro pisos*<sup>7</sup> en el que proclamó que la verdadera historia y cultura de Puerto Rico había sido la de los negros. Esté o no inspirada en la obra de José Luis González, la literatura reciente de Puerto Rico ha tomado un nuevo rumbo, al satirizar la alegoría nacional de la oligarquía y elaborar una historia apócrifa de Puerto Rico. La novela de Rodríguez Juliá es uno de los ejemplos de este rico subgénero que incluye su propia novela inicial, *La renuncia del héroe Baltasar*, y *Seva* de Luis López Nieves, en la cual se refiere una derrota apócrifa de una invasión norteamericana a Puerto Rico a fines del siglo XIX (que presuntamente se produjo sólo unos pocos meses antes de que Estados Unidos efectivamente ocupara Puerto Rico). También podemos mencionar en el mismo sentido el reciente cuento de Rosario Ferré, "La extraña muerte del capitán Candelario", en el que se describe el caos y el desánimo que cunde entre los isleños cuando los Estados Unidos declararon su independencia. Pero lo que distingue a la novela de Rodríguez Juliá no es sólo el uso del pastiche sino también que, igual que Roa Bastos, trata de introducir el cuerpo, el placer y la mortalidad dentro de las utopías abstractas construidas por los letrados. Sería muy fácil ponerle a la novela el rótulo de "carnavalesca", pero sería simplemente incorporarla dentro de una categoría universal ignorando el hecho de que se trata de un acto de rechazo del papel humillante que se espera que acepten los colonizados. Así, mientras los cronistas buscan sus metáforas "clásicas", elegantes y gastadas, la música de su prosa resulta frecuentemente interrumpida por ventosidades. Y detrás de las batallas festivas en las que el pene se encuentra con la vagina, y el tambor se encuentra con la flauta, existe una conciencia casi medieval del frenesí de la vida que se vive al borde del olvido.

Tanto Roa Bastos como Rodríguez Juliá trabajan contra el discurso histórico que, como señala Michel de Certeau, en sus versiones occidentales siempre trata al pasado como algo muerto y a la muerte como algo sin relación con los vivos (*L'Écriture de l'Histoire*). Ahora pasaré a ocuparme de un autor que también

<sup>7</sup> Apareció en *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Huracán, Río Piedras (P. R.), 1980.

emprende un acto de reescritura pero con un sentido que es el opuesto a los autores tratados. Me refiero a la novela de Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* que, por medio de la percepción retrospectiva, "corrige" un "testimonio" positivista de la rebelión de Canudos que ocurrió en Brasil a fines del siglo XIX. El texto original de Euclides da Cunha era el relato hecho por un testigo presencial de la expedición militar que terminó por exterminar a los rebeldes, hasta el último niño. El libro, *Os Sertões*, es un clásico de la literatura latinoamericana porque, si bien da Cunha aceptó las convicciones imperantes en su época de que el Estado nacional era el motor de un proceso de modernización que impulsaría hacia el presente a los elementos retrógrados de la nación, era lo bastante honesto y escrupuloso como para darse cuenta del costo humano que eso significaría. ¿Por qué querría un autor peruano contemporáneo dar nueva forma a este texto? A primera vista parecería que, al igual que Roa Bastos, restituye los sujetos a la historia ya que distribuye el relato entre personajes de ambos lados: el bando de los "fanáticos" religiosos, el Consielhero que creía que el Estado moderno era la encarnación de Satanás, y el bando de los militares. También introduce varios personajes "flotantes", una mujer, un anarquista extranjero y un periodista miope que no tiene nombre pero que representa a Euclides da Cunha. Sin embargo, Vargas Llosa no le da realmente la palabra a este pasado. Más bien le da la oportunidad al periodista (siempre una figura privilegiada en sus novelas) de rectificarse, de revisar la jerarquía de civilización y barbarie que justifica las acciones del Estado y que permite a las fuerzas armadas exterminar a mujeres y niños hambrientos. De este modo introduce un equilibrio moral al presentar en forma imparcial los dos aspectos del problema. Pero puede hacerlo sólo porque está situado en el terreno seguro del presente, mirando hacia atrás al momento utópico del nacionalismo que ahora parece tan grotesco como el utopismo de los fanáticos religiosos. Mientras que Roa Bastos y Rodríguez Juliá le permiten al pasado hablarle al presente, mientras que eliminan una de las versiones de la nación para poder abrir otras posibilidades, la novela de Vargas Llosa transforma este episodio del pasado en una tragedia inútil. Es una novela con mucha fuerza pero que no le permite al lector ver mucho más allá del absurdo, tanto de la religión como del patriotismo.

Podríamos mencionar muchas novelas contemporáneas que emprenden la tarea de reescribir textos históricos. Está la de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, que reescribe la autobiografía del último fraile del siglo XVIII, fray Servando Teresa de Mier.

También se ocupa de reescribir la historia reciente *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez, y Juan José Saer, en *El entenado*, produce un pastiche de la crónica del descubrimiento y la exploración. Esto indica que reescribir la alegoría nacional no es en sí misma una táctica progresista. No es algo parecido al efecto de extrañamiento de Brecht, que automáticamente otorga credenciales revolucionarias. Reescribir la historia significa apropiarse del pasado, en palabras de Edward Said, señalar hacia el mundo con ademanes, pero tales gestos pueden ser de reivindicación o de desafío. Reescribir en contra de un texto original conocido por un público lector concreto (en estos casos principalmente "la nación") es "tendencioso", lo cual no quiere decir que tales textos sean cerrados o que no sean susceptibles de lecturas diferentes, aun lecturas que ignoren o malinterpreten la parodia. Sin embargo, el carácter tendencioso es inherente al modo en que se parodian los textos históricos y está implícito en los textos que se eligen para parodiar. Pero es significativo que, aunque los autores tienen una posición dentro del debate, lo que se ha constituido en problema para ellos es la nación, lo cual indica que pertenecen a uno de esos momentos históricos en los que, según dice Gramsci, "lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer"<sup>8</sup>. El Dr. Francia de Roa Bastos muere deseando comerse el huevo embrionado, el último sobreviviente de Canudos en la novela de Vargas Llosa está en los huesos pero todavía espera el segundo advenimiento, y el victorioso obispo de Rodríguez Juliá se vuelve loco porque tiene nostalgia del futuro.

JEAN FRANCO

Traducción de Margarita N. Mizraji

<sup>8</sup> *Cuadernos de la cárcel*, ed. Valentino Gerratana, Era, México, 1981-1984, 3 ts.