



Entrada libre

Apuntes sobre historia de la ficción ¿Quién cambiaría la *Ilíada* por la “verdadera” fuente histórica?*

E.L. Doctorow

1

Algo como la guerra de Troya existió históricamente; de hecho, quizá varias guerras de Troya, pero nos fascina la que Homero escribió alrededor del siglo VIII a.C. porque es una ficción. Los arqueólogos ponen en duda el que una guerra haya empezado porque alguien llamado Paris secuestró a alguien llamada Helena en las narices de su esposo griego, o que fue un gran caballo de madera lleno de soldados el que finalmente conquistó el día. Y aquellos dioses especiales, que manejaban la guerra para su propio beneficio al desviar flechas, incitar la ira humana, conmover corazones y controlar la historia, podrían haber tenido a griegos y troyanos en eso por años y años, pero no tienen autoridad en nuestro mundo monoteísta y no han podido encontrarse indicios en las excavaciones del noroeste de Turquía, de donde los arqueólogos extraen restos, huesos y proyectiles de catapultas de lo que pudo haber sido la verdadera Troya.

Pero Homero (o la cuadra de poetas incorporados bajo el nombre de Homero) se dio a la fantasía politeísta o fue el genio que adaptó un sistema de metáforas cosmológicas que nadie —ni Dante, ni Shakespeare, ni Cervantes— ha igualado en locura imaginativa pura. Léanse los hexámetros de Homero y se encontrarán dioses hechos a la imagen del hombre: celosos, mendaces,

*Tomado de *The Atlantic*, Fiction Issue, 2006. La traducción es de Alma Parra.

*Lo que el hombre es capaz
[de hacer] por el poder, la muerte
y devastación monumental
desatadas al servicio de sus
malignos espíritus monárquicos,
queda confirmado por los eventos
de ese siglo XV.*

erotizados, dispuestos a la venganza, sabelotodo en relación con su sexo, con aptitudes que les dan un poder que ejercen tanto en el cielo como en la tierra.

Pero ¿quien cambiaría la *Iliada* por el dato histórico? La evidencia sugiere que la épica homérica fue transmitida durante generaciones a través de la tradición oral. Los hechos históricos llegaron a través de los tiempos al fundirse en una cegadora revelación poética.

2

Una Sociedad Ricardo III en Inglaterra (con sucursal en Estados Unidos) podría recuperar el buen nombre real del daño hecho por las calumnias de la obra de Shakespeare. Shakespeare derivó el retrato de su rey contrariado y asesino serial de las *Crónicas* de Raphael Holinshed, autor que estaba fuertemente influido por el recuento de Tomás Moro, un propagandista de los Tudor, de los Tudor que, entre otras cosas, habían acabado con la dinastía Plantagenet, y con Ricardo mismo, en la batalla en Bosworth Field en 1485.

Los ricardianos argumentan que su rey no era la criatura deformada retratada por Shakespeare. Dicen que los asesinatos atribuidos a Ricardo —específicamente los de sus dos sobrinos encarcelados en la Torre— no han sido probados. Tienen evidencia de que fue un buen rey que gobernó sabiamente. Pero al margen de quién y cuán injustamente mitificado haya sido Ricardo, él es ahora, y ha sido por siglos, el polvo al que todos regresamos, y para la autorreflexión de toda la humanidad hay una verdad más grande en la visión shakespeareana de su vida que la que un simple puñado de hechos puede traer a colación. La enorme popularidad de esta obra del gran guñol, desde su primerísima puesta en escena hasta nuestros días, proviene de la realidad que representa: la de que todos los hombres reclaman para sí el derecho prioritario de existir. Nosotros sólo reconocemos en parte que a partir de nuestra extraña fascinación por este asesino de hombres, mujeres y niños, inmensamente vital y vengativo, llegamos a saber que el suyo es el modelo de alma atormentada que nunca encuentra refugio del invierno de sus desengaños.

Lo que el hombre es capaz [de hacer] por el poder, la muerte y devastación monumental desatadas al servicio de sus malignos espíritus monárquicos, queda confirmado por los eventos de ese siglo XV. Por tanto, si al *Ricardo III* de Shakespeare no se le reconoce su enseñanza, la identificación profética de este tipo de posibilidades humanas queda plasmada en su lenguaje inigualable.

3

El personaje de Napoleón en *Guerra y paz* de Tolstói es descrito más de una vez con sus “manitas regordetas”. Además “no se sienta firmemente en la montura”. Se dice que era “chiquito”, con “muslos gordos”, “piernas cortas” y un “estómago rotundo” Y se sienta en la corte oliendo a “agua de colonia”. El asunto aquí no es la precisión de la descripción de Tolstói —parece que no se aleja mucho de las descripciones no ficticias—, pero sí su selectividad: hay otras cosas acerca del hombre que pueden decirse y no se dicen. Tenemos que entender la incongruencia de un emperador guerrero en el cuerpo de un francés pequeño y gordo. El Napoleón de Tolstói podría ser un maquillado vago de *boulevard* metiéndose una pizca de rapé en la nariz, y ese es el punto. Las consecuencias de tal disparidad entre forma y contenido se cuentan en soldados muertos esparcidos a lo largo del continente europeo.

La estrategia, tanto del novelista como del dramaturgo es ésta: construir un símbolo físico de la naturaleza moral del personaje. Así resulta que, como Tolstói lo pone, Napoleón es un megalómano, presumido y pomposo. En una escena del libro III de *Guerra y paz*, mientras la guerra ruso francesa llega al año crucial de 1812, Napoleón recibe a un emisario del zar Alejandro, un general Balashev, que se presenta con los términos de la paz. Napoleón se enardece: ¿que no tiene él un ejército numéricamente superior? Es él, no el zar, quien tiene que dictar los términos. Habiendo sido arrastrado involuntariamente a la guerra, él destruiría toda Europa si su voluntad era contrariada. “¡Eso es lo que se habrán ganado por hacerme a un lado!”, grita. Y entonces Tolstói escribe, Napoleón “caminó silenciosamente varias veces por todo el cuarto retorciendo sus hombros gordos”.

Incluso después, tras consolarse al desfilar ante las masas adoradoras, Napoleón invita al apabullado general Balashev a cenar: “levantó su mano hacia ...la cara del ruso”, escribe Tolstói,

[...] y tomándolo de la oreja se la jaló suavemente [...]. El hecho de que el emperador le jalara las orejas a alguien era considerado como el más alto honor y un signo de distinción en la corte francesa. “Y, bien, cortesano, adorador del zar Alejandro ¿por qué no dices nada?” dijo Napoleón, como si fuera ridículo que en su presencia fuera adorador de alguien más que no fuera él mismo.

Tolstói hizo su investigación, pero la composición es suya.



4

Homero era Homero, un poeta de la Edad de Bronce. En la Edad de Bronce los cuentos eran la fuente primaria para hacer historia y transmitir conocimiento: eran la memoria pública, preservaban el pasado, instruían a los jóvenes y creaban la identidad comunitaria. Eso nos prepara para hacer concesiones, las que también hacemos con esos otros escritores de la época, los escritores y redactores de la Biblia hebrea. Para ellos, como para Homero, no había nada parecido al discurso meramente factual, no existía un conocimiento aprendido de la observación del mundo natural que no fuera creencia religiosa, no había historia que no fuera leyenda, no había información práctica que no resonara como lenguaje oratorio. El mundo se percibía como encantado.

En la *Iliada* hay muchos dioses, en la Biblia es un solo Dios al que los escritores le otorgan autoría. Pero bajo muchos dioses o bajo un solo dios, se presume que los cuentos relatados durante este tiempo eran verdaderos por el hecho de ser contados. El mero acto de contar un cuento llevaba la presunción de verdad.

También hacemos concesiones a Shakespeare, pero por la simple razón de que es Shakespeare. En tiempos de la época isabelina la inspiración religiosa se había empezado a convertir en algo distinto al hecho científico, la verdad era algo que debía probarse a través de la observación y la experimentación, y el acontecimiento estético era una producción autoconciente. La realidad era una cosa y la fantasía otra. Dios se institucionalizó, y en un mundo despojado de su encanto por el racionalismo y el conocimiento empírico, los cuentos dejaron de ser el medio principal de conocimiento. Los cuentistas fueron vistos como mortales, aunque algunos se convirtieron en inmortales, y un cuento podía ser verosímil, pero ya no por el mero hecho de ser contado.

Actualmente nada más los niños creen que los cuentos son verdaderos sólo por el hecho de ser contados. Los niños y los fundamentalistas. Y dos mil años son la medida del debilitamiento de la autoridad del cuento.



5

El siglo XIX indica más nítidamente, que la época isabelina, el anhelo del escritor mortal de conservar el lugar de su historia como una revelación de Dios. El Napoleón de Tolstói marcha dentro de un volumen de unas 1300 páginas. No es el único personaje históricamente verificable. También está el general

Kurtuzov, el comandante en jefe de las fuerzas rusas, el zar Alejandro, el conde Rostopchin, el gobernador militar de Moscú y así otros tantos. Se les presenta como si no tuvieran un protoplasma diferente al de los personajes ficticios de las familias de Tolstói. La fusión del hecho y la ficción existe en un mundo panorámico, como en *La cartuja de Parma* de Stendahl o en la saga de espadachines de Alejandro Dumas, *Los tres mosqueteros*, donde aparece el histórico cardenal Richelieu, y de forma no muy favorecedora.

En Estados Unidos, la audacia histórica de los novelistas tiende a ir un paso atrás. En *El romance de Blithedale*, sobre el verdadero experimento trascendentalista de Brook Farm, Hawthorne dibuja un retrato severo de la profeminista Margaret Fuller, pero le cambia el nombre. Así consigue la circunspección, o la sonrisa socarrona de la novela en clave. Pero una audacia distinta, como principio de trabajo, se encuentra en una novela de la guerra civil como *La roja insignia del valor*, de Stephen Crane, una historia notable escrita por un supuesto testigo que nunca estuvo ahí. Y el proyecto más estrafalario de todos es, por supuesto, *Moby Dick*, de Melville, donde el dios bestia, regente de un universo indiferente, se compone de los desechos deleznable del oficio del comercio de la caza de ballenas.

Una creencia común a todos los grandes practicantes del arte narrativo del siglo XIX es la del poder permanente de la ficción como un sistema de conocimiento legítimo. Mientras que el escritor de ficción de cualquier tipo puede ser visto como un transgresor arrogante, inmoral mezclador de géneros, dado a las redadas fronterizas y a la invasión de territorios, no es más que un defensor de un sistema arcaico de organización y almacenamiento de conocimiento de lo que llamamos cuento. Partidario de corazón de la Era de Bronce, sobrevive con base en el discurso total que antecede a los vocabularios especiales de la inteligencia moderna.

La pregunta adecuada aquí es si se justifica su fe en el oficio. Mientras los cuentistas bíblicos atribuían su inspiración a Dios, los escritores, desde entonces, parecen encontrar un poder personal en la forma imaginativa de pensar —una fluidez mental que no siempre le advierte al escritor acerca de las noticias que lleva—. Mark Twain decía que nunca había escrito un libro que no se escribiera a sí mismo. Y Henry James, alguien no menos ilustre en la disciplina, en su ensayo “El arte de la ficción” describe este otorgamiento de poder como “una inmensa intuición... que acerca las más tenues insinuaciones de la vida... y convierte los simples golpes del aire en revelaciones”. Lo que finalmente el novelista es capaz de hacer, dice James, “es predecir lo que no se ha visto a partir de lo visto”.

Lo que finalmente el novelista es capaz de hacer, dice James, “es predecir lo que no se ha visto a partir de lo visto”.

Por supuesto que el escritor tiene la responsabilidad, ya sea como intérprete solemne o como escritor satírico, de componer para cumplir con el objetivo de revelar la verdad.

Este don de la práctica parece provenir de su naturaleza inherentemente solitaria. Un escritor no tiene méritos salvo los que se otorga él mismo. Pese a nuestros programas universitarios de escritura creativa, no hay nada que autorice a un escritor a escribir, no existe un equivalente al grado de médico, o una licenciatura en leyes o a un doctorado en biología molecular o teología. Los escritores están solos. No tienen especialidad. Son libres. Pueden recurrir a los descubrimientos científicos, la poesía o la teología. Pueden mimetizarse con los antropólogos, reportear como periodistas, pueden confesar, filosofar, mirar lascivamente como pornógrafos o convertirse en niños asombrados. Son libres de echar mano de leyendas, mitos, sueños, alucinaciones y de los murmullos de los pobres locos en las calles. Todo cuenta, cada vocablo. Cualquier tipo de información es harina de ese costal. Nada queda fuera, por supuesto la historia menos.

Durante un lapso de aproximadamente treinta años, los novelistas y los dramaturgos han cruzado en multitudes hacia el reino de la historia (el *por qué* sólo concierne a los académicos literarios. Aunque en décadas anteriores se haya presenciado una especie de acordonamiento alrededor de la ficción, conforme los medios, las ciencias sociales y el periodismo se mudaban hacia su territorio). Los dobles de Lincoln han aparecido en novelas recientes, personajes tan diversos como Sigmund Freud, Edgar J. Hoover, y Roy M. Cohn han aparecido con diálogos, e incluso se han escrito novelas acerca de escritores —Virginia Woolf y el mismo James, por ejemplo— lo que, supongo, es mera justicia poética.

Por supuesto que el escritor tiene la responsabilidad, ya sea como intérprete solemne o como escritor satírico, de componer para cumplir con el objetivo de revelar la verdad. Pero eso se lo exigimos a todo artista creativo, cualquiera que sea el medio que use. Además, un lector de ficción que encuentra un personaje público en una novela diciendo y haciendo cosas que no se han dicho en otro lado, sabe que está leyendo ficción. Sabe que el novelista aspira a que su mentira alcance una verdad más grande de lo que es factible por medio del recuento de hechos. La novela es una producción estética capaz de representar una figura pública tan fielmente como una pintura de caballete.

La novela no se lee como los periódicos, se lee como fue escrita, en un espíritu de libertad. Que una figura pública haga una ficción de sí misma mucho antes de que el novelista llegue a ella va más lejos de este punto. Una vez que la novela está escrita la interpretación está hecha, la presencia histórica se duplica. Ahí están la persona y el retrato. No son lo mismo, ni pueden serlo. Y si la Sociedad Ricardo III lo explica, no habrá dos Ricardos III

ni se estorbarán uno al otro. Si no hay una sola novela sobre Lincoln sino docenas de ellas, la multiplicidad de interpretaciones encontrarán una imagen más cercana a un holograma tridimensional, en lugar de la plana que hay en el lienzo.

Es posible que en los bares se hagan chismes alrededor de personajes históricos o sean retratados seriamente en composiciones en prosa, pero en cualquier caso son, inevitablemente, sacrificios a la vida imaginativa de las naciones.

6

Y a todo esto, ¿dónde quedan parados los historiadores auténticos? Aunque los académicos de la Asociación Americana de Historiadores probablemente piensen que el novelista que usa fuentes históricas es una especie de trabajador indocumentado que se brinca la frontera de noche, los escritores de narrativa están facultados naturalmente, cualquiera que sea su vocación.

Roland Barthes, el difunto crítico estructuralista francés, en su ensayo titulado “Discurso histórico”, concluye que la metáfora estilística de la historia narrativa, la llamada voz objetiva, “se convierte en una peculiar forma de ficción” en la medida en que cualquier escrito tenga una voz, la voz objetiva, impersonal, del historiador narrativo es su herramienta.

La supuesta facticidad apoya al cúmulo de documentos de que dependen los historiadores, y por ello aceptamos esa voz. Es la voz de la autoridad. Pero ser tajantemente objetivo es no tener identidad cultural, es existir en tal soledad existencial como para no tener un lugar en el mundo.

Los historiadores investigan cuanta fuente pueden, pero ellos deciden lo que es y no es relevante en su empresa. Tenemos que reconocer el grado de creatividad de esta profesión, que va más allá de la erudición inteligente y asidua. “Los datos no existen por sí mismos”, decía Nietzsche. “Para que un dato exista debemos otorgarle significado”. La historiografía, como la ficción, organiza su información para demostrar una intención”. La matriz cultural en que trabaja el historiador va a condicionar su pensamiento, hablará por su tiempo y espacio de acuerdo con los hechos que saque a la luz y los hechos que deje en la oscuridad, a los hechos que haga existir y a los hechos que mantenga sin forma, nonatos. El recuento histórico sufre un constante proceso de revisión, y este proceso no consiste solamente en descubrir evidencia adicional para corregir el registro actual. Benedetto Croce, el filósofo, dice en *La historia como hazaña de la libertad*, que “independientemente de lo lejano que parezcan los acontecimientos en el



La consanguinidad de historiadores y novelistas se puede ver en los esfuerzos recientes de distinguidos historiadores que, sintiéndose constreñidos por su propia disciplina, se han dedicado a escribir novelas.

tiempo, cada juicio histórico tiene que ver con situaciones y necesidades presentes”. Es por ello que la historia tiene que escribirse y reescribirse de una generación a otra. Sin embargo, todos reconocemos la diferencia entre buena historia y mala historia, de la misma manera en que distinguimos una novela buena de una mala.

El historiador académico y el indocumentado novelista hacen causa común como artesanos de la Ilustración. Se enfrentan a una historia tan falsa como la traducción que el poder hace de ella, que se pervierte cuando sirve a fines políticos, o que se machaca como un mito utilizable por aquéllos que sacan provecho de su maleabilidad. Ya que la “historia” no es, por supuesto, sólo observación de tipo académico, es candente en todo momento y todo lugar. Orwell decía en 1984: “aquel que controla el pasado controla el futuro”. Así que existen historias escritas por líderes políticos electos y no electos, por superpatriotas, por sucios embusteros, por xenófobos o por cualquier otro astuto ejemplar de pensamiento reduccionista; historia como la que escriben los teóricos sociales impulsados por la ideología, los escritores de libros de texto sometidos a las presiones que ejerce su comunidad, los hombres de estado jubilados, que dan la mejor versión de sus lamentables logros y los acólitos fervientes de uno u otro culto religioso.

El novelista no está solo cuando entiende que la realidad se adapta a cualquier construcción que se le imponga. Tanto el historiador como el novelista trabajan desmontando el conjunto de ficciones de su sociedad. La erudición del historiador hace esto poco a poco, mientras el novelista lo hace de manera abrupta, desde sus imperdonables (pero emocionantes) transgresiones, conforme se abre camino hacia, alrededor y por debajo del trabajo del historiador. Dándole vida con las palabras que se convierten en la carne y en los huesos de personas que sienten.

La consanguinidad de historiadores y novelistas se puede ver en los esfuerzos recientes de distinguidos historiadores que, sintiéndose constreñidos por su propia disciplina, se han dedicado a escribir novelas. Un biógrafo presidencial descubrió que no había mejor modo de lograr su objetivo que el de rendirse ante los impulsos inexplicables de su imaginación. No debemos sorprendernos por el cruce de estas fronteras. ¿Quién de los escritores de cualquier género no desearía ver lo visto en lo no visto?