

el mismo gesto narrativo –afirma Jitrik¹⁵ se “desafía y frena la inevitabilidad de la muerte”. Por eso resulta apropiada la escritura discursiva elegida por Cristina Bajo para aludir y eludir a tantas muertes pasadas y presentes.

En términos de escritura y modelos literarios, *Como vivido cien veces* y *En tiempos de Laura Osorio* se amoldan a los parámetros de la novela histórica contemporánea, sin la experimentación formal y paródica de otros autores, por ejemplo, el también escritor de origen cordobés, Abel Posse, en *Los perros del paraíso*. Pero sí se asemeja a otras escritoras exitosas en Argentina que reescriben acontecimientos y personajes de la historia nacional, como sería el caso de Marta Mercader con su novela *Juana Manuela, mucha mujer* (1980) sobre la escritora del siglo XIX, Juana Manuela Gorriti; *La princesa federal*, de María Rosa Lojo; o las novelas de Esther de Miguel, *La amante del Restaurador*, *Las batallas secretas de Belgrano* o *El general, el pintor y la dama* (Premio Planeta), todas publicadas en la década de los noventa. En el ámbito cordobés, Mabel Pagano también reescribe un pasado acotado al espacio provincial con la citada novela sobre la hermana de los Reynafé y *Malaventura* (1997), sobre la compañera del fundador de Córdoba, Jerónimo Luis de Cabrera.

Para finalizar diremos que, en la caudalosa narratividad de Cristina Bajo –en palabras de Jorge Luis Borges– “el pasado es arcilla que el presente labra a su antojo. Interminablemente”.

¹⁵Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 64.

DONAJÍ CUÉLLAR

LA LITERATURA DE CONSUMO:

A PROPÓSITO DE *LAS BATALLAS SECRETAS DE BELGRANO*

SUPERADOS el interés y la necesidad de construir la identidad nacional de los pueblos americanos de acuerdo con las políticas de Estado y las historias oficiales, que caracterizan la mayor parte de la novela histórica del siglo XIX, los novelistas de finales del XX reescriben la historia a contracorriente de sus antecesores, interrogándolos o refutándolos especialmente en lo que concierne a los acontecimientos y protagonistas históricos a los que atribuyeron dimensiones legendarias o míticas. Así, Gabriel García Márquez narra los padecimientos de la penosa vejez que vivió Simón Bolívar en sus últimos días, restituyéndolo a su dimensión humana (*El general en su laberinto*, 1989); Andrés Rivera crea un Castelli conjetural que habla con distintas voces para pensar el problema de la independencia desde distintos puntos de vista (*La revolución es un sueño eterno*, 1987); Tomás Eloy Martínez incorpora en *Santa Evita* (1995) todas las voces de la sociedad, así como fuentes documentales canónicas y marginales para sugerir que la realidad histórica no es verdadera ni falsa, sino un complejo sistema de relaciones en el que participa toda la comunidad, de distintos modos y desde diversos frentes.

La novela histórica de finales del siglo XX o la nueva novela histórica, según algunos críticos e historiadores de la literatura, vendría a ser producto de uno de los instrumentos más valiosos, y no por ello menos riesgosos, de la cultura de nuestro tiempo: la crítica

ca.¹ Por ello, no es extraño que en estas novelas haya un ejercicio y, a veces, hasta una gimnasia de la parodia y la ironía, no exenta de desembocar en crítica corrosiva, reacción natural en sociedades con una larga tradición totalitarista, como es el caso de las sociedades latinoamericanas. Que la nueva novela histórica sea producto o instrumento de la crítica en América Latina es explicable. Basta con tener presentes el sometimiento de Latinoamérica a Europa durante la conquista, los procesos independentistas, las dictaduras, las guerras civiles y, en el amanecer del nuevo siglo, los arduos y lentos procesos de democratización que aún no terminan. El ejercicio crítico en la nueva novela histórica se organiza en torno a técnicas discursivas como la polifonía para articular el diálogo con la otredad y encarnarlo en personajes ya no de dimensiones legendarias o míticas, sino de dimensiones humanas, que hablan con voces que habían sido desoídas o acalladas por las voces hegemónicas. Ésta es una de las formas en que la nueva novela histórica muestra el nuevo rostro de la realidad latinoamericana y replantea su historia.

Si convenimos en que la literatura en cuanto expresión artística produce objetos cuya recepción provoca placer estético e induce a la reflexión, no podemos eludir la existencia de otra literatura que produce objetos de consumo cuya recepción provoca un placer efímero y aprovecha la pasividad del lector para suministrarle mensajes que responden a estereotipos previamente determinados. Vinculada a los medios de comunicación, la literatura de consumo está hecha, más que para leer, para ver y, por lo general, pacta con la versión oficial de la historia y pretende seguirla manteniendo en el imaginario colectivo. Se trata de una literatura que difunde imágenes estereotípicas del presente y del pasado dentro de un público habituado a la brevedad informativa y al

¹Fernando Ainsa en "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, nueva época, 1991, núm. 28, pp. 11-31; Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993; Noé Jitrik en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires, 1995 y Adriana Berguero y Fernando Reati (eds.), en *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1997, coinciden con esta idea.

rápido recorte del placer y el dolor, en la que pueden distinguirse dos tendencias: una que produce la instantánea de la imagen memorable como legado de una época, y otra que se consume rápidamente sin mayores expectativas.² En ocasiones, ambas tendencias convergen en la novela de consumo de corte histórico que, por su naturaleza misma, no comparte el carácter crítico de la nueva novela histórica, sino que invierte el procedimiento de la novela histórica decimonónica; si ésta crea personajes ficticios dentro de un contexto histórico, aquélla intenta recrear personajes históricos en un ámbito fronterizo entre la ficción y la historia, como es el caso de *Las batallas secretas de Belgrano*, de María Esther de Miguel.³ La autora transcribe la historia oficial privilegiando la anécdota sobre cualquier otro aspecto y emplea la repetición con fines mnemotécnicos en vez de fabular o conjeturar acerca de la vida pública e íntima del protagonista y los personajes secundarios.

El fenómeno de la literatura de consumo asociada a los medios de comunicación es complejo en la medida que involucra las relaciones entre el lector, el autor y el editor que, por lo general, la crítica desconoce o elude. Sin embargo, se pueden distinguir algunos elementos que hacen posible la venta exitosa de un libro, como la pasividad del lector, la notoriedad del autor y la explotación industrial del editor. Desde los años sesenta, cuando las masas empezaron a tener acceso a la lectura y los medios de comunicación abrieron espacios a la literatura, ya para difundirla o ya para transmitir series o programas basados en textos literarios, especialmente por medio de la televisión, se presume la existencia de un público lector en los sectores medios y populares que lee por entretenimiento y no cuestiona el texto, sino que se conforma con estímulos esperados, a los que da una respuesta estereotipada. El consumo masivo del libro permitió la existencia de editoras que explotan industrialmente las reacciones estereotipadas de la lectura superficial de lectores, por lo general, contemporáneos del

²Cfr. Saúl Sosnowski, "Políticas de la memoria y del olvido", en Adriana Berguero y Fernando Reati (eds.), *op. cit.*, p. 50.

³*Las batallas secretas de Belgrano*, Seix-Barral, Buenos Aires, 1995.

autor.⁴ Y, como buena parte de estos libros se conocen mediante la transmisión oral, la notoriedad del autor juega un papel importante; ésta consiste en la exhibición del autor ante el público a través de los medios de comunicación, sobre todo de la televisión, en la que se presenta como un personaje de moda, igual que una estrella de cine o un líder político.⁵ Si bien la notoriedad del autor es determinante en el consumo de sus libros, conviene agregar que, en estos casos, también puede tratarse de autores que tienen cierto conocimiento de la tradición literaria a la que pertenecen, de las corrientes literarias de vanguardia, de los temas de moda y de algunas técnicas literarias, además de tener cierto dominio en el ejercicio de la escritura, como es el caso de María Esther de Miguel, quien es licenciada en Letras por la Universidad de Roma y trabaja como profesora universitaria y periodista. Su notoriedad comenzó con su participación en los periódicos argentinos *La Prensa*, *La Nación* y *Clarín*, y continuó con los premios literarios y editoriales que ha recibido. *Las batallas secretas de Belgrano* es un best-séller que le mereció el Premio de los Libreros, auspiciado por editoriales argentinas. De Miguel ha recibido otros reconocimientos como el Premio Emecé por *La hora undécima* (novela, 1961); Premio Fondo Nacional de las Artes y Municipal por *Los que nos comimos a Solís* (cuento, 1965); Primer Premio Municipal y Premio de Cultura de la Provincia de Entre Ríos por *Espejos y daguerrotipos* (novela, 1980); Premio Feria del Libro 1994 y Premio Silvina Rullrich 1995 por *La amante del restaurador* (novela, 1993), y Premio Planeta por *El general, el pintor y la dama* (novela, 1996). Además, ha recibido la Palma de Plata del Pen Club, el Konex de Platino para cuento, el Premio Dupuytren y el Primer Premio Nacional de Cuento, Novela y Relato (1997) de la Secretaría de Cultura de la Presidencia.

⁴Véase Robert Escarpit, *Escritura y comunicación*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 73, 76-77.

⁵*Ibidem*, pp. 88-91.

Las fuentes principales de la autora son la *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, de Bartolomé Mitre (1821-1906)⁶ y el *Diario de marcha del coronel Belgrano a Rosario*,⁷ es decir, una versión de la historia oficial y una versión personal de la historia. Bartolomé Mitre fue general, gobernante reincidente y escritor argentino, que fuera gobernador de la Provincia de Buenos Aires en 1860, Presidente de la República (1862-1868) y aspirante a presidente dos veces más: la segunda vez pierde, se levanta en armas y es desterrado al Uruguay; pierde por tercera vez y, finalmente, se retira. En 1870 fundó *El Nacional*, periódico que después dirigió su hijo Bartolomé M. y Vedia (1850-1900), en el que actualmente escribe María Esther de Miguel.

De Miguel describe las batallas y las derrotas legendarias de Belgrano y cuenta sus aventuras amorosas con María Josefa Ezcurra y Dolores Helguero, así como sus flirteos con *mademoiselle* Pichegru. María Josefa Ezcurra fue, en la realidad y en la ficción, cuñada de Juan Manuel Rosas (1793-1877), gobernante totalitario que ocupó la gubernatura de Buenos Aires durante 1829-1832 y 1835-1852 y fue derrocado por José de Urquiza en 1852; de Dolores Helguero no se sabe casi nada y, de *mademoiselle* Isabel Pichegru, sabemos que, en la ficción, aparece en Londres como defensora de la Revolución francesa y en Buenos Aires como destructora de las Provincias Unidas. La anécdota histórica que De Miguel resume en la novela comprende 1. la juventud del general; 2. los inicios de la guerra de independencia: expedición al Paraguay e invasiones inglesas; 3. la conspiración: planes y acciones de la incipiente Sociedad Patriótica; 4. la guerra: batallas de Tacuarí, Tucumán, Salta y Potosí; 5. las misiones diplomáticas del general; 6. la guerra: recuperación y descenso de Belgrano; 7. los últimos días del general.

⁶*Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, La Facultad, Buenos Aires, 1927-1928, 4 vols.

⁷*Diario de marcha del coronel Belgrano a Rosario*, 24 de enero a 7 de febrero de 1812, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1971.

El hecho de excluir numerosos pasajes de la *Historia...* de Mitre,⁸ puede hacer pensar en las limitaciones de la autora para tratar el complejo proceso histórico que entraña una guerra de independencia, así como en sus limitaciones literarias, ya que se centra en la imagen de Belgrano como protagonista de la historia, al estilo de la novela histórica decimonónica. Pero es muy probable que lo que desde un punto de vista intelectual y estético puede interpretarse como una limitación, desde el punto de vista comercial de la literatura de consumo, el recorte y la omisión sean características indispensables, ya que éstas ofrecen una visión superficial de un acontecimiento complejo y trascendental, así como la visión individual de un fenómeno de dimensión colectiva. Sólo así se explica que la autora no hable de la guerra política ni proporcione elementos de juicio para pensar la guerra de independencia desde otro punto de vista que no sea el de Belgrano. La visión de la guerra de independencia que ofrece la autora es que fue producto de la diligencia de un intelectual aristocrático y magnánimo educado en Europa, capaz de enfrentar a los realistas, y no el resultado de factores políticos y económicos importantes en los que intervinieron las monarquías europeas y las oligarquías sudamericanas, así como las aspiraciones, las demandas, el esfuerzo y el sacrificio de los pueblos americanos.

De Miguel parte de un presente en que Belgrano yace en su lecho de muerte y retrocede constantemente al pasado. Sin embargo, el juego temporal entre el presente y el pasado que intenta la autora es fallido: está acotado por la voz del narrador omnisciente que no permite hablar al protagonista con voz propia y marca rígidamente los diálogos de sus personajes; tal es el caso de los capítulos titulados "Santo Domingo esquina Camino del Rey" (caps. I,

⁸Cap. 16: Segregación del Paraguay; cap. 29: El inca; cap. 30: La anarquía; cap. 32: La guerra de los gauchos; cap. 33: Las republiquetas; cap. 36: El Río de la Plata y el Brasil; cap. 35: La invasión brasileño-portuguesa; Las Provincias Unidas y la Santa Alianza; cap. 37: La diplomacia de la revolución; cap. 38: La guerra del litoral; cap. 41: El año veinte. La descomposición; cap. 42: El año veinte: La catástrofe; cap. 43: La transición; cap. 45: El año veinte: La pacificación; cap. 46: La reorganización; cap. 47: Epílogo: El apoteosis y la estatua, vols. 2-3.

VI, IX, XIV, XIX y XXIV). La intención de hacer verosímil la narración memoriosa de Belgrano en estos capítulos se malogra. Es impensable que un moribundo, víctima de hidropesía, que en la realidad padeció una agonía de catorce meses,⁹ y no de 61 días como fabula la autora, estuviera deseoso de contar sus hazañas heroicas a su médico de cabecera: "este hombre que ha presenciado la degradación de la guerra en cuerpos cárdenos, deshechos o destrozados, derramadas las vísceras sobre sucias vestimentas o pisos encastrados, y que no obstante se empeña en restituirlos a la vida" (p. 72). Igualmente inverosímil resulta que, en su lamentable estado de salud, Belgrano pudiera contarle su participación en la invasión inglesa (cap. 9), o pudiera escribir sus memorias en un tono como éste: "extiendo la mano hacia la mesa de mi cuarto donde se amontonan infolios y papeles en que vierto memorias que seguirán surcando los caminos para dar noticias de esta patria recorrida en jornadas inhóspitas" (p. 192). La función de los otros capítulos del mismo nombre es informativa (el cap. 19 proporciona datos biográficos), anecdótica (en el mismo capítulo se narran la pobreza y las pesadillas que padece Belgrano; en el capítulo 24 se cuenta la negativa del general de recibir la visita de María Josefa porque al verse en el espejo descubre su aspecto lamentable) o icónica cuando se elabora la imagen legendaria del general en un tono próximo a la letanía:

A la luz de la lámpara el doctor Redhead ve el rostro de Manuel pálido y atento y Manuel mira al doctor Redhead y piensa *este hombre que ha visto a tantos morir [...]; este hombre que ha presenciado la degradación de la guerra en cuerpos cárdenos, deshechos o destrozados, derramadas las vísceras sobre sucias vestimentas o pisos encastrados [...]; que ha ejercido su oficio en trances imposibles [...]; este hombre al que vio entremezclar sus manos con humores ajenos y abrir boquetes en la carne para curar, en medio del estropicio de batallas y tiendas*

⁹Mitre, *Historia de Belgrano*, t. 3, p. 338.

de campaña... (pp. 72-73; de aquí en adelante todas las cursivas son mías).

De lo anterior resulta una novela que privilegia la anécdota, narrada de una manera casi lineal, en concordancia con la novela decimonónica, y que reduce y manipula la información que hoy en día explotan industrialmente los fabricantes de *digests* o libros condensados.

Para De Miguel, Belgrano tiene dos rostros: el intelectual y el militar; al primero le concede mayor espacio, ya que se adhiere a la idea de Belgrano de que fue intelectual por naturaleza y militar por destino:

en realidad lo que me atrae es la paz de un estudio, mis lecturas, los amigos y el silencio. Construir en tranquilidad [...]. Pero no son tiempos para tales fantasías. Entonces hago esfuerzos para olvidar mi inclinación natural y me entrego a los contrastes de la guerra y a los sacrificios que exige (p. 66).

Por ello la autora dedica al retrato del intelectual ilustrado todo un capítulo (3), en el que lejos de penetrar en la que se supone es su verdadera vocación, presenta el retrato de un intelectual más bien frívolo. Cuando estudiaba leyes en Salamanca, el joven Belgrano “tenía aún algo de niño en el rostro sonrosado y agradable” (p. 38), leía a Montesquieu y a Rousseau, traducía libros de economía política y se divertía con las mujeres libres en los salones donde circulaban chismes palaciegos como el de la reina embarazada por un hombre que no era el rey. Dedicó otro capítulo más (6) al retrato del intelectual que, de regreso a su patria, trabaja en el Consulado y difunde sus ideas sobre la libertad de comercio, el fomento de la agricultura y la educación gratuita para hombres y mujeres en los salones donde asistía “lo más brillante de la sociedad porteña”, ávida de enterarse de las novedades europeas.

Para fijar el retrato, la autora utiliza la repetición como recurso mnemotécnico. A lo largo de la novela, insiste incansablemente en dejar claro que, ante todo, Belgrano fue un intelectual aristocrático: “licenciado por Salamanca y doctor por Valladolid y cortesano por Madrid” (p. 62); hombre “fino, de maneras elegantes, cultivado en la España de Carlos IV y de Goya, de la duquesa de Alba y el privado Godoy” (p. 83). En cambio, la faz militar del personaje es más bien deslucida; la autora presenta la imagen de un militar enfermizo, miedoso, beato y magnánimo con sus enemigos y prisioneros de guerra, poco hábil como estratega, pero ágil para las diligencias diplomáticas de guerra. Con estas características y mediante la manipulación de iconos e imágenes la autora elabora el retrato del militar. Después de que Belgrano le gana la batalla a Pío Tristán y lo obliga a capitular, le permite conservar su espada; cuando el general entra triunfante a Tucumán, cede su bastón a la Señora de las Mercedes y, en medio de vómitos de sangre, dirige la batalla de Salta postrado en una carreta. La faceta política de Belgrano queda casi inexplorada, y de ella la autora sólo nos dice que fue un político moderado y poco hábil como diplomático.

Por el título de la novela, el lector podría pensar que De Miguel narraría las “batallas secretas” de Belgrano, es decir, aquellas que no cuenta la historia y que pudieran tener que ver con su agonía, como sugiere la voz de Belgrano cuando dice: “He cambiado el campo de batalla, mi amigo, ahora es mi propia alma” (p. 376), o con la vida íntima del general, ya relacionada con el conflicto que supone tener que tomar las armas cuando se tiene una vocación humanística o con la pena de renunciar al amor por ir a la guerra. Si la tentativa de hacer verosímil que el general esté rememorando o escribiendo sus batallas en medio de su penosa agonía fracasa, como se ha visto en los capítulos “Santo Domingo esquina Camino del Rey”, la narración de los amores del general proporciona la imagen de un hombre al que el amor le importa poco. Belgrano abandona a las dos mujeres con quien tuvo amores y procreó dos hijos, justo cuando están encinta, pues tiene que marcharse a combatir a algún otro punto de la geografía. Al despedirse, le dice a la joven

Dolores Helguero: "Las mujeres deben retirarse de la vida de los generales que marchan a la guerra" (p. 340). En una sociedad en que la bastardía era imperdonable, Belgrano renuncia a la paternidad de sus hijos, como quien ha cometido un error, en el caso de su hija Manuela Mónica del Sagrado Corazón (p. 348), o como quien ha perdido una batalla, en el caso de su hijo Pedro (p. 305). La autora desaprovecha la oportunidad de conjeturar acerca de los amores del general con María Josefa Ezcurra, casada con un realista, o acerca de lo que pensó o sintió Belgrano al enterarse de que su hijo Pedro fue adoptado por Encarnación Ezcurra, hermana de María Josefa, y Juan Manuel Rosas, futuro dictador de su país. Así las cosas, la autora se inclina por la solución más superficial: Belgrano fue un hombre que, ante todo y sobre todo, cumplió con su deber.

María Esther de Miguel no explora la otra vida de Belgrano; desde su perspectiva, la del general es una vida plana ceñida a sus deberes históricos. De hecho, la autora no se plantea, como los escritores de la nueva novela histórica, el problema de la otredad, ni respecto de los españoles ni de los indios. Para ella todos los españoles son realistas, y los indios siguen encarnando el estereotipo creado por los europeos y folclorizado por los novelistas decimonónicos:

En el Chaco vivía, protegida por *montes, barrancos y despeñaderos*, una parcialidad indígena de tez oscura, ojos oblicuos siempre alertas porque eran *cazadores*, chatos de nariz, con las aletas expandidas por el viento, de pelo negro como cerda, *cuerpo fornido* que adornaban con *tatuajes abominables* para los blancos y cubiertos con *pieles de jabalí y de nutria* en invierno. *Orinar en el fuego era para ellos un agravio que se cobraba con la muerte* (p. 236).

A Cumbay o Cumpay, jefe de este grupo, lo caracteriza en un par de líneas de la manera siguiente: "*indio con ínfulas de rey* que había colaborado con la gente de la revolución pero nunca se ha-

bía querido mezclar con la de la ciudad" (p. 237). Cumbay y Belgrano tienen un fugaz encuentro que culmina con la entrega de 2,000 indios para la revolución, a partir de la que Belgrano piensa en la incorporación representativa de los indios a la patria. El encuentro es narrado con brevedad mediante imágenes visuales y reducido a un intercambio escénico en el que privan imágenes de cliché:

Manuel [...] preparó la *escenografía*. En realidad, también Cumbay preparó la suya: se vino *emplumado y con pieles*, dos hijos, un intérprete y una escolta de *dos docenas de flecheros* imponentes portadores, cada uno, de un *carraj* atravesado en la *morena espalda*, un *arco* depositado en la mano siniestra, *flechas envenenadas* en la diestra, en tanto Manuel lo aguardaba engalanado con sus *atributos militares* sobre fondo de *tropas desplegadas* y, a la vista de los visitantes, un *hermosísimo caballo, blanco de color, alto de estampa, brioso de paso, con herraduras de plata y enjaezado convenientemente para un rey* (p. 237).

Asimismo, el imaginario de Cumbay es reducido a ver en el general la personificación del mismísimo Jesucristo:

Cuando Cumpay supo que el mismísimo general Belgrano estaba en Potosí, demostró interés en conocerlo, porque hasta él habían llegado muchas anécdotas: que el general hablaba directamente con Dios; que no se matrimoniaba porque tenía votos con la Virgen de la Merced; que en una hambruna se lo había visto multiplicar reses y trigo, ocasión en la cual, si no llegó a convertir el agua en vino, como el señor de los cristianos, fue porque estaban en el desierto sin riacho o laguna cercana y con los chifles vacíos de beberaje (p. 237).

El diálogo se limita a unas tres intervenciones de Cumbay, en las que expresa su deseo de conocer el mar, que nunca había visto

y las ballenas de Buenos Aires; la tragedia que vive con los españoles se expone de manera superficial pues, según la narradora, Cumbay los “odiaba porque lo habían tratado mal, le habían quitado dos hijos y a los pueblos de su raza sojuzgado mucho tiempo en mitas y otras formas de esclavitud sumamente perversas” (p. 238). He aquí el retrato del indio Cumbay.

Una visión de los indios opuesta a la de María Esther de Miguel es la que elabora Juan José Saer en *El entenado*,¹⁰ en la que están ausentes los nombres propios y la descripción de la fisonomía de los indios colastiné, en cuya comunidad los compañeros del narrador-protagonista son muertos y devorados ante sus ojos. Saer prefiere ensayar su percepción sensorial de la realidad en vez de describirla o fijarla a la manera de los novelistas y cronistas decimonónicos; para él los indios “parecían estar hechos de arcilla y fuego” (p. 41). La realidad que el narrador ve ante él no la observa desde afuera sino que la hace pasar por un proceso de introspección en el que desnuda sus sensaciones, emociones y pensamientos. Cuando los indios hacen los preparativos del rito antropofágico, el narrador intenta penetrar en las sensaciones e instintos que los impulsan a comer carne humana cuando despierta en él la curiosidad y el sentimiento de no querer seguir siendo un extranjero: “tal vez a causa del olor agradable que subía de las parrillas o de mi hambre acumulada [...] o de esa fiesta que se aproximaba y de la que yo, el eterno extranjero, no quería quedar afuera, me vino, durante algunos momentos, el deseo, que no se cumplió, de conocer el gusto real de ese animal desconocido” (p. 45). Imaginar la posibilidad de conocer al otro participando en un rito que en un principio le es ajeno lo hace llegar también al fondo de la naturaleza humana, pues sabe que “de todo lo que compone al hombre lo más frágil es, como puede verse, lo humano” (*idem*). El narrador sabe que las reacciones humanas no sólo se asocian a la volun-

¹⁰ *El entenado*, Folios, México, 1983 (publicado simultáneamente en Buenos Aires por la misma editora).

tad, sino también a los instintos más primarios y a impulsos misteriosos:

demoré unos minutos en darme cuenta de que por más que me empecinaba en tragar saliva, *algo más fuerte que la repugnancia y el miedo se obstinaba, casi contra mi voluntad*, a que ante el espectáculo que estaba contemplando en la luz cenital *se me hiciera agua la boca* (pp. 45-46).

Lejos de juzgar el ritual, el narrador observa las reacciones de los iniciados, y sugiere en vez de aseverar: “El gusto que sentían por la carne era evidente, pero el hecho de comerla *parecía* llenarlos de duda y confusión” (p. 49). Cuando el rito ha terminado, los iniciados caen en una somnolencia que “*parecía* menos próxima del sueño que de la pesadilla” (p. 52), en la que el narrador atreve sus conjeturas: “*Era fácil ver* que, *por dentro*, la tribu estaba embarcada en un viaje sin fondo, y que únicamente los cuerpos, como una cáscara vacía, errabundeaban, de un abrazo a otro, a nuestro alrededor” (p. 61); “*era difícil distinguir* a los que estaban dormidos, muertos, o simplemente meditando con los ojos entrecerrados y respirando quedo” (p. 63). La cautela con que el narrador transmite su experiencia (“*parecía*”, “*era fácil ver por dentro*”, “*era difícil distinguir*”) concuerda con la lengua de la tribu, en la cual las nociones de *ser* o *estar* están ausentes, pues en su mundo los seres y las cosas no son ni están: parecen. Es así como el narrador sugiere que cambiar la visión que se tiene del mundo implica necesariamente un cambio de lenguaje. Después de vivir diez años entre los indios, el narrador es devuelto a sus coterráneos y, cuando tiene que hablar con ellos, se da cuenta de que ha olvidado su lengua materna y le es difícil encontrar las palabras que expresen su experiencia: “*al parecer*, mis sentidos no encontraban, en el fondo de mi ser, un lenguaje que los expresara” (p. 93). La experiencia de la otredad para Saer es parte del deseo de ser en el otro, implica un cambio en la propia naturaleza y un cambio de lenguaje; por ello, esta experiencia es intransferible e intraducible.

El énfasis que pone De Miguel en los retratos de Belgrano y Cumbay no se sustrae a la larga tradición en América Latina de educar a través de la imagen. En el siglo XIX, los novelistas de la historia contribuyeron a crear las identidades nacionales a imagen y semejanza de los europeos ilustrados; de ahí el conflicto latinoamericano entre civilización y barbarie, entre la negación de reconocer lo propio y la apropiación de la utopía europea, del que ha tratado ampliamente Leopoldo Zea.¹¹ Por otro lado, sus recursos son los de la literatura de consumo por cuanto “tienden a provocar emociones en lugar de sugerirlas, es decir, en lugar de simbolizar la emoción, la dan realizada y consumible”;¹² igualmente, tienden a la homogeneización universal de la cultura y la destrucción de las peculiaridades propias de cada grupo étnico y de cada individuo.¹³

Evidentemente, la intención de María Esther de Miguel no fue reescribir la historia para hacer una revisión crítica, ni para establecer un diálogo desde el presente con el pasado, ni tampoco para proporcionar nuevos puntos de vista; es claro que su intención fue suscribir y prescribir la versión de la historia de Bartolomé Mitre. Por estas razones, su novela no se sitúa en la corriente de la nueva novela histórica y quizá por ello la crítica ha respondido con un silencio elocuente. No por ello puede dejar de advertirse que se inspira en ideas propias del siglo XIX que en ocasiones prevalecen en la nueva novela histórica, como la de que los protagonistas de la historia son ilustrados civilizados que ven en la gente del pueblo la expresión de la barbarie. Tal es el caso de la presentación de Baltasar Bustos, Xavier Dorrego y Manuel Varela como intelectuales ilustrados y correlatos de Rousseau, Voltaire y Diderot que hace Carlos Fuentes en *La campaña* (1990) y la descripción que destaca los desagradables humores, los rasgos

¹¹ *América como conciencia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.

¹² José María Díez-Borque, *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*, Al-Borak, Madrid, 1972, p. 39.

¹³ Escarpit, *op. cit.*, p. 40.

toscos y primitivos y el desaseo de los cuerpos de la gente del pueblo:

Baltasar olió en la boca colectiva del gauchaje un hedor hamburuno, como de perros jóvenes y desamparados. Había restos de comida, sin embargo, en esas barbas negras o cobrizas, cerradas, que salían del cuello y subían a unirse casi con las cejas; barbas-melena cubriéndoles las orejas y las mejillas, dejando abiertas sólo las bocas que eran como heridas de una paródica abundancia.¹⁴

Asimismo, es muy probable que *El general en su laberinto* de García Márquez¹⁵ y *El último rostro* de Álvaro Mutis¹⁶ le dieran a la autora la idea de narrar los últimos días de Belgrano. Por otra parte, es significativo que la autora mencione sólo de paso a Castelli, presentándolo como integrante de la Sociedad Patriótica y como uno de los principales actores que motivaron el desánimo de los revolucionarios cuando estuvo al frente de la Expedición al Alto Perú, mientras en *La revolución es un sueño eterno*¹⁷ Andrés Rivera había narrado su historia de manera magistral, no sólo por sus recursos polifónicos, sino también porque logró crear un personaje con una dimensión humana integral, al dar cuenta de su vida política y su vida íntima y porque logró transformarlo en un personaje de carne y hueso que, no obstante la falta del órgano vital en la producción del lenguaje, no renuncia a decir que Buenos Aires es, como muchos países latinoamericanos, un “pozo negro” más fétido que el hueco que dejó su lengua mutilada por el cáncer. Si De Miguel calló todo esto y pulió las aristas de la historia oficial, Rivera desdobló a su personaje para dirigirse energicamente a sus contemporáneos, que durante mucho tiempo han tenido que callar y siguen callando por razones políticas, para hacer

¹⁴ Carlos Fuentes, *La campaña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 53.

¹⁵ García Márquez, *El general en su laberinto*, Diana, México, 1989.

¹⁶ Álvaro Mutis, *El último rostro*, Siruela, Madrid, 1990.

¹⁷ Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, Alfaguara, Buenos Aires, 1993 (1a. ed., 1987).

visible el hoyo oscuro y purulento en que se hunden: "Castelli mira cómo Castelli abre unos postigos de hierro para que vean los otros, *ustedes*, eso que se pudre y todavía tiembla y suplica" (p. 47). En este sentido, la novela de Rivera vendría a ser lo que Noé Jitrik entiende como un momento privilegiado en la historia de la representación, es decir, como un momento en que una cultura puede verse a sí misma y comprender la articulación entre la realidad empírica y la realidad simbólica.¹⁸ No es exagerado pensar que, en tanto momento culminante en la historia de la representación, novelas como la de Rivera o la de Saer sean, en algún sentido, lo que para los griegos fue la *anagnórisis* de la tragedia. De manera inversa, en los lectores de literatura de consumo, la lectura puede provocar el reconocimiento y la reafirmación de una ideología conservadora o el olvido instantáneo de la realidad cotidiana, como el *soma* que imaginó Aldous Huxley.

Por su intención, sus omisiones, sus técnicas, su punto de vista y su visión de la Guerra de Independencia, podría decirse que la novela de María Esther de Miguel es una novela *light*, producto de la moda *retro* de la literatura de consumo, en tanto emplea las técnicas de la novela decimonónica y justifica la ideología hegemónica de los siglos XIX y XX. En otras palabras, la escritora pone en circulación recursos *demodé* al servicio del comercio y de la clase en el poder, aprovechando el auge de la nueva novela histórica, así como las leyes de la oferta y la demanda de la industria editorial, que produce libros que no son precisamente para leer sino para satisfacer las necesidades de un público determinado que puede disponer del libro como cualquier objeto de consumo. Libros que, como dice Gabriel Zaid, están hechos para gente "discreta" que los compra para regalarlos, acumularlos o heredarlos y cuyo destino puede ser muy diferente de su lectura, pues es un hecho que hoy "ya casi todo el mundo puede no solamente leer y escribir, sino hasta publicar un libro, incluso antes de aprender a leer y escribir".¹⁹ Entre estos libros los best-séller desempeñan un

¹⁸Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹Gabriel Zaid, *Los demasiados libros*, Cuadernos Americanos-Carlos Lohlé, México, 1972, pp. 22-25.

papel importante; en el mercado editorial podemos encontrar best-séller de calidad literaria, como *Cien años de soledad* y best-séller que carecen de ella, como *Las batallas secretas de Belgrano*. Su naturaleza comercial y la industria editorial permiten que convivan, en el mismo mercado, obras literarias y literatura de consumo. Pero aun así es posible distinguir que corrientes literarias como la nueva novela histórica sirven de modelo para la producción y reproducción de la literatura de consumo, de tal forma que, dentro del amplio terreno de la literatura hispanoamericana pueden identificarse dos tendencias: una que revisa la historia con fines críticos, y otra que la banaliza con fines de consumo. En el caso de *Las batallas secretas de Belgrano*, los vínculos entre el consumo y la ideología que promueve se articulan en la industria cultural, cuyos principales medios de propaganda son los premios literarios; su mensaje se dirige, por un lado, al consumidor que busca en la lectura un entretenimiento que no implique mayores esfuerzos, por lo que la significación del libro se agota en su principal función: el consumo; por otro, a los consumidores que buscan reafirmar los valores de la cultura *retro*.

Asimismo, es posible advertir que los premios nacionales e internacionales influyen en el consumo de obras de calidad literaria, y benefician, más que al escritor, a la industria editorial. Podría hablarse, por ejemplo, de *Cien años de soledad* antes y después del Premio Nobel; evidentemente, después del Nobel la venta no sólo de *Cien años*, sino de la obra de García Márquez, ha sido más que exitosa y ha cruzado las fronteras latinoamericanas. En otras palabras, la industria editorial se ha convertido en el regulador del gusto y de las modas literarias, en razón de su poder económico. La industria satisface a todos los gustos sin importar cómo y tiene la capacidad de difuminar las diferencias entre un producto y otro; sus objetos se exhiben en una misma librería, en un solo estante; nada los distingue: todos son iguales. Lo único que los distingue es su calidad literaria. Hoy ninguna obra literaria ni libro de consumo escapa a las leyes del mercado y concierne a la crítica comenzar a distinguir entre una y otro aunque, natural o pa-

radójicamente, la crítica también puede llegar a responder a las leyes del mercado; éstas conforman un verdadero circuito: incluye a todos.

Si bien la distinción entre literatura y subliteratura o entre alta, media y baja literatura ha conducido a callejones sin salida, como señala Umberto Eco,²⁰ la crítica literaria se ha empezado a interesar en el estudio de las técnicas que se emplean en libros, revistas y fotonovelas en lengua española que se venden masivamente.²¹ Sólo así es posible avanzar en el estudio de los productos literarios que empezaron a emerger desde los años sesenta. De este modo podría salvarse el problema de caer en diatribas poco provechosas como las de los apocalípticos, que ven en el pasado una armonía notable y el presente como una caída sin salvación, y los integrados, que habitan el mundo con sumo optimismo e irresponsabilidad.²²

En virtud de que no hay estudios concluyentes acerca de la influencia del libro sobre las masas,²³ desde los años setenta no se sabe exactamente qué hace el lector con el mensaje, excepto que lo adapta "a sus propios códigos de recepción, que difieren de los del emisor y de los del teórico de la comunicación".²⁴ Puesto que "parte de la subliteratura de una generación se vuelve a convertir en literatura de generaciones o siglos ulteriores, siempre y cuando el aparato de control o selección de que dispone la clase dirigente haya permitido que la obra siga disponible",²⁵ la tarea de la crítica literaria podría centrarse, por lo pronto, en investigar el tipo de relaciones que se establecen entre la literatura, la industria editorial y los medios de comunicación; en señalar las técnicas que emplea la literatura de consumo, así como el tipo de relaciones que existen entre la obra literaria y la literatura de consumo.

Acerca de la relación que establece la literatura de consumo con la obra literaria, en el caso que nos ocupa, existen relaciones

²⁰ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, trad. de Andrés Boglear, Lumen, Barcelona, 1968.

²¹ Véase Díez-Borque, *op. cit.*

²² Véase Eco, *op. cit.*, p. 385.

²³ Zaid, *op. cit.*, p. 50.

²⁴ Eco, *op. cit.*, p. 400.

²⁵ Escarpit, *op. cit.*, p. 77.

de imitación y oposición. La relación del best-séller de María Esther de Miguel con la novela histórica decimonónica es de imitación, por cuanto emplea el narrador omnisciente, la narración casi lineal, el retrato, la repetición con fines mnemotécnicos y la manipulación de iconos e imágenes. En cambio, su relación con la nueva novela histórica es de oposición. Si la novela histórica recurre a la polifonía y a la sugerencia para propiciar el diálogo entre el presente y el pasado y para explorar la naturaleza de la otredad, el best-séller emplea la univocidad para proporcionar una visión estática y superficial del pasado, así como para negar la existencia de la otredad. Imitación de los modelos en desuso y oposición frente a los de vanguardia son algunas de las actitudes que difunde, vende y reproduce el best-séller que se inscribe en la literatura de consumo.

El Caribe: de héroes desmitificados,
identidades cuestionadas
y exilios recurrentes.
Gabriel García Márquez, Rosario Ferré y Reinaldo Arenas