

La “liberación del pasado” en la novela histórica: Aportes para una discusión

Guillermo González Campos¹

Recepción: 13 de marzo de 2013 / Aprobación: 10 de abril de 2013

Resumen

Desde la antigüedad, el pasado ha sido una categoría dominada por tres discursos diferentes: el mítico, el épico y el histórico. La literatura, por medio de la nueva novela histórica, ha entrado en la pugna por “decir algo” acerca del pasado. Por eso, ha buscado la desestabilización de discursos anteriores con el fin de reinterpretar la significación de los tiempos pretéritos. No obstante, el triunfo de este proceso ha producido que las obras literarias escritas en este marco hayan perdido cierta vigencia. Ante esto, nuevas novelas proponen que la “liberación del pasado” no consiste en reescribir personajes o hechos pretéritos, sino en señalar nuestra necesidad de recomponer una y otra vez nuestro pasado, es decir, en proponer que la historia debe escribirse y rescribirse permanentemente. Este es el caso de la novela *La última adivinanza del mundo*, de Froilán Escobar.

Palabras clave

Literatura, historia, novela histórica, reescritura, reinterpretación del pasado

Abstract

Since ancient times, the past has been a category dominated by three different discourses: the mythic discourse, the epic discourse, and the historical discourse. Through the new historical novel, the literature came into this fight to “say something” about the past. Therefore, it has sought to destabilize the previous discourses to reinterpret the significance of earlier times. However, the success of this process has caused the literary works written in this framework have lost some force. In view of this situation, new novels suggest that the “liberation of the past” is not to rewrite the characteristics of a figure of the past or to rewrite past events, but to point out our need to rebuild again, and again, our past. In other words, it suggests that the history must be

¹ Costarricense. Especialista en Estudios del Lenguaje, la Comunicación y el Discurso. Magíster en Literatura por la Universidad de Costa Rica. Docente e investigador en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: gonzalezcampos@gmail.com

written and rewritten permanently. This is the case of the novel *La última adivinanza del mundo* by Froilán Escobar.

Key words

Literature, History, Historical novel, Rewriting, Reinterpretation of the past

Resumo

Desde a antiguidade, o passado tem sido uma categoria dominada por três discursos diferentes: mítico, épico e histórico. A literatura, através do novo romance histórico, entrou na corrida para “dizer algo” sobre o passado. Por isso, tem procurado a desestabilização de discursos anteriores, a fim de reinterpretar o significado dos tempos pretéritos. No entanto, o sucesso deste processo produziu que as obras literárias escritas neste âmbito perdessem um pouco de vigência. Diante disso, novos romances sugerem que a “libertação do passado” não consiste em reescrever personagens ou acontecimentos pretéritos, mas em apontar nossa necessidade de reconstruir uma e outra vez o nosso passado, ou seja, em propor que a história deve ser escrita e reescrita permanentemente. Este é o caso do romance *La última adivinanza del mundo*, Froilán Escobar.

Palavras-chave

Literatura, história, romance histórico, reescritura, reinterpretação do passado

En su ensayo *Variaciones sobre el olvido*, Mario Benedetti sugiere que el pasado es una especie de residencia que solemos dejar abandonada a causa de nuestra perenne impertinencia de mudarnos al presente:

El pasado es siempre una morada. Cuando nos mudamos al presente, a veces alimentamos la ilusión de que cerrando aquella casa con tres candados (digamos el perdón, la ingratitud o el simple olvido) nos vamos a ver libres de ella para siempre. Sin embargo, no podremos evitar que una parte de nosotros quede allí, coleccionando goces o rencores, trasmutando los momificados hechos en delirios, visiones o pesadillas (Benedetti, 2005, 13).

En realidad, lo que parece absolutamente claro es que los hechos pretéritos, en lugar de constituir una vivienda desalojada, son una casa habitada desde antaño a la que siempre ha sido muy difícil acceder. Para entender esto, es necesario tener en mente que el pasado siempre ha sido una categoría estática, idealizada e incluso sagrada, la cual, desde la antigüedad, ha estado dominada por tres discursos diferentes: el mítico, el épico y el histórico.

En un principio, los tiempos pretéritos fueron el privilegio exclusivo del discurso mítico, el cual nos remitía a un suceso anterior (lo ocurrido *in illo tempore*) con el fin de imponer paradigmas axiológicos. En realidad, el mito, al igual que la moderna historia cívica, lo que pretende es constituir un modelo de sociedad a partir del ejemplo y la autoridad que se emanaba de lo "ocurrido antes". *Mos maiorum* decían los latinos para justificar sus actos, y aún hoy día la costumbre de los mayores, de nuestros abuelos, legitima nuestras acciones, como bien lo ha explicado Mircea Eliade:

Todo mito, cualquiera que sea su naturaleza, enuncia un acontecimiento ocurrido in illo tempore, y por este hecho constituye un precedente ejemplar para todas las acciones y "situaciones" venideras que repitan aquel acontecimiento (Eliade, 1974, 217).

El discurso épico se encuentra inscrito en esta misma dinámica. La epopeya es un género literario que posee rasgos claramente definidos: ocurre en un pasado épico o absoluto que niega cualquier carácter relativo, todo lo que en él se predica "está bien", su historia es irrefutable y tiene un valor absoluto, la idealización del pasado conlleva un carácter oficial y axiológico. Está claro que este tipo de obras se corresponden con una concepción del mundo lineal y sistemática que hace que el texto permanezca codificado bajo una conciencia moral, teológica y logocéntrica unívoca. Por eso, la epopeya y su héroe tienen aquellas acciones que Aristóteles llamó "dignas, nobles" (σπουδαῖος).

Como bien apuntó Mijaíl Bajtín (1986), la novela vino a romper con este esquema, pues su carácter festivo, subversivo y profano desentona por completo con el discurso épico. Desprovista de una estructura fija y poseedora de un carácter acanónico, la novela debe llevar una existencia "no oficial". La novela se caracteriza por la desaparición del héroe, la experimentación con el tiempo y la ilogicidad. En la épica, la lucha del héroe está de antemano asegurada, aunque muera. El héroe novelesco es completamente humano, como lo especifica con claridad Carlos García Gual:

La degradación del mundo de la novela corresponde a la desaparición del sentido heroico de la vida. Un devenir caótico atormenta en un ilimitado tenebroso escenario a varios personajes desprovistos de carácter propio y de capacidad anímica para oponerse con firmeza a esa sucesión de eventos irracionales e indomables. La vida se ha convertido en pura peripecia. El héroe de la novela es el náufrago de este tormentoso destino lleno de avatares envolventes y de sorpresas. Su única heroicidad es, a fin de cuentas, su carácter paciente, sin culpa y sin audacia en un mundo que no comprende... (García Gual, 1989, 46).

Aún así, no debe olvidarse que la novela, desde sus orígenes griegos, siempre estuvo ligada a la actividad historiográfica y constituyó, por ende, una “forma abierta” de contar el pasado. De hecho, los autores de los primeros testimonios novelísticos (Longo, Heliodoro, Caritón de Afrodiasias, Luciano de Samosata, Aquiles Tacio, etc.) eran llamados *ιστορικοί*, es decir, “narradores de relatos históricos”.

Luego vino la historia², que despojó a la literatura y los demás discursos de su derecho a “contar” el pasado. Esta, en un inicio, era parte de la literatura. Los griegos tenían incluso una musa, Clío, que protegía esta actividad. Sin embargo, más adelante, con el positivismo, esta pasó a ser una “ciencia”; en específico, una ciencia dueña de la memoria, que debía perpetuar los sucesos significativos a partir de un relato coherente constituido por afirmaciones verdaderas de lo que “realmente” ocurrió. Por eso, como lo explica Roland Barthes en su conocido ensayo titulado *El discurso de la historia*:

El estatuto del discurso histórico es asertivo, constativo, de una manera uniforme; el hecho histórico está íntimamente ligado a un privilegio del ser: se cuenta lo que ha sido, no lo que no ha sido o lo que ha sido dudoso. En resumen, el discurso histórico no conoce la negación (Barthes, 2002, 171).

Este proceso supuso el confinamiento de lo literario al ámbito de la ficción. Con ello, se volvió común encontrar manuales que contrastaban el discurso científico con el literario a través de calificativos como “informativo versus creativo”, “objetivo versus subjetivo”, “impersonal versus personal”, “basado en hechos versus basado en situaciones inventadas” y algunas otras aberraciones más que hoy día resultan completamente desfasadas. Dada esta dicotomía, el discurso narrativo fue dividido en dos grandes vertientes: la historiográfica y la ficcional. Como lo explica Paul Ricoeur (2006, 637), el primero “*intenta remitir a un ‘pasado real’ o efectivamente sucedido*”, mientras que el segundo no puede ser sometido a tal tipo de prueba. En palabras de Hayden White (1992, 35), desde esta perspectiva “*la historia pertenece a la categoría de lo que puede denominarse el ‘discurso de lo real’, frente al ‘discurso de lo imaginario’ o el ‘discurso del deseo’*”³.

2 El término “historia” es ambiguo. Como señala Calame (2009, 29), es posible reconocer al menos tres significados fundamentales: “historia como saber constituido y compartido del pasado por medio de la selección y la puesta en forma de acontecimientos retenidos en la “memoria”; historia como práctica narrativa y como relato que comparte con la historia en tanto conocimiento los aspectos narrativos y, en general, poéticos pero también pragmáticos inherentes a cualquier puesta en discurso; pero entonces historia como aprehensión (individual o colectiva) del pasado y relación con el pasado a través de una secuencia de acontecimientos”. Nótese, sin embargo, que, en términos generales, en cualquiera de estas acepciones, la historia remite a una representación por medio del discurso de una determinada configuración temporal.

3 Con respecto a las reacciones que dichas ideas han suscitado dentro de la historiografía costarricense, véanse las posiciones expuestas por diversos autores en fascículo compilado por Ana Paulina Malavassi (2007).

Desde una perspectiva contemporánea, es absolutamente inviable seguir sosteniendo dicha dicotomía. En la actualidad, en muchos círculos intelectuales, se considera que la realidad no existe *per se*, sino que es "construida". El pensador francés Michel Foucault, por ejemplo, propuso que los conocimientos son construidos socialmente y reproducidos por efectos del poder en términos de verdad. La realidad, al ser creación y representación de una visión de mundo específica, es un producto social. Cada sociedad, cada época, sobre la base de la relación poder-saber, legitima un concepto de verdad, delimita y normaliza los procedimientos para alcanzar la verdad y autoriza a un grupo determinado para que sancione lo que es verdadero y lo distinga de lo falso. Para este autor, los sujetos aceptan una forma de entender el mundo por determinación de los *regímenes de verdad*. Lo anterior implica que nuestro conocimiento depende de las fuerzas normalizadoras y las matrices institucionales que regulan la producción y autorización del saber⁴. Desde esta perspectiva, tal y como lo avizoró Roland Barthes, el referencialismo se vuelve inadmisibile:

En otros términos, en la historia "objetiva", la "realidad" no es nunca otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse el efecto de realidad. La eliminación del significado, fuera del discurso "objetivo", permitiendo que, aparentemente, se enfrente la "realidad" con su expresión, nunca deja de producir un nuevo sentido, tan cierto es, una vez más, que en un sistema, toda carencia de elementos es en sí misma significativa. Este nuevo sentido –extensivo a todo discurso histórico y que define, finalmente, su pertinencia– es la propia realidad, transformada subrepticamente en significado vergonzante: el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir esto sucedió, sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda la narración histórica (Barthes, 2002, 175-176).

La realidad ya no se entiende como una categoría ontológica, sino pragmática. Es decir, la "realidad" no es sino un componente más del "contrato", un elemento más dentro de la "negociación" del proceso comunicativo. Lo mismo cabe decir de la ficcionalidad. Por eso, las diferencias entre la historiografía y la ficción no residen en condiciones de estructuración diferentes, sino en que poseen principios funcionales distintos relacionados con el concepto fenomenológico de la *ἐποχή*, o suspensión del juicio. La lectura literaria es una *ἐποχή* en tanto que implica la desactivación del criterio de la verificabilidad y el descreimiento. En el discurso histórico se da un proceso inverso, pues se activan la "fe" en una serie de testimonios ajenos. Al respecto, parece importante considerar aquí las palabras de Celia Fernández:

4 Al respecto, véase Foucault (2001).

La categorización lógica de lo verdadero y lo falso no es aplicable a la mayoría de los enunciados verbales, fundamentalmente porque no son las palabras o las frases las que se refieren a la realidad, sino que son los hablantes quienes, por medio del lenguaje, hacen referencias. Ello supone que el sistema de referencia es creado por el propio acto comunicativo y viene dado, en parte, por el conjunto de presupuestos compartidos por los interlocutores. (Fernández, 1989, 23).

Influidas por las ideas anteriores, las novelas latinoamericanas de las últimas décadas han iniciado una dinámica de “recuperación del pasado”. Según las interpretaciones en boga, la nueva novela latinoamericana ha creado una ruptura en el canon histórico oficial por medio de un replanteamiento de las *figuras* y los diversos acontecimientos que protagonizan este relato. En otras palabras, este tipo de obras tiene el propósito de *desfigurar* la visión dogmática que ha sido impuesta a lo largo del tiempo. Empezó a crearse, entonces, lo que algunos han llamado una “contrahistoria” a partir de un revisionismo de algunos hechos. El objetivo de estas obras estaba muy en la tónica posmoderna de subvertir las jerarquías del poder, reconfigurar la temporalidad de los procesos históricos, en fin, demoler todo el aparato institucional que se había creado en torno a una figura o un proceso histórico en particular⁵. Desde este punto de vista, se parte de la idea de que quienes seleccionaron y le dieron un significado y un sentido a estos acontecimientos, lo hicieron por medio de modelos de pensamiento y conocimiento que pretendían imponer un orden social que facilitara y a la vez legitimara una determinada estructura de poder.

Esta lectura de la novela histórica tiene claras resonancias bajtinianas. En efecto, Bajtín fue el primero en señalar que la cultura, y las producciones discursivas dentro de ella, se articulan en dos formas distintas de concebir la existencia. La primera de estas formas es denominada por él *corriente dialógica*, la cual supone una pluralidad de visiones con respecto a un determinado objeto. En contraposición a ella, se desarrolla la *corriente monológica*, la cual enfatiza en el carácter preestablecido, único y absoluto de la verdad. Según Bajtín, dentro de la esfera verbal ideológica existen fuerzas que buscan hacer prevalecer una determinada corriente sobre la otra. Así, por un lado están las *fuerzas centrípetas* y centralizadoras que, desde la cúspide social, buscan la oficialización cultural, nacional y política del mundo verbal ideológico, mientras que, por otro, se hallan las *fuerzas centrífugas* y descentralizadoras que desde los bajos fondos buscaba la impugnación de esta oficialidad⁶.

5 Al respecto, véase Perkowska (2008, 75-80).

6 Al respecto, véase Bajtín (1986).

El principal problema que tiene tal proceder es que restringir la literatura a un carácter revisionista enmarcado dentro de un proceso de reescritura provoca que, con el tiempo, la obra pierda trascendencia. Un claro ejemplo de esto puede verse en todas las obras literarias que se generaron a propósito de los quinientos años de la llegada de los europeos a América. Tras la conmemoración del quinto centenario, la versión sobre estos acontecimientos ha sufrido un vuelco radical debido de la gran cantidad de trabajos que abordaron de forma crítica el tema. Es decir, en cierto sentido, se logró el objetivo de "acabar" con la versión represiva del relato histórico oficial; sin embargo, justamente por eso, la literatura escrita dentro de dicha dinámica ha perdido gran parte de su vigencia.

Tal es el caso de la novela *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse. Las diversas lecturas que se han hecho de esta obra, aunque parten de presupuestos teóricos diferentes, convergen en un punto central: la novela crea una ruptura en el canon histórico oficial por medio de un replanteamiento de la figura de Cristóbal Colón y los diversos acontecimientos que envuelven el "descubrimiento" de América. Esa es la tesis que, por ejemplo, sostiene Grace Villalobos (1997), quien analiza la trasgresión del discurso oficial que realiza esta novela a la luz del humor, la lógica de los procedimientos carnalescos, la ironía. Según esta autora, la parodia carnalesca arremete contra la jerarquía de valores impuesta por la historiografía oficial y subvierte la lógica colonialista. Esa es la misma tónica que sigue Mónica Sacarano (1997), cuya lectura también tiene claras resonancias bajtinianas. En su detallado análisis, esta autora puntualiza las diversas estrategias que la novela de Posse utiliza para crear la "contraversión" y el desdibujamiento de lo que ella llama "el colonizado imaginario latinoamericano". De la misma forma, Viviana Patiño (1990) considera que en *Los perros del paraíso* opera, por medio de la ironía y otras estrategias, un proceso de dejerarquización y desrealización que terminará conformando lo que ella denomina una "contrahistoria".

En esta ficcionalización del descubrimiento, Posse despliega una serie de estrategias, que configuran lo que denominamos "contrahistoria". En un tiempo por momentos caótico, donde los órdenes naturales se trastuecan profundamente, donde los personajes danzan grotescamente en medio de la ignorancia y la mediocridad, el autor inserta un hecho que conmueve la historia desde sus cimientos mismos: el descubrimiento de América (Patiño, 1990, 191).

Desde otra óptica, Diógenes Fajardo (1993) ha llegado a las mismas conclusiones. Este autor, sin embargo, extiende la significación de esta novela al darle, además, un carácter revisionista. Su lectura, muy mediada por la obra de Walter Mignolo y Noé Jitrik, contextualiza esta novela dentro de una

tendencia de reescritura del discurso histórico oficial que diversos novelistas latinoamericanos se han propuesto en los últimos años. Según él, esta novela “realiza una labor de desmitificación del discurso histórico oficial al constituirse narrativamente como un contradiscurso histórico” y “simultáneamente al proceso de desmitificar, la novela produce una mitificación en sentido contrario al consagrado por la historia oficial” (Fajardo, 1993, 62). Es decir, no solo se da una desfiguración de la historiografía oficial, sino que se da una nueva *configuración* del relato del descubriendo.

Como puede verse, quienes han estudiado la novela de Posse, concuerdan en establecer para ella un propósito muy claro: demoler la versión oficial sobre la llegada de Colón a América por medio de diversos “mecanismos de desmitificación”. El principal problema que tiene tal proceder ha sido señalado por Laura Fernández (2003), quien establece que el carácter revisionista que posee la novela *Los perros del paraíso* provoca que esta obra, publicada originalmente en 1983, no tenga actualmente la gran trascendencia que tuvo en un inicio, pues, como se indicó antes, tras la conmemoración del quinto centenario, la historia oficial sobre estos acontecimientos sufrió un vuelco radical, gracias a la proliferación de una cantidad enorme de estudios que abordaron de forma crítica este tema. Es decir, tal parece que esta novela, junto a la restante producción literaria a la que pertenece, logró su objetivo (denunciar tanto los mecanismos represivos como la validez de la historia oficial) y, actualmente, debido a nuestro cambio de mentalidad, la obra ya no posee tanta vigencia.

Este asunto nos lleva a considerar la emergencia de nuevas propuestas historiográficas que, al igual que la novela histórica, buscan “reescribir” la historia. Para entender dicha situación, la mejor alternativa es comparar dos relatos, uno histórico y otro literario, que traten el mismo hecho o figura. Para efectos de este trabajo, se considerará el caso de dos textos diferentes cuyo objetivo es “desmitificar” la figura de Simón Bolívar. Nos referimos al libro *Muy cerca de Bolívar* (1988) del historiador Fabio Puyo y la novela *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez.

Ambos textos tienen en común su contraposición a formas discursivas anteriores que han impuesto una manera de ver la “realidad” sobre el Libertador. Ambas obras reaccionan ante una realidad ya sabida, asimilada e interpretada que bajo la vestimenta de “verdad” incuestionable. En otras palabras, atacan un pasado “terminado” y buscan una “revisión” de lo sucedido. Pero, aunque la búsqueda es la misma, la estrategia de posicionamiento difiere notablemente. En el texto de Fabio Puyo, el cometido principal es confrontar “su versión” con las versiones anteriores de esa realidad tan compleja que es la vida del Simón Bolívar. La obra está inscrita dentro de un conjunto de discursos que ya de por sí está legitimado. Como se explicó antes, el saber histórico se da por

cierto *a priori*, no necesita defenderse de otro saber. Sin embargo, presentar un replanteamiento de este cuerpo de saber requiere una justificación. Por eso el autor critica la visión mítica y maniquea que ha imperado sobre la figura del Libertador y fundamenta su discurso en el apego objetivo a los hechos. Puyo, básicamente, defiende que su texto es "mejor" porque no se ha visto mediado por "criterios subjetivos o interesados". En el trasfondo de esto, subyace la base ideológica de que el pasado ha sido "falsificado" y es necesario hacer pública la "verdad de los hechos".

La novela de García Márquez, por su parte, tiene un punto de partida diferente. Ella se sabe de por sí marginal, pues, al ser novela, le es imposible asumir la etiqueta de "realidad". Por lo tanto, debe enfrentarse al discurso ya legitimado de la historia. La validación de la obra, entonces, debe darse entonces por medio distintos. En el caso del texto, es digno de mencionarse la recurrencia al detallismo. La obra de García Márquez está inundada de aspectos que, desde otro punto de vista, parecen irrelevantes o "triviales", como él mismo lo dice. Saber cuánto calzaba Bolívar o determinar si pudo o no haber comido mangos son datos que quedan "fuera" del discurso histórico. Sin embargo, el recurrir a esto es solo una forma de posicionar la obra como "verídica" (no verdadera).

Hay entonces una diferencia fundamental en ambos textos. Tanto el texto de Puyo como el García Márquez plantean una reinterpretación de los hechos históricos, pero el primero tiene un claro carácter de demolición, es decir, pretende la destrucción/descalificación de los otros discursos y, por lo tanto, asumir el lugar de estos. Dicha suplantación provoca que ya no haya lugar para otras alternativas. La novela de García Márquez, al contrario, atenta contra esta realidad ya constituida, pero no busca suplantarla. Su obra "desdibuja" al libertador, pero el pretendido de su visión no es otro que saberse diferente. Es decir, se configura así misma como una alternativa...

Desde este punto de vista, la novela histórica no surge de la necesidad de rescribir un pasado falsificado, sino de la necesidad de rescribir el sentido que esos hechos tienen para nuestro presente. Como lo expresa Ignacio M. Zuleta, la novela histórica, desde esta perspectiva,

... ya no es más la "reconstrucción" de un pasado o la rectificación de una versión, sino la localización de pulsiones simbólicas en unos hechos que no necesitan ser explicados, sino comprendidos en su valor universal, que es lo que abre la posibilidad simbólica (Zuleta, 1984, 21).

Aquí reside la principal diferencia entre el discurso literario y el historiográfico: este último, de forma equívoca, supone que la escritura de la historia es una puesta en discurso que coincide planamente con la *configuración* de los acontecimientos que expone. Al presentarse de esta forma, la historia evita

referirse sus propias condiciones de recepción de los hechos, las cuales, como bien ha explicado Calame (2009) son insoslayables:

En efecto, toda configuración del tiempo pasado por medio de una puesta en discurso no puede más que reformular una temporalidad ya prefigurada, y en parte configurada en otras formas de expresión para volver, como en cualquier proceso de naturaleza simbólica –y sobre todo con una mediación enunciativa– a una realidad que fue informada con anterioridad y en la cual tiene su origen (Calame, 2009, 37).

La irregular, perturbadora y atrayente novela titulada *La última de adivinanza del mundo* (2009), del escritor cubano Froilán Escobar viene a confirmar esta perspectiva que niega toda posibilidad de recuperar o reconstruir una realidad pretérita en forma pura. No cabe preguntarse con respecto a esta obra cuán apegada está a los hechos o cuáles “hechos ocultos” saca a la “luz pública”. Las preguntas que debemos hacernos son distintas y giran en torno al sentido mismo que el pasado ocupa en nuestra existencia. La novela no se encuentra pervertida por la idea de que la literatura debe “retomar” acciones reales para crear “nuevas interpretaciones” de los hechos recogidos e institucionalizados por la historia, lo cual, como vimos, deja a la literatura en un callejón sin salida. Desde este punto de vista, resulta significativo que la novela no se queda en el simple ejercicio nemotécnico de “evocar” con palabras los acontecimientos de un tiempo anterior. De hecho, la obra no es ni la “reconstrucción” de un pasado ni la rectificación de una versión, es más bien la construcción de un sentido, tal y como lo expresó el mismo autor en la presentación de su novela:

Uno se pasa la vida acechando sus orígenes, buscándose los ecos, el lejano sonar de las voces que, de alguna extraña manera, al no querer callarse, se adentran en la realidad y nos despiertan con la búsqueda de un sentido. Uno se pasa la vida buscando cantar el canto en que se fundamenta nuestra identidad, no sólo con el fin de dar expresión a lo que pueda haber en sí de peculiar, sino como la mejor manera de reencontrar en uno la huella de lo que heredamos. Uno se pasa la vida reconstruyéndose, tratando de armar los fragmentos que nos explican, sin percatarse de que uno, además de memoria, es invención (Escobar, 2010, 53-54).

En síntesis, la novela cuenta la historia de una muchacha que vive prisionera de la noche, símbolo, en este caso, del desconocimiento; en particular, el desconocimiento de la vida de su padre. En palabras de ella:

La realidad, entonces, no sabía de saberse. No la agarrábamos. No estaba en lo palpable. Era un montón dichos de pedacitos rotos o de desmesuraciones de maltratos que nos llegaban. Estábamos metidos dentro de la noche sin que pudiéramos salirnos de sus oscuridades (Escobar, 2009, 8).

Estos personajes carentes de realidad, sin mundo, sin pasado son todo un *leit-motiv* en las novelas de Froilán Escobar. La singularidad de este, en particular, radica en que su "vida de tinieblas" se debe a que no sabe nada de su padre, representación obvia del origen. Atrapada en esta realidad sombría que, a la vez, se torna en su presente eterno, la joven, guiada por una negra, opta por "tejerse un pasado" por medio del ritual afrocubano, a tejer la vida ignorada de su padre gracias al conocimiento ancestral africano, es decir, a construirse un mundo que, a la larga, constituirá su vereda emancipadora:

Mamá Goyita, mi madrina, me enseñó a trenzar y a curarme así del dolor. Pero en especial, me enseñó, con esto de tejer, como su santo, el destino de mi papá, que no estuviera en dudas, de hacer el empezar el mundo con él, porque, como ella dice, por uno se empezó el mundo. Orula conocí lo destino de toa la cosa, dónde etá lo comienzo, dónde etá camino ahora, y dónde lo va terminá. Ella y el río cuya agua teje, el Cuyaguateje, me dieron esa inspiración. Lo píritu moran dentro donde tú cose retrato. Tú hacé cosío, acuédate, mi niña, pa que la via tengá segunda vé.

Eso, papá. Estoy viviéndote en la vida por segunda vez, con fin de saberte. Al principio yo no entendía. Pero Mamá Goyita me lo regaló como un otán de Elegguá, como un ver dicho delante mío. Tú probá, mi niña, así, po entremedio de lo deo. Y, al mover las manos, ¡sí, carajo!, aparezco, incluso yo, en el derredor de un tiempo que fue, que estaba, que quizás esté siendo entodavía donde la otra orilla (Escobar, 2009, 38).

Dos ideas revolucionarias se esconden detrás de esta propuesta. La primera de ellas es la idea de que el pasado es hecho necesario. El personaje principal vive en la noche, en las tinieblas y ello se debe a que no posee historia, a que, como se dijo, no sabe nada de su padre. En otras palabras, estamos en presencia de una "huérfana de pasado". Al carecer de pasado, su presente es tormentoso. Es víctima de los maltratos de su tío, incluso es violada y embarazada por él. El desgarrador relato defiende, entonces, la imposibilidad de una existencia sin un pretérito que la ilumine.

La segunda idea es la posibilidad de construirnos ese pasado necesario. Puesto que se carece de él, es factible entonces optar por fabricarse uno a través del tejido. En dicho proceso, el mito afrocubano tiene un lugar de privilegio, pues es el mecanismo que permite la construcción de la historia. En efecto, la muchacha lo que teje es un *awó* y lo hace gracias a la guía de su madrina, Mamá Goyita, quien es una gran conocedora de los misterios de la religión negra. Lo paradójico de este hecho es que la joven no solo teje la historia de su padre, sino que, además, cuenta la historia de la campaña de Maceo en Pinar del Río hasta el sangriento combate de Ceja del Negro, el 4 de octubre

de 1896, enfrentamiento en que muere su padre y que constituye el final de la novela. La novela, de esta forma, logra conjugar en todo armónico historia, mito y ficción.

La novela, además, asume el barroco como una formulación estética y con ello logra superar la idea de una narrativa constituida como reflejo o copia de lo real. En palabras más llanas, la novela no se entiende a sí misma como un “relato”, su objeto no es la significación misma, sino el dialogo doméstico de los elementos formales y conceptuales. En él, la enunciación está por encima de lo enunciado. De hecho, la obra asume lo desproporcionado como norma. Agregación, iteración y yuxtaposición son su contrapunto. Este principio de escritura, que dilata las posibilidades expresivas y poéticas del lenguaje coloquial, revela una discordante armonía que reivindica el derecho a contar y contarse de estos personajes de raigambre popular. Así, el texto, en un coherente desenfreno, se constituye en un amago escandaloso y libertino que concreta un oxímoron discursivo: la construcción “natural” de una oralidad “artificial”. Ciertamente, se trata de una novela con “deleite auditivo”. Gracias a ello, el lenguaje se torna en parte de la realidad contada. Claro está, la novela no es un mero registro de giros lingüísticos. El texto se inspira en el lenguaje oral, pero no desde una perspectiva realista. No se trata de copiar el habla popular, se trata de tomarla como punto de partida para la construcción de un lenguaje literario. Al respecto, considérese el siguiente fragmento, reproducido *in extenso*, en el que se narra la manera como una persona experimenta un trance ritual muy propio de la religión afrocubana:

Entonces el ahí. La realidad viene a hacer ochiché. El Taita de mí tío hace una de las transformaciones en que se cambia. Empavorezco al comprender el vislumbre. Va dando tumbos por el cementerio. Convulsiona. Se le brotan los pelos botados para afuera por todo el cuerpo. Llega al pie de una tumba. Mete despotricado un remeneo. Se da cuerazos con un gajo de palo de muerto. Come bichos de cucarachas y lagartijas. Es un tragar entero todo lo que se lleva a la boca. Está montando santo. ¡Aleyo! ¡Aleyo! Hace su revuelque con la noche, encaramándosele mulo con la verga. Se la clava metida donde las tinieblas se verijan. Babea de las comisuras de los dientes y jadea un sofoco. Resopla tanto que se abulta de los ojos. Le salen entonces estiradas largas las orejas. Y culmina en sacar los colmillos de las fauces. La cara se le enroja igual que si se comportase rabioso, con brasas de candela en el salirse de la mirada. Todo el cuerpo, en el retorcerse, se animala. Ahora se tira a ponerse en cuatro patas y empieza a tener la estampa como de perro. Recorre el derredor haciendo olfato por el suelo. Busca parece algún mendrugo de algo que comparezca caído. Luego sale a correr al campo. Mea al pie de los palos donde huele que hubieron de venir otros canes. Husmea por los encima del

aire, por sentirse peste de carne que se pudre. Entonces, ¡solavaya!, se encamina a correr en pos de la dirección de donde viene el aire sucio (Escobar, 2009, 135-136).

Como puede apreciarse, la agramaticalidad, el sinsentido, la ilogicidad que esconden el predominio de lo rítmico y lo melodioso pretenden ampliar los límites de lo significable, romper el "orden lógico" del discurso y dar cabida a lo que no se ha podido decir. En la novela, la alteración de lo idiomático va conjugada, de forma indefectible, con un rescate de la palabra acallada. La escritura se presenta, entonces, como un fenómeno vital que permite mantener una lucha contra la represión y la imposibilidad/dificultad de expresarse.

Vista dentro de este contexto, es claro que la novela, más que la desestabilización de un discurso hegemónico, lo que busca es la evidenciación de que la historia debe escribirse permanentemente. Con esto, la obra nos invita a liberarnos de la creencia espantosa en que existe un tiempo devorador que está en función de un *ἔσχατον*, tal y como lo pintara en toda su grotesca actitud Goya en su cuadro de *Saturno devorando a su hijo*. Todo presente tiene, y necesita, un pasado. No se trata, por lo tanto, de destruir nuestro pretérito cambiándolo o negándolo. El pasado, en tanto que evento narrado, es una construcción discursiva, es decir, está hecho de palabras, por eso en novela se "teje". La idea revolucionaria que este texto nos transmite es que hay que volver sobre él, una y otra vez, para construirlo.

De esta forma, la novela, al proponer como factible la creación de la memoria, intenta demoler la barrera que separa el presente del pasado y tiende un puente que permite "conectar" una serie de acontecimientos que, de otro modo, estarían perdidos de forma irremediable. En primer lugar, hay que recordar que lo que llamamos "organización temporal" no es sino la reproducción de una serie de acontecimientos, es decir, el establecimiento de un tiempo finito. Cada presente, entonces, debe volver hacia atrás y "entender" su pretérito de acuerdo a sus propias necesidades. El pasado no va a ser siempre el mismo. La resignificación de la historia se entiende entonces no como una "re-escritura", sino como una necesidad eterna y continua de escribir de nuestros pasados. En la novela, el pasado se está haciendo... con la finalidad de tener un presente⁷.

7 Como se sabe, en el panteón griego figuraba una diosa que llevaba el sugestivo nombre de Memoria. *Mnemosyne*, la madre de las musas y la "patrona" de las artes, era la divinidad que garantizaba la perpetuación en el recuerdo. Para los griegos, la poesía era un don divino de esta diosa. La evocación de esta divinidad nos permite entender el incalculable valor emancipatorio de la idea aquí expuesta, pues, como señaló Jean-Pierre Vernant (1973, 96): "El 'pasado' es parte integrante del cosmos: explorarlo es descubrir lo que se disimula en las profundidades del ser. La historia que canta Mnemosyne es un desciframiento de lo invisible, una geografía de lo sobrenatural".

La obra reacciona, entonces, ante la idea de un pasado sabido, asimilado e interpretado bajo la vestimenta de “verdad” incuestionable. La novela atenta contra esta suposición, busca “abrir” el sentido y demostrar que el pasado, como construcción discursiva, se está haciendo, que la “verdad” es necesariamente un efecto y que debe tomarse como tal. Todo presente necesita un tiempo pretérito. La ciencia histórica trata de *fijar* el pasado, la novela de Froilán Escobar busca *liberarlo*. Esto supone una crítica profunda a la concepción tradicional del tiempo: el instante no es un simple tránsito desde un pasado hacia un presente, sino que en él mismo se muestra el tiempo eterno, un tiempo que siempre va a estar ahí. En otras palabras, no se trata de una observación neutral y objetiva –la cual es por demás imposible– o de reconstruir y ordenar el pasado, se trata más bien de rearticular la concepción de temporalidad descalificando los presupuestos teóricos fundamentales del proceso historiográfico.

Por lo tanto, se puede concluir que la novela ofrece un mundo en cuyo interior tres peculiaridades se trasponen. La primera es un desasosiego lingüístico sin precedentes cuya riqueza léxica desborda los límites de lo decible. La segunda es el relato de una historia que nos incita a buscar la resignificación de la gesta heroica de los mambises. La última, y posiblemente la más importante, es la incomparable vitalidad con que se recorren los recónditos escondrijos del mundo religioso afrocaribeño cuyos misterios se presentan ante nuestros ojos a través de un expresionismo monumental. Con ello, la vuelta hacia atrás que en esta novela se realiza constituye el alegato más profundo a favor de la idea de que el pasado no es una historia acabada, sino un relato que debe escribirse y reescribirse permanentemente. Así, *La última adivinanza del mundo* se abre camino entre las sombras conceptuales que proyectan la idea de un tiempo destructor y aniquilador y nos invita a vivir el trascurso temporal liberados de la necesidad de una finalidad trascendente.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Barthes, Roland. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Benedetti, Mario. (2005). *Variaciones sobre el olvido*. Madrid: H Kliczkowski.
- Calame, Claude. (2009). *Prácticas poéticas de la memoria. Representaciones del espacio-tiempo en la Grecia antigua*. México: Siglo XXI.
- Eliade, Mircea. (1974). *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

- Escobar, Froilán. (2010). Oírle a la noche los susurros. *Revista Nacional de Cultura*, N° 59, 53-58.
- Escobar, Froilán. (2009). *La última adivinanza del mundo*. San José: EUNED.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. (1993). La ficcionalización de la historia en *Los perros del paraíso*. *Verba Hispanica*, N° 3, 47-62.
- Fernández Vázquez, Laura. (2003). *Eurocentrismo, identidad e historia en la trilogía del descubrimiento de Abel Posse*. Tesis de maestría. Universidad de las Américas, Puebla.
- Fernández, Celia. (1989). *Verdad, mentira y ficción: Categorías pragmáticas*. *Ínsula*, N° 508, 23-25.
- Foucault, Michel. (2001). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- García Gual, Carlos. (1989). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo.
- García Márquez, Gabriel. (2000). *El general en su laberinto*. Barcelona: Mondadori.
- Malavassi Aguilar, Ana Paulina. (2007). *Historia: ¿ciencia, disciplina social o práctica literaria?* San José: EUJR.
- Patiño Correa, Viviana. (1990). Los perros del paraíso. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 19, 175-198.
- Perkowska, Magdalena. (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana.
- Posse, Abel. (1987). *Los perros del paraíso*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Puyo Vasco, Fabio. (1988). *Muy cerca de Bolívar*. Bogotá: Oveja Negra.
- Ricoeur, Paul. (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores.
- Scarano, Mónica. (1997) *Los perros del paraíso* de Abel Posse: la trama oculta de la escritura. En Scarano, Mónica; Marinone de Borrás, Mónica y Tineo, Gabriela (Eds.) *La reinención de la memoria. Gestos, textos, imágenes en la cultura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vernant, Jean-Pierre. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- Villalobos, Grace. (1997). *El humor y la ironía como mecanismos desestructuradores del símbolo colombino en "Los perros del paraíso" de Abel Posse*. Tesis de licenciatura. Universidad de Costa Rica.
- White, Hayden. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Zuleta, Ignacio M. (1984). La escritura de la novela y la escritura de la historia: cuestiones de método en textos hispanoamericanos. *Todo es historia*, N° 212, 17-22.