



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Amar Sánchez, Ana María

Políticas de la ficción y ficciones políticas en América Latina



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Amar Sánchez, A. M. (2000). *Políticas de la ficción y ficciones políticas en América Latina*. *Revista de ciencias sociales*, (11), 35-43. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1149>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Políticas de la ficción y ficciones políticas en América Latina*

Ana María Amar Sánchez**

El juego entre ficción e historia, la tensión entre lo documental y lo imaginario, ha sido siempre un campo de atracción y debate para autores, lectores y críticos. La narrativa que se instala en ese cruce no sólo problematiza los vínculos entre dos discursos con estatutos de verdad en principio muy diferentes, sino que plantea un punto de encuentro –y también de conflicto–: su condición política. Voy a referirme en particular a una novela y una película que por sus semejanzas y divergencias son ejemplos privilegiados de esta intersección entre ficción, historia y política. La novela es *Historia de Mayta*¹ de Mario Vargas Llosa publicada en 1984; la película, *La boca del lobo* dirigida por Francisco Lombardi en 1988. Ambas representan similares coyunturas históricas del Perú, pero eligen episodios muy disímiles, puntos de vista casi opuestos; cuentan, en resumen, otra Historia. Y en ese contar no sólo definen su posición de enunciación, su espacio discursivo sino que también ofrecen una interpretación, proponen al lector y al espectador una lectura, es decir, delinean versiones de los hechos fuertemente políticas.

El gesto de apropiación de lo histórico implica varias consecuencias para la ficción. Más allá de la polémica ya muy cono-

* Trabajo presentado en el XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Salamanca, 26-30 de junio del 2000. Este ensayo forma parte de un estudio en preparación sobre los vínculos entre discursos literarios, históricos y políticos en Latinoamérica.

** Profesora-Investigadora de Harvard University.

¹ Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

cida acerca de los múltiples puntos de contacto entre ambos tipos de relato, y debido precisamente a esta condición narrativa que comparten, las ficciones parecen avanzar sobre los límites del discurso historiográfico y proponerse como una zona de debate y confrontación.

Los trabajos de Hayden White, Arthur Danto y Michel de Certeau son un punto de referencia clásico cuando se habla de la condición narrativa del discurso histórico y de su producción de verdad. Danto nos recuerda la imposibilidad de alcanzar "el conocimiento perfecto" y lo inevitable, en su construcción, de un proceso interpretativo y selectivo que otorga relevancia a determinados hechos. Hechos que son *contados* por sujetos que "*dan forma* –dice White– a los fragmentos del pasado". White ha sido posiblemente quien más ha insistido en el carácter narrativo de la historia y en su semejanza con la ficción; abre el camino a la "competencia" entre ambos tipos de discurso al recordarnos que las imágenes ficcionales no son menos "verdaderas" que las del historiador, sólo se trata de dos clases de verdades diferentes. En todos los casos, se enfatiza el rol del sujeto que construye la historia, lo que Danto llama "la interpretación moral"² o White la posición del que organiza y relaciona: "los hechos no hablan por sí mismos, el historiador habla por ellos y los convierte en una integridad discursiva".³ Quizá sea Michel de Certeau el que expone mejor lo que implica este reconocimiento cuando señala que todo relato que cuenta "lo que pasa" instituye lo real en la medida en que se propone como la representación de una realidad; su autoridad se sostiene en que presenta e interpreta "hechos". El "hacer historia" entonces está indisolublemente ligado a posiciones desde donde se habla, "en el cruce de un saber y un lugar" vinculados a instituciones y coyunturas, es decir, a formas de poder y política. De este modo, de Certeau reintroduce en el debate la nece-

² Arthur C. Danto, *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 92.

³ Hayden White, "The Fictions of Factual Representation", en A. Fletcher (ed.), *The Literature of Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, p. 33.

⁴ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

sidad de insistir en la "repolitización" del campo de las humanidades.⁴

El relativismo que define esta época sin certezas permite reconocer los límites del saber y la imposibilidad de aprehensión de una verdad objetiva; lee todo discurso como una forma de relato y como constructor de verdades parciales. Sin embargo, las posturas relativistas llevan implícita la exigencia de aceptar la responsabilidad del propio discurso, de asumir una perspectiva que siempre será ético-política. En este sentido, me parecen particularmente interesantes los trabajos de Alain Badiou,⁵ en tanto se opone al uso de la ética como coartada para justificar la muerte de la política. No hay para él una ética en abstracto, toda ética está en situación y se define de acuerdo a la política a la que pertenece. Si puede hablarse de una "ética de las verdades" es con respecto a los sujetos en esa situación que él llama *acontecimiento*.

Estas reflexiones son particularmente válidas como sustento para pensar los textos ficcionales que rozan de diversas maneras la historia, en tanto problematizan el estatuto de verdad de esta última y se proponen como relatos alternativos, constructores de "otras formas de verdad"; es decir, como discursos políticos en abierta confrontación en la mayoría de los casos con la Historia. En este sentido, podrían leerse estas novelas a partir de lo dicho por Foucault: "Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad [...] 'ficcione'. Se 'ficciona' historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se 'ficciona' una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica".⁶ Es a la luz de estas propuestas que pueden anudarse los términos ficción, política, historia y ética en torno al análisis de los textos. Un ejemplo casi paradigmá-

⁵ Alain Badiou, "La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal", en T. Abraham (ed.), *Batallas éticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

⁶ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1979, p. 162.

⁷ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

tico de este vínculo es *Respiración artificial*;⁷ la novela de Ricardo Piglia propone otra verdad a partir de contar otra historia, mejor dicho contar el revés de la historia oficial y contarla de otro modo; se juega así a una lectura futura, a preservar la memoria y a estar atento, como dice el narrador, "al murmullo enfermizo de la historia". Resulta entonces el relato ético-político por excelencia donde mejor leer (y ésta también es una posición política) la última dictadura militar argentina.

Otra historia, otra verdad, otras verdades. *Historia de Mayta* resulta un caso privilegiado, ya que podría leérsela de modo paralelo con los periódicos de la época o los trabajos históricos de los últimos años, pero además puede ser relacionada con la película de Lombardi, también una ficción que se juega a contar la historia y propone el debate –quizá la confrontación– con el texto de Vargas Llosa.

Toda novela que "invade" el campo de la historia reitera ciertas estrategias y mantiene algunas convenciones: por una parte, siempre postula su garantía de verdad, insiste en su carácter confiable por haber seguido métodos de investigación de algún modo equiparables a los de la historiografía. Recuérdense el famoso prólogo de Carpentier a *El reino de este mundo*,⁸ donde "el haber estado allí" y la existencia comprobable de lugares y personajes pretendían dar esa garantía de verdad. O el epílogo de García Márquez a *El general en su laberinto*,⁹ donde las cronologías y los precisos –e irrelevantes– detalles históricos son la contrapartida de una ficción que es también balance del presente latinoamericano. Y éste es otro de los rasgos comunes a estas novelas: lectura del presente a través de un pasado que de algún modo lo explica o funciona como su alegoría. Las estrategias destinadas a "inducir el efecto de verdad" (citando otra vez a Foucault) se anudan en estos relatos al proyecto implícito en todos de ser leídos, en tanto ficciones, como más verdaderos que la historia; de representar una interpretación "mejor" de los hechos.

Estas estrategias han sido notablemente alteradas y a la vez

⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

⁹ Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

exasperadas en *Historia de Mayta*, la insistencia en ellas llama la atención del lector y de los críticos que suelen enfocarse casi exclusivamente en esas explícitas "declaraciones" del narrador. *Historia de Mayta* se presenta como un texto autorreflexivo y así quiere ser leído; toda la novela está atravesada por variantes de la misma afirmación: "solamente sé que la historia de Mayta es la que quiero conocer e inventar", "No va a ser la historia real, sino, una novela [...] Una versión muy pálida, remota y, si quieres falsa", "en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa", "No pretendo escribir la verdadera historia [...] sólo recopilar datos añadiendo copiosas dosis de invención", "todas las historias son cuentos que están hechas de verdades y mentiras", "he pasado un año investigando [...] fantaseando", "en una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel". Estos no son más que algunos ejemplos de una "teoría" sobre las relaciones entre ficción e historia que parece postular el relato. El interés en ser leído como "mentiroso", como fantasía poco fiel, invención y falsedad, llama la atención en un texto que se presenta no sólo como "la historia de Mayta" sino como el relato de la exhaustiva investigación del narrador. ¿Qué efectos quiere producir esta estrategia tan distante de lo esperable? Por otra parte, la insistencia en recordar que sólo se trata de una novela "con copiosas dosis de invención" depende de un narrador que –como muchas veces en Vargas Llosa– está prácticamente asimilado a la figura de autor. El relato da pistas para esta confusión, y no es un artificio inútil: se tiende a atribuirle una autoridad inmediata, nacida de ese vínculo con la referencia externa que el texto insiste en negar.

Es decir que se ha creado una trampa para el lector, quien atrapado en el mecanismo que lo induce a "no creer" y, a la vez, a prestar atención al relato de la investigación, acepta "la historia de Mayta" sin reparos. Queda seducido por el juego que dice ser literario pero que en el mismo momento de decirlo busca convencer de su sinceridad; el discurso adquiere credibilidad precisamente por declarar que es ficción y desde ese espacio impone "su" historia. Puede uno preguntarse qué clase

de historia consigue imponerse a través de esta estrategia. También podría recordarse que Vargas Llosa es el autor de un artículo llamado "La verdad de las mentiras" en el que sostiene que las novelas "mintiendo, expresan una curiosa verdad, disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es."¹⁰ ¿Qué verdad entonces se filtra de este modo?

Es aquí donde resulta interesante confrontar la novela con la película de Lombardi. ¿Qué recorte sobre la historia del Perú en los años '80 ha realizado cada uno de estos discursos?. *Historia de Mayta* narra un episodio insignificante, ubicado veinticinco años atrás (con respecto al momento en que transcurre "la investigación"). Tiene como protagonista a una figura oscura, un hombre cuya vida resulta un patético fracaso, no por la dimensión antiheroica que pudiera haber alcanzado en su lucha, sino por la ausencia de sentido de sus actos y por su final "degradado". Sobre todo si pensamos que funciona dentro del relato como el antecedente de los movimientos políticos o revolucionarios posteriores: Mayta, señala Rita de Grandis,¹¹ es una metonimia de la izquierda.

Episodio aislado, casi irrisorio, el levantamiento de Mayta parece ser la consecuencia de la falta de sentido de la realidad de su protagonista que se hunde en el olvido y la marginalidad para terminar como un oscuro heladero desmemoriado. La pregunta que puede hacerse cualquier lector, "porqué elegir semejante incidente tan poco significativo", la formula el texto mismo y también la contesta a lo largo de los capítulos: porque en ese pasado está la clave del horroroso presente que diseña el narrador. Un presente apocalíptico, un Perú de fantasía, según dice, "devastado por la guerra, el terrorismo y las intervenciones extranjeras"; un presente que se abre y cierra con la imagen de la basura invadiendo Lima.

De este modo, y a partir de Mayta, se desarrolla en el texto una teoría de los movimientos revolucionarios, de sus orígenes

¹⁰ Mario Vargas Llosa, "La verdad de las mentiras", en *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 6.

¹¹ Rita De Grandis, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

nes, de su sentido y resultados. La ficción funciona como una alegoría, una fábula que "enseña" al lector y le indica qué conclusiones sacar. En particular, en el último capítulo se deslizan (casi "de contrabando") expresas opiniones del narrador reforzando el camino que ha tomado la historia. En el mismo sentido van la elección del año en que transcurre el episodio (1959) que lo convierte en una especie de absurda contracara de la revolución cubana o la homosexualidad atribuida al protagonista que está lejos de ser vista como un elemento a favor o neutro en la construcción del personaje.

La película narra otra historia. El foco se desplaza y el episodio se concentra en un grupo de militares enviados a reprimir acciones de Sendero Luminoso en un lejano pueblo de la sierra peruana. Jamás vemos al enemigo, sí nos encontramos en el centro mismo del ejército peruano, y esto le queda bien claro al espectador desde el comienzo mismo en el que es "sobrevolado" por un helicóptero con la sigla de las fuerzas armadas peruanas: la toma nos ubica debajo de él y todo su peso parece caer sobre nuestras cabezas. A partir de entonces, los enfrentamientos, las contradicciones, la masacre absurda y brutal de campesinos indígenas y las escenas finales que convierten al protagonista en un héroe desertor, nos mantienen dentro de una institución resistida por su crueldad, plagada de violencia, con conflictos raciales, de clase y sexuales. El enemigo invisible y temido es una sombra que sirve para resaltar la barbarie militar ejercida especialmente sobre los campesinos más que sobre una guerrilla que parece ser la excusa para el ejercicio sistemático de la represión.

Pueden delinearse con facilidad diferencias claves entre ambos relatos: desde el recorte y la elección de la historia hasta el tratamiento de la misma, todo lleva a lecturas opuestas. La película enfoca al ejército como un cuerpo sin autoridad moral, corrupto y sanguinario; por eso sólo puede alcanzar la condición de héroe el desertor y Sendero Luminoso pasa a segundo plano. Desde el comienzo estamos dentro de una institución nacional y las escenas plagadas de símbolos patrios así lo confirman: son particularmente interesantes las secuen-

cias jugadas en torno a la bandera ya que en ellas el enfrentamiento espacial entre militares y campesinos indígenas (ambos grupos quedan en lados opuestos del mástil y a diferente altura) es correlativo a la actitud de entusiasmo o indiferencia que distingue a los "buenos" de los "malos" patriotas.

La cámara nos ha llevado al corazón de uno de los espacios políticos por excelencia y desde allí el relato ficcional propone abiertamente una representación y una lectura de lo real. Como dice el ya citado texto de de Certeau, "su autoridad [narrativa] se sostiene en que presenta e interpreta hechos".

El relato de Vargas Llosa ha jugado al escondite, nos ha conducido a través de una investigación que afirma su veracidad cuanto más el narrador la define como "novelesca"; nos ha convencido hasta aceptar, casi sin darnos cuenta, sus fuertes y definitivas declaraciones sobre un episodio y un personaje que fueron despojándose de todo carácter político. La historia peruana de las últimas décadas parece así el resultado casual de una empresa casi individual y grotesca, producto de un fanático fracasado, sin experiencia, movido por razones oscuras, en su mayor parte personales. Se ha despolitizado una coyuntura a la vez que se le ha quitado todo sentido histórico.

La mayoría de los críticos reconoce lo que Susana Reisz llama "el afán exhibicionista" en las reiteradas reflexiones de un narrador "demasiado visible".¹² Me interesa más considerar la novela como un ejemplo excepcional de las posibilidades de manipulación textual y de sus efectos políticos, en especial me interesa la alternativa de confrontarla con otras formas discursivas como en este caso la película *La boca del lobo*.

Se puede vislumbrar en *Historia de Mayta* una peculiar relación entre la ficción y la historia. Si esta última suele ampararse en la objetividad para "inducir efectos de verdad" sostenidos por el rigor que atribuimos a la historiografía, la novela realiza el mismo movimiento pero desde el extremo

¹² Susana Reisz de Rivarola, "La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXV, No. 2, 1987.

opuesto: utiliza como coartada para imponer su versión histórica la ficción y se ampara en esa condición ficcional para ganar la confianza del lector.

Ficción que se presenta como mentirosa (y los juegos de lenguaje nunca son casuales ni inocentes), investigación que encubre una biografía en la que domina una definida postura del narrador, la lectura de esta novela nos lleva a recordar que no se trata sólo de confrontar versiones. Cada opción nos implica; si podemos pensar en una ética de las verdades en el sentido de Badiou, ésta se liga a los sujetos en una situación específica y eso nos incluye a nosotros, los lectores y espectadores. La novela de Vargas Llosa y la película de Lombardi involucran mucho más que una diferencia de perspectivas. Son dos modos de opción ético/política y es por ese camino que me interesa continuar este proyecto, pensando que todo discurso se define y nos define en una elección. Aquí se encuentra el punto más interesante del contacto entre los discursos: el espacio en donde cada relato –cualquier relato– anuda "su verdad", inevitablemente, a un gesto ético y por lo tanto político. ♦

