

Adam Elbanowski

El prólogo y el concepto de la ficción en la literatura hispanoamericana

La idea de la ficción pertenece a uno de los conceptos más confusos en las investigaciones literarias de hoy. Existen diversas teorías, definiciones e indicios de ficcionalidad, muchas veces contradictorios. ¿Cómo, entonces, plantear la problemática de la ficción en la literatura hispanoamericana, si los investigadores ni siquiera están de acuerdo cuáles son las fronteras de la ficción, más aún, las de la literatura? Para encontrar la solución a este problema propongo acudir al autor para descifrar sus intenciones o, sea, el sentido del texto literario, aunque éste implicaría en la recepción un sinfín de significaciones. Es verdad, que a finales de los años sesenta dos investigadores franceses –Roland Barthes y Michel Foucault– anunciaron "la muerte del autor", no obstante, diversas teorías más recientes han reivindicado al autor, entendido éste como una categoría inscrita en el texto, el remitente que se comunica con el lector mediante una red de convenciones y pactos literarios. El plano fundamental de la comunicación literaria lo constituye el entorno de la obra literaria, es decir, el *paratexto*, en la terminología de Gérard Genette. En primer lugar, el prólogo o el epílogo, manifiestan, de una manera particular, la fuerza ilocutiva del paratexto. Es ahí, donde el escritor declara sus intenciones, traza ante el público un horizonte de expectativas, formulando un postulado, según el cual la obra en cuestión debe ser leída como ficción o como no ficción, como el relato ficcional o como el relato factual. Ambos tipos de discursos implican dos pactos distintos, es decir, dos modos de leer: el primero se refiere al contrato de ficción, que rechaza (o mejor dicho, finge rechazar) cualquier aspecto referencial de la obra. El segundo apunta al contrato de veracidad que radica en un compromiso del autor de decir la verdad, refiriéndose a la autenticidad y referencialidad externa de lo relatado.

Mi objetivo es analizar la problemática de la ficción en la literatura hispanoamericana desde la perspectiva del prólogo del autor. Conforme a la teoría del paratexto, tomaré en cuenta también los epílogos. Es decir, intentaré definir el contrato de veracidad y el contrato de ficción o, más precisamente, todo un abanico amplio de pactos que construye el autor, un vasto espectro de opciones y matices, del testimonio a la pura fantasía, declarados intencionalmente en prólogos y epílogos.

Empecemos por el contrato de veracidad. Los autores, postulando este contrato, muchas veces incluyen en el prólogo una larga lista de fuentes y obras consultadas o, simplemente, subrayan que han recogido una amplia bibliografía y documentación. De este modo, la documentación sirve de garantía de exactitud y veracidad. Elena Poniatowska en su novela *Tinísima* presenta a muchas personas que le facilitaron escribir la obra, así como publica un registro detallado de archivos consultados: "Al libro de Tina Modotti le debo no sólo diez años sino el haber investigado, leído, escrito, tirado, eliminado un sinfín de papeles". El motivo de la rigurosa documentación histórica aparece frecuentemente en los paratextos de Alejo Carpentier (*El Reino de este mundo* o *El siglo de las luces*). García Márquez en *El general en su laberinto* al lado de "una documentación tiránica" hace referencia a las consultas con los historiadores que le facilitaron recoger muchos detalles de la vida privada de Bolívar. El comentario de García Márquez es, al mismo tiempo, un interesante

ejemplo de poner en duda la validez de los archivos históricos como garantía de la veracidad novelesca, porque el autor colombiano nos hace desconfiar de esta documentación "contradictoria y muchas veces incierta".

La novela basada en la estricta documentación constituye un fundamento de la novela testimonial. O, dicho de otro modo, ambos conceptos se identifican, como lo expresa Miguel Barnet. La novela testimonial (a su vez, casi identificada con el concepto de la novela comprometida) se ha convertido en uno de los signos más reconocibles de la literatura hispanoamericana.

El escritor y periodista colombiano, Germán Castro Caycedo, manifiesta en el prefacio a su obra *La Bruja* todas las aspiraciones de la novela testimonial: "Transcribo –afirma el autor- frases reales, publico facsimilares de documentos verdaderos y fotografías de lugares". He aquí, la declaración del contrato de veracidad en su forma casi canónica, que excluye cualquier elemento que podría asociarse con la literariedad. El autor niega su oficio de escritor, de artista; es, simplemente, copiadador, el hacedor platónico que no crea, sino reproduce miméticamente la realidad.

No sólo el testimonio anunciado en el prefacio implica la mimesis, o sea, la idea de la imitación fiel de la realidad, actual o histórica. Veamos dos ejemplos que, aparentemente, no tienen nada en común, porque los diferencian épocas, géneros, contextos históricos y literarios. No obstante, en ambos casos el objetivo es el mismo. La novela colombiana de la violencia a menudo resalta su valor documental y mimético. Los autores declaran "la verdad de la historia", aseguran que "más que novela es una historia" (Eduardo Santa), que "no es producto de creación fantástica" (Ibáñez Castro). En las crónicas de Indias observamos la misma declaración de la veracidad, en que sigue reiterándose como un estribillo la palabra "verdad".

Los novelistas modernos, así como los antiguos cronistas, evocan al inicio la misma regla, garantizando la verdad de su relación. Rechazan cualquier parentesco con lo inventado, como si la ficción fuera algo despectivo, una cualidad que desprecia y rebaja el valor de la obra.

El testimonio, en toda la variedad del concepto, o sea, desde las formas propiamente dichas (la novela documental) hasta las formas mixtas, implica dos tipos de narradores o remitentes, lo que determina dos géneros testimoniales distintos: la biografía y la autobiografía. Nos centraremos en el primer caso. La biografía constituye una reconstrucción fiel de la vida del protagonista. El autor subraya en el prefacio la veracidad y el objetivismo garantizados por las medidas adoptadas en el proceso creativo, cabría decir, imitativo: grabaciones en video (*La Marca del Zorro* de Sergio Ramírez), grabaciones magnetofónicas (*Noticia de un secuestro* de García Márquez, *La vida real* de Miguel Barnet), investigaciones (*Operación masacre* de Rodolfo Walsh), entrevistas (*Cimarrón* de Miguel Barnet, *Relato de un naufragio* de García Márquez, *La lata quemada* de Ricardo Piglia).

En muchos casos la biografía como testimonio toma forma de un registro del monólogo del protagonista –un personaje real- que narra los episodios de su vida. El escritor, por consiguiente, disminuye su rol en el libro, presentándose, modestamente, como "editor" o "compilador". En las obras que presentan el testimonio del protagonista observamos un fenómeno particular, que consiste en la identificación del autor con el personaje.

¿Qué efecto tiene esta identificación en el marco del contrato de veracidad? La convención del testimonio implica, indudablemente, el objetivismo del escritor, inclusive, su distanciamiento. Cualquier intervención por parte del autor, tanto más la manifestada identificación con el protagonista, no es sino una declaración de parcialidad, que implica un paso hacia la idealización del personaje o, dicho de otra manera, hacia la ficcionalización. El contrato de veracidad declarado en el prefacio queda incumplido. La novela, impregnada por el compromiso, pierde su valor puramente testimonial transformándose en un discurso ideológico izquierdista (*Tinísima* de Elena Poniatowska), en una historiografía apologética del sandinismo (*La Marca del Zorro* de Sergio Ramírez), en un símbolo de la condición del escritor en la Cuba castrista (*El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas).

El testimonio implica otro elemento del contrato de veracidad – la categoría de un testigo, sea el propio autor, sea una persona ajena, pero fidedigna, que garantiza la veracidad de la relación. La figura del testigo aparece por la primera vez en las crónicas de Indias, como legitimación de la verdad histórica. Sin embargo, Fernández de Oviedo, así como Díaz del Castillo, postula los hechos pasados reconstruidos fundamentalmente gracias a la memoria: "no hay de esta escritura más de lo que en la memoria está y puedo de ella aquí recoger". Así pues, los recuerdos personales, tantas veces vagos y engañosos ("la memoria –observa Mario Vargas Llosa– es tramposa, selectiva, parcial"), en última instancia son una garantía de la verdad histórica.

La memoria tiene también otras connotaciones, tanto en la crónica, como en la novela moderna. El testimonio sirve para rescatar del olvido hechos, personajes, fechas y lugares. El cronista intenta eternizar las hazañas de los descubridores y conquistadores. Así pues, Juan de Castellanos en *Elegías de varones ilustres de Indias* menciona los "hechos dignos de ser eternizados (...), encarceladas en las oscuridades del olvido".

Los escritores contemporáneos igualmente postulan el imperativo de la conmemoración, no obstante, éste se refiere, generalmente, a un personaje anónimo, común y corriente. "La memoria –comenta Miguel Barnet prologando *La vida real*– como parte de la imaginación, ha sido la piedra de toque de este libro". En cambio, dos biografías colectivas –*De amor y de sombra* de Isabel Allende e *Historias marginales* de Luis Sepúlveda– son un homenaje al heroísmo de un protagonista incógnito.

El contrato de veracidad significa, por consiguiente, no sólo la declaración de lo verídico; apunta también al acto de documentar, testimoniar, archivar y conmemorar.

En el paratexto de muchas obras observamos una tensión entre la declaración del testimonio, de lo verídico y varios recursos que connotan una declaración involuntaria de la ficcionalidad, mediante, por ejemplo, el uso constante del término, de ningún modo neutro, "la novela". Lo emplea, por ejemplo, Elena Poniatowska en su testimonio ejemplar *Tinísima*. El "efecto de lo literario", que desbarata el "efecto de lo real", notamos al inicio de *Noticia de un secuestro* de García Márquez, donde el anunciado reportaje-documento luego se ve confrontado o aniquilado por una "narración laberíntica", "carpintería confidencial del libro" que da testimonio del "holocausto bíblico" en Colombia.

La Marca del Zorro, la novela testimonial de Sergio Ramírez, hace evidente una oposición entre las declaraciones del autor y la estructura de la obra. El paratexto, en que se formula el contrato de veracidad, se contradice con el texto propiamente dicho, que provoca en el lector un sentimiento de ficcionalidad, lo que se debe a múltiples intervenciones del autor en el testimonio del protagonista, mediante los recursos narrativos (retrospecciones), los títulos rebuscados de los capítulos, modificaciones estilísticas del habla del protagonista. En consecuencia, el testimonio se somete a un proceso de la literarización, se impregna de elementos puramente novelescos. En la "Nota preliminar" a *Canción de Rachel* Miguel Barnet en cierto modo resume incongruencias o contradicciones inscritas en las suposiciones de la novela testimonio: "Sabemos que poner a hablar a un informante es, en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela".

Obviamente, la regla fundamental de la novela dice que los escritores postulan la realidad como un punto de partida o una base en que construyen el mundo ficticio. Por lo general, el sustrato real en la novela lo forma un personaje histórico, cuya biografía documentada, es concretizada por el autor mediante diversos componentes ficcionales. La novela hispanoamericana contemporánea, en primer lugar, la nueva novela histórica, ofrece una larga lista de las grandes figuras del pasado: Colón (*Vigilia del Almirante* de Roa Bastos), Cabeza de Vaca (*El largo atardecer del caminante* de Abel Posse), Bolívar (*El general en su laberinto* de García Márquez), José Gaspar Rodríguez de Francia (*Yo, el supremo* de Roa Bastos), Emperador Maximiliano Habsburgo y su esposa Carlota (*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso), Juan Perón (*La novela de Perón* de Eloy Martínez).

Nos referimos, ciertamente, tan sólo a las novelas, cuyo paratexto apunta, explícitamente, al personaje histórico, aunque los escritores de distintos modos precisan la relación entre el prototipo histórico y su equivalente novelesco. En gran parte, los autores enlazan el contrato de veracidad con el de ficción, atribuyéndose, irrevocablemente, el derecho a inventar. Por ejemplo, Roa Bastos en *Vigilia del Almirante*, la biografía novelada de Colón, postula en la nota preliminar la "historia adivinada", un retrato muy personal del descubridor, con el objetivo de "imaginar su presencia en presente".

Por consiguiente, el tejido heterogéneo de la novela manifiesta una tensión, un desajuste entre lo referencial y lo ficcional. Dicho de otro modo, el escritor proponiendo al lector un pacto, desenmascara, deliberada o involuntariamente, la naturaleza convencional y ambigua de los dos contratos. El contrato de veracidad y el de ficción se sobreponen, se invaden mutuamente y, en consecuencia, se anulan.

Frecuentemente, los autores declaran en el paratexto que mezclan los personajes reales e inventados. Lo hace Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara*: aunque ya en la primera frase del prólogo nos convence que " (...) sus [del libro] personajes existieron en el mundo real (...)", al final nos comunica que dos protagonistas principales – Santos Luzzardo y Marisela - son "de pura invención de novelista". Lo que en *Doña Bárbara* aparece como una contradicción, o un dilema irresuelto entre ambos contratos, a partir de la nueva novela de los cuarenta, forma parte de un juego literario.

En diversas obras los escritores, sin rechazar definitivamente el contrato de veracidad, exponen, paradójicamente, la naturaleza ficcional o mágica de la realidad.

Es sorprendente, que este recurso aparezca en los géneros muy diversificados, de la novela testimonial a la narración fantástica. En el prólogo-manifiesto – que abre *El reino de este mundo*- Alejo Carpentier proclama "lo real maravilloso americano", al manifestar que la realidad de América Latina es mucho más mágica que cualquier invención literaria. Por otro lado, la "sensación de insuficiencia" y de "frustración", que declara García Márquez al inicio de *Noticia de un secuestro*, no es sino una manifestación involuntaria de la ineptitud del relato factual, que es incapaz de abarcar en todos sus matices la realidad multidimensional, en este caso la realidad de la Colombia de hoy: "Mi única frustración es saber que ninguno de ellos [los secuestrados] encontrará en el papel nada más que un reflejo mustio del horror que padecieron en la vida real". Otro escritor colombiano, Germán Castro Caycedo, al enfrentarse con la realidad de su país, sigue insistiendo en el poder creativo de la novela testimonial: "Y ante la dinámica maravillosa de este país, me parece que lo que se impone es jugar a la precisión, a escribir las cosas con el mayor realismo" (*La Bruja*).

En dos obras, que representan la nueva novela histórica hispanoamericana – *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y *El largo atardecer del caminante* de Abel Posse – suena un eco de la visión carpenteriana de la historia de América vista como una crónica de lo real maravilloso. La biografía de ambos protagonistas – la del fray mexicano que vivía al final del siglo XVIII y la del descubridor, Cabeza de Vaca – aunque verdadera y bien documentada, parece totalmente inverosímil y ficticia. La realidad, sugieren ambos escritores, ha superado la ficción.

Los ejemplos, que ya citamos antes, nos iban alejando del contrato de veracidad hacia el contrato de ficción, en este espectro amplio entre verdad e invención, que traza el campo literario. Es significativo, que la declaración abierta de la ficcionalidad, en su forma pura, se realice en relativamente pocas obras. Contrariamente al pacto de veracidad, su dominio se extiende casi exclusivamente a la narrativa contemporánea (a partir de la nueva novela de los cuarenta), sin embargo, en la literatura de las épocas pasadas también aparecen indicios de la ficcionalidad manifestada, como en el caso de Ricardo Palma, quien en el prólogo a la quinta serie de las *Tradiciones peruanas* dice: "Aquello que calla la historia adivino".

El contrato de la ficción consiste en que el autor manifiesta, ostentosamente, que su obra es pura invención, alegando (otro truco literario) un carácter de pura casualidad de cualquier relación entre su ficción y la realidad extraliteraria. Guillermo Cabrera Infante, multiplicando en *Tres tristes tigres* los sucesivos niveles paratextuales, subraya en la "Nota" preliminar, que sus personajes "aparecen como seres de ficción" y los acontecimientos narrados "son resueltos finalmente como imaginarios", de modo que "cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental". Así mismo, Carlos Fuentes en *Gringo viejo* acude directamente a la invención, por falta de datos documentales concernientes a la participación del protagonista, el escritor norteamericano Ambrose Bierce, en la revolución mexicana. En la "Nota del autor" Fuentes hace constar, enigmáticamente: "Entró a México en noviembre y no se volvió a saber de él. El resto es ficción".

Augusto Roa Bastos en *Yo, el supremo*, resaltando una condición quimérica y tautológica de la escritura, hace constar que –leemos en el epílogo- "los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el dere-

cho a una existencia ficticia y autónoma". Inclusive, el propio autor toma un papel modesto de compilador, negando, así mismo, la posibilidad de cualquier pacto con el público, tanto más que el destinatario es "no menos ficticio y autónomo" que la historia relatada y sus protagonistas.

Como en el caso del contrato de veracidad que, en gran parte, se impregna de componentes ficcionales (de acuerdo o no con la intención del autor), aquí también el contrato de ficción tiende a absorber elementos tomados de la realidad, en un proceso continuo de postular y luego infringir las reglas establecidas. Veamos otra vez las novelas citadas, cuyos autores postulan, explícitamente, la ficcionalidad. Resulta que todos ellos, aunque a veces desenmascaran lo artificial del pacto literario, aluden a la referencialidad de sus novelas. En *Tres tristes tigres* Cabrera Infante comenta en la "Nota" que los hechos y personajes novelescos están tomados de la realidad y luego, en la "Advertencia", resalta otro aspecto mimético de su obra, es decir, una imitación fiel del habla de los habaneros. En fin, su libro es una reconstrucción fiel de La Habana en vísperas de la revolución cubana. Carlos Fuentes en *Gringo viejo*, aunque da libre curso a su imaginación en una reconstrucción de lo que podría haber sido el destino de Ambrose Bierce en México, ofrece una imagen verídica de la revolución mexicana. La novela de Roa Bastos constituye una perspicaz investigación sobre la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia en Paraguay.

Estas antítesis o contradicciones, inherentes a las declaraciones autoriales en los paratextos, manifiestan la naturaleza misma de la ficción que siempre, de tal u otra forma, apunta a lo real, de modo que lo inventado y lo veraz constantemente se entrecruzan. Este proceso fluctuante demuestra, una vez más, una permeabilidad de ambos pactos literarios: tanto el contrato de ficción, como el contrato de veracidad quedan subordinados al mismo proceso dialéctico.

Prefacios o epílogos no sólo son componentes del paratexto, en que el autor postula el contrato de ficción. Así mismo, pueden convertirse en un elemento del mundo creado, es decir, pueden formar parte de la ficción novelesca. Hay dos aspectos distintos de este recurso: primero, el prólogo apócrifo; segundo, el prólogo dotado de párrafos narrativos o descriptivos, que lo asemejan al texto literario propiamente dicho. Veamos el segundo caso.

La forma misma del prefacio o la nota final, o sea, su literariedad, que, como en Borges, se opone al carácter exclusivamente expositivo e informativo del paratexto, implicando, a veces al contrario de las intenciones del autor, el contrato tácito de ficción.

En dos novelas basadas en el contrato de veracidad –*Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Cimarrón* de Miguel Barnet– el abuso de varias figuras estilísticas en el prefacio, o sea, su excesiva literariedad, neutraliza o, inclusive, desbarata el relato factual que postulan, aunque de un modo distinto, ambos autores. El escritor venezolano, desafiando las reglas fijas del paratexto, convirtió el prólogo en una verdadera "ante-novela" introduciendo diálogos enteros, descripciones minuciosas, imágenes poéticas y coplas llaneras. En cambio, el autor cubano, afirmando un carácter estrictamente testimonial de su libro, lo inicia, efectivamente, con una nota preliminar, cuyo título ("¿Quién es el cimarrón?") apunta a una declaración de lo verídico. Sin embargo, la nota abunda en párrafos narrativos, en expresiones metafó-

ricas, en fragmentos que expresan el monólogo interior del protagonista, para no decir, un verdadero flujo de conciencia. Claro está, que estos recursos, infringiendo las reglas de la verosimilitud literaria, agregan al testimonio los elementos de la creación literaria, y tienden a ficcionalizar al protagonista.

En conclusión. Debido a múltiples factores, la distinción entre el pacto de veracidad y el de ficción, a primera vista clara y bien precisada, implica una complejidad y confusión. En primer lugar, cabe señalar que ambos contratos se sitúan en el cruce de diversos ejes, a modo de la rosa de los vientos, que trazan oscilaciones u oposiciones, determinando las características particulares de cada obra: el contrato firme vs. el contrato indeciso, verdadero vs. fingido, cumplido vs. incumplido, explícito (declarado) vs. implícito (tácito), aceptado por el lector vs. rechazado. Los dos contratos se diferencian por el estatus del convenio u obligación que, frente al lector, declara el autor. Ciertamente, el contrato de veracidad es, por su naturaleza, más rígido o "comprometedor", más difícil de cumplir. El testimonio, corriendo el riesgo de aproximarse a la novela de tesis, al "discurso restrictivo" (Philippe Hamon), provoca además una tensión entre las intenciones miméticas del autor y los valores literarios, lo que impacta la trascendencia o el universalismo de la obra. No cabe duda, de que el contrato de ficción ofrece al escritor un margen mucho más amplio de la expresión artística pero, por otra parte, puede llevar también hasta los meros juegos imaginativos o metaficcionales.

El pacto ofrecido al lector no implica, necesariamente, la sinceridad o veracidad del remitente. En muchos casos los escritores exponen, deliberada o involuntariamente, un carácter convencional de los dos contratos, poniendo en duda la validez del pacto con el público.

Por otra parte, la recepción de la obra no tiene que subordinarse a las intenciones del autor. Básicamente, es cuestión de la oposición entre el sentido del texto (intenciones autoriales) y sus significaciones o interpretaciones (recepción). Hay muchos matices y variantes de esta antinomia. El lector puede, simplemente, aceptar o renunciar al pacto, malentenderlo o ignorarlo. No faltan ejemplos. La corriente recepción "mágicorealista" de la narrativa del boom en Europa y en los Estados Unidos pone de relieve el impacto de estereotipos y de distintos modelos histórico-culturales que determinan la interpretación del texto. Además, el famoso síndrome borgesiano de Pierre Menard demuestra que cada obra, con el transcurso del tiempo, sufre un proceso de modificaciones semánticas. En el caso de la ficción lo más importante es que ésta, como un Proteo mitológico, transformándose continuamente, se expande o retrocede, en un proceso continuo de la ficcionalización y desficcionalización. Así pues, desde la perspectiva de hoy, varios libros antiguos no literarios son leídos e interpretados como ficción o invención pura, entrando en el campo literario. El relato factual (crónicas de Indias, testimonios antiguos) se convierte en un relato (supuestamente) ficcional. Y, al revés, la obra literaria (ficción) de las épocas pasadas pierde su trascendencia o valor estético, es decir, en la estimación del público contemporáneo se "desficcionaliza", cobrando exclusivamente un estatus de la fuente histórica, etnológica o sociológica. En resumen, el contrato de ficción y el de veracidad muchas veces se entrecruzan y se traspanan; o, justamente, se complementan.

Debemos, tal vez, precisar la relación confusa entre ficción y veracidad siguiendo, como ejemplo, las reflexiones de Borges acerca de los géneros literarios. En uno de sus múltiples prólogos el escritor argentino observa: " los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de la literatura fantástica o de realismo".