

Palazón Mayoral, María Rosa

Vidas para leerlas, no para creerlas

Literatura Mexicana, vol. XVIII, núm. 2, 2007, pp. 141-159

Universidad Nacional Autónoma de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358242107006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Vidas para leerlas, no para creerlas

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL

Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas

Como el novelista y el historiador tienen como antepasado al mitopoeta, y esto es decir que todos utilizan el relato, entre sus quehaceres existe una red de parecidos que es una telaraña. En últimas fechas hemos presenciado la aparición de una buena lista de “novelas” (en todos los casos las editoriales han añadido esta palabra después del título) biográficas y autobiográficas —o, si se prefiere, “perspectivas humanas de vidas” (Villalpando 2000)— sobre individuos que aparecen también en cualquier diccionario o enciclopedia. La cuestión que me planteo y estará tras bambalinas en estas páginas, es: ¿cuál es la promesa o el compromiso de las biografías literarias contemporáneas? Y esto es decir hasta dónde caen dentro de lo creíble literalmente y lo que puede creerse si se deshacen los artilugios de las ficciones.

EL RELATO Y EL MITO

Por sus orígenes, cualquier texto que cuenta una historia es mito o relato, es decir, que ostenta una trama. Esto explica por qué Aristóteles, al analizar la tragedia, dio primacía a esta última sobre los caracteres, la expresión, el pensamiento (o *dianoia*), el espectáculo y el canto. En terminología de W. Gallie —*Philosophy of Historical Understanding*— adoptada por Ricoeur, toda Historia es *story*: ofrece un hilo episódico (*story line*). Por lo tanto, es menester que el biógrafo construya una trama que lleve una fuerza esclarecedora: “La función de la trama consiste en imbricar la

lógica de las posibilidades de la praxis con la lógica de las probabilidades narrativas" (Ricoeur 1999: 165).

Para describir un carácter han de elaborarse tramas. La interpretación del personaje encuentra como mediación privilegiada el enlace de datos. La trama literaria se vale tanto de lo acontecido como de la ficción, haciendo de la vida una fantasía que entrecruza estrictos datos biográficos con el imaginario estilo novelesco que tiene mucho de autobiografía de quien la escribe (Ricoeur 1996: 107). Las identidades de los personajes y del escritor se acompañan y entremezclan en el texto. El Yo de los protagonistas tiene una ambivalencia que obligaría al emisor a decir con Stefan George: "Yo y Tú, la misma alma" (Gadamer: 51). Para caracterizar la identidad de alguien es menester contar una historia que siempre es hija de la imaginación productiva de tramas, y no sólo reproductiva. Y en esto coinciden el historiador y el literato. La unidad narrativa sobre una existencia es "un conjunto inestable de fabulación y experiencia viva" (164).

Por su misma característica evasiva, para organizar retrospectivamente una biografía necesitamos de elementos ficticios, elaboramos una trama que en la Historia es provisional y sujeta a revisión. Sin embargo, las operaciones de entramar (*plot emplotment*) borran algunas fronteras entre lo fantasioso o posible, y varios compromisos con lo fáctico. Es falaz la tesis de que la Historia es una estricta mimesis representativa de los comportamientos ejecutados por quienes prefiguraron su existencia como trama (Ricoeur 1999: 103). La trama no es una reproducción isomórfica o fiel a lo preformado y constatable en testimonios, porque no es factible reconstruir un proceso ya ido o pretérito tal y como ocurrió. Los archivos ofrecen datos sueltos que han de armarse desde una interpretación que seleccionará una información y desechará otra. La biografía no reduplica una vida a escala, porque tampoco existe un patrón canónico y único de entramar. Coinciendo con Hayden White, Ricoeur afirma que el entramado (*emplotment*) no es reproductivo, sino metafórico, un signo de lo análogo (cuya fórmula es A es a B como C es a D), es decir, de lo mismo y lo otro.

PRINCIPIO, DESARROLLO Y CONCLUSIÓN

Tanto la Historia cuanto la novela son relato con una coherencia diegética presente en el "metacódigo, un universal" (White: 21) que informa

cómo ocurrieron las cosas, ubicándolas en sucesión, con un principio, medio y final, aunque el texto empiece por este último y dé más brincos en el tiempo que un saltimbanqui. Ejemplifiquemos. Según los dictados de su planteamiento, a saber, el que habla es un cronista y mitopoeta nahuatlaco; Marco Antonio Campos —*En recuerdo de Nezahualcóyotl*— divide su libro en cuatro: Oriente (caña), o salida del sol, el nacimiento y la genealogía acolhua del protagonista —un “linaje de excepción” (11)— por línea ascendente, descendente y colateral; Sur (conejo), donde brilla el sol de la juventud; Poniente (casa), la madurez, el refugio, el *ethos* personal desarrollado; y Norte (pedernal), el frío, la oscuridad, la vejez, la muerte y “tal vez” la resurrección o el mudar de casa (136).

Atendamos a que nada *per se* es estricto inicio o final, sino que este ordenamiento depende del relato. A partir de las últimas experiencias del Libertador, García Márquez en *El general en su laberinto* abunda en analepsis y prolepsis. En las biografías y autobiografías hay un inicio y una clausura que delinean la existencia del personaje bajo los artilugios del autor y coautor de una vida. Desde el punto de vista del agente, su vida está abierta en los extremos, porque ninguna de las experiencia que recuerda tiene valor de comienzo: el nacimiento del *ego* que habla, o de quien se habla, pertenece a la historia de sus padres. También su muerte será narrada por quienes le sobrevivan. Cuando narramos nuestras propias experiencias vitales no podemos retroceder ni avanzar al inicio y fin de su cronología. La biografía literaria sí (Ricoeur 1996: 163). Cuatro de las cinco novelas que uso para ilustrar se ordenan en torno a los últimos días, quizá meses, de los protagonistas. García Márquez describe el deceso de Bolívar. Enrique Serna en *El seductor de la patria* empieza con unos pincelazos sobre los ataques de cólico, la ceguera y el trastorno mental de Santa Anna hasta que llega a su delirio agónico y de inmediato una carta notifica que Santa Anna ha fallecido. La posdata corre a cargo de su mujer. José Manuel Villalpando en *Mi gobierno será detestado* sigue más de cerca la cronología lineal, aunque forma pliegues de años y se detiene antes de morir Calleja. El relato termina cuando el ex virrey expresa a su mujer su última voluntad. Mi libro, *Imagen del hechizo que más quiero* (Palazón 2001), no respeta ninguna cronología. Es el Laberinto de Creta donde está encerrado un hombre enfermo cuya tuberculosis va haciéndose más aguda hasta que en el último capítulo, ya agónico, delira. Entonces aparece un tercer personaje, inesperado, el amanuense, recurso

barroco utilizado por Lizardi en sus novelas: el monólogo se completa con la irrupción de una tercera persona, Miguel Ávila Cruz, quien confiesa su profunda empatía con el moribundo, que a esas alturas farfulla medias frases hasta que se entrega a Tánatos. Miguel da cuenta de cómo fue la muerte de *El Pensador Mexicano*.

Los novelistas se atreven a invertir efecto y causas; por ejemplo: “Durante el almuerzo no le prestó atención a nadie más que a sus propios fantasmas. Habló sin reposo [...] soltando sentencias proféticas todavía sin cocinar, muchas de las cuales estarían en una proclama épica publicada después en un periódico de Kingston, y que la historia había de consagrar como *La Carta de Jamaica*: ‘No son los españoles, sino nuestra propia desunión lo que nos ha llevado de nuevo a la esclavitud’” (García Márquez: 185).

LA INFORMACIÓN CONTRA LA REDUNDANCIA

La narración literaria frustra las expectativas que crea mediante lo inesperado. La configuración ha de incorporar lo sorprendente como un dato significativo. El autor sabe que la historia hubiera podido suceder de otra manera o no suceder. Pero al haberse producido un hecho inesperado, el reto es mirarlo como un insospechable efecto de la necesidad. Los escritores son maestros de tramas que se obligan a saldar una deuda con la memoria de los hombres del pasado, de manera que transmiten una familiarización con lo no familiar, esto es, meten la sorpresa hermenéutica, y, asimismo, introduciéndose en la historicidad, transmiten una desfamiliarización con lo familiar (Ricoeur 1995b: 965).

PRETENSIONES DE VERDAD

De un plumazo no pueden borrarse las milenarias pretensiones de verdad de la Historia, que no son totalmente iguales o sinónimas a las literarias. Desde el primer fragmento de la *Poética* de Aristóteles (trad. de Schlesinger 1947) sabemos que el historiador cambia el principio de realidad del mitopoeta porque opta por una distinta adecuación entre lo dicho y lo acontecido: el primero se compromete a contar las cosas, sea el caso de la vida de Alcibíades, tal y como ocurrieron, no así el li-

terato. El primero ha de amparar su texto en pruebas convincentes. Los biógrafos contemporáneos, empero, buscan el quisma entre historia y ficción: amparan sus acudidos en una cronología que aparece después de su novela, o acompañan la diágesis de una bibliografía, y unánimemente aspiran a dejar constancia de que, como el historiador, han trabajado con los testimonios sitos en archivos y bibliografías previas, o sea que su investigación ha sido acuciosa y su discurso es parcialmente demostrable.

En *El general en su laberinto*, Gabriel García Márquez confiesa que, según lo planeó en su novela, no le preocuparon los fundamentos históricos porque en su último viaje por el río Magdalena, Simón Bolívar, afecto al género epistolar, sólo escribió tres o cuatro cartas, y ninguno de sus acompañantes dio testimonio de los catorce días en que transcurrió la acción. Pero en tanto se sintió comprometido con las cosas acontecidas, empezó a consultar toda suerte de testimonios, y las consultas se encadenaron “hasta más no poder. Durante dos años largos me fui hundiendo en las arenas movedizas de una documentación torrencial” (García Márquez: 272). Agradece, por lo mismo, las investigaciones que le facilitaron “la temeridad literaria de contar una vida con una documentación tiránica, sin renunciar a los fueros desaforados de la novela” (272). Muy parecida es la declaración de Enrique Serna: “Para dejar el campo libre a la imaginación, renuncié de entrada a la objetividad histórica. Sin embargo, la naturaleza de mi trabajo me obligó a estudiar a los clásicos de la historiografía mexicana del siglo xix y a revisar los documentos que sirvieron como base a los biógrafos de Santa Anna”. En *Imagen del hechizo que más quiero*, dejo constancia de haberme dedicado más de treinta años a recopilar los textos lizardianos que, como aves migratorias, se fueron a volar por todo el mundo; y de que los anoté y soy autora de numerosas introducciones que preceden los catorce volúmenes de su obra editados por la UNAM. Villalpando se gloria del rigor académico, porque la tesis central de su novela, o su “columna vertebral” (7), es comprobable documentalmente: Félix María Calleja de Rey, llamado el peor enemigo de los insurgentes, pudo haber sido el Padre de la Patria y sólo fue “el frustrado liberador de México”: “Una revisión menos exhaustiva de las fuentes [...] arroja serios indicios y pruebas definitivas del interés de Calleja por la independencia”. El personaje dice: “Todo se confabuló [...] y no pude lograr mi más caro proyecto: la independencia de la Nueva España” (11). Villalpando se ubica en esta suerte de “eficaz combinación

de historia y novela” de quienes revisan con meticulosidad “libros y papeles viejos” (10) antes de dar paso a la imaginación. En *Mi gobierno será detestado* aparecen Morelos, Abasolo, Miguel Domínguez y su esposa, doña Josefa Ortiz, así como Ignacio Allende, la Güera Rodríguez, Mariano Beristáin y Souza, Iturbide, Guadalupe Victoria, Pedro de Fonte, Simón Bolívar y Fernández de Lizardi, Poinsett, Carlos IV, Manuel Godoy, Fernando VII y Rafael de Riego, entre otros. No he encontrado un solo personaje ficticio en la novela; documenta, pues, la etapa durante la cual el vasto imperio pesaba demasiado a su metrópoli y los movimientos liberadores fueron planteados con base en el código liberal de 1812, en cuya elaboración participaron varios diputados americanos a las Cortes de Cádiz. Marco Antonio Campos entrega una reconstrucción novelada apegada a las fuentes: detalla alianzas, pestes, sequías, organizaciones del territorio en reinos, señoríos menores, ciudades, pueblos y barrios de artesanos, los mercados y juegos de pelota, así como las trescientas habitaciones de los palacios acolhuas. El narrador retrocede a Teotihuacan, la ciudad madre, y la describe morosamente. Para los matemáticos, Campos ofrece una serie de razonamientos sobre el número 5, clave usada para la construcción de las pirámides. En unas cuantas páginas, entrega un compendio de historia para los interesados en Nezahualcóyotl, el rey poeta, Xólotl, Tezozómoc, Maztla, Motoliniatzin, Moctezuma Ilhuicamina, Tlacaélel, Axayácatl, Nezahualpilli e Iztlixóchitl. También inventa otros personajes ficticios. Asimismo, se regodea en las descripciones de los mitos y ritos de los nahuas, mayas, tezcocanos, mixtecos... Revela los aprendizajes, las artes marciales, los papeles masculino y femenino, el vestido de la realeza, ante quién y por qué se humillaban los señores, cómo eran las vísperas y la ceremonia del sacrificio, las bodas, los entierros e incineraciones, la danza del volador. Revela cómo era la presentación de la niña recién nacida y las admonestaciones del niño. Y hasta apunta la inadmisible corrupción en la administración de justicia que hubo.

Los “novelistas” actuales asumen las reglas de adecuación entre lo dicho y lo acontecido que los invita a trabajar con las huellas del ayer o “reinscripción del tiempo fenomenológico” (1995b: 859). Este procedimiento los obliga a que se hagan cargo de los acontecimientos “efectivos del mundo real” (1999: 138) y a una “continua rectificación” (1995b: 860) antes de dar por terminada su obra. En adelante se separan de los historiadores, porque una vez publicada su obra, no la considerarían re-

formable según nuevas evidencias, mientras que el discurso de los primeros se somete a reelaboración si algún dato contradice las suposiciones que habían dado a conocer con anterioridad.

LA PERSONALIDAD Y LOS SÍMBOLOS

Mientras el historiador parte de lo colectivo, se detiene en lo personal y termina en lo colectivo en “un destino común prioritario respecto a cualquier destino singular mortal” (1999: 214), las leyendas sobre héroes y villanos inician el relato el día de su nacimiento y terminan con su muerte. Las antiguas biografías mantuvieron los presupuestos legendarios que funcionaban como armas del poder. Los gobernantes y los detentadores de la riqueza obligaron a que sus hazañas quedaran esculpidas en frisos, o estelas o en papel. Tales fueron las relaciones entre Historia y biografía que tuvieron mucho de amores pervertidos. A diferencia de tales leyendas o de historias oficializadas, al escritor contemporáneo lo mueve más la curiosidad que alabar o execrar a la figura que refiere. Al narrativizar el carácter, que es tal por sus identificaciones sedimentadas en unos valores, le otorga el movimiento que las leyendas habían abolido: mantiene juntos los méritos y lo que, a su juicio, fueron sus deméritos personales. En *El general en su laberinto*, García Márquez presenta a un Bolívar idealista aunque engolosinado con el poder omnímodo, por lo cual Francisco Miranda lo retrata con dos oraciones: “He feels he’s Bonaparte” (85), y añade que, a ratos, fue vengativo: después del asesinato del mariscal Sucre, “al general le dio por destilar su amargura gota a gota. Escogía al azar a dos o tres de sus oficiales, y los mantenía en vela mostrándoles lo peor que guardaba en el pudridero de su corazón” (193). En *El seductor de la patria*, Enrique Serna perfila a un actor histórico que se ganó la fama de Proteo, y que también fue un tanto ladrón y bastante megalómano. Pero frente a la posibilidad de que “por la avalancha de calumnias [...] los mexicanos del mañana me tomen por un canalla” (17), o para liberarlo de los “mentideros políticos” que dieron forma a su leyenda negra (21), acusándolo de haber patrocinado el Imperio de Maximiliano, Serna también descubre un ser humano capaz de reconocer: “Soy un miserable —continuó el moribundo—. Traté a la patria como si fuera una puta, le quité el pan y el sustento, me enriquecí con su miseria y su

dolor" porque México le había "valido madre" (503). "En este panteón yo era el sepulturero encargado de cerrar la puerta, o quizá un ánima en pena, la más testaruda, la más embriagada con el poder terrenal" (15). En el lecho de muerte, Santa Anna confiesa haber sacrificado a muchos hombres por obtener victorias que le dieran renombre, y haber traicionado a Iturbide, Gómez Farías y hasta a sí mismo (502). José Manuel Villalpando aclara que no aspira a convertir al virrey Calleja en héroe "a contrapelo de Hidalgo y Morelos", sino regresar a la vida a un individuo de "carne y hueso" (9), "frustrado por la ingratitud de los mexicanos, gratos a su corazón" (114), puntualizando los "momentos seños y decisivos de su existencia" (9) mediante sus confesiones sinceras, en vísperas de su deceso, esto es, cuando las insignificancias anecdoticas se borran, porque el objetivo es liquidar deudas y justificar las metas futuristas que dieron sentido a la existencia. Tras la reivindicación de su personaje, Villalpando enlista sus defectos, entre otros, fue dado a la venganza y al escarnio del enemigo, como prueba su "gesto de satisfacción cuando las [cabezas de Hidalgo, Aldama, Allende y Abasolo] mandé a colgar de las cuatro esquinas de la Alhóndiga de Granaditas" (39), y si bien besó la de su archienemigo, el Padre de la Patria, no le pesa haber acabado con rebelados que se obstinaron en su error (91). En *Imagen del hechizo que más quiero*, yo quise presentar cómo en aquella etapa fundacional de México como nación, Fernández de Lizardi dio más vueltas que un trompo: en aquel caótico momento histórico, los objetivos a largo plazo implicaron cambiar los de corto alcance. Lizardi es un personaje que vacila, se acobarda o valientemente dice cosas increíbles. El planteamiento de Campos difiere: mantiene el tono legendario y respetuoso de las antañosas crónicas sobre hombres ilustres. Según el hablante, un cronista prehispánico, nadie ha igualado a Nezahualcóyotl como artista, hacedor de leyes, constructor de templos (140), ni como amigo leal, respetuoso con los ancianos, ni como guardián implacable de su señorío (141) y guerrero de "llameante furia" (141). Pero también, dice el narrador, su "brazo de puma" asoló Texcoco, diezmó a los tepanecas y "honró a sus ancestros chichimecas, chupadores de sangre" en las guerras floridas. Su brazo indomable practicó el ritual de sacrificio; por ejemplo, después de haber sufrido una persecución implacable y de la muerte de su padre a filo de obsidiana, Nezahualcóyotl le arranca el corazón a Mazatl, lo ofrece a los dioses y se cuida de que Azcapotzalco quede reducido a mercado

de esclavos, que jamás levante su antiguo poderío. El rey poeta, igual que otros, mató a los señores de los territorios que subyugó, o los sacrificó en el templo, o les aporreó la cabeza y aceptó que sus cabezas colgaran en las varas de tzompantli. Y pragmáticamente decidió unirse a los mexicas porque le serían los más útiles (20). Un lector moderno, o sea el destinatario de la obra, percibe las contradicciones de alguien, por un lado, engolosinado con el poder que “paladeaba la venganza con perversa dulzura” (21), y, por el otro, con una sensibilidad de poeta que expresó un inmenso dolor en palabras que saben a música (20).

EL HABLA Y EL CRONOTOPO

En cuanto a su lenguaje, algunas obras presentan una especie de guiños que remiten al habla del cronotopo en cuestión, no frecuentes en García Márquez. En su estilo, osa, cual es su costumbre, actualizar chistes del siglo xx, como aquel en que Bolívar grita “Puta patria” porque se cortó al afeitarse (198). Serna incluye testimonios del siglo xix, con su habla diferencial, y echa mano de arcaísmos que en el texto funcionan como un coqueteo. Por ejemplo, reproduce el pasquín que contra Santa Anna se colocó en el actual Zócalo cuando el viento derrumbó su estatua de yeso: “Aquí cayó con sonrojo / esta contrahecha figura. / Pero ¿quién le mete a un cojo/ elevarse a tanta altura? (456). Y esta cara fiel a la realidad histórica, la entrevera con vocablos de un lenguaje contemporáneo más o menos coloquial y hasta estudiantil: junto a la conocida expresión decimonónica de “se puso hecha un basilisco”, se lee “¿no te puedes sacudir la hueva?” (499). También leemos que Guadalupe Victoria puso “orejas por todas partes” (61), o “tengo dos noticias para usted, una buena y otra mala” (249), y “No permitas que acabe en chirona” (144). Los títulos de cada capítulo de la novela de Villalpando coquetean con los encabezados decimonónicos. Dados mis largos períodos de investigación, personalmente creo que logré acercarme al dejo estilístico de Lizardi y al habla del México de las dos primeras décadas del siglo xix; sin saber cómo, había memorizado varios de los incisivos fragmentos lizardianos. También acepto que la flaca memoria me hizo la jugarreta de recomponer, actualizando, aquellas sus palabras. En mi hereje novela-autobiográfica sólo hube de permitir que se mezclara el dicho ajeno con el mío:

seguir la vena estilística del autor y hacer que *El Pensador* siguiera mis locos acudidos interpretativos.

LA PERSONA QUE NARRA Y EL PERSONAJE

En la estructura diegética de la Historia aparece la voz distanciada del historiador. Su metacódigo le impone que narre desde un punto de observación posterior al estado de cosas que describe: como narrador es una tercera persona que usa tiempos verbales que dan cuenta igual de la ubicación cronológica de los hechos que de sus intervenciones hermenéuticas como analista.

García Márquez narra en tercera persona, desde la perspectiva del autor “omnisciente” y fantasmático en tanto es testigo presencial y también un hombre del siglo xx que sabe los efectos de aquellas hazañas como, por ejemplo, cuando informa que después de la victoria de Ayacucho, el general se marchó al Alto Perú que más tarde sería la República de Bolivia. Para completar la imagen huidiza del relator, el texto conoce sus destinatarios, por lo cual les ofrece aclaraciones, una especie de notas al pie dentro del texto. Campos fabula la tercera persona: Huetzin, un cronista texcocano y consejero de Acolmiztli Nezahualcóyotl, quien se llamó a sí mismo Yoyontzin. Huetzin ha aceptado la invitación del rey Nezahualpilli para que hable del pasado texcocano a los demás hijos del rey y cronistas acolhuas. “Hablar” quiere decir que se comunica oralmente para que “guarden y pinten lo dicho en la casa del corazón” (140) y el agua y el viento no se lleven sus palabras, sino que puedan repetirlas, cumpliéndose el cometido de que los texcocanos sientan orgullo de su historia. El procedimiento retórico de Campos nos mete de lleno en las formas expresivas de los antiguos cronistas nahuatlacos: en sus muestras de respeto, en las pormenorizaciones de las líneas ascendentes, descendentes y colaterales de una estirpe, y otros rasgos más que acreditan que Huetzin fue un cronista que se apagó “con fervor a la verdad histórica” (141).

En la ficción, observa White con Benveniste, el narrador sí puede estar ausente, o porque las cosas parecen hablar por sí mismas, o porque habla el agente en primera persona. Es un hecho que en el relato moderno el escritor desaparece como narrador: se disuelve en sus personajes. Yo decreté pena de muerte al narrador que aparece en el texto para decírnos que todo

lo sabe. También es el caso de Serna: López de Santa Anna escribe sus memorias y las remite al biógrafo, ayudado, en parte, por su secretario (33). Enrique Serna introduce la tercera persona por medio de las cartas de sus colaboradores y anotaciones del escribano, quien no resiste ser tan solo el amanuense. En la versión de Villalpando, Calleja relata su vida a empeño de su esposa. Yo me dije que era conveniente redactar mi explosivo cóctel literario en primera persona, hacer una autobiografía; así nació la primera línea de *Imagen del hechizo...*

BIOGRAFÍAS DE NOSOTROS

En el recorrido vital que urde la trama, se van trenzando las vivencias de cada yo social que en sus itinerarios se relacionan con otras, en un enredo de historias. Sincrónicamente, el texto amplía el radio de los datos biográficos y también lo hace en la diacronía, y esto último porque el ser humano no sólo es social, sino también histórico. Es norma que las tramas se complementen con disquisiciones sobre datos que han llamado la atención del autor de la novela, aunque no sabemos si tales cosas en particular interesaron a los personajes empíricos, que ahora son personajes de relato.

EL CARÁCTER

Aristóteles enfatizó la articulación interna de la trama en tanto que totalidad u *holon* donde el personaje conserva su identidad. La síntesis de la mismidad de los personajes y de la serie variable de sus experiencias contribuye a explicar su historia puesta en trama. La Historia y la Literatura ya desapegadas de sus ancestros, los mitos, ordenan situaciones, motivos, pruebas, conflictos, antagonismos en términos de papeles que remiten a “quién” o a quiénes, o sea a personas, llamadas por Aristóteles “caracteres”. El mito y los cuentos maravillosos, sus sucedáneos más próximos, remiten a un acto incoactivo o inaugural, por lo que, en última instancia, no hablan de un quién, sino que, mediante unos personajes, simbolizan su tema: el “qué”. Sea el caso la implantación de la regla contra el fratricidio en la historia de Caín y Abel. Hablar de relato o narración, o

sea de mito, es, pues, referirse a la acción, aunque no necesariamente a unos caracteres.

Metido en los cuentos maravillosos, Propp los definía como un encadenamiento de funciones. En los actuales relatos, sean cuentos o novelas, los caracteres no son reductibles a funciones: se recupera la unidad sintética de la trama recurriendo a complejos personajes. En *Tiempo y narración II*, Ricoeur planeta que si la construcción de la trama históricamente no procede de la mutua génesis entre una historia y el desarrollo de un personaje, con el tiempo los escritores enseñaron que éstos, seres de carne y hueso, eran caracteres, seres complejos y libres, de manera que para desarrollarlos se obligan a narrar más que sus antecesores. Incrementando los elementos en juego han logrado que la representación antropomórfica de los caracteres sea verosímil, atinada, creíble, informativa.

Con los recursos que va acumulando la ficción literaria, descubre el quién, el qué y el porqué de la acción. Visto el asunto desde la teoría estructural, destaca que la lista de funciones que registró Propp en los cuentos maravilloso (agresor, donante o proveedor, auxiliar, la persona buscada, el mandatario, el héroe y el falso héroe), en conformidad con las nuevas ofertas literarias, fue sustituida por el modelo analítico de Greimas, el cual enfoca los personajes por medio de tres categorías: el deseo, o la búsqueda de un valor, una persona o un objeto; la comunicación o mediación de unos mensajes entre un remitente y destinatario, y la acción que tiene adyuvantes y oponentes.

El sentido de un texto contemporáneo supone la comunicación entre la inteligencia narrativa y la competencia del lector para comprenderla. Ahora bien, para ser completa, informativa y bien lograda, la secuencia narrativa dispone los hechos en concordancia, que se caracteriza por tres rasgos: “plenitud, totalidad y extensión apropiada” (Ricoeur 1995a: 31). La trama literaria exige una plenitud de concordancias y discrepancias que ponen en peligro la identidad del personaje. No obstante, la extensión apropiada ha de poner en pie la coherencia de la vida. Por “concordancia” Ricoeur entiende “el principio de orden que vela por lo que Aristóteles llama ‘disposición de los hechos’. Por discordancia entiendo los trastocamientos de fortuna que hacen de la trama una transformación regulada, desde una situación inicial hasta otra terminal. Aplico el término de *configuración* a este arte de composición que media entre concordancia y discordancia” (1996: 114). En la trama, vista como una

totalidad, media una concordancia discordante o síntesis de lo heterogéneo: “la operación narrativa implica un concepto totalmente original de identidad dinámica” (141). Así como el novelista realiza varias mediaciones entre la diversidad de acontecimientos con que hace avanzar la historia, y tal dispersión episódica ha de unificarla por último (tal es el acto configurador o *poiesis*) (140), también debe plantear en el personaje una dialéctica de configuración interna complementaria a la que despliega la construcción de la trama (146-147).

LA COMPLEJIDAD PERSONAL

Los hechos sociales no son copia al carbón de los planes de un actor de la historia, sino resultado de todas las acciones, previstas o intencionadas y no previstas o inintencionales de los numerosos agentes. Lo digno de memoria no equivale a actos racionales y programados. La ficción es el privilegiado espacio descriptivo de la contradictoria identidad personal (148). El compromiso del historiador con el archivo, su fidelidad con aquello que tuvo efectos, sí determina su selección de lo que habrá de narrar, de cuáles son “rasgos del pasado que no merecen olvidarse” (1999: 134). Al reservarse el derecho a la ficción, el novelista, en cambio, puede detenerse en la apariencia física del protagonista o de los personajes en juego y en detalles que lo caracterizan. Venegas, describe Villalpando, se cortaba el pelo casi al rape, usaba grandes patillas y copete. *Mi gobierno...* da unas cuantas pinceladas para figurar las actitudes, posturas y formas de vestir de sus personajes. Por ejemplo, el virrey Calleja se enfundaba en un uniforme copiado de las tropas napoleónicas. La pierna amputada de Santa Anna no cicatrizaba por su manía de ponerse botas napoleónicas, escribe Serna en su obra.

La literatura actual altera las antiguas clasificaciones de caracteres demasiado razonables. Tiene más libertad que la Historia para mostrar la “sobreabundancia de lo real” (134), la complejidad de seres humanos llenos de ideas, afectos, culpas, creencias mágicas que enlazan lo actual con lo inactual, lo percibido con lo fantaseado. El escritor de hoy moldea la dinámica personalidad del personaje, recurriendo a “variaciones imaginativas”. La novelística actual también oblitera el principio de realidad que distingue lo exterior e interior, procedimiento que Derrida llamó la “me-

dia voz". Enrique Serna dice que no trató de compendiar todo lo que se sabe de Santa Anna ni decir la última palabra sobre su vida, sino reinventarlo como personaje de ficción, explorando su mundo interior sobre bases reales (9), y a confesión expresa se aventura a fabular algunos sueños y monólogos interiores de su Alteza. Campos recrea el imaginario, lo real maravilloso, por el cual, al fallecer, Cuauhtecohuatzin se transforma en un quetzal que mora en los jardines de la aurora y regresa a la tierra como colibrí para libar las flores. En las leyendas mexicas y los mitos acerca de los divinos actos incoactivos en versión maya y mixteca encontramos lo que algún día fue dogma. Campos nos hace saber el principio de realidad mítico que estableció reglas morales y quedó grabado como una descripción realista; sea aquel relato sobre el incesto de Quetzalcóatl con su hermana; mancha que le provocó un abismal sentimiento de culpa, un llanto depresivo que termina cuando se suicida incinerándose: desde entonces brilla como estrella de la mañana. Villalpando deja ver el delirio de grandeza de Calleja. Con mi texto me invento sueños y monólogos interiores. El mismo estilo directo, a boca de jarro, que hizo de Fernández de Lizardi blanco de ataques igual de tirios que de troyanos, me sirve como un sabroso entremés que completo con lo que pasaba por su magín en el momento que hablaba tan clarito.

Diegéticamente el historiador está más limitado que el escritor en cuanto a la temporalidad vivida, con sus interpolaciones, distorsión o condensaciones de ideas: imprecisiones de la memoria que, frente a la cronología, asocia libremente el presente con tiempos distantes, dando múltiples saltos entre los momentos vivenciales que reactiva.

QUIEN HACE, PADECE

En un relato novelesco, la vida singular, única, es amenazada por acontecimientos que escapan a su arbitrio. Los agentes descritos son la combinación de actor —actante, según terminología de Greimas— y paciente, de afectador y afectado, un “hombre actuante y sufriente” (Ricoeur 1996: 144). El problema moral se inserta en la disimetría entre lo que hace y lo que sufre, entre la violencia del poder que ejerce y que padece. De manera que con este recurso el autor juega y enriquece las atribuciones y retribuciones de un personaje.

Las acciones del personaje han de juzgarse en dos: las que obedecen a la libertad y las que se realizan bajo coacción. El personaje es, pues, el sujeto-persona que se halla sometido a su contexto histórico-geográfico; pero también alguien con un estilo o personalidad única. Es una identidad con iniciativa, libre. Por lo tanto, el escritor procede a la atribución, le adscribe unas acciones y una iniciativa que satisface el requisito de ser el inicio de una cadena de acciones. Las cuales, a su vez, ponen en movimiento los cambios del personaje-agente.

De hecho, es el autor quien estabiliza los comienzos reales de una vida, los hechos experimentados, y los que dieron cabida a las iniciativas o toma de decisiones. Además juntaban su historia con la de otros y con las interpretaciones de quienes fueron testigos de su hacer y padecer. Las tramas detectan los resultados de acciones individuales que, al entrar en el torrente de lo colectivo, tomaron direcciones inesperadas. Por su *praxis* el individuo es una persona, un actor tras la máscara que juega un papel, cuya aceptación o rechazo depende de las interpretaciones de otros. Los pormenorizados relatos de vida con sus ideas, afectos e iniciativas, que ocurrieron en unas circunstancias específicas, los vuelven un material organizado que se presta a las indagaciones de la ética (108): “el relato, nunca éticamente neutro, se revela como el primer laboratorio del juicio moral” (138) porque nunca permanece “en el grado cero de la estimación” (167).

La eficacia del comienzo o iniciativa del agente, no significa su responsabilidad en las consecuencias históricas. “Atribuir” es un verbo que se enlaza con “distribuir”, no con “imputar”. La pregunta que mueve a Serna y Villalpando es de cuál esfera de acontecimientos fueron responsables sus biografiados, qué parte realmente le corresponde, destacando que la atribución tiende a confundirse con la imputación, esto es, con incriminación y condena. Serna libera a Santa Anna de haber sido el único culpable de la pérdida de la mitad del territorio nacional: es falso que él, y sólo él, sea culpable de haber vendido La Mesilla, de la pérdida de Texas, de haber dejado a la patria en bancarrota y hasta de las epidemias. También Serna se conduce de los encarcelamientos que padeció Santa Anna y pone en su boca la petición de ser juzgado con más elementos de juicio, porque la sociedad entera fue culpable de las desgracias nacionales y hasta de su megalomanía: aceptó la presidencia en numerosas ocasiones debido a una presión popular que lo llevaba en

andas y lo “apellidaba” sublime dios humano (la decepción alcanzó una magnitud equiparable). Villalpando es proclive a restaurar la honra de Calleja en contra de quienes lo han reducido a un sanguinario, petulante y vengativo (12).

El novelista esboza las modalidades prácticas según la intervención o no de valores éticos de lo bueno o sociabilidad, que debería haber sido obligatoria (y decir obligatoria es hablar del sentido que puede traducirse en una norma de comportamiento). La responsabilidad de alguien es exclusivamente moral: depende de si la intención que lo movió a actuar tuvo una inclinación favorable a la sociabilidad, o si actuó por detentar el poder de dominio económico o político: si el poder devino un fin en sí mismo o si el personaje lo utilizó como medio necesario para conseguir un bien común.

Los novelistas estudiados se detienen en los horrores de la historia que rebasan y pudren las utopías de su personaje, metiéndolo de lleno en la desesperación o “salud de los perdidos” (García Márquez: 199), como reza el epígrafe de *El general...* tomado de su carta a Santander (4 de agosto de 1823): “Parece que el demonio dirige las cosas de mi vida” (9), en tanto priva la desunión fatal del Continente entero (125) que metamorfosea mi lucha en una simple pelea de gallos (165), en palabras del Bolívar-García Márquez.

MISMIDAD E IPSEIDAD

El historiador y el literato presentan el curso de acontecimientos como algo único. Cuando pasamos de los hechos a sus agentes, entramos en una categoría narrativa o, si se prefiere, en un personaje puesto en trama cuyos biógrafos han de destacar como una personalidad singular, el relato ha de conformarla en su unicidad o no se logrará. Si el horizonte o perspectiva de cada quien se halla enlazada con los horizontes de sus contemporáneos y coterráneos, se articula de una, y sólo una, manera: “la persona de la que se habla [...], el agente del cual depende la acción, tiene su propia historia, una identidad personal que sólo puede articularse en la dimensión temporal de su existencia” (Ricoeur 1996: 106-107).

Cada quien, cada personaje tiene una mismidad (del latín *idem*; *sameness*, en inglés y *Gleichheit*, en alemán) que le pertenece de manera

exclusiva. Desde el punto de vista kantiano de la cantidad, el personaje es un centro que acumula experiencias, es la continuidad ininterrumpida de una sola cosa, o semejanza extrema (110). Las vivencias no ocurren en cualquier sitio, sino que se articulan, interdependen de un centro. Ahora bien, esta permanencia situante no deja de ser cualitativamente distinta, varía con el tiempo, y esto es decir que el personaje es una identidad *ipse* (*selfhood* en inglés y *Selbstheit*, en alemán): “en el ámbito de la teoría narrativa, alcanza su pleno desarrollo la dialéctica concreta de la ipseidad y la mismidad” (107 y 109).

La mismidad es un sustrato, el cambio de algo que no cambia (111), una permanencia en el tiempo que contesta a la pregunta quién eres, no a qué eres por haber sido. También la mismidad se asocia con el carácter o signos distintivos que permiten identificar al individuo como siendo él mismo o un conjunto de disposiciones adquiridas e identificaciones sedimentadas. Empero esta forma emblemática de la mismidad es cuestionable si oculta la problemática de las relaciones dialécticas entre el *idem* y el *ipse* (113) Tales relaciones objetan la inmutabilidad del carácter (115): “no se puede pensar hasta el final el *idem* de la persona sin el *ipse*” (116).

Lo que la sedimentación de experiencias ha contraído en forma de carácter, la narración puede volver a desplegarlo, rehacer el camino. Suponer un carácter inmutable desde el nacimiento hasta la muerte, separarlo de la historia para aplastarlo en un temperamento, da con las peores teorías que niegan la iniciativa, la libertad de cada quien. La construcción de la trama permite integrar la permanencia en el tiempo con variabilidad, diversidad, inestabilidad y discontinuidad de los personajes, o sea, la dialéctica entre su mismidad e *ipseidad*. Así como una mismidad inalterable es falsa, una *ipseidad* sin un centro es algo que desborda los márgenes de la Historia y la novela para introducirse en terrenos del ensayo. Ricoeur exemplifica con *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

IDENTIDAD Y TEMPORALIDAD PROFUNDA

Cada persona se identifica con valores, con ideales o modelos que coloca por encima de su propia vida, esto es, manifiesta una fidelidad que la lleva a una cierta, aunque suene algo vago, “conservación de sí” (116). No porque mantenga unos y mismos ideales concretos, sino porque en

sus preferencias es posible definir los aspectos morales de su carácter. En su interior existe algo, un sedimento que lo hace proclive a unas apreciaciones, a una forma de estimar, a tener unas preferencias y unos valores. Éste es el carácter de la persona que se va formando hasta que acaba por establecerse. Es entonces el qué del quién (117). Estos juegos entre los cambios históricos y la estabilidad del carácter, permitieron a los escritores en cuestión deslizar la pregunta de quién es su personaje a qué es. El perfil de lo literario ahonda en las preocupaciones y los intereses del carácter que describe. La comprensión de un sí mismo ha de cubrir las fases pasadas a un punto dado y articularla en sus anticipaciones y proyectos, esto es, en la temporalidad profunda tal como es vivida: “la dialéctica entre ‘espacio de experiencia’ y ‘horizonte de espera’ pone en relación la selección de los acontecimientos narrados con las anticipaciones propias de lo que Sartre llamaba el proyecto existencial de cada uno” (163).

En cualquier instante vital existen “proyectos, esperas, anticipaciones, mediante las cuales los protagonistas del relato son orientados hacia su futuro mortal” (165). Mediante la imaginación y la fantasía, el escritor revive el tiempo vivencial o que pertenece “a nuestra humanidad profunda” (167), la que proyecta el presente hacia un futuro más justo. Por otro lado, se cree, observa Ricoeur, que por ser retrospectivo, el relato literario sólo reflexiona sobre el pasado de una existencia; pero el “pasado de narración no es más que el quasi-presente de la voz narrativa” (165) o del escritor. Luego, la biografía es, en última instancia, un círculo vicioso que algo dice del individuo que fue y mucho de quien la escribe: su acto de posesión se centra, como en la poesía mística, en el Yo que habla del Tú, el doble con quien el escritor dialoga, concuerda y discrepa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eilhard Schlesinger. Nota preliminar de José María Estrada. Buenos Aires: Emecé, 1947 (Biblioteca Emecé de Obras Universales, Sección VIII. Clásicos Griegos y Latinos).
- CAMPOS, MARCO ANTONIO. *En recuerdo de Nezahualcóyotl*. México: Diana, 1994.
- GADAMER, HANS-GEORGE. *Poema y diálogo. Ensayo sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*. Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona: Gedisa, 1993 (Literatura y crítica literaria).
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *El general en su laberinto*. México: Diana, 1989.
- PALAZÓN MAYORAL, MARÍA ROSA. *Imagen del hechizo que más quiero. Autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi*. México: Planeta, 2001.
- RICOEUR, PAUL. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995a (Lingüística y Teoría Literaria).
- . *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995b (Filosofía).
- . *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo y María Cristina Alas de Tolviar. México: Siglo XXI, 1996 (Filosofía).
- . *Historia y narratividad*. Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Trad. Gabriel Aranzueque Sauquillo. Barcelona: Paidós / Iice / Universidad Autónoma de Barcelona, 1999 (Pensamiento Contemporáneo, 56).
- SERNA, ENRIQUE. *El seductor de la patria*. México: Joaquín Mortiz, 2001 (Narradores Contemporáneos, 9).
- VILLALPANDO, JOSÉ MANUEL. *Mi gobierno será detestado. Las memorias que nunca escribió Don Félix María Calleja, virrey de la Nueva España y frustrado liberador de México*. [Segunda reimpresión]. México: Planeta, 2000.
- WHITE, HAYDEN. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992 (Colección Básica, 58).